




Inglis 103

4462985



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
National Library of Scotland

<http://www.archive.org/details/essaisurlamusiv100labo>

Inglin 103.

ESSAI
SUR
LA MUSIQUE
ANCIENNE ET MODERNE.

TOME PREMIER.



A P A R I S,

De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi;

Et se vend

Chez EUGENE ONFROY, Libraire, rue du Hurepoix.

M. D C C. L X X X.

Avec Approbation, & Privilège du Roi.

1 A 2 2 3

1 A 2 2 3

1 A 2 2 3

1 A 2 2 3



1 A 2 2 3

DIVISION DE L'OUVRAGE.

TOME PREMIER.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRES	PAGES
I. <i>DE la Musique ;</i>	1.
II. <i>Sa division ,</i>	4.
III. <i>Division de la Vocale & de l'Instrumentale , suivant les Anciens ,</i>	5.
IV. <i>Son antiquité , & comment elle fut trouvée ,</i>	7.
V. <i>Les premiers chants furent sans doute consacrés à Dieu ,</i>	9.
VI. <i>De la Musique chez les Juifs ,</i>	10.
VII. <i>———— Dans les Repas , les Obsèques , & les Vendanges ,</i>	14.
VIII. <i>———— Chez les Chaldéens & autres Orientaux ,</i>	15.
IX. <i>———— Chez les Egyptiens ,</i>	17.
X. <i>———— Chez les Grecs ,</i>	20.
XI. <i>———— Chez les Romains ;</i>	40.
XII. <i>———— En Italie ,</i>	49.
XIII. <i>De la Saltation , ou Art des Gestes ;</i>	60.
XIV. <i>Des Jeux publics des Anciens ,</i>	68.
XV. <i>Des Acclamations & Applaudissemens ,</i>	103.
XVI. <i>De la Musique depuis les Gaulois jusqu'à nous ,</i>	105.
XVII. <i>De la Musique des Chinois ,</i>	125.
XVIII. <i>De la maniere d'écrire la Musique depuis le quatorzieme siecle jusqu'au seizieme ,</i>	149.
———— <i>Supplément à ce Chapitre ,</i>	199.
XIX. <i>De la Musique des Hongrois ,</i>	157.
XX. <i>———— Des Persans & des Turcs ,</i>	162.
XXI. <i>———— Des Arabes ,</i>	175.

L I V R E I I.

Des Instrumens.

CHAPITRES	PAGES
I. <i>I</i> NSTRUMENS des Hébreux,	201.
II. Usage des Instrumens dans les Sacrifices & dans les Fêtes,	207.
III. Instrumens employés dans les Triomphes,	209.
IV. ————— Dans les Jeux & les Fêtes publiques,	210.
V. ————— Dans la Navigation,	211.
VI. ————— Dans les Festins,	212.
VII. ————— Dans les Funérailles,	213.
VIII. ————— Dans la Musique Militaire,	214.
IX. De la Musique d'Eglise,	215.
X. ————— Des Nègres,	216.
XI. Instrumens à vent, antiques,	221.
XII. ————— De Percussion, antiques,	234.
XIII. ————— A Cordes, antiques,	240.
XIV. ————— A Vent, modernes,	247.
XV. ————— De Percussion, modernes,	280.
XVI. ————— A Cordes, modernes,	290.
XVII. ————— Modernes, Chinois,	360.
XVIII. ————— Arabes,	379.
XIX. De la Musique des Russes,	385.
XX. De l'Opéra, de l'Opéra Bouffon, de l'Opéra Comique, & du Concert Spirituel,	393.
XXI. Confrérie de S. Julien des Ménétriers,	415.
XXII. Du Roi des Violons,	419.
XXIII. De la Musique chez les Grecs modernes,	420.
XXIV. Sur les Pierres sonores de la Chine,	432.
Musique des Siamois,	435.
Supplément à la Musique des Arabes,	436.
XXV. De la Poésie Lyrique des Morlaques & de leur Musique,	440.

T O M E I I.

L I V R E I I I.

Abrégé d'un Traité de Composition.

CHAPITRES	PAGES
I. <i>D</i> E la Musique ,	1.
II. Du Son ,	2.
III. Des Intervalles ,	3.
IV. Ce que c'est que les consonnances. Pourquoi elles sont parfaites , Ce que c'est que les Dissonnances. Pourquoi elles sont impar- faites ,	4.
V. De la Composition ,	12.
VI. De la Mélodie ,	13.
VII. Figures ou Caractères dont on s'est servi en différens tems pour noter la Musique des Anciens ,	24.
VIII. Etendue des Voix ,	25.
IX. Des Modes ou Tons ,	27.
X. Des Cadences ,	30.
XI. De l'Harmonie ,	31.
XII. De l'Echelle des Grecs & de la nôtre ,	37.
XIII. Du Chromatique ,	38.
XIV. De l'Énarmonique ,	39.
XV. De la Basse fondamentale ,	45.
XVI. De la Basse-continue ,	46.
XVII. De la Basse-contrainte ,	47.
XVIII. Des Parties Supérieures ,	48.
XIX. Du Dessin ,	49.
XX. De l'Imitation ,	ibid.
XXI. Du Canon ,	50.
XXII. De la Fugue ;	51.
XXIII. Du Contrepoint ,	ibid.

CHAPITRES

PAGES

XXIV. Du Chant sur le livre,	55.
XXV. Du Plain-Chant,	56.
XXVI. De l'Accompagnement & des Accords,	60.
XXVII. De la Tablature,	63.
Canons,	65.
Morceaux de Musique des seizieme & dix-septieme siecles.	

L I V R E I V.

Des Chançons.

CHAPITRES

PAGES

	R ÉFLEXIONS sur les Chançons,	109.
I.	Des Chançons Grecques,	113.
II.	Des Chançons Romaines,	129.
IV.	Des changemens arrivés à la Langue Française,	131.
V.	Des Chançons Françaises & des Poètes Chançonniens des douzieme & treizieme siecles,	141.
VI.	Chançons du Châtelain de Coucy,	235.
VII.	Table des Chançons des douzieme & treizieme siecles, dans les manuscrits du Vatican, du Roi, de M. le Marquis de Paulmy, de M. de Sainte-Palaye, de M. de Clairambault, & de MM. de Noailles,	309.
VIII.	De quelques Poètes Lyriques Français des quatorzieme & quinzieme siecles,	353.
IX.	Chançons du Danemarck, de la Norvège & de l'Islande,	397.
X.	Des Chançons & Poésies Herfes,	419.
XI.	Chançons Périgourdines, Strasbourgeoises & Auvergnates,	425.
XII.	Choix de Chançons Françaises mises à quatre parties; Chançons Gasconnes, Béarnaises, Languedociennes & Provençales. Danses Grecques, Sauvages, de différentes Provinces de France, de la Chine, de la Russie, &c.	

T O M E I I I.

L I V R E V.

CHAPITRES	PAGES
I. <i>P</i> OETES Musiciens Grecs & Romains ,	I.
II. Musiciens Grecs & Romains ,	75.
III. Auteurs Grecs & Romains , qui ont écrit sur la Musique , ou parlé des Musiciens ,	133.
IV. Compositeurs Italiens ,	161.
V. Poètes Lyriques Italiens ,	251.
VI. Des Chanteurs & Cantatrices célèbres en Italie ,	300.
VII. Auteurs Italiens & Latins , qui ont écrit sur la Musique , dans les derniers siècles ,	331.
VIII. Compositeurs Français ,	375.
IX. Musiciens Français ,	489.
X. Auteurs Français qui ont écrit sur la Musique ;	540.

T O M E I V.

L I V R E V I.

CHAPITRES	PAGES
I. <i>P</i> OETES Lyriques Français ,	I.
Supplément au Chapitre IV du Tome troisième ,	457.
Notice d'un Manuscrit de la Bibliothèque de M. le Duc de la Vallière , contenant les Poésies de Guillaume de Machau , accompagnée de Recherches historiques & critiques , pour servir à la vie de ce Poète ,	
Lettre sur la formule Nos Dei gratiâ ,	
Table des Matieres.	

Fin de la division de l'Ouvrage.

A P P R O B A T I O N.

J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, un Ouvrage ; intitulé : *Essai sur la Musique ancienne & moderne* ; & non-seulement je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression, mais cet Ouvrage m'a paru très-digne de l'accueil du Public, par les recherches curieuses & savantes qu'il contient. A Paris, le 22 Octobre 1778.

MONTUCLA.

P R I V I L E G E D U R O I.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra ; SALUT. Notre amé le sieur * * *, Nous a fait exposer qu'il désiroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage de sa composition, intitulé : *Essai sur la Musique ancienne & moderne* ; s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége à ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre par-tout notre Royaume. Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent Privilége, pour lui & ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à personne ; & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'Acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilége que de la cession ; & alors par le fait seul de la cession enregistrée, la durée du présent Privilége sera réduite à celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant décède avant l'expiration desd. dix années : le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Règlement sur la durée des Privilèges en Librairie. FAISONS défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance ; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie & de confiscation des Exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée, pour la première fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons. A la

charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris , dans trois mois de la date d'icelles ; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs , en beau papier & beau caractère , conformément aux Réglemens de la Librairie , à peine de déchéance du présent Privilège ; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage , sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée , es mains de notre très - cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France , le sieur Hue de Miroménil ; qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre , un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France , le sieur de Maupeou , & un dans celle dudit sieur Hue de Miroménil , le tout à peine de nullité des Présentes : du contenu desquelles vous mandons & en joignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes , qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage , soit tenue pour dûment signifiée , & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires , foi soit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles , tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission , & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires. CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Versailles le seizieme jour de Décembre , l'an de grace mil sept cent soixante-dix-huit , & de notre Regne le cinquieme. Par le Roi , en son Conseil.

Signé LE BÈGUE.

Registre sur le Registre XXI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris , N^o 1500, folio 47, conformément aux dispositions énoncées dans le présent Privilège , & à la charge de remettre à ladite Chambre les huit Exemplaires prescrits par l'Article CVIII du Règlement de 1723. A Paris , ce 18 Décembre 1778.

Signé DE HANSY, Adjoint.

ERRATA des quatre Volumes de l'Essai sur la Musique.

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

- A* VANT-PROPOS, page xvij, ligne 9, N'admettons-nous; lisez: N'admettrons-nous.
Page 14, ligne 9, pro uv que; lisez: prouvé que.
Page 16, ligne 14, Ambulage; lisez: Ambubages.
Page 117, ligne 20, & se joignit; lisez: & le joignit.
Page 224, ligne antépénultième, Préceutorienne; lisez: Précentoriene.
Page 248, ligne 14, vos livres; lisez: vos levres.
Page 264, ligne 9, plusieurs lettres sont tombées; lisez: C'est la.
Page 287, ligne 4^e en remontant, Caliuda; lisez: Calinda.
Page 298, ligne 24, rangées; lisez: rouges.

T O M E S E C O N D.

- Page 24, note (a) de ce Livre; lisez: du premier Livre, Tome I.
Page 41, au Tableau de l'ÉNARMONIQUE DIATONIQUE: Ces mots ou mi X , ou re X , ou ut X , qui sont sous les 3^e, 7^e & 11^e mesures de la basse, doivent être transposés; savoir: ou mi X , sous l'avant dernière mesure (fa \sharp)
ou re X , sous la quatrième mesure (mi \flat)
ou ut X , sous la huitième mesure (re \flat).
Page 125, à la note, Eustache; lisez: Eustache.
Page 114, lisez 134, à la note (a), Latiam; lisez: Latinam.
Page 183, la quatrième ligne en remontant, Chafon d'Endes; lisez: Chanfon d'Eudes.
Page 378, ligne 20, Jean Lautens; lisez: Jean Laurens.

T O M E T R O I S I E M E.

- Page 155, ligne 15, Marcus Tullus; lisez: Marcus Tullius.
Page 196, INSANGUINIS: cet article est hors de sa place alphabétique.
Page 253, ligne 2, propofés, lisez: proposé.
Page 315, ligne 19, Didone, abandonnata; lisez: Didone abandonnata.
Page 380, ligne 22, Caperan; lisez: Caperon.
Page 433, ligne 16, Vende Miatrice; lisez: Vendemiatrici.
Ibid. ligne 18, Ditordinona; lisez: di Tordinona.

T O M E Q U A T R I E M E.

- Page 19, ligne 11, Ma pensfon avec lui; la mesure demande: Ma pensfon avecque lui.
Page 51, ligne 8, vient d'Equs sans doute; lisez: d'Equus sans doute.
Page 261, ligne 32; & page 349, ligne avant-dernière, survéquit; lisez: survécut.

Observation pour les quatre Volumes.

Partout où l'on a écrit *Enharmonique*, écrivez & prononcez *Énarmorique*, avec l'e fermé, comme dans le mot *Énallage*; & ne prononcez pas *Anarmorique*.

AVANT-PROPOS.



AVANT-PROPOS.

Nos premiers matériaux n'avaient été rassemblés que pour former un article sur la Musique, dans notre *Voyage de la Suisse & de l'Italie* : les ayant trouvés trop volumineux pour cet objet, nous nous sommes déterminés à en former un Ouvrage particulier.

Nous déclarons de bonne foi que cet Ouvrage, composé sans prétention, n'est que le résultat de trente ans de lectures, & des extraits qui en étaient le fruit. Nous n'avons eu d'autre projet que celui de rassembler dans un seul ouvrage, presque tout ce qui nous a paru écrit de bon sur la Musique, dans plusieurs milliers de volumes. Voilà l'unique mérite de cette entreprise.

Quelques-uns de nos Lecteurs désireront peut-être trouver plus de méthode dans la rédaction de l'Ouvrage ; mais nous observons que n'ayant pu acquérir que successivement les connaissances nécessaires au développement de nos idées sur la Musique, il est arrivé que quelques-unes de ces connaissances ne nous sont parvenues qu'après que nous avions déjà livré à l'impression les articles qui y étaient relatifs ; en sorte que la démonstration de ces mêmes idées nous paraissant alors incomplète, nous avons dû rejeter dans des notes cette partie de notre discussion.

Il est sans doute à désirer que quelque plume plus exercée

que la nôtre, entreprenne un ouvrage plus approfondi sur un art qui devient chaque jour plus intéressant , par les progrès qu'il fait en France, sur-tout depuis quelques années. Le champ est vaste , & le sujet presque neuf; mais il faut se résoudre à combattre de terribles ennemis, les *mensonges anciens*, & les *erreurs modernes*. Nous nous sommes bien gardés de faire un seul pas dans cette orageuse carrière, & notre unique but a été de préparer quelques matériaux à des combattans plus déterminés que nous, & moins amis de leur repos.

Nous avons évité, avec le plus grand soin, de nous mêler des querelles qui, depuis cinq ou six ans, occupent tant de place dans nos Journaux, sans avoir produit d'autre effet que de faire naître de l'inimitié entre des gens peut-être faits pour s'aimer.

Malgré les soins que nous nous sommes donnés pour respecter les opinions, & ne blesser personne, nous n'ignorons pas que nous rencontrerons une foule de Critiques, dont peut-être plusieurs feront de bonne foi. Nous nous contenterons de les prier d'observer que cet ouvrage n'est qu'un essai, qu'un assemblage de matériaux destinés à la construction d'un très-grand édifice, & que nous sommes éloignés de le croire sans défauts. Nous recevrons avec la plus grande reconnaissance les instructions que l'on voudra bien nous donner, ainsi que tous les renseignemens qui ont échappé à nos recherches.

Mais nous nous abstiendrons de répondre aux Anonymes, un peu trop multipliés depuis quelque tems, & aussi nuisibles aux Artistes, qu'inutiles aux progrès des Arts.

Ce serait peut-être ici le moment de déclarer les obligations

que nous avons à plusieurs Gens de Lettres , aussi modestes qu'éclairés , qui ont bien voulu nous aider de leurs lumieres ; sur-tout pour déchiffrer des manuscrits anciens , dont l'écriture & le style sont aussi difficiles à lire qu'à entendre ; mais nous avons préféré de leur témoigner dans le cours de l'ouvrage même , la reconnaissance que nous avons des secours qu'ils ont daigné nous donner.

Si nous avons passé sous silence quelque Artiste , ou quelque Ouvrage , ce n'est sûrement que par oubli , ou parce qu'ils ne nous sont pas connus. On nous rendra le plus grand service de nous en instruire , & de nous donner les moyens de réparer nos torts dans une seconde édition , que nous pourrions donner dans quelques années , si le Public paraissait le desirer. Nous y nommerions alors avec reconnaissance , ceux à qui nous aurions cette obligation.

I N T R O D U C T I O N.

La Musique ne nous touche qu'à proportion de la sensibilité de nos organes. Il y a tel homme pour qui l'harmonie n'est que du bruit : il y en a d'autres qu'elle transporte jusqu'à suspendre en eux le souvenir de leurs affaires & de leurs chagrins. Nous voyons des personnes qui passent de la gaité à la mélancolie , & de la langueur à l'agitation , selon qu'il plaît au Musicien habile qui connaît bien les moyens de son art. Supposons donc des organes aussi sensibles qu'ils le peuvent être , & une musique excellente : ils en éprouvent nécessairement

rement des impressions extraordinaires. Mais quelques grands que soient les effets possibles de la Musique, nous sommes bien éloignés d'ajouter foi à tous les prodiges qu'on leur attribue.

Ce que l'Histoire nous a conservé des effets étonnans que la Musique produisait chez les Grecs, mis à côté de l'imperfection de cet art chez cette nation, ne prouve que son extrême sensibilité. Nés sous un climat plus chaud que le nôtre; plus susceptibles de passions que nous ne le sommes, doués d'un goût plus vif, d'un sentiment plus exquis pour les plaisirs (a), & d'une pénétration plus active pour tout ce qu'ils voyaient & entendaient; élevés, d'ailleurs, pour la plûpart; dans la liberté du gouvernement populaire; se livrant sans crainte, à tout ce qui pouvait flater leur imagination, & n'épargnant rien de ce qui était capable de leur procurer du plaisir: c'est à la délicatesse des organes des Grecs qu'il faut faire honneur de toutes les merveilles que l'on a débitées au sujet de leur Musique, plutôt qu'au pouvoir d'un art qui n'était chez eux que dans l'enfance, ou même qui n'existait pas encore, puisque tout concourt à prouver qu'ils ne soupçonnaient même pas les charmes de l'harmonie (b).

(a) Les Athéniens, du tems de Socrate, pensaient que l'agrément d'une sensation est préférable à toutes les vérités de la morale.

(b) Tartini ne croyait pas les Anciens bien habiles, puisqu'il n'ose pas affirmer qu'ils connussent l'harmonie, & conjecture qu'ils n'employaient que le genre purement mélodique.

Tartini pense même, que quand les Anciens auraient connu l'har-

Une autre source de l'extrême sensibilité des Grecs pour la Musique, était la Poésie, qui y était presque toujours unie, & dont les effets, beaucoup plus sûrs que ceux de la Musique, ont vraisemblablement plus d'une fois été attribués injustement à ce dernier art. Le morceau suivant favorise cette opinion : il est tiré des *Entretiens sur l'état de la Musique Grecque*, page 100.

« En ce moment, des chants mélodieux frappèrent nos
» oreilles. On célébrait ce jour-là une fête en l'honneur de
» Thésée. Des chœurs composés de la plus brillante jeunesse
» d'Athènes, se rendaient au temple de ce Héros : ils rappe-
» laient sa victoire sur le Minotaure, son arrivée dans cette
» ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avait brisé
» les fers. Après les avoir écoutés avec attention, je dis à
» Philotime : Je ne fais si c'est la poésie, le chant, la préci-
» sion du rythme, l'intérêt du sujet, ou la beauté ravis-
» sante des voix, que j'admire le plus ; mais il me semble

nie, dans le sens que nous l'entendons, ils n'en auraient pas fait usage. Voici
ses raisons. « Chaque passion a des mouvemens & des intonations qui lui
» sont propres : la gaité est rapide dans sa marche, & ses tons se portent
» à l'aigu ; la tristesse, au contraire, est lente, & tombe dans le grave.
» Cela posé, comment les Grecs, grands imitateurs de la nature, au-
» raient-ils composé, comme nous à quatre parties, où l'on entend en
» même tems le grave & l'aigu, où l'effet de l'un, qui tend à la gaité,
» est en opposition avec l'effet de l'autre, qui tend à la tristesse » ? Nous
ne sommes pas persuadés de la vérité de ce raisonnement, & il nous
semble qu'il est possible d'employer le grave & l'aigu dans le triste, comme
dans le gai.

» que cette Musique remplit & élève mon ame. C'est, reprit
 » vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuser à remuer nos
 » petites passions, elle va réveiller jusqu'au fond de nos
 » cœurs les sentimens les plus honorables à l'homme, les
 » plus utiles à la société, le courage, la reconnaissance, le
 » dévouement à la patrie ; c'est que, de son heureux assorti-
 » ment avec la poésie, le rythme & tous les moyens dont
 » vous venez de parler, elle reçoit un caractère imposant
 » de grandeur & de noblesse ; qu'un tel caractère ne manque
 » jamais son effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui
 » sont faits pour le saisir, qu'il leur donne une plus haute
 » opinion d'eux-mêmes ».

Ce fragment partage au moins l'effet & l'impression dont il rend compte, entre la Poésie & la Musique ; & en effet, il est difficile de penser que le chant tout seul eût pu faire un pareil effet. La Musique, sans Poésie, peut intéresser assez pour faire répandre des larmes, & pour inspirer une douce mélancolie ; mais il est difficile de penser qu'elle puisse donner à personne une plus haute idée de lui-même, ni agrandir le cercle de ses idées : sur-tout si cette Musique est, comme nous devons croire qu'elle était alors, dépouillée de ces secours d'harmonie qui en font la véritable puissance.

C'était cependant cette harmonie que Platon voulait bannir (a).

(a) Les Grecs appelaient *antiphonie*, les morceaux de Musique qui s'exécutaient par différens instrumens, à l'octave ou à la double octave, par opposition à ceux qui s'exécutaient à l'unisson, & qu'ils appelaient

A force de vouloir chercher une Musique parfaite, ce Philosophe s'était forgé l'idée d'une Musique qui ne peut se trouver parmi les hommes. Car est-il raisonnable d'établir, comme il le fait, qu'avec une lyre on puisse si bien représenter les sentimens & les pensées, que l'auditeur soit à portée de les deviner & de les distinguer: qu'un Musicien peigne par les seuls sons d'un instrument, un ordre ou une priere, un contentement ou un refus, un conseil ou une persuasion, c'est ce qui nous est évidemment démontré impossible.

On a beau nous dire que Cicéron a écrit dans le quatrième livre de ses questions académiques, *que ceux qui ont un grand usage de la Musique, connaissent, dès que les flûtes préludent, quelle est la piece nouvelle que l'on va jouer, & disent sans s'y méprendre*, C'est *Antiope* (tragédie de Pacuvius), ou *Andromaque* (tragédie d'Ennius). Nous répondrons que cela est impossible. Il se pouvait que les flûtes préludant sur le mode Lydien-mixte, qui était celui de la tristesse, ou sur le mode Dorien, qui était celui des batailles, on pût s'apercevoir facilement du genre de la tragédie que l'on allait représenter: mais que, dans le même genre, on nommât une piece plutôt qu'une autre; voilà ce qu'il est absurde de vouloir persuader.

Platon (a) avait si peu de connaissances en Musique, qu'ayant

homophonie ou *symphonie*. Et de nos jours, dans le chant d'Eglise, ce qu'on appelle *antiphone*, ou *antienne*, se chante par tout le chœur; les enfans de chœur étant à deux octaves à l'aigu des chantres; & les réponses se chantent à l'unisson. Voilà l'*antiphonie* & la *symphonie* des Anciens.

(a) Platon appelle la Musique instrumentale *une chose sans signification*,

cru distinguer plusieurs fortes d'harmonies, il retint celle qu'il crut convenir au gouvernement qu'il proposait, & bannit toutes les autres. De même ayant examiné les différentes especes de Poésies qui étaient alors en usage chez les Athéniens, il n'admit que celle que l'on employait à chanter des hymnes à la louange des Dieux, ou des fables dont on se servait pour former les mœurs, & proscrivit celles qui pouvaient, selon lui, donner une fausse idée de la Divinité; comme les poèmes d'Homere, ou troubler l'ame en excitant les passions, comme les tragédies.

Que conclure de cette réforme? C'est que Platon était également mauvais Musicien, & mauvais Poëte.

Les partisans outrés de l'antiquité prétendent que les expressions de la Musique ancienne égalaient la variété du discours, & se fondaient sur cette abondance de modes différens, dont les auteurs font mention, & dont nous ignorons l'usage.

Nous discuterons cet objet, & nous tâcherons de réduire & de ramener à la vérité le prestige qui a pu assez naturellement résulter de l'étalage des Modes si variés.

Mais quoique nous soyons très-persuadés du peu de progrès

un abus de mélodie. Platon avait, sans doute, quelque analogie avec le froid Fontenelle, qui ne sachant pas un mot de Musique, crut avoir dit un bon mot en s'écriant : *Sonate, que veux-tu de moi?* Combien de gens pourraient dire, avec autant de raison, *Algèbre, que veux-tu de moi?* Cependant cette science n'en ferait pas moins une des plus belles découvertes de l'esprit humain.

que

que la Musique avait fait chez les Anciens , nous sommes loin de penser que cet art n'y ait point été cultivé avec soin.

Une preuve de cette vérité se tire de l'importance dont elle était dans le monde, & même dans l'éducation des enfans (a). On aprenait à chanter aussi-tôt qu'à lire : l'ignorance du chant était un préjugé d'une mauvaise éducation : les plus grands hommes lui donnaient une partie de leur tems, & la Musique était au nombre des connaissances les plus relevées.

Cicéron nous dit dans la premiere des questions Tusculanes, que , *parmi les Grecs on ne passait pas pour savant, à moins que l'on ne sçût chanter. Epaminondas, dit-il, qui, selon moi,*

(a) Les Gètes , peuple barbare , faisaient un usage très-mystérieux de la Musique : & ils n'envoyaient jamais leurs Ambassadeurs pour des traités de paix & d'alliance , qu'ils n'eussent la harpe à la main , pour faire comprendre aux nations , que leurs propositions se devaient régler par les accords de la Musique , qu'ils regardaient comme le symbole de la paix.

Riccimer , roi des Vandales , ayant perdu une grande bataille contre Bélisaire , fut contraint de se sauver dans les montagnes , où il fut investi. Etant accablé de douleur , il envoya demander à ce Général un pain pour l'empêcher de mourir de faim , une éponge pour essuyer ses larmes , & un instrument de Musique pour se consoler. (*Vie de l'Empereur Justinien*).

Plutarque nous apprend que les Argiens établirent une peine contre ceux qui offenseront la dignité de la Musique ; & Athénée rapporte que les Arcadiens aimaient tant la Musique , que ceux de Cynete , qui faisaient une partie de leur nation , furent chassés de leur ville pour l'avoir méprisée.

a été le premier homme de la Grece, était très-habile à jouer des instrumens ; & Thémistocle (a) ayant refusé dans un festin, de jouer d'une lyre qu'on lui présenta , donna mauvaise opinion

(a) Dans l'origine des Républiques Greques , leurs maximes les plus anciennes, leurs harangues, leurs loix, & même leur histoire, étaient écrites en vers ? Les rites de leur religion étaient accompagnés de danses & de chants. Leurs oracles étaient prononcés en vers, ou plutôt chantés par les prêtres ou prêtresses du Dieu qu'ils interrogeaient. La mélodie unie à la Poésie, continua d'être le véhicule de toutes les institutions de religion, de morale & de politique. Par-là ces deux arts n'en formèrent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du respect public, & la partie la plus essentielle de l'éducation.

C'est pour cela que l'ignorance de la Musique étoit regardée par les Grecs comme un défaut capital. Voilà le fondement du reproche fait à Thémistocle. On crut que c'éroit par cette raison qu'il n'avoit pas su réprimer les crimes énormes commis dans le pays de Cynète, & ce reproche pouvoit être fondé, puisque cette ignorance emportoit alors le défaut des trois grands articles de l'éducation, la religion, la morale & la politique. Telle étoit l'importance de l'ancienne Musique, tant qu'elle fut appliquée à l'éducation. *Voyez l'Ouvrage de feu M. Grégory, Médecin à Edimbourg.*

Lycurgue crut que la Musique étoit très-utile pour vaincre les ennemis dans les combats, & pour conserver les bonnes mœurs. Il ordonna que tous les enfans mâles, à l'âge de cinq ans, commenceraient à apprendre à jouer de la flûte, & à l'âge de sept à danser sur le mode Phrygien, étant armés de javelots, d'épées & de boucliers. Ils avoient une danse apelée la *gymnopédie*, composée de deux chœurs, dans l'un desquels les hommes dansaient tous nus, & les enfans dans l'autre. Les filles de Sparre dansaient aussi quelquefois routes nues en public, devant l'autel de Diane, & ce fut à l'une de ces danses que Thésée devint amoureux d'Hélène, qu'il enleva.

de lui , & fut regardé comme un homme qui avait été mal élevé.

Socrate savait la Musique. Cicéron nous a conservé le nom de *Damon* , qui l'enseigna à ce Philosophe. Plutarque rapporte que Platon l'avait apprise des deux plus habiles Musiciens de son tems. De sorte qu'il n'y avait point d'usage parmi les Grecs plus généralement établi, que l'étude du chant , & que la Grece était alors un peuple de Musiciens. Nous voyons de plus que ceux qui en faisaient une profession particuliere, étaient souvent appelés aux plus grands emplois. Elien nous apprend dans son histoire diverse , *liv. I , ch. 21* , qu'Isménias , joueur de flûte , fût envoyé Ambassadeur en Perse. Tyrtée aussi joueur de flûte , servit de général aux Lacédémoniens, le jour qu'ils donnerent cette fameuse bataille contre les Messéniens.

Il est donc certain que les Grecs avaient l'art de peindre (a)

Ces spectacles qui paraîtraient aujourd'hui scandaleux , ne faisaient aucune impression sur une nation habituée à de pareils objets. Aussi les Lacédémoniens disaient , *qu'ils étaient couverts de l'honnêteté publique , & que leurs chants imprimaient le respect dans les cœurs des spectateurs.*

(a) Caton rapporte dans ses origines , que parmi les Anciens , c'était aussi l'usage dans les festins de chanter avec l'accompagnement d'une flûte , les exploits & les vertus des grands hommes. *In originibus dixit Cato , morem apud majores hunc epulorum fuisse , ut deinceps , qui accubarent canerent , ad tibiam , clarorum virorum laudes atque virtutes.* Cicéron , *tuscul. 4.*

Plusieurs passages de Cicéron , de Quintilien , de Boëce & Plutarque , prou-

les sons ; ainsi que celui de chanter , & que Pythagore fut l'inventeur de cet art , qui s'appelait *paramésantique* ou *sémeïotique*. Boèce nous l'apprend dans son Traité sur la Musique. Il ne nous reste malheureusement que quelques-uns de leurs airs (a) notés , mais nous avons encore leurs notes ; car outre les noms des cordes , chaque son était encore distingué chez eux , par des caractères ou des marques abrégées. On se servait de l'alphabet Grec. Les lettres étaient ou entières ou coupées (b) , ou renversées , les unes pour les voix , les autres pour les instrumens ; & comme elles étaient en grand nombre , & toutes

vent que non-seulement les Musiciens & les Acteurs ; mais encore les Orateurs , avaient une manière de noter , par laquelle on exprimait clairement les différentes inflexions de la voix , soit pour chanter , pour déclamer , ou pour haranguer. De plus , ils étaient toujours accompagnés d'une flûte qui les empêchait de laisser tomber le ton.

Duclos a nié qu'on pût noter la déclamation , & assure que si cette opération était possible , elle serait mauvaise , parce qu'elle rendrait les acteurs froids , & imitateurs puériles.

(a) M. Rousseau n'en rapporte que deux dans son Dictionnaire de Musique. Le premier est sur la première ode des pythiques de Pindare. Le second est sur une hymne à Nemesis. Nous en donnerons quatre , que l'on trouvera dans notre premier Livre.

(b) MM. Burette & Duclos ont justement porté le nombre de ces lettres à 1620 ; il n'est donc pas surprenant que les jeunes gens employassent trois années à déchiffrer la Musique. L'Auteur de la lettre sur *l'état de la Musique Grecque* , les réduit à 990 , dont 495 pour les voix , & 495 pour les instrumens , mais il n'a pas songé qu'Alypius nous en a conservé 1620. Nous avons de grandes obligations à Gui d'Arezzo , d'avoir tant simplifié un art si compliqué.

différentes, on les mettrait sur une ligne parallèle aux paroles; au lieu que les notes dont on se sert aujourd'hui, ayant toutes la même figure, on est obligé de les distinguer par leurs différentes situations dans l'échelle.

Puisque les Grecs avaient une manière certaine d'écrire leur Musique, il nous en serait parvenu quelques débris, si elle avait mérité la peine d'être conservée. Que penser donc de tant de prodiges que nous présente l'histoire des Grecs relativement aux effets de leur Musique?

Faut-il croire Aristote, quand il nous dit que les chevaux des Sybarites aimaient si passionément la Musique, que les Crotoniates sachant le faible de ces animaux, s'aviserent un jour de combat, de mener avec eux une grande quantité de joueurs de flûte. Au son de ces instrumens, les chevaux des Sybarites se dressant sur les pieds de derrière comme pour danser, jettent leurs maîtres à terre, & passent en cadence du côté des Crotoniates, qui n'eurent pas de peine à vaincre leurs ennemis déjà à demi vaincus par leurs chevaux. Athénée a extrait ce conte du livre d'Aristote où était son ouvrage sur la République de Sybaris. Pline n'a pas manqué de l'adopter dans son *livre 8, chapitre 42*, & le docte Varron a bien osé assurer dans son ouvrage *de re rustica, livre 3*, qu'il y avait un marais en Lydie, dans lequel on voyait des îles flottantes, qui, au son de la flûte, se rangeaient en cercle, & allaient ensuite se réunir au rivage.

Aristote nous assure aussi que les Tyrhéniens ne fouetaient jamais leurs esclaves qu'au son des flûtes, estimant qu'il était

de l'humanité de donner quelque consolation à la douleur ; & comptant par une semblable diversion leur remettre une partie de la peine. On voit assez quel degré de confiance on doit à de pareilles histoires.

Pour voir si la Musique des Anciens était capable de si grands effets ; écoutons-les raisonner eux-mêmes sur cet art. C'est Socrate & Platon qui vont parler dans le troisième livre de la République de ce dernier.

P L A T O N.

« N'admettons-nous pas dans notre Musique ces instrumens
» qui ont tant de cordes , & dont on peut tirer tant de co-
» naissances ?

S O C R A T E.

» Non , si l'on m'en croit.

P L A T O N.

» Notre ville se doit donc garder de nourrir les faiseurs
» de tels instrumens ?

S O C R A T E.

» Il me le semble.

P L A T O N.

» Mais que dirons-nous des joueurs & des faiseurs de

» flûte ? Il faudra donc les bannir par la même raison ; puis-
 » que les instrumens à plusieurs cordes ne font autre chose
 » que l'imitation de la flûte ?

S O C R A T E.

» C'est mon avis.

P L A T O N.

» De sorte que nous ne retiendrons que la lyre ancienne ;
 » & laisserons la flûte aux habitans de la campagne ?

S O C R A T E.

» Rien n'est plus raisonnable , puisqu'aussi bien on doit
 » préférer les instrumens d'Apollon à ceux de Marfyas ».
 Que veut dire tout ce galimatias ? Ces instrumens à cordes
 qui font l'imitation de la flûte ? Cette préférence des instrumens
 d'Apollon à ceux de Marfyas ? &c. &c. »

Avouons que Platon fait bien mal parler Socrate , ou plu-
 tôt que Socrate , en Musique , ne raisonnait pas mieux que
 Platon.

Ce Philosophe défend l'usage des différentes parties dans les
 accompagnemens , & veut qu'on ne joue jamais autre chose sur
 la lyre que ce que la voix chante. La raison qu'il en apporte ,
 est que le mélange du grave & de l'aigu , du dessus & de la
 basse , & la contrariété des mouvemens , peut embarrasser l'es-

prît d'un jeune homme, qui n'a que trois ans à donner à la Musique ; car c'est-là le terme qu'il prescrit à un amateur.

Que penser de tels raisonnemens ! & après les avoir lus , ainsi que beaucoup d'autres que nous épargnons aux lecteurs , n'est-on pas forcé de convenir , que les Anciens étaient absolument ignorans (a) en Musique , & que tous les prodiges racontés de cet art , sont des fables qui doivent perdre toute croyance ?

Nous avons cru qu'il pouvait être convenable de donner cette petite dissertation sur la Musique des Anciens , à la tête d'un ouvrage qui doit présenter un Traité de Musique fort étendu , & qu'il en pourrait résulter , que nos lecteurs sensés , frappés de nos réflexions , & débarrassés d'une erreur à laquelle ils n'avaient peut-être pas encore songé de se soustraire , en liraient avec plus d'intérêt les développemens d'un art que nous croyons pouvoir assurer hardiment n'avoir jamais été aussi avancé que dans ce siècle.

(a) Il était défendu , par les loix des Grecs , de rendre la Musique trop agréable , de crainte qu'en amollissant les esprits , elle ne corrompît les mœurs. Il semble que Plutarque ait prévu le reproche que l'on devait faire à la Musique de son tems , sur sa trop grande simplicité , lorsqu'il dit : « que ce n'était point par ignorance que la Musique des Anciens » était si nue & si simple , mais qu'ils la voulaient ainsi par politique. »



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique.

LA Musique (a) ayant eu pour premier objet les louanges de la Divinité, doit être aussi ancienne que les hommes.

Les Anciens entendaient par le mot *Musique*, non-seulement l'harmonie des sons qui affecte le sens de l'ouïe (b), comme nous l'entendons ordinairement.

(a) Le mot *Musique* en Grec, est dérivé, selon quelques Auteurs, des neuf *Muses*, & selon d'autres, du mot Hébreu, *Mosar*, qui veut dire *Art*, *Science*.

(b) Aristote & les anciens Philosophes ont beaucoup parlé de cette harmonie, qui est, disent-ils, dans notre âme, ou qui est notre âme même. Qu'est-ce que le corps? une pure matière : qu'est-ce que l'âme? un pur esprit. Voilà la plus grande différence

rement, mais encore (a) l'harmonie qui naît de la proportion des choses créées.

Cette Science, dans le sens où nous l'entendons ordinairement, fait connaître les causes, les effets & les propriétés des sons, & de tout ce qui leur appartient.

Outre le plaisir qu'elle nous procure, elle peut atteindre à un but bien plus noble, c'est de commander aux passions & d'émouvoir le cœur (b).

Ce double point de vue a toujours fait regarder la Musique comme un Art important, par les Nations barbares ou civilisées. Nous la trouvons partout intimement liée avec la Danse & la Poésie. Les Nations les plus barbares, dans chaque siècle & dans chaque climat, s'en servaient pour exprimer les émotions de l'âme. Par le secours de ces arts puissans, elles célébraient leurs solennités publiques; elles déploraient leurs pertes communes & particulières, la mort de leurs parens, celles de leurs guerriers;

qu'il puisse y avoir entre les substances créées. Or peut-il se trouver quelque *consonance* ou quelque proportion entre deux substances si différentes? Il y en a une si grande, qu'aucune autre n'en approche. Tout ce qui frappe le corps, l'âme en ressent le contre-coup; & le contre-coup de ce qui frappe l'âme, se rend pareillement sensible au corps. Que la pointe d'une épingle pique le plus légèrement quelque partie du corps que ce soit, l'impression délicate qui se fait sur ces fibres, presque imperceptibles, se fait d'abord sentir à l'âme. Que l'âme à son tour éprouve quelque affliction, quelque ennui qui la tourmente, aussi-tôt le corps éprouve plusieurs mouvemens aîlés à apercevoir, & qui sont comme les échos de cette douleur. Les traits du visage s'altèrent, les couleurs se changent, les convulsions se font sentir, le sang s'agite tumultueusement, les forces s'affaiblissent, il se répand quelque trouble dans toutes les forces animales.

Il en est de même de toutes les passions. Il n'en est aucune qui ne produise quelque impression dans le corps. La colere pousse violemment le sang au dehors; la frayeur le rassemble au dedans; l'amour allume des flammes dans toutes les veines. Les affections de plaisir font leurs impressions, comme les passions turbulentes. La joie de l'âme se peint sur le corps de traits plus ou moins forts, selon qu'elle est plus ou moins vive. Est-il une harmonie plus parfaite? Y a-t-il des proportions plus exactes & plus marquées dans le monde? Voyez le Traité de Musique de Dom Feijoo.

(a) Pythagore, Archytas, Platon, & le reste des anciens Philosophes prétendent, que le mouvement de l'Univers & le cours des Astres ne s'accomplissent point sans Musique: car ils soutiennent que Dieu a créé tous les êtres suivant les règles de l'harmonie.

(b) Les premiers principes de cet Art, sont les mêmes que ceux de la Poésie & de la Peinture. Ainsi que la Poésie & la Peinture, la Musique est une imitation; & elle ne saurait être bonne, si elle n'est pas conforme aux règles générales de ces deux arts,

elles exprimaient leur joie dans les mariages, dans leurs récoltes, leurs chasses & leurs victoires; elles célébraient les grandes actions de leurs Dieux & de leurs Héros; excitaient leurs Concitoyens à porter les armes avec honneur, à se distinguer par des exploits glorieux, & à souffrir avec constance les tourmens & la mort.

Dans l'origine des Républiques Greques, leurs maximes, leurs harangues, leurs loix, leur histoire étaient écrites en vers. Les rites de leur Religion étaient accompagnés de danses & de chants; leurs Oracles étaient chantés par les Prêtres & les Prêtresses. L'union de la Mélodie à la Poésie, continua d'être un des principaux moyens de toutes les institutions de Religion, de Morale & de Politique. Par-là ces deux Arts n'en formèrent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du respect public, & la partie la plus essentielle de l'éducation.

La distinction qu'on parvint à mettre entre la Musique, la Danse & la Poésie, occasiona la décadence de ces Arts; & ils ne furent plus cultivés que par des hommes bornés à en faire toute leur occupation. Les titres de Législateur, de Pontife, de Poète & de Musicien, qui étaient d'abord conférés à la même personne, ne purent être divisés en professions distinctes, sans que la Musique en particulier ne devînt bientôt inférieure à la qualité d'Homme d'Etat (a). La Musique se sépara de la Danse, qui devint alors une des parties de la Gymnastique, dès qu'on eut compris l'utilité dont elle était pour rendre le corps agile, souple, & propre aux exercices de la guerre. Elle tint toujours un peu à la Religion; & on la conserve encore chez plusieurs Nations, dans la plupart des cérémonies religieuses.

Ce fut lors de cette séparation, que le mot *Musique* prit la nouvelle définition qu'il a conservée jusqu'à nous, & qui ne signifie aujourd'hui que *Mélodie & Harmonie*.

sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, & sur plusieurs autres points, ainsi que nous le dit Cicéron dans son Oraison *pro Archia Poeta*.

(a) Il faut lire une Dissertation Anglaise très savante du Docteur Brown, dans laquelle il fait voir avec évidence, comment la Poésie, la Mélodie & la Danse furent inventées lors des progrès de la vie civile, par les différentes nations; comment elles parvinrent à être cultivées séparément; & par quels moyens, après leur séparation totale, le pouvoir, l'utilité & la dignité de la Musique sont tombés dans la corruption & dans le mépris.

CHAPITRE II.

Division de la Musique.

LES Anciens divisent d'abord la Musique en *Mondaine*, *Humaine* & *Instrumentale*.

La Musique mondaine, est l'ordre & la proportion harmonique & agréable à l'entendement. Elle se trouve dans la structure des Cieux & des Elémens, comme dans les mouvemens des uns & les propriétés des autres.

La Musique humaine, est le raport des parties du corps, des facultés de l'âme, & de leurs actions comparées les unes avec les autres, ainsi que l'ordre de toutes les Sciences & Arts, & le raport des loix de tous les royaumes, républiques, &c.

La Musique instrumentale, est ou *spéculative*, ou *pratique*, & comprend la combinaison agréable des voix & des instrumens.

Je ne parlerai que de celle-ci, que le Pere Martini, d'après l'Espagnol Francesco Salina, partage en trois parties.

La Musique qui émeut & réjouit l'âme par le moyen de nos sens.

La Musique qui réjouit & émeut l'esprit seulement.

La Musique qui émeut & réjouit l'un & l'autre.

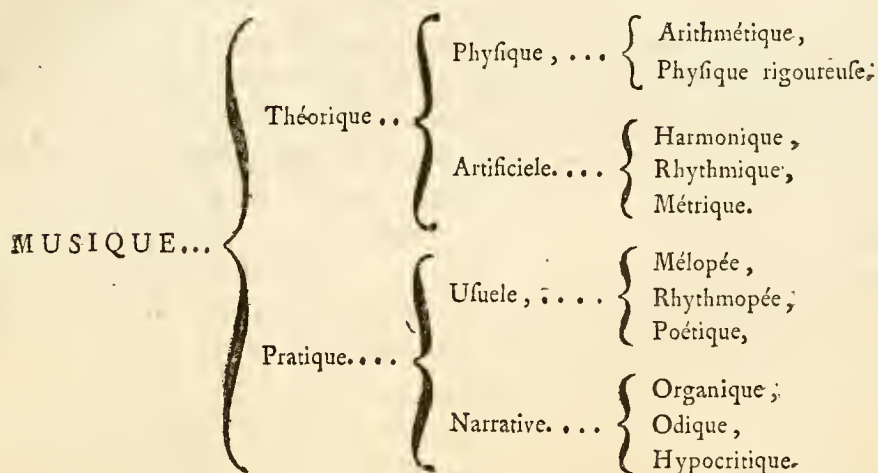
La premiere, s'arête dans l'organe pur de l'ouïe, sans passer à l'esprit.

La seconde, est destinée uniquement à l'esprit : son harmonie se fait sentir, non pas par le plaisir de l'oreille, mais par la réflexion : elle ne vient point de la variété des sons, mais elle consiste dans la proportion des nombres, & ne peut être comprise que par l'esprit.

La troisieme, parvient à charmer l'esprit & les sens, c'est-à-dire, à émouvoir l'oreille par la douceur naturelle de la voix & des sons, & à émouvoir l'esprit par la proportion juste & harmonique des intervalles qui passent entre les voix & les sons.

CHAPITRE III.

Tableau de la division de la Musique vocale & instrumentale ,
suivant les Anciens.



L'explication suivante du tableau qui vient d'être présenté , & qui est tirée des Ouvrages du Pere Martini , apprendra à distinguer toutes les différentes parties de la Musique Greque qui conservent encore aujourd'hui chez nous leur premiere signification.

La Musique *théorique* ou *spéculative* , présente les principes , les causes , les propriétés & les effets de toute harmonie agréable.

La Musique *pratique* ou *active* , est celle qui parvient à nous plaire en exécutant avec art les préceptes de l'autre.

La Musique *théorique* se divise en *physique* & en *artificiele*.

La *physique* , traite des causes naturelles du son & du chant : d'abord , suivant les nombres & leurs proportions ; & de-là vient l'*arithmétique* : ensuite , se servant des loix de la nature pour expliquer leurs effets ; de-là naît la *physique rigoureuse* ou *acoustique* , c'est-à-dire , qui appartient à l'ouïe ,

L'*artificielle* se divise en *harmonique*, en *rhythmique* & en *métrique*. L'*harmonique* examine la différence des sons à l'égard du chant, soit aigus ou graves, soit consonans ou dissonans. La *rhythmique* mesure les différens repos pour les breves & les longues, en conservant un ordre à l'égard de la vitesse & de la lenteur. La *métrique* établit la grandeur des diverses mesures.

La *Musique pratique* se divise en *usuelle* & en *narrative*. L'*usuelle* se divise en *Mélopée*, *Rhythmopée* & *Poétique*. La *Mélopée* est l'art de composer des chants; & de chanter ou jouer, avec toutes sortes d'instrumens, tout ce qui a été composé. La *Rhythmopée* est le moyen de mesurer le rythme ou mesure. La *Poétique* comprend les regles de la Poésie.

La *narrative* se divise en *organique*, en *odique* & en *hypocritique*. L'*organique* s'exécute par les organes naturels, ou par les instrumens inventés par l'art. L'*odique* sert à la Danse. L'*hypocritique* juge de toute sorte de *Musique pratique*.

Proclus, dans son Traité sur l'harmonie de Ptolémée, nous apprend que les Anciens comptaient six genres principaux de *Musique*.

La *Rhythmique*, qui réglait les mouvemens de la Danse.

La *Métrique*, qui réglait la cadence de la Déclamation.

L'*Organique*, qui réglait le jeu des instrumens.

La *Poétique*, qui réglait le nombre & la grandeur des pieds des vers.

L'*Hypocritique*, qui réglait les gestes des Pantomimes.

L'*Harmonique*, qui donnait les regles des chants.

La *Musique harmonique* avait sept parties; les *Sons*, les *Intervalles*, les *Systèmes*, les *Genres*, les *Tons*, les *Muances* & le *Chant*.

On entendait, par *Son*, un bruit résonant.

Par *Intervalle*, ce qui est contenu entre deux sons voisins, comme de *mi* à *fa*, de *sol* à *la*, &c.

Par *Système*, les intervalles qui ne sont pas bornés entre deux sons voisins, & par conséquent composés de plusieurs intervalles; ainsi le système *mi la* est composé des intervalles *mi fa*, *fa sol*, *sol la*. Il y en avait de deux especes: les uns consonans, comme la quarte, la quinte, l'octave; & les autres dissonans, comme la seconde, la septieme, &c.

Par *Genre*, les différentes suites de quatre sons qui composent un *Tétracorde*, c'est-à-dire, une quarte. Ces suites étaient le genre *Diatonique*, le

Chromatique & l'*Enharmonique*. Le *Diatonique* était composé de trois intervalles naturels; c'est-à-dire, que le premier était d'un demi ton, & les deux autres chacun d'un ton. Dans le *Chromatique*, les deux premiers intervalles étaient chacun d'un demi-ton, & le troisième d'un ton & demi ou tierce mineure. Dans l'*Enharmonique*, les deux premiers intervalles étaient seulement d'un quart de ton, & le troisième était de deux tons entiers, ou tierce majeure. Nous avons perdu entièrement ce genre, où l'on prétend qu'on distinguait ces quarts de ton.

Les *Tons* étaient la définition de certains lieux marqués dans le grand système, qui était de deux octaves. C'est ce que nous appelons maintenant *Modes*. Les Anciens n'en comptaient d'abord que trois, le Ton ou Mode *Dorien*, le *Phrygien*, & le *Lydien* (qui reviennent à nos Tons d'*ut*, de *re* & de *mi*). Mais ils en comptèrent bientôt autant (a) qu'il y a de demi-tons dans l'octave; & trois de plus, qui étaient à une octave aiguë des trois plus graves des douze premiers.

Par *Muances*, on entendait les changemens qui se font dans le chant. Ce qui arrivait de quatre manières: du diatonique dans le chromatique; du chromatique dans le diatonique; de quarte en quarte; & d'un sujet triste dans un sujet gai (b).

Par *Chant* ou *Mélopée*, qui se subdivisait en quatre parties, on entendait

1°. la suite des sons, comme *mi fa sol la, ut re mi fa*, &c.

2°. L'entrelacement, comme *ut mi la re*, &c.

3°. Le batement ou répétition, comme *ut ut ut*, &c.

4°. Et la tenue, comme lorsque la voix tient long-tems le même son,

CHAPITRE IV.

Antiquité de la Musique, & comment elle fut trouvée.

SANS nous arrêter à discuter l'opinion de ceux qui pensent que le premier homme était grand Musicien, parceque, suivant S. Thomas, (*Summ. Theo. part. 1, ques. 94, art. 3,*) *Il eut la science de toutes choses*,

(a) Nous espérons de le prouver dans notre troisième Livre.

(b) Ce qu'on appela *muances* dans les derniers siècles, sera expliqué dans le troisième Livre.

par le moyen des images mises en lui par Dieu & non acquises par son expérience: nous nous en tenons à ce qu'on lit dans la Genèse, chap. 4, v. 21, que (a) Jubal fut le père de ceux qui chantaient avec la harpe & l'orgue. Ainsi Jubal peut être regardé comme l'inventeur de la Musique instrumentale.

A l'égard de son origine, c'est une opinion extravagante que celle de Caméléon Pontique, de vouloir l'attribuer au chant des oiseaux. Le chant plaît sans doute à l'oreille: il est même assez varié pour faire plaisir aux sens; mais sans en faire à l'intelligence humaine, qui ne peut porter aucun jugement, ni par théorie, ni par pratique, sur la plus grande partie des intervalles formés par le chant des oiseaux.

Le sentiment de Lucrece paraît avoir plus de vraisemblance, quand il assure que l'origine de la Musique vient des sons formés par le vent dans les roseaux. Ces roseaux n'étaient que le corps sonore; mais la cause était l'agitation causée par le vent, qui excitant l'air qui y était renfermé, produisait des sons distincts.

Zarlin rapporte que, suivant l'opinion de quelques-uns, la Musique doit son origine au son de l'eau; & il nomme Varron & Bocace. Je crois cette opinion aussi extravagante que celle de Caméléon Pontique. Santovin, Gaffurio, Angelini, Bontempi, Zarlin & d'autres, affirment que Jubal, en entendant le son produit par les marteaux de Tubalcain, trouva la Musique & les proportions de ses intervalles. Ils s'appuient sur le témoignage de l'Historien Joseph; quoique le Pere Scorpion assure qu'on ne trouve pas dans Joseph un seul mot de ce fait, dont les Grecs font honneur à Pythagore. Mais comme ce Philosophe adopta dans sa Philosophie plusieurs loix des Juifs; il est possible qu'il ait tiré des livres de Moïse les connaissances dues à Tubalcain, & que les Grecs lui aient attribué cette belle découverte. Vincent Galilée, après avoir rapporté cette histoire sur Pythagore, ajoute: *D'autres veulent que ce soit Dioclès à qui appartient cette invention, non par le moyen des forgerons, mais parce qu'il se trouvant dans la boutique d'un potier-de-terre, il frapa par hasard quelques vases avec une baguete, & observant que, suivant la différence de leur*

(a) Quelques auteurs croient que Jubal donna son nom au premier instrument qui ait été inventé, de même qu'au *Jubileum*: c'est ainsi que les Hébreux appelaient chaque cinquantième année, dont la fête était annoncée au son des instrumens bruyans.

grandeur, ils rendaient des sons différens, il s'appliqua à rechercher les proportions musicales par les sons graves ou aigus.

Il me semble qu'il est plus raisonnable de croire que cette découverte ait été faite par Jubal (a), qui étant frere de Tubalcain, entendait souvent le bruit des marteaux, & vivait plusieurs siècles avant Pythagore & Dioclès. On peut cependant concilier ces différens systèmes, en accordant la division des sons, & par conséquent l'invention du chant, à Jubal, & la théorie de leurs proportions à Pythagore.

CHAPITRE V.

Les premiers chants furent sans doute consacrés à Dieu.

SUIVANT le texte sacré, (Genèse, chap. 4, v. 26.) Énos, fils de Seth, commença à invoquer le nom du Seigneur. Plusieurs Interpretes veulent qu'Énos, par l'ordre d'Adam, ait commencé à former des assemblées publiques de gens pieux, qui introduisirent les prières & le culte divin, par le moyen des sacrifices & des autres rites & cérémonies.

En célébrant les louanges du Créateur, l'enthousiasme dut s'exprimer par des chants éclatans. Macrobe ateste, que les Payens invoquerent toujours leurs Dieux avec le chant & le son des instrumens. *Ils se servaient, dit-il, dans leurs sacrifices, de sons musicaux qu'ils tiraient tantôt de la lyre, tantôt de la harpe, tantôt des flûtes ou autres instrumens.* La Chronique Alexandrine rapporte ces paroles : *Les premiers de la tribu de Seth commencerent à invoquer le nom du Seigneur, ce qui est l'hymne angé-*

(a) « Lamech, (descendant de Caïn,) eut deux femmes, dont l'une s'appelait *Ada*, & l'autre *Sella*. *Ada* enfanta *Jabel*, qui fut pere de ceux qui demeurent dans des tentes & des Pasteurs. Son frere s'appelait *Jubal*; il fut le pere de ceux qui chantent sur le luth & sur l'orgue [*cithara* & *organo*]. *Sella* enfanta *Tubalcain*, qui eut l'art de travailler avec le marteau, & qui fut habile pour faire toute sorte d'ouvrages d'airain & de fer », Genèse, chapitre 4, v. 19 & suiv.

lique. . . . Puisque l'hymne n'est proprement que la Poésie unie au chant ; & que les premiers hommes se servaient d'hymnes pour invoquer le nom du Seigneur , ils l'invoquerent donc en chantant.

CHAPITRE VI.

De la Musique chez les Juifs.

LE texte sacré (*Exode*, chap. 15, v. 1) nous apprend, qu'après le passage de la mer rouge, Moïse entona, avec tous les Israélites, un cantique de remerciement à la louange de Dieu (a). *Cantemus Domino ; gloriosè enim magnificatus est, equum & ascensorem dejecit in mare. Chantons le Seigneur, puisqu'il s'est rendu si grand & si glorieux, & qu'il a précipité dans la mer le cheval & le cavalier.*

Ce cantique fut accompagné par Marie, sœur d'Aaron, réunie avec toutes les autres femmes, & par les chœurs. *Marie prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main le tambourin, ainsi que toutes les autres femmes, qui la suivirent avec des tambourins & des chœurs.*

Le mot *chœur* avait deux significations chez les Anciens. C'est, suivant

(a) La langue du peuple Juif, qu'on nous représente par-tout ignorant & barbare, devait être bien noble, à en juger par les beaux cantiques de Moïse, qui, selon les apparences, étaient l'unique poésie de ce tems-là. Ce qui caractérise l'esprit d'un siècle, ce sont les progrès des arts, du génie & de l'imagination : on n'en trouve aucun monument, depuis Moïse jusqu'à Homère, que les cantiques dont nous venons de parler, & les Psaumes de David ; il est donc permis de croire, qu'alors il n'y avait de Poésie que chez les Juifs. Dans un Mémoire donné à l'Académie des Belles-Lettres, M. Racine le fils assure, que les livres de Moïse renferment des beautés de style, infiniment supérieures à celles que l'on trouve dans Homère. Il prétend aussi, que ce Législateur est le premier Poète lyrique ; & que la première idée du poème dramatique lui appartient aussi, s'il est vrai que, pour consoler les Israélites errans dans le désert, il ait composé le livre de Job ; car presque tous les Rabins le lui attribuent.

Depuis Moïse jusqu'à David, on ne trouve de poésies que dans la bouche de deux femmes ; de Débora qui chante sa victoire, & de la mère de Samuel, qui rend grâces à Dieu de l'avoir tirée de l'opprobre de la stérilité.

Strabon, une simple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux; & suivant S. Jérôme, deux petits tubes de métal, par l'un desquels on donne le vent, & par l'autre le vent sort. Cet instrument s'appelle, de nos jours, *Cornemuse* ou *Mufete*, depuis qu'il a été perfectionné.

L'autre signification du mot *chœur*, selon Strabon, est la même que nous lui donnons, une multitude de chanteurs, que l'on appelle *chœur*, comme chant de personnes du même âge. Quelques Auteurs ont pris l'instrument *chœur* pour le *sistre*.

David (a) consacra la Musique au service de l'arche, lorsqu'il la fit transporter de la maison d'Abinadab à celle d'Obédédôm. On lit dans le sixième chapitre du second Livre des Rois, qu'avec tout Israël David précédait l'Arche : ils marquaient leurs transports de joie, en faisant résonner toute sorte d'instrumens de Musique, les harpes, les lyres, les tambourins, les sistres & les cymbales.

Dans le transport qui s'en fit trois mois après, de la maison d'Obédédôm à la cité de David, l'Histoire Sacrée rapporte (au même chapitre, v. 14), que David dansait de toutes ses forces devant le Seigneur; & que tout Israël & lui conduisaient l'Arche de l'alliance du Seigneur, avec des cris de joie & au son du buccin. La version des Septante ne dit pas qu'il dansait, mais qu'il frappait sur les instrumens harmonieux.

Dès que l'Arche fut placée dans la cité de David, ce Roi dit aux Princes des Lévités, qu'ils eussent à établir parmi leurs freres, des Chanteurs avec les instrumens de Musique.... pour que le son de l'allégresse retentît hautement. Héman, Asaph & Ethan furent nommés pour chanter en jouant des cymbales métalliques. Zacharie, Oziel, &c. pour chanter les Mysteres avec le psaltérion. Mathathias, Éliphalu, &c. avec la harpe de huit cordes, chantaient les cantiques de victoire. Chonénias, le premier des Lévités, présidait à la prophétie, c'est-à-dire, au chant où l'on entonnait la mé-

(a) David & Salomon étaient Musiciens; car on trouve dans plusieurs endroits de l'Ancien Testament, qu'ils ont composé, ainsi que plusieurs Prophetes, des cantiques dont ils ont fait les airs. David jouait d'un instrument appelé *Kinnor* ou *Cithara*, & nous apprend dans un cantique (qui se trouve à la fin des Psaumes dans la version des Septante), qu'il en avait inventé un autre. « J'étais, dit-il, le plus jeune de » mes freres.... J'avais soin des troupeaux de mon pere; je me fis un instrument de » Musique, & mes doigts fabriquerent un psaltérion.

lodie. *Sébénias, Josaphat, &c.* prêtres, sonaient de la trompette devant l'Arche. *Jéhiel* jouait du psaltérion & de la lyre, &c. (1 liv. des Paralip. ch. 15 & 16).

De cette manière, la Musique, qui avait commencé à peine sous Moïse à servir aux fonctions publiques de la religion, avec le ministère des trompettes & le chant du peuple, eut sous David un établissement régulier pour le service du sanctuaire (a).

Lorsque Salomon fit la dédicace du Temple de Jerusalem, tous les Princes d'Israël étant assemblés avec les Prêtres & les Lévites, il choisit parmi eux deux cents quatre-vingt chefs, qui eurent à leurs ordres, environ quatre mille Musiciens. Les Lévites chantaient les louanges du Seigneur le matin & le soir, pendant l'offrande des holocaustes, & cent vingt Prêtres sonaient des trompettes. Cette pompe célèbre fut exécutée avec beaucoup de respect & de dévotion; & depuis ce tems les cérémonies sacrées furent accompagnées de Musique (b).

Depuis cette dédicace, il se passa un siècle où l'on ne trouve aucun monument concernant la Musique. Cependant Elisée nous fournit un trait digne de remarque, rapporté dans le 4^e livre des Rois, chapitre 3. Josaphat, Joram, & le Roi d'Idumée, se trouvant sans eau dans le désert de Moab, prièrent le Prophète de les aider à sortir d'embarras. Elisée ému de colère à la vue de Joram, ennemi du vrai Dieu, & voulant le calmer, afin de se disposer à mieux recevoir l'esprit du Seigneur, leur dit : *Amenez-moi un Musicien; & lorsque le Musicien joua de son instrument,*

(a) On connaît assez les Psaumes, pour que nous n'ayons pas besoin d'en faire connaître les beautés. Nous nous contenterons de dire, qu'il n'est pas de monument de poésie lyrique où le génie se déploie avec plus de variété. On y passe sans cesse du pathétique au sublime; & on y reconnaît par-tout une imagination vaste, capable d'embrasser les plus grands objets, & de les peindre avec les couleurs les plus fortes & les plus vraies, ainsi qu'un cœur tendre qui sent vivement, & s'exprime de même.

(b) Il paraît que David avait aussi de la Musique dans son palais. Nous en pouvons juger par la réponse du vieillard, qui s'excusa de le suivre à sa cour, sur ce qu'il n'avait plus l'oreille assez fine pour goûter la mélodie des Musiciens & des Musiciennes.

Tout nous prouve, sous David, le règne de la Musique & de la Poésie. On peut lire dans Josèphe, que Salomon fit faire deux cents mille trompettes, & quarante mille instrumens, lyres, &c. & une espèce, dont la matière était un métal composé d'or & d'argent. Ce Prince remplit sa cour de Musiciens & de Musiciennes, ce qu'il appelle *les délices des enfans des hommes.* (Ecclesi. chap. 2, v. 8).

la main du Seigneur fut sur Élisée , & il dit , &c. C'est le premier exemple de l'usage dont se servirent quelquefois les Prophetes pour exciter en eux l'enthousiasme divin.

Les Chanteurs jouèrent aussi un grand rôle dans la bataille , suivie d'une grande victoire que Jofaphat remporta sur les Ammonites & sur les Moabites. Ils servirent d'avant-garde , disposés dans le même ordre que dans le temple. Les Lévites n'eurent pas plutôt commencé leurs chants , que la terreur s'empara des ennemis , qui tournerent leurs armes les uns contre les autres , & mirent fin à cette guerre en se massacrant tous.

Le son des trompetes sacrées , remplissant aussi de terreur l'armée de Jéroboam , donna une victoire complete à Abias , Roi de Juda.

On fait que Samarie osa luter contre Jérusalem , en voulant égaler dans ses fêtes , la magnificence des solemnités célébrées dans le temple. Mais Jérusalem l'emporta toujours par ses Poésies & sa Musique.

On connaît le cantique d'Ezéchias , celui de Judith , ceux d'Isaïe & de Jérémie (le Simonide des Hébreux). Ces cantiques étaient sur de la Musique plaintive & pathétique qui attendrissait jusqu'aux larmes. Dans ceux de Jérémie , Jérusalem y est représentée pleurante , assise sur le grand chemin ; elle adresse ses plaintes aux passans , & ne trouve point de consolateur. Les chemins pleurent avec elle (car la poésie de ce Prophete anime & personifie tout) ; l'enceinte sacrée , le parvis , les murailles du temple , les vierges , les prêtres , les enfans , les meres , la terre , l'univers , tout pleuré , tout gémit.

Les Juifs , pendant la Captivité , composerent beaucoup de Psaumes ; que nous avons encore. Les Poètes Musiciens se consolaient , & consolait leurs freres. Tantôt ils soupirent vers Jérusalem , tantôt ils peignent la barbarie de leurs vainqueurs ; quelquefois ils représentent à Dieu qu'il y va de sa gloire à venger son peuple.

Tous ces cantiques furent recueillis par Esdras ; & ce recueil d'hymnes (appelées *Psaumes* par les Grecs) , nous offre la plus belle Poésie lyrique. Ce goût de Musique dura jusqu'aux derniers tems de Jérusalem ; puisque *Tacite* (hist. V.) nous en dépeint les prêtres jouant de la flûte & du tambour.

Hérode-le-Grand fit construire un théâtre à Jérusalem , & un amphithéâtre hors de la ville , pour des Jeux semblables à ceux des Grecs. Mais

c'est à cette époque, que l'on vit disparaître la Poésie & la Musique Hébraïques, qui furent remplacées par celles des Grecs ; & peut-être les Juifs n'y gagnèrent-ils pas.

CHAPITRE VII.

De la Musique des Juifs dans les Repas , les Obseques & les Vendanges.

LA joie & la tristesse étant les caractères distinctifs de la Musique, les Anciens, même les plus barbares, établirent l'usage d'avoir de la Musique dans les repas (a) & les funérailles. Isaïe dit, chap. 5. v. 12. *La harpe, la lyre & le tambourin, la flûte & le vin dans vos repas.* L'Ecclésiastique dit, chap. 49. v. 2. *Et comme la Musique dans un festin, &c.* Il est donc prouvé que les Hébreux avaient de la Musique dans leurs repas.

Quant à celle des funérailles, l'on peut croire avec fondement, que la Musique s'employait dans les cérémonies funebres. Il paraît que l'on se servit d'instrumens dans la pompe funebre de Jacob, que Joseph célébra par ordre de Pharaon.

Jacob ayant dit à son fils en mourant, *ensevelissez-moi avec mes peres* : la Genèse rapporte que *Joseph partit de l'Egypte pour accompagner le corps de son pere, & avec lui tous les plus anciens de la maison de Pharaon, & tous les plus âgés de l'Egypte....* Ils vinrent à l'aire d'Atad, située au delà du Jourdain, ils employèrent sept jours à y célébrer les obseques de Jacob avec abondance de pleurs..... Dans la suite on a donné à cet endroit, le nom de Pleurs de l'Egypte.

Il fut donc enseveli suivant les deux rites, Hébreu & Égyptien.

Le rit Hébreu exigeoit :

1°. Le jeûne jusqu'au soir.

2°. De pleurer publiquement.

(a) Athénée dit que les Anciens mêlaient la Musique dans les festins, pour réprimer l'intempérance & l'incontinence.

3°. De célébrer les vertus du défunt.

4°. Les lamentations avec un chant lugubre.

Le rit Égyptien ordonnait aussi les lamentations; & cette nation, qui possédait alors les arts utiles & agréables, n'aurait eu qu'une Musique défectueuse, si elle n'avait pas connu les instrumens. Dans cette pompe funebre on se servit donc des instrumens. Il en faut donc conclure que, long-tems avant les Egyptiens & les Hébreux, le chant & les instrumens étaient en usage.

S. Matthieu a dit, chap. 9, *Jésus étant venu dans la maison du Chef de la Synagogue, & ayant vu les joueurs de flûte & la troupe tumultueuse, leur dit : Retirez-vous ; car cette jeune fille n'est pas morte, mais elle dort.*

Le Rabin Maimonide nous apprend : Que le mari était obligé d'ensevelir sa femme morte, & de faire les pleurs & le deuil..... Le plus pauvre, parmi les Israélites, n'y employait pas moins de deux flûtes & d'une pleureuse ; & le riche doit se conformer à ses facultés.

Josephe dit la même chose, & rapporte que, le bruit de sa mort s'étant répandu, on rassembla à grands frais, pour ses funérailles, un grand nombre de joueurs de flûtes qui commencèrent les obseques.

David composa un cantique lugubre, qui se chanta à la mort de Saül & à celle de Jonathas. Il y en eut un aussi à la mort de Josias, comme on le voit dans le deuxième livre des Paralipomènes, chap. 35. *Tout Juda & Jérusalem pleurerent Josias ; & le Prophete Jérémie composa, à cette occasion, des lamentations qui furent chantées pendant long-tems par les Musiciens & les Musiciennes. Et cet usage était passé comme une loi dans tout Israël.*

Plusieurs sages Interpretes assurent, que les Psaumes 8, 80 & 83 furent composés par David pour être chantés pendant les vendanges.

CHAPITRE VIII.

De la Musique chez les Chaldéens & autres Orientaux.

LA Musique était certainement en usage à Babylone, puisque S. Jean parlant à cette ville, dit dans son Apocalypse, chap. 18 : *On n'entendra plus*

dans tes murs la voix des joueurs de harpe & des Musiciens, chantant avec la flûte & la trompette.

Les Phéniciens inventerent un instrument nommé *Phénicien*, & un autre nommé *Nablum*, que l'on croit être le *psaltérion* ancien, ou la *viole* de nos jours (a). Ils s'en servaient pour exciter leurs Mimes à danser & à sauter, pour célébrer les fêtes de Bacchus. Ils se servaient aussi, dans les funérailles, d'une certaine flûte longue qu'ils appelaient dans leur langue, *Gingré*; cette flûte rendait un son perçant & lugubre. Au rapport de Juba, roi de Mauritanie (histoire du théâtre, livre quatrième), les Syriens inventerent l'instrument appelé *triangle*, dont la forme s'est conservée jusqu'à nous. Capitolinus nous dit, que Lucius Verus emmena de Syrie des joueurs d'instrumens à cordes & à vent. Certaines courtisannes, qui jouaient de la flûte en se prostituant, s'appelaient, chez les Syriens, *Ambulage*. Pollux rapporte, que les Assyriens se servaient d'un instrument à trois cordes, appelé *Pandore*, trouvé par les Arabes & nommé par eux *Tricordes*. Pythagore attribue cette invention aux *Troglodytes*, & prétend qu'on faisait cet instrument avec le laurier qui croît dans la mer.

Les Babyloniens avaient des Musiciens dans leurs repas, qui commençaient par la gaité, & finissaient par la débauche. « Les femmes qui fréquentaient ces assemblées, s'y présentaient d'abord avec une contenance » modeste; mais bientôt elles quittaient leurs robes & leurs autres habits, » & oubliant enfin toute pudeur, ne faisaient aucune difficulté de paraître » entièrement nues. Ce n'étaient pas des femmes publiques qui exerçaient cet » infame métier, mais les dames les plus distinguées, qui regardaient, ainsi » que leurs filles, cette horrible prostitution, comme quelque chose d'honnête & d'obligeant ».

(a) Baptiste Folengius, sur le psaume 33, dit que cet instrument était estimé le plus noble de tous; parceque quand les soixante-dix symphonistes, qui jouaient de la *trompette*, des *orgues*, des *ymbales*, de la *lyre*, &c. étaient assemblés pour faire leur concert, le roi jouait seul de celui-ci : *Rex solus psalterio regio cænebat*. Quelques-uns prétendent aussi, que ce que nous appelons la *viole*, était la cithare des Anciens. Achile Tatius, au premier livre des Amours de Leucipe & de Clitophon, fait le récit d'un banquet, & dit qu'à la fin du repas, un beau garçon s'avança avec un instrument, qu'il nomme *Cithara*, & qu'essayant les cordes avec les mains, il les fit un peu résonner; puis ayant pris l'archet, il accorda sa voix avec son instrument.

Fæminarum

Fæminarum, convivia ineuntium, in principio modestus est habitus; dein summa queque amicula exuunt, paulatimque pudorem profanant: ad ultimum (honos auribus sit) ima corporum velamenta projiciunt. Nec meretricum hoc dedecus est, sed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis vilitas. Quinte-Curce, livre cinquieme, chapitre premier.

Les Scythes inventerent le *Pentacorde*, instrument à cinq cordes, & se servaient d'une mâchoire de chien, au lieu de *plectrum* (a).

Les Grecs s'attribuerent toutes ces découvertes, ainsi que les arts & les sciences qu'ils tenaient des Orientaux.

CHAPITRE IX.

De la Musique chez les Égyptiens.

LE Pere Kircher prétend, qu'après le déluge les Égyptiens furent les premiers restaurateurs de la Musique, & qu'ils furent instruits dans cet art par Cham & son fils Mesraïm. Il est certain qu'ils furent si habiles dans les arts & dans les sciences (b), qu'Orphée, Homere, Pythagore de Samos, Solon & plusieurs autres, pénétrèrent chez eux, malgré le péril que couraient les étrangers qui y abordaient, & en rapporterent tout ce dont ils avaient pu s'instruire (c).

(a) Le *Plectrum* était un petit bâton pointu & crochu par les deux bouts, avec lequel on courait moins de risque de prendre une corde pour une autre, qu'en la touchant avec les doigts.

(b) Les anciens peuples de l'Égypte avaient des Musiciens, & il est vraisemblable que c'est chez eux que Moïse & les Hébreux ont puisé la science de la Musique. D'après le rapport de plusieurs écrivains Orientaux & Occidentaux, on peut juger que le chant y fut toujours d'usage pour célébrer les louanges de Dieu.

(c) Les Philosophes Égyptiens regardaient le monde comme un vaste tout qui était Dieu; & l'esprit, dont ce tout était animé, en était le moteur.

La réputation de leur sagesse était si étendue, que les hommes de génie en tout genre, allaient puiser dans leurs leçons & dans leurs écrits, les connaissances qu'ils n'avaient pu trouver ailleurs. Après Orphée, Musée, Dédale, &c. Homere y alla nourrir & agrandir sa vaste imagination. Le reste de la terre ne lui eût pas offert les grands

Les Egyptiens ayant trouvé que certaine Musique tendait à corrompre les mœurs, banirent entierement la Musique tendre, molle & efféminée; & ne conserverent que la Musique mâle & forte, qu'ils regardaient comme propre à enflâmer leurs ames. Platon nous apprend, dans le septieme livre des Loix, que ce peuple croyant avoir assez fait de découvertes, défendit d'en faire de nouueles, persuadé qu'il était dangereux d'introduire quelque nouveauté. Voici ses paroles : *Il fut défendu aux Peintres, & aux Maîtres de quelque art que ce fût, d'introduire aucune chose nouuele, ou de penser à aucun art nouveau.*

Le passage de l'Exode, chap. 32 : *Je vois le veau & les chœurs, &c.* prouve que les Égyptiens se servaient de Musique dans le culte de leurs idoles; puisque ce veau d'or n'avait été fabriqué que pour être l'image de celui des Égyptiens, & que les Israélites l'honorèrent vraisemblablement du même culte qu'on lui rendait en Égypte.

Voici l'origine de la Musique chez les Égyptiens, selon Diodore de Sicile : « Les Égyptiens honorent beaucoup Mercure, comme inventeur de » très belles choses... Ce fut lui qui, le premier, observa le cours des étoiles, » l'harmonie du chant, & les proportions des nombres : il y ajouta encore la » Medecine, & la Lyre avec des cordes de boyaux. Mais il n'en mit que trois, » à l'imitation des trois saisons de l'année : le son aigu pour l'été, le grave » pour l'hiver, & le son mitoyen pour le printems..... Osiris ayant

tableaux qu'il vit en Égypte; & s'il est vrai qu'il y ait acquis toutes les connaissances dont ses ouvrages sont remplis, l'Illiade & l'Odyssée sont les monumens les plus précieux de la gloire des Égyptiens. Quelques auteurs prétendent qu'Hermès ou Mercure était plus ancien que Moïse : ce qu'on sait sûrement de lui, c'est qu'il était Législateur, Prêtre & Philosophe; ce qui lui fit donner le nom de *Trismégiste*, ou trois fois très-grand. Une chose assez singuliere, c'est qu'Hermès a prédit l'avenement de J. C. le jugement dernier, la résurrection universelle, les récompenses & les peines de l'autre monde; ce qui fait que S. Augustin hésite à décider, si c'est par la connaissance des cieux, ou par l'inspiration du diable, qu'il a acquis cette pénétration dans l'avenir : Lactance ne balance pas à le mettre au rang des Prophetes.

On l'a pendant long-tems regardé comme le pere de la Magie, science absurde, qui ne doit son être, qu'à l'ignorance & à la faiblesse de l'esprit humain; & ses connaissances en Chimie, science presque inconnue alors, ont fait croire qu'il possédait la pierre philosophale, autre absurdité long-tems en vogue, & maintenant méprisée comme elle le mérite.

» partagé son royaume, s'en alla avec son frere, que les Grecs appe-
 » lent Apollon. Il aimait le chant; & fut suivi par quantité de Musiciens,
 » parmi lesquels il y avait neuf jeunes filles vierges, qui avaient toutes
 » sortes de connoissances, & que dans la suite les Grecs appelerent
 » Muses; Apollon fut établi leur Maître, & celui de la Musique. Osiris
 » voyant aussi que les Satyres étaient propres à danser, à chanter, & à
 » faire toutes sortes de sauts & de jeux, les retint à sa suite ».

Les Égyptiens avaient aussi une chanson, faite pour les obseques de
 Linus. Hérodote en parle ainsi : *Il y a sur-tout une chanson, appelée Linus,*
que l'on chante en Phénicie & en Chypre, & qui a différens noms chez
différentes nations. Les Grecs s'en servent pour chanter ce Linus.

Linus, en Égyptien, s'appelait Manès, Athénée rapporte, sur le témoi-
 gnage de Juba, que les Égyptiens se servaient d'un instrument appelé
Monaule, pour accompagner les vers nuptiaux, ou épithalames. Ils inven-
 terent aussi un chant grave, dont ils se servaient dans les pompes & dans
 les sacrifices. Ce chant fut adopté par les Grecs, par les Étrangers &
 par les Romains.

Mais ce que les Nations Européenes doivent aux Égyptiens, c'est
 l'établissement de la semaine, que bien peu de personnes connoissent
 comme une institution musicale.

Dion, au trente-septieme livre de son Histoire Romaine, nous ap-
 prend que les Égyptiens, en faisant correspondre une Planete à chacun
 des jours de la semaine, les avaient disposées de quatre en quatre, pour
 former cette consonance qu'on appelle *quarte*. (*Harmoniam eam quæ*
Diateffaron vocatur).

Avant de représenter ici cet arrangement, il faut observer que ces
 mêmes Égyptiens faisaient correspondre les sons qui composaient leur
 échelle musicale (comme seraient nos syllabes *fi ut re mi fa sol la*) à
 l'ordre des planetes, de la maniere suivante:

{	<i>fi</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
	Sarurne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.						

Si l'on forme de ces sons, en commençant par *fi*, un ordre de quartes, on
 aura la semaine, telle que les Égyptiens l'ont instituée, & dans laquelle le *fi*,
 ou Saturne, répond au premier jour, qui est notre *Samedi*; le *mi*, ou le Soleil,

au second jour; le *la*, ou la Lune, au troisième: & ainsi de suite, comme dans l'exemple suivant, où, en répétant plusieurs fois les sons de l'échelle précédente, on trouve toutes les quartes qui constituent la semaine.

{	SAMEDI			DIMANCHE			LUNDI
	<i>SI</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>MI</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>LA</i>
{	Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.						

{			MARDI		MERCREDI		
	<i>fi</i>	<i>ut</i>	<i>RE</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>SOL</i>	<i>la</i>
{	Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune.						

{		JEUDI		VENDREDI			
	<i>fi</i>	<i>UT</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>FA</i>	<i>sol</i>	<i>la</i> (<i>SI</i> , &c.
{	Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure, la Lune, (Saturne, &c.						

C'est dans cette suite de consonances, *fi mi la re sol ut fa*, représentée par les Planètes qui correspondent aux jours de la semaine, que les Egyptiens ont voulu déposer, pour ainsi dire, les principes fondamentaux de leur échelle, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des sons qui la composent; puisqu'une gamme, une échelle quelconque, n'est jamais que le résultat d'une suite de consonances, soit quintes, soit quartes, &c.

Nous devons la connaissance de cette ancienne institution musicale au *Mémoire sur la Musique des Anciens*, par M. l'Abbé Roussier, d'où nous avons extrait ce que nous nous sommes contentés d'exposer ici. On trouvera dans l'Ouvrage de cet Auteur, ainsi que dans ses *Lettres à l'Auteur du Journal des Beaux-Arts & des Sciences*, tous les détails & les développemens, qui concernent le fond des principes consignés dans la semaine planétaire des Egyptiens depuis plus de quarante siècles.

CHAPITRE X.

De la Musique chez les Grecs.

Les philosophes Grecs pensent, que la Musique est aussi ancienne que l'homme même; & que la nature nous a donné la voix, non-seulement pour exprimer les pensées de l'âme, mais encore pour nous réjouir par le chant.

Il prétendent aussi, que toute chose sur terre ou dans le ciel, fut créée avec une proportion harmonique; & par-là ils trouvent tout dans la Musique (a). C'est pourquoi ils la diviserent en *Humaine*, *Mondaine* & *Instrumentale*, comme il a été dit ci-devant, chapitre second.

Plutarque avait un tel respect pour la Musique, qu'il nous a dit : qu'elle devait être regardée comme ayant été inventée par les Dieux, & que les Anciens l'avaient toujours traitée aussi respectueusement que les autres sciences.

Il dit ailleurs, que les hommes de l'Antiquité la plus reculée, n'ont d'abord employé la Musique que pour chanter en l'honneur des Dieux; & célébrer les grandes actions des hommes : car ils n'avaient pas encore connaissance de la Musique théâtrale (b).

La Musique ne servant alors qu'à louer les Dieux (c) & les héros; était grave, simple & majestueuse (d). Les Anciens voulaient que cet art

(a) Ce que les Anciens appelaient *Musique*, était une science bien autrement étendue qu'elle ne l'est de nos jours.

Aujourd'hui la Musique ne comprend que l'art d'arranger des sons, & de les exécuter avec la voix ou sur les instrumens. Chez les Anciens, la Musique renfermait de plus l'art poétique, l'art de la *saltation* ou du *geste*, & l'art d'écrire la *déclamation*, art entièrement perdu aujourd'hui.

Le meilleur des livres anciens, qui traite de la Musique & qui nous ait été conservé; est celui d'*Aristide-Quintilien*, qui vivait sous le règne de Domitien & sous celui de Trajan. Il définit ainsi cet art : *Ars decoris in vocibus & motibus*; un art qui enseigne à se servir de la voix, & à faire avec grâce tous les mouvemens du corps. Aristide-Quintilien a écrit en grec, & a été fort bien traduit en latin par Meibomius, qui a rassemblé dans un volume divers traités de Musique d'auteurs Grecs.

(b) Il est à présumer, que le nom grec *theatron* (*speclandi locus*) & le verbe *theorein* (*speclare*) ont pris leur étimologie dans le mot *Theos* (Dieu).

(c) Plutarque nous dit, que les plus anciens Philosophes mettaient entre les mains de leurs dieux ou de leurs simulacres, divers instrumens de Musique, parcequ'ils ne concevaient point d'occupation plus digne de la Divinité, que cet art.

Les livres sacrés ne nous parlent d'aucun autre art qui soit en usage dans le séjour céleste; & la Musique est le seul plaisir sensible qu'ils donnent aux bienheureux.

(d) Platon, Aristote, Plutarque, & plusieurs autres Philosophes, se plaignirent de la corruption qui s'était glissée dans la Musique de leur tems, & qui l'avait si fort avilie. Lorsqu'elle était grave, majestueuse & simple, & qu'unie à la poésie décente, elle n'était employée qu'en l'honneur des Immortels, alors elle se contenait dans les

ne s'écartât point des bonnes mœurs & de la décence; & ils se révoltèrent contre ceux qui, ajoutant des cordes aux instrumens, la rendirent susceptible d'exprimer des sentimens de volupté, qu'ils regardaient comme contraires à l'honnêteté.

En considérant la manière dont les Anciens envisageaient la Musique; on ne sera pas étonné de l'importance qu'ils métaient à cet art, & de l'influence qu'ils lui attribuaient sur les mœurs. Leurs esprits exaltés par la forme de leur gouvernement républicain, par les grandes actions dont ils étaient les témoins, par leur système religieux, & par la pompe de leur langage & de leur versification, portaient de l'énergie & de la sublimité jusque dans les moindres objets. En admirant l'harmonie du grand ouvrage céleste, & l'acord inaltérable entre toutes les parties qui le composent, ils tenterent d'établir entre les sons le même acord qui existe entre les corps; & ce principe fut la base de leur art musical, dont ils rapportèrent l'origine aux Dieux, comme aux créateurs de l'harmonie.

Rien de plus grand, en effet, que l'harmonie considérée sous ce

bornes que lui avaient prescrites les grands Maîtres, & sur-tout les Législateurs & les Philosophes, qui étaient pour la plupart Poètes & Musiciens. Mais les spectacles de théâtre, & le culte de certaines divinités, de Bacchus entr'autres, dérangerent fort les sages reglemens. Ils firent naître la Poésie dithyrambique, Poésie des plus licentieuses dans l'expression, dans le rythme & dans les sentimens. Il lui fallut une Musique de même genre, & par conséquent fort éloignée de cette noble simplicité de l'ancienne. La multitude des cordes, les traits, les variations (qu'on appelait alors diminutions), la broderie, s'y introduisirent à l'excès, & la gâtèrent, au jugement des Philosophes de ce tems-là. Peut-être leur trop grande prévention en faveur de la respectable Antiquité, les aura-t-elle un peu séduits au désavantage d'une Musique, plus propre à surprendre & à réjouir l'imagination, qu'à toucher le cœur. Quoi qu'il en soit, ces plaintes des Anciens ressemblent à celles de plusieurs de nos Modernes, qui, lorsque Rameau eut vaincu les préjugés & la cabale, regrétaient sérieusement la Musique de Lully. On en pourrait dire autant de ceux qui regrettent maintenant la plus grande partie des ouvrages de Rameau, qui ne seront jamais redonnés. La Musique n'est bonne que quand elle amuse. Il n'y a point de beau fixe en Musique, comme en Peinture, Sculpture & Architecture. Chaque siècle a son goût, qui se voit rejeter par celui du siècle suivant : voilà pourquoi, dans ce genre, il ne faut rien regretter, rien exclure, & peu critiquer; mais jouir autant qu'il est possible, & sur-tout s'amuser des graves disputes que l'on voit tous les jours sur de si risibles sujets.

point de vue : sans elle rien n'existe ; sans elle rien ne peut exister. C'est en partant de cette nécessité d'harmonie , que Pythagore , suivant Macrobe , inventa son système de Musique ; & c'est d'après les regles prescrites par Pythagore , que Platon établit dans son Timée les loix de la constitution du monde.

Le trait le plus ancien que les historiens nous aient conservé sur la Musique des Grecs , est celui de l'enfance de Jupiter , cru Dieu par les Grecs , & pere des dieux & des hommes. Ce Jupiter , suivant le sentiment des Chronologistes , fleurissait à-peu-près dans le même tems qu'Abraham. Dès qu'il fut né , sa mere Cybele craignant qu'il ne fût tué par son oncle Titan , l'envoya sur le mont Ida en Creté , pour être élevé par les Curetes (a) & par les Dactyles Idéens ; & dès qu'il pleurait , ainsi que font les enfans de cet âge , les Curetes & les Dactyles faisaient du bruit avec des tambourins dont ils accompagnaient leurs chansons (Bercinthe) (b).

Ce récit prouve la simplicité de la Musique dans ces premiers tems.

La Fable nous apprend ensuite , que Minerve s'étudiant à tirer du son de la flûte qu'elle avait inventée , & qui était de buis ou d'os , suivant *Fulgence* , *Ovide* , *Properce* , *Claudien* & *Plutarque* ; &c. . . & s'étant aperçue que la nécessité où elle était de gonfler ses joues , la rendait difforme , brisa

(a) Les *Curetes* , *Galles* , *Dactyles* , *Corybantes* , étaient les Prêtres de Cybele. La cérémonie qu'ils faisaient en Syrie pour recevoir de nouveaux Galles , est ainsi décrite par Lucien. « A la fête de la Déesse se rend un grand nombre de gens , tant » de la Syrie que des régions voisines ; tous y portent les figures & les marques de » leur religion. Au jour assigné , cette multitude se rend au temple ; quantité de Galles » s'y trouvent & y célèbrent leurs mystères , ils se taillaient les coudes , & se donnent » mutuellement des coups de fouet sur le dos. La troupe qui les environne , joue de la » flûte & du tambour : d'autres saisis comme d'un enthousiasme , chantent des chansons » qu'ils composent sur le champ. Tout ceci se passe hors du temple , & la troupe » qui fait toutes ces choses n'y entre pas. C'est dans ces jours-là qu'on crée des » Galles ; le son des flûtes inspire à plusieurs des assistans une espece de fureur : alors » le jeune homme qui doit être initié , quitte ses vêtemens , & poussant de grands » cris , vient au milieu de la troupe , où il tire une épée , & se fait eunuque lui-même. Il court ensuite par la ville , portant entre les mains les marques de sa mutilation , & les jete dans une maison , dans laquelle il prend l'habit de femme ».

(b) Ils couraient tout échevelés , par des précipices ; d'autres faisaient entendre le son du cor , ou du tambour , ou des cymbales , si bien que les montagnes retentissaient de leurs cris & de leurs débauches.

sa flûte, menaçant du plus grand supplice celui qui aurait l'audace d'en refaire une autre.

Nous avons vu que, selon les Grecs, la lyre fut inventée par Mercure ; mais il est bon d'observer qu'il y a eu plusieurs *Mercurès* (ainsi que plusieurs *Hercules*) désignés sous le même nom.

» Le premier (*a*) eut pour pere le Ciel, & pour mere la Lumiere. Le second, qui habitait un antre souterrain, & qui était le même que Trophonius, était fils de Valens & de Phoronis. Le troisième, qu'on dir avoir eu Pan de Pénélope, était né du troisième Jupiter & de Maïa. (C'est celui qui inventa la lyre, & qui est célébré par Homère dans son hymne sur ce Dieu). Le quatrième, dont les Egyptiens croyaient ne pouvoir sans crime proférer le nom, était fils du Nil. Le cinquième, qu'ils nommerent en leur langue, *Thoth*, ainsi que s'appelle chez eux le premier mois de l'année, était celui que la ville de Phénée révérait, & qui s'étant saivé en Égypte pour avoir tué Argus, y fit recevoir ses loix & fleurir les beaux arts. (Quelques-uns disent que c'est celui qui inventa la lyre). »

Mais, comme notre dessein n'est pas de rapporter toutes les absurdités Mythologiques des Anciens, nous nous contenterons de parler des faits consacrés par l'histoire, & nous laisserons les fables pour ce qu'elles font. Les historiens nous apprenent, que leur Musique produisait des effets de trois especes ; 1.^o elle adoucissait les mœurs ; 2.^o elle excitait ou réprimait les passions ; 3.^o elle guérissait de plusieurs maladies.

Jetons quelques coups d'œil sur ces prétendus miracles, & essayons de les ramener au vrai.

Dans le quatrième livre de son histoire, Polybe (*b*), historien sage ;

» (*a*) Mercurius unus, Cælo pater, Diæ mater, natus ; cujus obscœniis excitata natura traditur, quod aspectu Proserpinæ commotus sit : alter, Valentis & Phoronidis filius, is qui sub terris habetur, idem Trophonius : tertius, Jovæ tertio natus & Majâ, ex quo & Penelopæ Panæ natum ferunt : quartus, Nilo pater, quem Ægyptii nefas habent nominare : quintus, quem colunt Pheniatæ, qui & Argum dicitur interemisse, ob eamque causam in Ægyptum profugisse, atque Ægyptiis leges & litteras tradidisse ; hunc Ægyptii *Thoth* appellant, eodemque nomine anni primus mensis apud eos vocatur. » (Cicéron de la Nature des Dieux, liv. troisième, paragraphe 3.)

(*b*) Voyez M. Burette, dans les Mémoires de l'Académie, tome V des Mémoires : exact ;

exact, & qui mérite toute créance, raconte que les Cynaïthiens, peuples de l'Arcadie, se distinguaient des Grecs par leur cruauté & par leurs crimes, & cela parcequ'ils ne pouvaient pas souffrir la Musique.

« L'étude de la Musique, dit-il, a son utilité pour tout le monde, » mais elle est absolument nécessaire aux Arcadiens. Car il ne faut pas » adopter le sentiment d'Éphore, qui au commencement de ses Écrits, » avance cette proposition indigne de lui : *Que la Musique ne s'est in-* » *roduite parmi les hommes, que pour les tromper & les séduire par une* » *espece d'enchantement.* Les Arcadiens sont presque les seuls chez qui » la Jeunesse, pour obéir aux loix, s'acoutume, dès l'enfance, à chanter » des hymnes & des péans à l'honneur des Dieux & des héros du pays. » On lui apprend ensuite les airs de Philoxène & de Timothée; après » quoi, tous les ans, pendant les fêtes de Bacchus, on voit cette Jeunesse » partagée en deux bandes, celle des enfans & celle des jeunes hommes, » danser avec grande émulation sur le théâtre, au son des flûtes, en » célébrant des Jeux qui prennent leur nom de chaque troupe. . . . Ce » n'est point une honte parmi eux, que l'aveu d'ignorer les autres arts : » mais ils ne peuvent nier de savoir chanter, parceque ce leur est » une nécessité à tous d'en acquérir le talent; ni, en avouant qu'ils le » savent, se dispenser d'en donner des preuves, parceque cela passerait » chez eux pour une infamie. Les Législateurs voulant amolir & » tempérer la férocité & la dureté des Arcadiens, firent tous les regle- » mens dont je viens de parler; & instituerent, outre cela, tant pour » les hommes que pour les femmes, plusieurs assemblées & plusieurs » sacrifices, ainsi que des danses de jeunes garçons & de jeunes filles. . . . » Mais les Cynaïthiens ayant négligé tous ces secours. . . . devinrent si » féroces & si barbares, qu'il n'y a nulle ville en Grece où l'on ait » commis des crimes aussi grands que dans la leur. . . . Nous avons rapporté » toutes ces choses . . . pour engager les Cynaïthiens à donner la préférence à » la Musique, si jamais Dieu leur inspire de s'appliquer aux arts qui » humanisent les peuples; car c'est la seule voie par laquelle ils puissent » dépouiller leur ancienne férocité ».

La Poésie avait au moins autant de part dans cet adoucissement de mœurs, quoique Polybe en donne tout l'honneur à la Musique. Comment aurait-elle produit de si grands effets, dans un tems où elle n'é-

taient encore qu'à son berceau (a) ? Car par le témoignage des historiens, on fait combien elle était alors imparfaite chez les Grecs. Le rythme & l'expression pouvaient un peu suppléer à ce qui lui manquait du côté de l'étendue & de l'art; mais ce ne devait pas être assez pour produire ces effets, qui nous paraissent naturels aujourd'hui que l'art s'est bien autrement développé.

Reste à savoir, si ces effets doivent passer pour aussi surprenans qu'on se le persuade : il est certain que la mélodie, & encore plus l'harmonie, en nous rendant attentifs, calment ou suspendent les mouvemens inquiets qui agitent notre ame, & lui font goûter un plaisir que ne troublent ni le remords, ni la jalousie, & auquel chacun peut se livrer tout entier, sans faire tort à personne. Il semble au contraire, que cette espece de volupté nous touche plus vivement, quand les autres la partagent avec nous. Il est donc possible, que la Musique puisse inspirer aux nations sauvages l'humanité & la politesse; & l'on ne peut nier que, de tous les peuples de l'Europe, les plus polis & les plus civilisés sont, sans contredit, les Italiens & les Français, qui ont les premiers, & avec plus d'assiduité, cultivé la Musique.

2°. Elle excitait ou réprimait les passions, disent les historiens anciens; & pour le prouver, ils rapportent les histoires de Terpandre (b), de Solon, de Pythagore, d'Empédocle, de Damon, de Timothée, d'Hérodore, &c. Mais, nous le redisons encore, leurs vers étaient les principales causes de ces effets. S'ils ont existé, la Musique n'y entra que pour peu de chose (c); car le chant, qui était encore renfermé dans

(a) Les premiers Législateurs d'Arcadie vivaient à-peu-près dans le tems du siège de Troye.

(b) On peut voir toutes ces histoires, ou plutôt ces contes, aux articles de ces Musiciens, dans notre cinquième livre.

(c) Les passions humaines se combattent réciproquement incompatibles. Qu'une passion domine fortement, en portant vivement le cœur vers son objet, elle affaiblit, si elle ne détruit pas, les impressions que les autres passions peuvent lui faire. Qui n'a pas fait quelquefois cette expérience au dedans de soi-même ? Heureux celui dont l'inclination dominante est honête ! Elle occupera tellement le cœur, qu'elle n'y laissera que peu ou point de place pour les autres passions. Il n'est aucune inclination plus honête, ou plus propre à produire cet effet avantageux, que la Musique. Le plaisir qu'elle

l'étendue d'une octave, n'était pas susceptible de beaucoup de variétés. A l'égard des effets de la flûte, comme ce n'était que sur des gens agités par les fumées du vin que roulent presque tous ces exemples, ils peuvent se concevoir. Il ne faut aujourd'hui que le son aigu du galoubet, accompagné d'un tambour de basque, pour achever de rendre furieux des gens ivres, qui commencent à se harceler. Mais lorsque leur premier feu est passé, pour peu que l'instrument ralentisse la mesure, & joue sur un ton plus grave, on les verra bientôt tomber dans le sommeil, auquel les vapeurs du vin les avaient provoqués. C'est à peu-près ainsi qu'il faut expliquer tous ces merveilleux effets.

3°. Nous ne nous amuserons pas à réfuter les prétendues preuves des vertus de la Musique contre les maladies (a), comme la fièvre, la peste, la syncope, la folie, la surdité, la sciatique, la morsure des vipères, &c. Et quoique le savant M. Burette ait bien voulu paraître croire une partie

cause, fait oublier les objets des autres passions, & donne insensiblement au cœur une certaine assiette tranquille, qui diminue la colère, la haine, la mélancolie, l'ambition & l'orgueil.

Voilà ce que les Poètes ont voulu nous faire entendre par les effets prodigieux qu'ils ont attribués à Orphée, Amphion, &c. quand ils ont dit du premier, qu'il attirait & qu'il apprivoisait les bêtes les plus féroces, au son de la lyre; & du second, qu'en touchant le même instrument, il avait réuni les pierres, & formé les murs de Thèbes. Ils n'ont prétendu nous apprendre autre chose, sinon que le premier, par la douceur de la Musique, avait humanisé les génies féroces de certains hommes, desquels il avait changé les inclinations & les mœurs brutales, en une manière de vivre honête & convenable à des créatures raisonnables; & que le second avait, par un semblable moyen, rassemblé ces mêmes hommes, qui vivaient auparavant séparés les uns des autres dans des cavernes, comme les bêtes sauvages: c'est ce qui a fait dire au célèbre Métastase,

Se la cetra non era

D'Amphione e d'Orfeo, gli uomini ingrati

Vita trarrian pericolosa è dura,

Senza Dei, senza leggi, è senza mura.

» Sans la lyre d'Orphée & d'Amphion, les hommes grossiers encore, traîneraient une vie pleine de dangers & d'amertume, sans habitations, sans loix & sans culte. (*El Parnaf. acuf. y defend.*)

(a) Horace ne croyait pas à cette vertu de la Musique; car dans l'Ép. 2°. de son Livre I, v. 51, il dit: *Qui cupit, aut metuit, juvat illum sic domus & res,*

Ut lippum pictæ tabulæ, fomenta podagrum,

Auriculas citharæ collectâ forde dolentes.

« La Musique peut-elle flater des oreilles tourmentées par la douleur? »

de ces effets, il a manifesté clairement sa façon de penser à la fin de son Mémoire, lorsqu'il dit :

« J'ose me flater d'avoir laissé si peu de merveilleux à l'ancienne Musique, que bien loin qu'elle puisse à l'avenir se faire valoir par-là, il ne lui reste, à cet égard, presque aucune ressource. » Et en effet, il faudrait avoir trop de crédulité pour se persuader que, par le moyen de l'harmonie, on pût chasser la peste, lorsqu'elle ravage un royaume. L'opinion qui subsiste encore sur la piqure de la tarentule, qui ne peut se guérir que par la Musique, n'est pas plus vraie que les contes que les Anciens nous ont faits. Il est vrai que quelquefois, ceux qui ont été piqués par cette araignée, à force de danser au son des instrumens, se sont procuré des sueurs, qui ont chassé la plus grande partie du venin, & leur ont donné du soulagement ; mais on doit l'attribuer à la danse, comme exercice, & non pas à la Musique (a). Toute autre explication de ces

(a) Qu'il nous soit permis de rapporter ici deux histoires de Tarentules, fameuses en Italie.

Une femme fut mordue dans une cave par une de ces araignées, & ne s'en aperçut pas d'abord. L'après-dîner, il lui vint à la jambe une petite tumeur grosse comme une lentille, accompagnée de défaillance, & d'une difficulté de respirer. Elle se jeta sur un lit, & commença à trembler si fort, que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle sentit ensuite une douleur aux mains & aux pieds. On alla chercher un Médecin, qui fit ouvrir la tumeur, & employa quelques emplâtres. Ce remède n'opéra rien. La malade perdit l'usage de la langue ; elle éprouva de nouveau une grande soif, du dégoût, & un serrement de cœur. Le père & la mère soupçonnant d'abord, que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyèrent chercher des Musiciens, quoique la malade assurât ne pouvoir danser, à cause des douleurs qu'elle sentait aux pieds & aux mains. Cependant les Musiciens ativerent, & demanderent à la malade, de quelle couleur & de quelle grosseur était la tarentule dont elle avait été mordue, afin de pouvoir pré-luder dans un ton convenable à l'espece. La malade répondit ; qu'elle ne savait pas si elle avait été mordue par une tarentule ou par un scorpion. Les Musiciens, dans cette incertitude, essayèrent deux ou trois airs, sans le moindre effet ; mais au quatrième, la malade parut attentive. Elle soupira d'abord, & fit quelques sauts : ensuite elle commença à danser d'une manière si extravagante, & d'une telle force, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal.

Un Médecin de Naples ne voulait pas ajouter foi à la morsure de la tarentule ; qu'il n'en eût fait l'épreuve sur son propre corps. Dans le mois d'Août de 1693, il se fit apporter à Naples des tarentules de la Pouille ; il s'en appliqua deux sur le bras gauche ;

prétendus effets , ne pourra être que dans la classe des probabilités que l'esprit offre à ceux qui ne demandent qu'à se laisser persuader , parce-qu'ils n'ont pas la force de discuter.

Le *Rhythme* ou la Mesure , faisait le point capital de la Musique des Anciens ; & en était l'âme ; tandis que la simple Mélodie n'en était , pour ainsi dire , que le corps.

Aristide-Quintilien le définit : *L'assemblage de plusieurs tems , qui gardent entr'eux certain ordre ou certaines proportions.* Pour entendre cette définition , il faut savoir que les Anciens ne pouvaient pas rester à leur volonté sur les syllabes , comme nous le faisons aujourd'hui.

Leurs breves étaient de moitié moins longues que leurs longues , c'est-à-dire , que la breve valait un tems , & la longue deux ; ils ne pouvaient jamais s'écarter de cette règle , & leur Musique exécutait fidèlement ce que fait aujourd'hui un bon Orateur lorsqu'il déclame des vers latins.

Par ce moyen , ils ne pouvaient jamais s'écarter de la Mesure ; & c'est pour cela qu'ils y étaient si sensibles. Nous sommes bien loin de leur

en présence de six témoins. Les morsures lui firent le même effet , que si une fourmi ou une mouche l'avait piqué ; & il sentit bientôt après , quelque douleur aux articulations des doigts de la main gauche. Le lendemain l'endroit piqué devint rouge , & le jour suivant , la main devint enflée. Le quatrième jour , l'enflure & la douleur disparurent , il ne resta que la tache rouge. Le malade fut en cet état pendant quinze jours entiers. Le quinzième jour , il parut à l'endroit blessé une croûte noire , qui revint chaque fois qu'on l'ôta. Un mois après , ce Médecin sentait de tems en tems de petites faiblesses dont la cause étoit assez incertaine. Il quitta Naples pour aller prendre l'air à la campagne , & y rétablir ses forces. Il revint au bout de trois mois parfaitement guéri , sans avoir jamais senti dans la suite le moindre accident de la morsure.

Si la première guérison a été due à la Musique , celle-ci ne peut lui être attribuée. Il est à présumer , que le Médecin ne fut guéri que par l'exercice qu'il fit à la campagne , & que la femme de notre première histoire fut aussi guérie par l'exercice qu'elle fit en dansant au son des instrumens. C'est donc aux exercices violens , & qui causent des sueurs considérables , que l'on doit attribuer la vertu de guérir les piqures de tarentule , & non pas au son des instrumens , ni à aucun autre effet de Musique. M. Mead , fameux Médecin Anglais , a fait un traité *sur la tarentule* , dans lequel il convient qu'il y a beaucoup d'imposture dans la maladie qu'on lui attribue , & qu'un grand nombre de mendiens , sous prétexte d'avoir été mordus , obtenaient d'abondantes aumônes ; il paraît croire que la Musique procure du soulagement aux malades , mais par l'exercice qu'elle leur fait faire. Au surplus , il est libre à chacun de penser à ce sujet tout ce qu'il lui plaira.

ressembler sur cet article. Car outre que notre langue, infiniment moins harmonieuse que le Grec, n'exige pas cette scrupuleuse exactitude; les Français n'ont pas un grand Ouvrage de rhéâtre, en Musique, où nous ne puissions prouver plusieurs fautes contre la prosodie, & dans quelques-uns, plusieurs à chaque ligne.

Le Rhythme se partageait en trois genres : le *simple*, le *composé* & le *mixte*.

Le *simple*, était celui qui n'admettait qu'une sorte de pieds, par exemple deux pyrriques ou quatre breves.

Le *composé*, celui qui résultait de deux ou de plusieurs especes de pieds; par exemple, d'un dactyle & d'un anapestes; d'un iambe & d'un trochée; d'un iambe, d'un crétique & d'un amphibraque, &c.

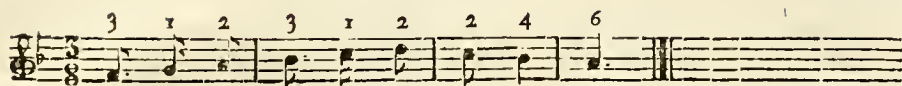
Le *mixte*, celui qui pouvait se réduire en deux tems, soit égaux soit inégaux, ou en plusieurs autres rythmes. Par exemple, le rythme formé de six tems syllabiques ou de six breves, 1°. pouvait se battre à deux tems égaux, composés chacun de trois breves; ou à deux tems inégaux, composés, l'un de quatre breves, l'autre de deux. 2°. Il pouvait se résoudre ou en trois autres rythmes égaux, chacun de deux breves, ou en deux autres rythmes inégaux, composés chacun de trois breves, c'est-à-dire, d'une breve & d'une longue, ou d'une longue & d'une breve (a).

Pour empêcher que la marche du rythme ne fût rompue dans le chant de ces vers appelés *catalectiques*, parcequ'ils demeuraient courts, faute d'une syllabe ou breve ou longue; on avait soin d'y suppléer par l'addition d'un tems rythmique, équivalent à une breve ou à une longue, & qui remplissait l'intervalle pendant lequel la voix du Musicien ne se faisait point entendre. Ces tems vides répondaient à ce que nous nommons maintenant *Pause* ou *Soupir*.

Les Anciens ne pouvaient avoir le *rythme pointé*, que nous appelons la *Mesure lournée* : en voici la preuve. Nous avons déjà dit, que la plus longue valeur de leurs notes était la durée de deux tems syllabiques, puisque c'était celle de toute syllabe longue; au lieu que la note sur laquelle apuie la Mesure pointée ou lournée, doit être équivalente à trois de ces tems.

(a) C'est ce que représentent aujourd'hui nos Mesures de $\frac{3}{8}$ & de $\frac{6}{8}$.

E X E M P L E.



A U T R E.



Ainsi, ils ne pouvaient faire usage, en chantant, de la Musique *poin-
cée*, puisque les mesures de leurs vers s'y opposaient. Peut-être en fai-
saient-ils usage dans leur Musique instrumentale ; mais rien ne le prouve.

Le chant des Anciens devait être si peu varié, & devait tellement dé-
pendre des paroles (a), que Virgile nous dit dans sa neuvième Eglogue,
vers 45.

— *Numeros memini, si verba tenerem.*

Si je savais les paroles, je me ressouviendrais bientôt du chant.

Les Grecs marquaient leur rythme à la tête de la Pièce de Poésie par
l'*Alpha* & le *Beta*, qui répondaient à nos chiffres 1 & 2. Le premier mar-
quait une breve, parcequ'elle n'a qu'un seul tems ; & le *Beta* marquait une
longue, parcequ'elle a deux tems : cette marque s'appelait *Canon*, c'est-à-
dire, *Règle*, *Modèle*.

(a) La mesure des vers grecs ou latins était assujétie à la quantité, qui rendait les
syllabes longues ou breves ; au lieu que la mesure de nos vers est assujétie à un certain
nombre de syllabes, soit longues, soit breves. Cependant cela n'empêche pas que le
chant ne doive faire sentir exactement, par la durée des sons, la quantité de chaque
syllabe ; & c'est ignorance ou négligence de la part du Musicien, d'en violer les règles.
Mais cette quantité n'est pas assujétie à la régularité de celle des Anciens, qui ne pou-
vaient donner qu'un tems à une breve, & deux à une longue ; il y a, outre cela, dans
notre langue, beaucoup plus de syllabes douteuses, que dans le grec & le latin ; & c'est
un avantage pour le Musicien qui fait en tirer parti. Vossius a donc eu tort d'affirmer,
que notre chant est tout à fait semblable à celui qui était en usage il y a trente siècles ;
il faut n'avoir nulle idée de notre Musique, pour en porter un pareil jugement. Voyez
M. Burette, tome V, des Mémoires de l'Académie, page 165.

Les Romains nommaient le rythme en latin, *numerus*, & avaient aussi pour leurs rythmes des signes qui se nommaient *numerus*, & d'autres, *ara*; ce qui veut dire, *nombre*.

Saumaïse prétend que, comme ce mot voulait dire chez les Romains non-seulement *mesures* & *nombres*, mais encore le *chant*, c'est de lui qu'est venu le mot *air* en Français, & *aria* en Italien. Ménage n'est pas de son avis, & probablement a tort.

Aristide Quintilien fait un parallèle entre les propriétés des rythmes & les diverses démarches des hommes. Il prétend, que celle qui répond au spondaïque, est un signe de modération & de fermeté d'âme; que celle qui va par trochées ou par péons, marque plus de vivacité & de feu; que celle dont le rythme suit le pyrrique, annonce quelque chose de bas & d'ignoble; que celle où l'inégalité se joint à la vitesse, indique le dérèglement & la dissolution; qu'enfin une démarche qui résulte de toutes ces espèces, est la démarche d'un extravagant. Heureusement nous ne sentons pas toutes ces nuances, qui devaient mettre infiniment d'entraves au génie, & par conséquent au plaisir.

Nous finirons de parler du rythme, en osant assurer, que dans ces fameux effets tant vantés de la Musique des Anciens, après la Poésie, le rythme était ce qui devait les faire naître; car le rythme seul, sans le secours des paroles ni de l'harmonie, est capable d'agiter l'âme, comme on l'éprouve en entendant des tambours, timbales, cymbales, &c.

Nous croyons aussi, que le rythme de la Musique des Anciens était plus parfait que le nôtre, parcequ'il ne dépendait pas d'eux de l'altérer; mais qu'en revanche, celui de notre Musique instrumentale l'emporte infiniment sur celui de leur Musique, de cette même espèce.

Nous l'emportons également sur eux dans la *Mélopée* ou *Art de composer un chant*, dont l'exécution recevait le nom de *mélodie*.

Un chant, n'est que l'assemblage de plusieurs sons harmonieux, qui se succèdent les uns aux autres, suivant certaines règles, & qui forment des modulations plus ou moins agréables.

L'observation scrupuleuse des règles, rend ces modulations régulières; mais ce qui fait qu'elles plaisent, n'est dû qu'au génie, qui, plus il connaît les préceptes, plus il a le droit de les violer, étant toujours sûr de se faire pardonner ses licences par les beautés qui en résultent.

Autrefois

Autrefois les regles supposaient dans le Compositeur une parfaite connoissance de toutes les parties de la Musique , 1°. les *sons* , 2°. les *intervalles* , 3°. les *genres* , 4°. les *systèmes* ou *acords* , 5°. les *tons* ou *modes* , 6°. les *muances* ou *changemens* , 7°. la *Mélopée*.

1°. Les Anciens n'avaient que treize *sons* différens , dans l'étendue de deux octaves.

fi , *fi* × , *ut* , *ut* ✕ , *re* , *mi* , *mi* × , *fa* , *fa* ✕ , *sol* , *la* , *la* × , *fi* ♯ :
 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

ainsi les sons appelés *fi* × , *mi* × , & *la* × , n'étaient éloignés du *fi* & de l'*ut* , du *mi* & du *fa* , du *la* & du *fi* ♯ , que d'un *quart de ton* , origine de leur enharmonique. Ce quart de ton , trop difficile à sentir dans les acords , & sensible seulement dans quelques instrumens , en jouant lentement , est inusité dans notre Musique.

2°. On voit que ces treize sons étaient séparés l'un de l'autre par douze *intervalles* , dont les deux premiers étaient chacun d'un quart de ton ou *Dièse* ; car c'est-là la signification que les Anciens donnaient au mot *Dièse* , que les Modernes ont désigné par une simple croix , × ; & ce que nous appelons aujourd'hui *Dièse* , étant le double de celui des Anciens , est marqué par une double croix , ✕ . Les deux intervalles suivans étaient chacun d'un demi-ton , ou d'un de nos *Dièses* modernes ; le cinquième était d'un ton ; le sixième & le septième chacun d'un quart de ton ; les deux suivans chacun d'un demi-ton ; le dixième d'un ton ; & les deux derniers chacun d'un quart de ton : ce qui formait en tout cinq tons & demi.

3°. Ces différentes intonations donnerent naissance aux trois *genres* ; savoir , le *ton* au *Diatonique* , le *demi-ton* au *Chromatique* , & le *quart de ton* à l'*Enharmonique*.

Quelques-uns de ces sons étaient communs aux trois genres , & quelques autres étaient particuliers à chacun des genres , & les caractérisaient.

Le *fi* , l'*ut* , le *mi* , le *fa* , le *la* , le *fi* ♯ & le *re* se rencontraient dans tous les genres ; le *fi* × , le *mi* × & le *la* × n'entraient que dans l'*Enharmonique* ; l'*ut* ✕ & le *fa* ✕ que dans le *Chromatique* ; & le *sol* que dans le *Diatonique*. Par conséquent , ce dernier genre ne comportait que huit sons différens , le *Chromatique* neuf & l'*Enharmonique* dix.

Le Musicien passait quelquefois , dans l'étendue d'un même chant , d'un

genre à un autre , & faisait un mélange des différentes modulations particulières à chacun de ces genres (a).

4°. Les sons combinés les uns avec les autres , formaient ensuite ce que les Anciens appelaient *systèmes* , & ce que nous nommons *intervalles* , *acords* : ils étaient ou *consonans* ou *dissonans*. L'ancienne Musique n'admettait que six consonances ; la *Quarte* , la *Quinte* , l'*Octave* , l'*Octave de la Quarte* ou la *onzième* , l'*Octave de la Quinte* ou la *douzième* , & la *double Octave* ou la *quinzième*. Tous les autres intervalles & acords étaient regardés comme dissonans , même les *tierces* & les *sixtes* , c'est-à-dire , comme des intervalles propres à être employés pour former des chants , mais non pour être entendus ensemble , comme les consonances , dont les Anciens se servaient pour acorder leurs instrumens ; mais ils n'attachaient pas au mot *dissonant* , l'idée que nous en avons aujourd'hui , puisque la tierce majeure & la tierce mineure entraient dans la constitution du genre enharmonique & du genre chromatique , dont les Anciens faisaient le plus grand cas.

De tous ces systèmes ou acords particuliers résultait le système général , ou le grand système de l'ancienne Musique , lequel , (dans le genre diatonique , le plus usité des trois) , était composé de seize sons & de quinze à l'orgue.

Ces seize sons étaient désignés par dix-huit noms différens , qui exprimaient la situation de chacune des dix-huit cordes de l'instrument , destiné à représenter le système entier de l'harmonie. Le nombre des dénominations (dans le genre diatonique) surpassait de deux celui des sons , parceque , dans le premier des deux cas de disjonction des *Tétracordes* , l'*ut* & le *re* étant les deux derniers sons du troisième *Tétracorde* , & n'en étant que les deux sons moyens dans le second cas , on leur donnait à chacun deux noms , qui marquaient ces diverses circonstances. Ces dix-huit noms donnaient au Musicien la facilité de dicter à un autre toutes sortes d'airs , sans être obligé de les lui chanter ; ce qui serait plus difficile avec nos syllabes *ut* , *re* , &c. à cause des octaves ; mais aussi il leur était impossible de faire servir les noms de leurs cordes à ce que nous appelons *solfier* , parceque ces noms étaient si longs , qu'ils n'auraient pu se prononcer en observant le rythme.

5°. Ce serait ici l'occasion de parler de leurs *modes* , en suivant l'ordre que M. Burette a établi dans un de ses excellens Mémoires ; mais nous diffé-

(a) Voyez l'*Introd. Harmon.* d'Euclide , pages 9 & 10 de l'édition de Meibonius

rerons de dire ce que nous en pensons , jusqu'au Chapitre de la *Composition* , où nous espérons les offrir dans le plus grand jour.

6°. Nous dirons seulement des *muances*, que c'étaient des changemens qui pouvaient ariver dans la suite d'un chant ou d'une modulation. Ces changemens arivaient , 1°. *dans le genre* , lorsque le chant passait d'un genre à un autre ; 2°. *dans le système* , lorsque la modulation sortait d'un Tétracorde conjoint (ou uni à son voisin par un son commun) pour entrer dans un Tétracorde disjoint ou séparé de son voisin , par l'intervalle d'un ton , & au contraire ; 3°. *dans le mode* , lorsqu'ayant chanté une partie d'un air dans un mode , on chantait le reste dans un autre ; 4°. *dans la Mélopée* , lorsqu'on passait du *sérieux* au *gai* , du *grave* à l'*impétueux* , &c.

7°. La *Mélopée* avait ses regles particulieres. Tout air devait être composé dans l'un des trois genres , que l'on devait reconnaître d'abord ; mais le Chromatique & l'Enharmonique ayant été fort négligés , l'on ne se servit plus guere que du Diatonique. Il fallait ensuite que le chant fût dans un mode : c'est ainsi que , de nos jours , un morceau de Musique est dans un ton ; les *Sauvages* sont en *sol* mineur ; l'ouverture de *Pygmalion* est en *sol* majeur , &c. Venaient ensuite d'autres regles fort inutiles à savoir , & qu'on peut lire très-détaillées dans le Mémoire de M. Burette. Cependant la *Mélopée* était réduite à un petit nombre de préceptes ; parcequ'il ne s'agissait pas alors de composition à plusieurs parties , & que le Musicien n'avait pour objet que de chercher des chants , qui s'accordassent bien avec la quantité des syllabes dans les Poésies qu'il metait en Musique. Aristide Quintilien reconaît , dans la *Mélopée* , neuf sortes de *nomes*, ou chants déterminés par des regles fixes ; & dit qu'ils se chantaient sur neuf modes différens.

Nous croyons avoir trouvé les modes sur lesquels on les exécutait.

M O D E S. T O N S. N O M E S.

Hyper-Lydien <i>la</i>	Diafaltique...	qui inspirait la joie.
Hyper Phrygien <i>sol</i>	Éfuchastique...	qui ramenait l'âme à sa tranquillité.
Hyper-Dorien <i>fa</i>	Systaltique	qui inspirait les passions tendres.
Lydien <i>mi</i>	Nomique	consacré à Apollon.
Phrygien <i>re</i>	Dithyrambique .	consacré à Bacchus.
Dorien <i>ut</i>	Tragique	employé dans la tragédie.
Hypo-Lydien <i>fi</i>	Comique.....	employé dans la comédie.
Hypo-Phrygien <i>la</i>	Encomiastique..	destiné aux louanges.
Hypo-Dorien <i>sol</i>	Érotique.....	ou amoureux.

Nous avons déjà dit que les divers genres de rythme étaient indiqués sur le papier , par les caractères *Alpha* & *Beta*. Ainsi ces deux lettres , en réglant la quantité de chaque syllabe , réglaient en même-temps la mesure ou la durée de chacun des sons qui répondaient à ces syllabes. Ces sons avaient pareillement leurs notes ou caractères , dont l'arrangement formait une espèce de *Tablature* différente de la nôtre ; car les notes des Anciens , rangées toutes sur une même ligne , n'exprimaient que la nature ou la qualité des sons. Ces notes étaient les vingt-quatre lettres de l'Alphabet Grec , entières ou mutilées , simples , doublées ou allongées , & tournées tantôt à droite , tantôt à gauche , couchées horizontalement , enforte que leurs pointes ou branches fussent tournées vers le haut ; enfin barrées ou accentuées , sans compter l'accent grave & l'accent aigu qui figuraient aussi parmi ces notes.

On peut voir dans les Commentaires de Meibomius sur *Alypius*, tous les détails de ces caractères (a) , qui montent à 1620. Il n'est pas étonnant que cet Art , quoiqu'alors fort simple en lui-même , fut devenu fort compliqué par le nombre considérable de notes , & que , par conséquent , il fallût trois ans aux jeunes gens pour l'apprendre , ainsi que nous en assure Platon dans son septieme livre des Loix , en ne trouvant pas ce temps plus long qu'il ne fallait. Effectivement au bout de trois années , à peine se trouvait-on capable de chanter un air sur tous les tons & dans tous les genres , en l'accompagnant de la lyre ; bien loin d'être en état d'y joindre le rythme , l'expression , les ornemens , & d'en composer soi-même quelques uns. Il était plus difficile de chanter sur la tablature , que d'après une voix ou un instrument , ainsi qu'il est plus difficile de lire le Chinois que de le parler , à cause de la multitude des caractères.

Comment est-il possible que les Anciens , avec tant d'esprit , & pendant le cours de tant de siècles , n'aient pu simplifier une méthode si compliquée , & ne soient point parvenus à trouver la méthode facile dont nous nous servons maintenant , ou du moins à en créer quelqu'autre à peu-près du même genre ? Alors ils nous eussent conservé des exemples de leur Musique , qui , probablement , est pour jamais ensevelie dans la nuit des siècles écoulés ; à moins que quelques-uns des Manuscrits trouvés à Hercu-

(a) Nous en donnerons le Tableau à la fin de ce Livre.

lanum & à Pompéia , ne renferment des trésors en ce genre , & qu'on ne parviene à les arracher à la destruction , où l'ignorance & le peu de goût pour les Arts les ont condamnés , bien plus que leur séjour de dix-huit siècles dans les entrailles de la terre.

Il ne nous resterait absolument rien qui pût nous donner une idée de la Musique des Anciens , sans les recherches savantes & heureuses de M. Burette. C'est à lui que nous devons la connaissance des quatre seuls morceaux connus , où la Musique Greque s'est trouvée norée avec les paroles ; mais en possédant ces morceaux , on n'a guere été plus avancé , puisqu'il fallait pouvoir les lire ; c'est aussi ce qu'a cherché M. Burette , & nous donnerons ces morceaux , 1°. tels qu'on les trouve dans les Mémoires de l'Académie ; 2°. avec des parties d'harmonie que nous y avons ajoutées , pour juger de l'effet que cette Musique aurait pu faire , si les Grecs eussent connu les charmes de l'harmonie , ou ne lui eussent pas préféré la simple mélodie. En 1672 , il parut à Oxford une édition toute Greque des Poésies d'Ararus , enrichies de trois hymnes , dont les deux premiers sont attribués à un Poëte Grec inconnu , nommé *Denys* ; & celui à Némésis est aussi attribué à un autre Poëte , nommé *Mésomès* , par Jean de Philadelphie , Ecrivain Grec sous le regne de Justinien , qui cite un passage de cet hymne , dont il nomme pour Aueur ce *Mésomès* (a). Ces trois hymnes sont adressés , le premier à Calliope , le second à Apollon , & le troisième à Némésis ; & sont accompagnés des notes de l'ancienne Musique , sur lesquelles on les chanrait. Le Manuscrit précieux , sur lequel cette édition fut faite , avoir été trouvé en Irlande dans les papiers du fameux Ussérius. M. Burette croir être sûr que le chant de ces hymnes est composé sur le mode Lydien & dans le genre diatonique. Vincent Galilée , dans son

(a) Peut-être doit-on lire *Mésomédès* , au lieu de *Mésomès*. Capitolin , dans la vie d'Antonin Pie , nous parle d'un Poëte Lyrique de ce nom , à qui l'Empereur retrancha une partie de la pension que lui avait accordée son prédécesseur Adrien , pour récompense des vers que ce Poëte avait composés à la louange d'Antinoüs , favori de ce Prince. Eusebe , dans sa chronique , en fait aussi mention comme d'un Poëte originaire de Crete. Saumaïse , dans ses notes sur Capitolin , rapporte deux petits poëmes de *Mésomédès* , dont l'un est une description du verre , & l'autre une énigme. Synésius cite trois vers de l'hymne à Némésis , & en parle comme d'un morceau que l'on chantait de son tems au son de la lyre.

Dialogo della Musica antica, imprimé à Florence en 1581, avait publié ces mêmes hymnes avec leurs notes Greques. Cette édition est entièrement conforme à celle d'Oxford, faite 91 ans après. Ces trois hymnes se trouvent aussi à la fin d'un Manuscrit Grec de la Bibliothèque du Roi (coté 3221) où sont les Traités de Musique d'Aristide Quintilien & du vieux Bacchius. Dans ce Manuscrit l'hymne à Apollon a six vers de plus; & celui à Némésis, dont la fin manque aux autres éditions, est ici dans toute son étendue, ayant quatorze vers, sans compter les six premiers. Nous rapporterons ces trois hymnes à la fin de ce Livre,

1°. en Grec, avec les notes des Anciens.

2°. notés par M. Burette, selon notre manière.

3°. Celui à Némésis, augmenté par nous de trois parties, pour essayer de faire entendre l'harmonie qu'il pouvait comporter.

Des quinze sons qui composaient le système de l'ancienne Musique, il n'y en a que dix qui soient employés dans la modulation de ces trois hymnes, & ce sont les dix plus bas; cependant il s'y trouve onze notes, parce qu'il se trouve deux de ces notes, sçavoir le *r.* & l'*E.* qui servent à désigner le même son en deux endroits différens.

Il est aisé de remarquer dans le chant de ces hymnes, que leur simplicité a beaucoup de rapport au Plain-chant de nos Eglises, & que, par l'arrangement des sons, le Musicien a voulu faire sentir quelquefois l'expression des paroles. On y remarque aussi quelques ports de voix indiqués par deux notes, qui répondent à une même syllabe, & qui se suivent, tantôt par degrés conjoints, tantôt par degrés disjoints, & quelquefois très-éloignés l'un de l'autre, jusqu'à la distance d'une dixième; ce qui ressemble beaucoup aux coups de gosier, dont les Italiens remplissent si souvent leur chant. M. Burette ajoute, que la modulation de ces hymnes est d'un tour si peu propre à être accompagné de plusieurs parties, qu'il serait même assez difficile d'y faire une Basse qui fût supportable, & que c'était en vain qu'il l'avait tenté. Cette circonstance, dit-il, peut servir à persuader tout esprit exempt de prévention, que les Musiciens de l'Antiquité, en composant leurs chants, n'avaient point en vue de les rendre susceptibles d'un accompagnement comme le nôtre; mais qu'ils pensaient seulement à les rendre expressifs & touchants, sans se mettre en peine si l'on pouvait y ajuster un accompagnement, dont apparemment ils ne s'étaient jamais

avisés, ou dont peut-être ils faisaient peu de cas. Nous osons ajouter à cela, 1°. que certainement ils ne connaissaient pas les charmes de l'harmonie ; car ils avaient trop de goût pour ne les pas sentir, s'ils les eussent connus ; 2°. que l'harmonie exprime bien mieux que la mélodie, par le mélange des sons plaintifs, qui pénètrent jusqu'à l'âme, quand ils sont combinés par une âme sensible ; 3°. que presque toujours nous trouvant de l'avis de M. Burette, nous différons entièrement avec lui, lorsqu'il dit que ces hymnes ne portent ni basse ni harmonie. Nous avons essayé de le prouver, & nous nous flatons que, quand on voudra exécuter avec la plus grande précision celui que nous donnons à la fin de ce livre, l'effet ne pourra qu'en être agréable. (a)

Outre ces trois hymnes, dont nous devons l'explication la plus claire à M. Burette, nous lui devons encore, d'avoir éclairé la découverte que fit en Sicile le Pere Kircher. Il trouva dans la Bibliothèque du Monastere de S. Sauveur, près du port de Messine, un fragment de Musique ancienne. C'étaient les huit premiers vers de la premiere Ode Pythique de Pindare, accompagnés des notes de Musique, qui sont les mêmes qu'Alypius attribue au mode Lydien. De ces huit vers, les quatre premiers forment un chant suivi & terminé, qui est indiqué par les notes destinées à la Musique vocale ; ce qui prouve que le chant de ces quatre vers s'exécutait par une ou plusieurs voix. Les quatre derniers composent une seconde suite de chant ; & sur les paroles de chaque vers sont écrits les caracteres particuliers à la Musique instrumentale ; ce qui fait voir que ce second chant était non-seulement exécuté par des voix, mais encore accompagné de cithares, qui jouaient à l'unisson ou à l'octave. Le chant de ces huit vers est des

(a) M. Burette, voulant prouver que ces hymnes ne pouvaient avoir de basses, dit que la question est absolument décidée par cette preuve : « Le système de l'ancienne Musique étant renfermé dans l'étendue de deux octaves, & le chant du sujet ou du dessus » roulant quelquefois sur les sons les plus bas du système, il était impossible de placer » au dessous du sujet, les différentes parties qui entrent dans notre contre-partie ».

Cette raison, quoique séduisante, ne nous paraît pas décisive. Voici pourquoi : c'est qu'il se pouvait bien faire que dans certaines pieces (comme, par exemple, dans ces hymnes), le chant principal servît de basse, & que les parties d'accompagnement fussent plus élevées que le chant. Nous avons mille exemples de morceaux pareils dans notre ancienne Musique française.

plus simples , & ne roule que sur six sons différens ; ce qui pourrait prouver l'antiquité de cette Musique , puisque la lyre à sept cordes était plus que suffisante pour l'exécuter.

Voilà ce que nous avons cru nécessaire de rapporter sur la Musique des Grecs , pour en donner quelques idées à ceux qui seront curieux de la connaître. Les traits principaux sur la Musique & sur les Musiciens , qui sont fameux dans les ouvrages de leurs Poètes ou Historiens , seront rapportés dans le cinquieme livre de cet ouvrage , où nous avons fait nos efforts pour rassembler tout ce qui reste de fragmens sur cette matiere intéressante ; peut-être ne le fera-t-elle pas pour tout le monde : en ce cas , nous demandons pardon à ceux que nous aurons ennuyés.

CHAPITRE XI.

De la Musique des Romains.

LA premiere Musique des Romains leur vint des Étrusques ; & ce n'était qu'une Musique informe , grossiere , & sans aucuns principes ; mais depuis ils prirent la Musique des Grecs , & la transporterent en Italie.

Nous voyons dans Denys d'Halicarnasse , que les Arcadiens apporterent les premiers en Italie les Lettres Greques , & la Musique instrumentale , qui se bornait alors à des airs joués sur une espece de lyre , & sur deux instrumens appelés le *Trigon* & le *Lydien*. Avant ce tems , on ne connaissait en Italie que les Pipeaux des Bergers.

Il assure aussi , que Rémus & Romulus ayant été élevés chez Faustus , y apprirent la *Littérature* , les *Armes* & la *Musique* ; ce qui prouve qu'il y en avait une alors.

Lorsque Romulus établit à Rome l'usage des triomphes , & qu'il jouit le premier de cet honneur , en triomphant des Céciniens , pendant cette cérémonie on chanta des hymnes en l'honneur des Dieux , & on célébra le vainqueur , en faisant à sa louange des vers *impromptu* (a). Cela se passa

(a) On voit , par le raport de Denys d'Halicarnasse , qu'il y a long-tems que les improvisateurs sont de mode en Italie.

dans la quatrième année de Rome, 748 avant J. C. & la quatrième de la septième Olympiade.

Il est dit aussi que, dans les sacrifices que l'on faisait à Cybele, on y jouait de la flûte & des cymbales.

La nation des Romains fut d'abord trop sauvage & trop guerrière pour cultiver les Arts, & sur-tout la Musique qui exige des âmes sensibles. Du tems même des Empereurs, leur Musique n'approcha jamais de celle des Grecs ; & leurs Odes hymnéales étaient plutôt des clameurs & du bruit, que du chant.

Numa Pompilius choisit, parmi les Patriciens, douze jeunes hommes d'une charmante figure, & les nomma *Saliens*. Leurs fonctions étaient de chanter & danser des hymnes en l'honneur du Dieu de la guerre. Les Fêtes Saliennes étaient célébrées dans le mois de Mars, & aux dépens de la République ; (c'était à peu-près dans ce tems que les Athéniens célébraient les Jeux *Panathénées*). Ces Fêtes duraient plusieurs jours, pendant lesquels les Saliens dansaient au Capitole, dans le Forum, & autres places publiques de la ville, frappant la mesure sur les *anciles* (a) ; & ressemblaient entièrement aux Curetes de la Grèce. Cette cérémonie se terminait toujours par de superbes festins qu'on appelait *saliaris cæna* ; & , pendant qu'ils duraient, il n'était permis, ni de se marier, ni de prendre les armes, ni de faire aucun acte ; & celui qui transgressait la défense, passait pour un impie digne de la colère des Dieux.

Servius Tullius, dans l'année 578 avant J. C. ordonna que deux Centuries entières seraient composées de trompetes & de *Joueurs de cor*.

(a) Les *anciles* étaient de petits boucliers, que les Romains disaient être tombés du ciel du tems de Numa. Ils furent appelés *Ancilia*, parcequ'ils étaient échancrés des deux côtés. Le premier de ces boucliers était tombé, pendant que la ville était ravagée de la peste ; & ce présent des Dieux ayant fait cesser le fléau, la Nymphe Égérie prédit que la ville où serait conservé ce bouclier, deviendrait très puissante ; c'est pourquoi, de peur qu'on ne l'enlevât, Numa en fit faire onze semblables. Ce fut Véturius Mamurius qui fit ces boucliers. Ovide l'a célébré dans ses fastes, liv. 3. v. 392.

Præmia persolvunt, Mamuriumque vocant.

Numa fit mettre les douze boucliers dans le temple de Mars, & en confia la garde à ses douze prêtres Saliens. Lorsque la guerre était déclarée, & pendant trente jours, les Saliens les portaient en sautant par la ville,

On trouve dans les Loix des douze Tables, instituées 450 ans avant J. C. que le Maître des funérailles pouvait y employer dix Joueurs de flûte.

Decemque Tibicini : Bos, oëtier. liceto.

Ce fut quelque tems après, que les *Histrions* (a) s'établirent à Rome. Livius Andronius rapporte ainsi leur origine.

« La peste faisant des ravages à Rome, les Magistrats établirent en l'honneur des Dieux des jeux appelés *Scenici*, pour lesquels on fit venir des Acteurs de l'Étrurie, qui dansaient avec grâce au son de la flûte, dans la maniere Toscane; & ce fut alors qu'ils furent appelés *Histrions*, du mot Toscan *Hister* qui signifie *Acteur*. »

Fort peu de tems après, on vit à Rome s'introduire dans les festins & dans les fêtes, des *Psaltria*, ou Musiciennes qui jouaient d'une espece d'instrument à cordes (b), & chantaient en même-tems. Ces instrumens leur vinrent sans doute des Étrusques; car, avant ce tems, il n'y en avait aucun à Rome, & il est probable que leurs voisins, qui étaient plus avancés qu'eux dans l'Art de la Musique & dans celui de jouer des instrumens, leur ont communiqué leurs connaissances.

Les Romains furent, de tous les Peuples, ceux dont les connaissances furent les plus tardives sur tous les Arts, excepté sur celui de la guerre. Cicéron nous dit dans le second livre des Loix, qu'ils envoyaient leurs enfans s'instruire en Étrurie.

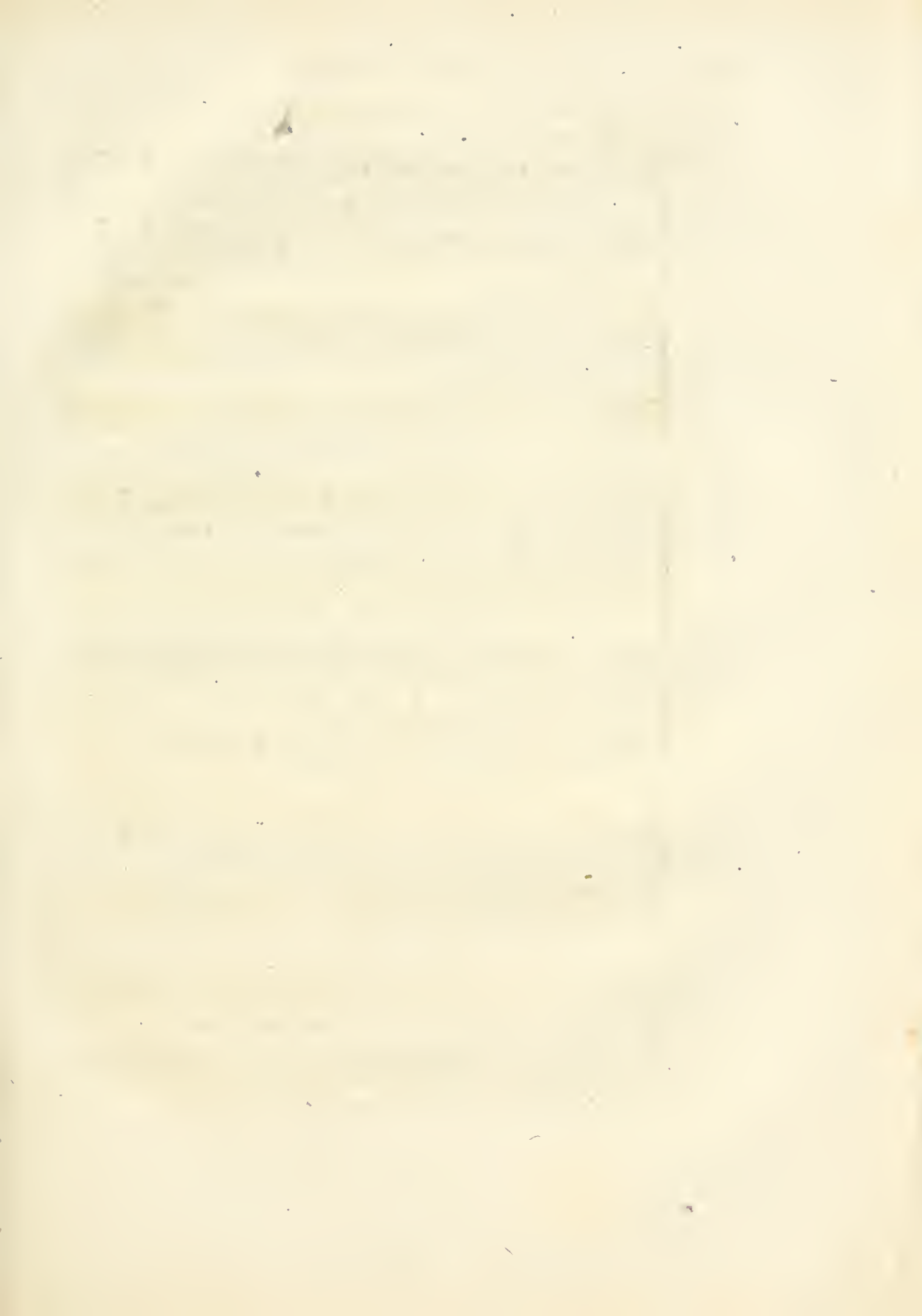
On peut voir, dans la superbe collection des vases Étrusques de M. le Chevalier Hamilton, une grande quantité d'instrumens qui y sont représentés, & juger par-là du point où la Musique était alors portée, & par conséquent, de son ancienneté dans cette contrée.

Le premier Romain qui écrivit sur la Musique, fut le fameux Vitruve; qui inséra dans son Traité d'Architecture un Chapitre, dans lequel il explique obscurément le système d'Aristoxène; & la Musique était alors si peu de chose, qu'il fut obligé d'adopter presque tous les termes de la Langue

(a) Ce fut vers ce tems-là que les épithalames prirent naissance à *Fescennia*, ville d'Étrurie. Elles furent d'abord grossières & obscènes, quoique autorisées par la loi.

(Voyez Horace, Macrobe & Servius).

(b) Peut-être celui que nous appelons *Psaltérion*, & dont le nom aura été formé de celui de ces chanteuses, & se sera conservé jusqu'à nous.



ODE D'HORACE

Majestueusement

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandî - nis

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandî - nis .

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandî - nis

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandî - nis

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-râ sa - cras

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-râ sa - cras

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-râ sa - cras

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-râ sa - cras

jacu-la-tus arces ter-ruit ur - bem .

jacu-la-tus arces ter-ruit ur - bem .

jacu-la-tus arces ter-ruit ur - bem

jacu-la-tus arces ter-ruit ur - bem

Greque. Les Romains conserverent la Musique telle qu'ils l'avaient trouvée, & ne la regarderent jamais que comme un Art agréable. On ignore s'ils eurent des Compositeurs fameux; mais leurs noms ni leurs ouvrages ne sont jamais venus jusqu'à nous.

On fait seulement qu'ils aimaient beaucoup les chansons, & qu'ils chantaient presque toutes leurs Poésies. Probablement les Odes d'Horace ne se déclamaient point, mais se chantaient. Il paraît comme certain, que plusieurs de ses Odes ont été parodiées sur des airs Grecs; & des gens instruits sur toutes les parties des Belles-Lettres & sur l'Antiquité, m'ont assuré qu'il nous en reste quelques-uns, dont on se sert encore pour nos hymnes; & entr'autres, un qui a été fait du tems de Sapho, & sur lequel Horace parodia plusieurs de ses Odes. On l'a adopté depuis, pour chanter l'hymne *Ut queant laxis*, &c. qu'on appelle l'hymne de *S. Jean*, & qui a été faite dans les premiers siècles de l'Eglise.

On trouvera cet air à la fin de ce livre, avec des paroles d'Horace. S'il est vrai qu'il soit aussi ancien qu'on nous l'a assuré, c'est un monument précieux de la Musique des Anciens. Nous avons essayé d'y ajouter trois parties, pour prouver que cette Musique est susceptible d'une bonne harmonie; & nous pouvons assurer que, quand elle sera bien exécutée, & sur-tout à demie-voix, elle fera d'un agréable effet.

Les Romains ne firent que traduire les Auteurs Grecs, & n'ajouterent rien à la Musique; toute leur science se borna à la déclamation & à la danse. Comme la déclamation se composait par les accens, on dut se servir, pour la noter, des caractères mêmes qui servaient à marquer les accens. Ainsi, lorsqu'on metait des paroles en chant, on n'avait qu'à se conformer à la quantité des syllabes, sur chacune desquelles on posait une note. Ces notes déterminaient les sons & leur durée; cependant l'Acteur pouvait déclamer plus ou moins lentement; car on voit, par ce que dit Cicéron écrivant à Atticus, qu'il avait ralenti sa déclamation, & obligé le Joueur de flûte qui l'accompagnait, à ralentir les sons de son instrument.

Nous ne croyons pas que les Anciens connussent ce que nous appelons *goût du chant*, *cadences*, *port de voix*, &c. Il paraît que tout leur chant consistait en une déclamation plus forte & plus étendue que la nôtre.

La Musique réglait non-seulement le chant, mais encore ce que les

Romains appelaient la *saltation* ou l'*art de faire des gestes*; ce que Platon nous apprend être bien plus étendu que l'*art de la Danse*.

On le partageait en trois classes; les *gestes* des Orateurs & des Acteurs; la *pantomime* ou l'action sans paroles; la *danse* ou les attitudes agréables, & les fauts.

Il arivait quelquefois qu'une personne déclamait, & qu'une autre faisait les gestes. *Livius Andronicus*, Poëte & Acteur célèbre, fut le premier qui introduisit cette coutume. Un jour qu'il avait déclamé un morceau qui avait fait le plus grand plaisir, on le lui fit répéter tant de fois, qu'il pouvait à peine parlet; alors il fit trouver bon au peuple, qu'un Esclave, placé devant le Joueur d'instrumens, récitât les vers, & que, pendant ce tems-là, il fit les gestes à la place de l'Esclave. Son action fut alors bien plus animée qu'auparavant, parcequ'il n'était plus occupé de la déclamation, & que tous ses moyens se réunissaient à un même point.

Ce fut l'an 415 de Rome que la Musique y fut établie, sous le Consulat de *Sulpitius Pelicus*, par l'institution des *Jeux Scéniques*.

Le Sénat envoya en Toscane des Joueurs de flûte & des Pantomimes, pour les célébrer. Horace nous apprend, que *Lucius* fut le premier qui inventa à Rome une Comédie, dont il fut aussi Acteur (a); ce qui ne consistait alors qu'à réciter des vers sur le Théâtre, & à être acompagné par des Joueurs de flûte, puis ensuite par des Joueurs d'instrumens à cordes.

Sous le Consulat d'Émilien, l'an 560 de Rome, la Musique parut avec plus d'éclat, & elle fut introduite dans les festins. On acorda alors des privilèges aux Musiciens & Musiciennes de tous les pays du monde, qui viendraient s'établir à Rome.

Manlius, peu de tems après, fit venir les Musiciens les plus fameux, pour rendre son triomphe plus magnifique, & donna ensuite au peuple

(a) On lit dans la premiere Tusculane de Cicéron, que ce fut sous le Consulat de Claudius & de Tuditianus, vers l'an de Rome 510. *Annis enim fere CCCCX. post Romam Conditam, Livius Fabulam dedit; C. Claudio, cæci filio, & M. Tuditano Consulibus.* Les Grecs avaient porté leur théâtre à leur derniere perfection, près de deux siècles avant que les Romains eussent en leur langue, ni Tragédie, ni Comédie, bonne ou mauvaise. Il y avait plus de cent soixante ans que Sophocle était mort, quand on représenta la premiere piece à Rome.

des combats d'Athletes , de Gladiateurs & de courfes de chats. La Musique était toujours pour quelque chose dans toutes les fêtes ; mais son triomphe arrivait le jour où l'on fermait les Jeux. Ce jour était destiné à aller dans les Temples rendre grâces aux Dieux. Les sacrifices s'y célébraient avec la plus grande pompe , & la Musique y patoisait dans toute sa splendeur sous les ordres du grand Pontife.

César donna la premiere *Naumachie* ou spectacle d'un Combat naval , sur le lac Fuccin , près de Rome. Trente vaisseaux à trois rangs y firent toutes les manœuvres alors en usage. L'affluence était si grande , qu'une foule innombrable de spectateurs y fut étouffée. On dit qu'il y avait à ce spectacle plus de dix mille Musiciens ou Musiciennes qui chantaient & jouaient des instrumens.

A la pompe funebre de ce grand homme , les Musiciens jeterent sur son bûcher tous leurs instrumens , & les trophées dont on avait coutume d'embellir les Théâtres.

La Musique perdit , plutôt qu'elle ne gagna , sous le regne d'Auguste ; apparemment que cet Empereur ne l'aimait pas. Ce fut de son tems , que les batemens de mains & les *sifflots* s'introduisirent dans les spectacles.

Il avait cependant la voix assez belle. Dans un âge avancé , il prit un Musicien pour régler ses tons , & donner plus de grâce à ses harangues.

Il croyait les spectacles si utiles pour dompter la populace , que , sous son regne , on voyait , au moins tous les quinze jours , quelque fête considérable , donnée gratuitement. Il se croyait tellement Acteur , que le jour de sa mort , arrivée à Nole près de Naples , il demanda à ses amis , *s'il n'avait pas bien joué son rôle ; & les pria de battre des mains en signe d'applaudissement.* Le Sénat & tous les principaux Citoyens vinrent recevoir son corps hors des portes de la ville , & le conduisirent , en chantant des vers lugubres à sa louange.

Sa mort fut l'époque de la décadence de la Musique ; car Tibere exila les Comédiens & les Musiciens , & rendit la ville de Rome aussi triste qu'elle était agréable du tems d'Auguste.

Cependant Caligula les fit revenir & les combla de biens.

Claude , qui lui succéda , protégea aussi les Musiciens & les Comédiens ; mais il préférait les combats des Gladiateurs aux pieces de Théâtre.

Dans un combat naval qu'il donna sur le lac Fuccin , où il fit combattre

tout de bon , sur vingt-quatre galeres , sept mille Siciliens contre autant de Rhodiens , on vit sortir du fond du lac un grand Triton argenté , ayant une conque à la main , qui sona fanfare pour donner le signal du combat , & aussi fort que l'auraient pu faire quatre trompetes. Il resta sur l'eau , tant que dura le combat , sona encore fanfare pour les vainqueurs , & se précipita ensuite au fond du lac. Néron rendit à la Musique toute sa splendeur , en la cultivant lui-même comme un homme de l'art. Il avait une belle voix (a) , chantait bien , & jouait de la lyre & de la harpe , de maniere à disputer les prix qui se distribuèrent aux spectacles publics.

Il passait la plus grande partie de son tems à prendre des leçons de *Torpus* , le plus habile joueur de harpe & de lyre de son tems , qu'il fit loger dans son palais. Il fit son premier coup d'essai sur le théâtre de Naples ; il entra dans cette ville habillé en Apollon , suivi des plus habiles Musiciens , d'une foule d'Officiers qu'il y mena sur mille chars , & d'une grande quantité de mulets harnachés magnifiquement. La première fois qu'il monta sur le théâtre , il arriva qu'un tremblement de terre considérable ébranla la salle ; mais il ne cessa pas de chanter avec la même fermeté , quoiqu'une partie des spectateurs se fût enfuie ; & le théâtre ne tomba que lorsqu'il eut fini.

Il fut si content des applaudissemens qu'on lui donna à Naples , qu'il préféra toujours cette ville à toutes les autres ; & sa réputation d'excellent Musicien s'étendit tellement , qu'il vint des Musiciens de tous les pays du monde , pour juger par eux-mêmes des talens de l'Empereur. Il en retint cinq mille à son service , leur donna un uniforme , les paya bien , & leur apprit comment il voulait être applaudi. A son retour de Naples , le peuple fut si impatient de le voir sur le théâtre , qu'il l'arrêta un jour , pour le supplier de lui faire entendre sa voix céleste. L'Empereur y consentit , & fut comblé d'éloges. Depuis , il ne fit point de difficulté de jouer parmi les farceurs & les comédiens ; & même de

(a) On prétend cependant que Néron ne fit empoisonner Britannicus , que parce-qu'il avait la voix plus agréable que lui.

(*La Motte le Vayer*, tome premier, page 526).

prendre sa part des rétributions, estimant comme précieux tout ce qui provenait de la Musique.

Un jour qu'il représentait le rôle d'Hercule furieux, & que dans cette piece on le liait avec des chaînes, un soldat de sa garde, voyant cette violence, & ignorant que ce fût une comédie, acourut l'épée à la main, pour défendre son Empereur. Cette action lui plut si fort, qu'il lui fit donner 250 mille écus.

Pour autoriser le goût qu'il avait de jouer publiquement, il força de vénérables Sénateurs, & des Dames de la premiere qualité, à se charger de rôles; & jamais la Musique ne fut plus en vogue qu'alors. Le plus pompeux spectacle qui ait jamais existé, fut celui que Néron donna à Tiridate, roi d'Arménie, qui se métant aux genoux de l'Empereur, à la vue d'un million de spectateurs, lui fit hommage de son royaume, & reçut de lui une couronne d'or, qu'il lui plaça sur la tête. Les jeux furent ensuite célébrés, & accompagnés de la plus superbe Musique que l'on pût imaginer; & Néron y remporta le prix du chant, de la harpe & de la lyre.

Après le départ de Tiridate, l'Empereur se disposa à aller en Grece, pour y disputer les prix de Musique. Sa suite fut composée de plus de cinq mille personnes, qui faisaient faire silence, & qui l'applaudissaient : on ne pouvait l'interrompre, ni sortir de sa place, sans qu'il en coûtât la vie; & Vespasien, qui depuis fut Empereur, eut bien de la peine à obtenir sa grâce, parcequ'il fut soupçonné d'avoir dormi pendant que Néron chantait.

Suétone nous dit, que Galba fut le premier qui fit voir aux Romains des éléphants qui dansaient sur la corde (a), au son des instrumens, dans une fête consacrée à Flore. Pline le dit aussi, & ajoute que ces énormes animaux descendaient à reculons sur la corde.

Depuis Galba jusqu'à la chute de l'empire Romain, l'Histoire ne nous a rien conservé sur la Musique, qui soit digne d'être rapporté. La Musique n'avait presque plus de part aux fêtes; à peine quelques trompe-

(a) Les danseurs de corde parurent à Rome, pour la premiere fois, en l'an 500 de sa fondation. Sous la premiere & seconde race de nos rois, on employait aussi les danseurs de corde quand on donnait des fêtes.

res donnaient-elles le signal des jeux. Tantôt des athlètes & des gladiateurs remplissaient le cirque, tantôt des armées navales combataient sur des lacs, que l'on remplissait à volonté. Tout à coup les eaux disparaissaient, & on voyait s'élever, au même endroit, des forts remplis de bêtes féroces; alors tous les premiers rangs du cirque étaient ornés de chambres de verdure, artistement construites. On y donnait les festins les plus splendides, où l'on servait ce qu'il y avait de plus rare en viandes & en poissons. Les liqueurs exquisés étaient versées dans les vases les plus précieux; & comme ces fêtes se donnaient la nuit, elles étaient éclairées par un nombre incroyable de lumières. Ce n'était pas seulement pour les Empereurs & pour les grands, que se donnaient ces spectacles; le peuple y avait des places marquées, & toutes les nations venaient s'y rassembler, pour prendre part aux plaisirs des Romains, & admirer leur grandeur.

Cependant il n'était pas possible que leur déclamation pût faire autant d'effet que la nôtre, puisque, pour se faire entendre dans des endroits si vastes, ils étaient obligés d'avoir des masques (a) qui leur servaient aussi de porte-voix. Alors il n'y avait plus de jeu de visage, partie si importante de la pantomime & de la déclamation.

(a) Athénée nous apprend, que ce fut un auteur de Mégare, nommé *Méson*, qui inventa les masques comiques de valet & de cuisinier. Pausanias nous assure, que ce fut Eschyle qui mit en usage les masques hideux & effrayans, dans sa pièce des *Euménides*; & Euripide, le premier qui les représenta avec des serpens à la tête. Les premiers étaient faits avec de l'écorce d'arbre :

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis.

On en fit ensuite de cuir, doublé de toile; ensuite on les fit de bois. Lucien nous dit, que de tous les masques, ceux des danseurs étaient les plus agréables, parcequ'ils n'avaient pas la bouche ouverte comme les autres. Les masques de théâtre étaient des espèces de casques qui couvraient toute la tête, & qui, outre les traits du visage, représentaient la barbe, les cheveux, les oreilles, les ornemens de la coëfure, &c.

CHAPITRE XII.

De la Musique en Italie.

LA Musique suivit la décadence des mœurs, & s'enfevelit, avec le nom Romain, sous les siècles de barbarie qui couvrirent l'Italie & l'Europe entière. Elle commença à se relever un peu, dans le quinzième siècle, lorsqu'on essaya de faire des opéra, à l'imitation, dit-on, des tragédies Grecques. Francesco *Baverini* fut le premier, qui fit un ouvrage dans ce genre; il était intitulé: la *Conversion de S. Paul*, & fut joué dans une des places de Rome, en 1440.

Cinq ans après, on donna à Venise la pièce de la *Verita Raminga*; mais ce ne fut qu'en 1574, que cette même ville donna à ce spectacle la forme & la pompe (a) qu'il a conservées jusqu'à nos jours (b).

L'Auteur du *Traité du Mélodrame* prétend que l'opéra est un rejeton de la tragédie Grecque; voici quelques-unes de ses raisons.

L'opéra est un drame, & un drame chantant: on y fait intervenir la religion, ce qui a été pratiqué par les Grecs, dès les premiers tems: l'emploi des masques, l'usage des chœurs, l'institution du carnaval, visiblement emprunté des Saturnales, les sujets pris de l'histoire Grecque, tout le porte à conclure, que l'Italie tient ce spectacle des Grecs, & l'a

(a) Les acteurs de ce tems étaient bien moins payés que dans le nôtre. Une actrice fut nommée la *Centovenue*, pour avoir eu cent écus pendant tout un carnaval.

(b) Les premiers opéra, qui eurent un peu d'ensemble, furent *Daphné*, *Euridice*, par *Peri*, & *Ariane*.

Lorsque Henri III, vint à Venise, on représenta devant lui, un drame, dont la Musique était du fameux *Zarlin*.

Un gentilhomme Lombard, nommé *Bergonce de Botta*, donna à Tortone, pour le mariage de Galéas duc de Milan, avec Isabelle d'Arragon, un spectacle superbe, composé de poésie, de musique, de danse, de décorations, de machines, &c.

La description qui en parut alors, étonna l'Europe, & piqua d'émulation les gens à talents. On assigne, à cette époque, la naissance des grands ballets de l'opéra.

adopté & conservé sans changemens considérables. Je souhaite que ces raisons paraissent suffisantes à ceux qui les liront ; mais il s'en faut bien qu'elles nous aient convaincu , & plus nous relisons le pere Brumoy , moins nous y retrouvons le germe des opéra Italiens.

Si la Grece eut ses *Timothée* & ses *Tyrtée* , qui firent de si grands effets sur leurs contemporains ; l'Italie a ses *Stradella* & ses *Palma* , qui , dit-on , en ont fait d'aussi étonans (a). *Stradella* , simple violon de Naples , jouant dans une Chapelle de Venise , émeut tellement une jeune demoiselle , qu'il la persuade de se laisser enlever , & la conduit à Rome , où son amant , d'une des premières familles Vénitiennes , le fait poursuivre. La personne chargée de la commission , vient à Rome , s'informe du Musicien , apprend qu'il est à l'Eglise , & s'y rend en diligence , tenant un poignard caché sous son manteau. *Stradella* jouait alors de son instrument : l'envoyé écoute , se sent transporté , & ne songeant plus à la récompense qui l'attend , fait avertir secrètement le Musicien de s'évader , & écrit à son maître qu'il est arrivé trop tard. Un chanteur , aussi Napolitain , nommé *Palma* , se laisse surprendre par un créancier qui veut , sans pitié , le faire arrêter. Pour toute réponse à ses injures & à ses menaces , il lui chante plusieurs ariettes qu'il accompagne au clavecin. La fureur du créancier s'adoucit peu à peu , & se calme si parfaitement , que , non-seulement il lui remet sa dette , mais lui donne dix pièces d'or , pour le mettre en état de payer d'autres créanciers. Si *Stradella* ne jouait pas mieux du violon , que *Palma* (que nous avons entendu) ne chantait , il fallait que le messager du noble Vénitien , & le créancier de *Palma* , fussent d'une complexion bien tendre ; & après de tels exemples , on pourrait croire aux miracles des Grecs ! . . .

Jamais aucun récitatif ne pourra approcher d'une belle déclamation : le meilleur ne fera jamais que le moins mauvais , parcequ'il n'est pas dans la nature que les passions s'expriment en chantant ; & quelques efforts que l'on fasse , le récitatif paraîtra toujours ridicule à ceux qui voudront y réfléchir. Achéons d'être de bonne foi , & ôtons encore à la Musique , la plus grande partie de la peinture & de l'imitation , que des gens , qui comptent trop sur ses forces , exigent d'elle. Certainement , avec elle ,

(a) Voyez le Traité du *Mélodram*

on peut exprimer la masse générale d'un sentiment; on peindra la joie, la tristesse; on imitera le bruit des eaux, le sifflement des vents, les combats, les orages, &c. en mêlant des fourdines & les ôtant peu à peu; puis faisant contrefaire le chant du coq; par un instrument, on pourra se flatter d'avoir imité le lever de l'aurore; en faisant faire à l'orchestre le plus doux possible, des sons quelquefois entrecoupés, par d'autres qui imitent le cri de la chouette; & sur-tout, laissant le théâtre sans lumière, on sera sûr d'avoir peint une nuit, &c. &c.

Voilà à peu près ce qu'il est possible d'imiter avec la Musique.

N'étouffons pas les beautés simples & naturelles qu'elle peut nous offrir, sous la charge assomante d'atours grotesques & de mascarades ridicules, dont on la déguise sans cesse, & qui feraient qu'à la fin, elle aurait beau se nommer, personne ne pourrait plus la reconnaître. Rayons donc absolument ce fameux principe, dont on voudrait faire un axiome, *par-tout où il n'y a point d'imitation, il n'y a point de Musique.*

Dans la Poésie, qui est autrement imitative que la Musique, il y a bien des momens sans imitation, & qui n'en sont pas moins, pour cela, de la bonne Poésie. La seule imitation continuele est réservée à la peinture, c'est son essence, sans l'imitation elle ne saurait exister; mais il ferait fou de demander aux sons, de peindre comme les couleurs.

Le plus bel apanage de la Musique est, sans doute, l'expression (a). Ce sentiment délicat, qui ne tient point aux yeux, mais à l'âme, voilà son langage, & ce qui la fait converser avec nous. C'est l'expression qui

(a) L'Auteur du *Traité du Mélodrame* croit faire une épigrame contre le Musicien *Avifon*, Anglais, qui a écrit un *Traité sur l'expression*, en disant qu'après avoir lu son livre, on en est encore à cette question : *l'expression d'un récitatif est-elle la même que celle d'une sonate* ? Par cette ironie, il veut faire entendre qu'une sonate est un morceau où il est impossible de mettre de l'expression, au lieu que le récitatif peut en être rempli. Nous le prions d'observer que, dans le récitatif, les paroles ajoutent beaucoup à l'expression, & qu'il y a beaucoup plus de mérite par conséquent à en mettre dans une sonate, qui ne dit rien que ce qu'on lui fait dire. S'il a eu le bonheur d'entendre jouer des *Adagio* à MM. Pagan & Gaviniés, & qu'il ne leur ait pas trouvé de l'expression, ce n'est pas eux qu'il faut plaindre; nous savons qu'il faut être né Musicien pour aimer ce genre, & qu'il ne plaît pas à la multitude; mais celui qui ne le sent ni ne l'aime, ne doit ni le juger, ni en parler.

doit être le but de tous les compositeurs ; celui qui en approchera le plus, fera le plus parfait ; mais j'ose assurer ceux qui ne voudront s'attacher qu'à peindre, qu'ils ne seront jamais que des barbouilleurs, & leur Musique de mauvaise détrempe.

Ce serait ici le moment de répondre à l'Auteur du *Traité du Mélodrame*, sur le parallèle qu'il fait de Quinault & de Métastase ; sur les reproches qu'il fait au premier, & sur les éloges dont il acable le second. Certainement nous sommes loin de refuser du génie à M. l'Abbé Métastase (a) ; mais nous ne pouvons regarder ses Ouvrages comme des modèles parfaits de la scène lyrique. Il est impossible de les entendre d'un bout à l'autre, sans y éprouver le plus violent ennui (b). En Italie même, on ne les écoute jamais, & on ne fait silence que pour entendre quelques ariettes, où l'on admire plus les Musiciens que le Poète.

Au lieu de reprocher à Quinault ses monologues, remplis de vers charmans, il serait bien plus juste de blâmer ceux des Italiens, qui disent toujours la même chose, & qui finissent presque tous, par une ariette où le chanteur se compare sans cesse à un nocher qui a été batu de la tempête, & qui n'a pas perdu l'espoir.

Y a-t-il rien dans Quinault d'aussi mauvais que ces *rondo* affomans, par lesquels toutes les scènes Italiennes sont terminées ? L'intérêt peut-il exister avec ces répétitions éternelles ? Nous n'entreprendrons pas une critique plus étendue des drames des Italiens ; elle nous entraînerait peut-être plus loin que nous ne voudrions, & nous nous contenterons d'assurer deux choses, qui nous paraissent incontestables : la première, c'est qu'il est bien plus aisé de faire un drame parfait, d'un

(a) Métastase a fait plusieurs opéra intéressans. Il a fait des scènes du plus grand pathétique ; mais il n'a pas une seule pièce vraiment tragique. Il a mis dans toutes, une intrigue subalterne, ce que les Anglais appellent *underplot* ; ce qui jette beaucoup de langueur dans ses tragédies.

Lettre à M. sur l'opéra, par M. le Marquis de S. L.

(b) Dans l'état où est aujourd'hui l'opéra, il doit naturellement glacer d'ennui les spectateurs. Si l'on prête quelque attention, c'est pour quelque ariette brillante, ou pour les danses.

Lettre de M. Algarotti, sur l'opéra, pag. 62.

opéra de Quinault, que d'un opéra de Métastase; & la seconde, que jamais on n'acoutumera les Français à aimer les opéra qui ne feront pas mêlés de danses & de divertissemens (a). Jamais la véritable tragédie (b) ne fera bien qu'à la Comédie Française; comme les opéra comiques, malgré les succès apparens de plusieurs qui ont été donnés à la Comédie Italienne, ne feront jamais parfaitement à leur place, qu'à l'Opéra.

Qu'il nous soit permis de combattre ici l'opinion qui regarde comme barbare, l'usage de battre la mesure à l'Opéra, & qui veut absolument chasser le *Bucheron* (c'est ainsi que les critiques de cet usage nomment le Maître de l'Orchestre), parceque la mesure, dit-on, ne doit être guidée que par l'oreille. Les Grecs, dont la Musique était cependant bien moins compliquée que la nôtre, avaient des bateurs de mesure nommés *Coryphées*, parcequ'ils étaient placés au milieu du chœur des Musiciens, & dans une situation élevée, pour être facilement vus & entendus de toute la troupe. Ils bataient la mesure avec leurs pieds, qui étaient garnis de chaussures ou sandales de bois ou de fer, afin de faire plus de bruit. Non-seulement ils la bataient du pied, mais de la main droite, qui retombait dans le creux de la main gauche.

(a) Les opéra Italiens n'ont pas assez de variété : ils sont dénués de danses, de fêtes & de changemens de décorations; ils ont quelque chose de trop austere; trop souvent aussi on y sacrifie l'ensemble à quelques accessoires. Le compositeur, pour faire briller son art & celui du chanteur, oublie la situation du héros & le but du poème; l'opéra est moins alors une tragédie faite pour intéresser, & à laquelle la Musique donne une expression animée, qu'un assez beau poème, dans lequel on a placé des morceaux plus propres que d'autres à être mis en chant.

Note de M. le Marquis de S. L... dans son excellente lettre sur l'opéra.

(b) Je pense, continue le même Auteur, que les poètes Italiens ont eu tort de prendre presque toujours dans l'histoire, les sujets de leurs tragédies, & se sont volontairement privés du merveilleux, qu'ils ne remplacent qu'imparfaitement par leurs plans extraordinaires, qui amènent des situations étonnantes mais peu vraisemblables. Nous admettons plus volontiers le merveilleux dans les especes, que l'extraordinaire dans les événemens; & nous nous faisons à des êtres qui ne sont point dans la nature, plus aisément qu'à des faits hors de nature. M. Algarotti, dans son *Essai sur l'opéra*, assure que les sujets historiques ne s'accordent point avec la Musique, & que les cadences d'une ariete légère & sautillante ne peuvent être placées dans la bouche de César & de Caton; passe encore dans celle de Vénus ou d'Apollon.

Ils avaient encore , pour la battre , le bruit des coquilles ou des offemens d'animaux qu'on frappait l'un contre l'autre , comme on fait aujourd'hui avec les castagnettes , les cymbales , le rriangle , &c.

Les Romains avaient aussi leurs bateurs de mesure , qu'ils appelaient *Pedarii* , *Podarii* , *Pedicularii* (a) ; ainsi que ces nations , nous avons un bateur de mesure , dont l'Opéra Français ne pourra jamais se passer , parceque la parfaite exécution des chœurs ne peut exister que par lui. Du fond du théâtre , où sont les chanteurs , à peine entend-on l'orchestre , & encore le peu de son qui arive jusqu'à eux , n'y ariverait-il que pour les faire chanter les uns après les autres , si leurs yeux atachés sur le bateur de mesure ne leur faisaient regagner par la vue , ce que l'oreille perd par le tems que le son met à venir jusqu'à elle.

Jamais sur un grand théâtre , où quelquefois les chœurs sont presque entièrement dans les coulisses , & presque toujours divisés en deux côtés , l'exécution ne sera parfaite , que lorsque la mesure pourra se faire entendre encore plus par les yeux que par les oreilles. L'épigramme , ou plutôt le jeu de mots de Rousseau , n'est donc pas fondée , lorsqu'il dit que l'Opéra de Paris est le seul théâtre où l'on bate la mesure sans la suivre , lorsque par-tout ailleurs on la suit sans la battre. Il n'est pas vrai qu'on la bate sans la suivre , puisque souvent les chœurs y sont parfaitement exécutés. Il n'est pas vrai , non plus , qu'ailleurs on la suive sans la battre , puisque par-tout où l'on exécute des chœurs , on la bat ; & que dans les endroits où on ne la bat point , c'est qu'on n'exécute que des ariettes , ou des récits obligés , & qu'alors l'orchestre , n'ayant besoin que de suivre le premier violon qui le guide , & le chanteur qui est près de lui , peut le voir & l'entendre.

Un autre paradoxe de Rousseau est , lorsqu'il prétend qu'un auditeur bat , par instinct , la mesure d'un air qu'il entend , *non pas parcequ'il la sent vivement , mais parcequ'il ne la sent pas assez* ; & qu'alors il tâche , à force de mouvemens des mains & des pieds , de suppléer à ce qui manque , en ce point , à son oreille. Il ne faut , pour se convaincre de la fausseté de cette assertion , qu'entendre certains airs de mouvement , dont tous les auditeurs ne peuvent s'empêcher de battre la

(a) Voyez, le Dictionnaire de Musique de Rousseau.

mesure , en accompagnant l'orchestre , par des batemens de mains réglés ou rythmiques , que la force de la mesure leur arrache. Dira-t-on alors que c'est parcequ'ils ne la sentent pas assez ? Cela serait absurde. Ce genre de mesure entraînant , existe , sur-tout , dans les gavotes marquées. Ceux qui ont joui du plaisir de voir danser Mlle Lany , doivent se souvenir , qu'alors ils étaient entraînés par un je ne fais quoi , qui les portait à marquer la mesure avec leurs mains , tandis que cette célèbre Danseuse la faisait sentir par la précision de ses pas. C'est pourtant cette mesure que Rousseau appelle la mesure *du geste* , dans son article *exécution*.

Nous ne croyons pas davantage qu'il ait raison , lorsqu'il dit (art. *Harmonie*) qu'un homme , ayant l'oreille juste , mais non exercée , & qui n'aura jamais entendu ni basse ni harmonie , fera révolté la première fois qu'on lui en fera entendre , & aimera mieux le simple unisson. Cet homme serait né avec aussi peu de talens pour la Musique ; que plusieurs de ceux qui ont écrit sur cet art , bien plus fait pour être senti qu'analysé.

Rousseau blâme encore Rameau , d'avoir dit que l'harmonie est la source des plus grandes beautés de la Musique ; il assure que cela ne peut être vrai , puisque tous les grands effets de la Musique ont cessé , & qu'elle a perdu son énergie & sa force , depuis l'invention du contre-point. Mais Rousseau aurait dû convenir que , si ces grands effets ont existé (ce que nous ne croyons point) , ils n'ont dû leur existence qu'à la Poésie & aux circonstances. L'art des sons n'était qu'un très-petit accessoire de la Musique de ce tems-là , & n'était qu'une déclamation plus étendue que la nôtre ; au lieu que ce que nous appelons Musique aujourd'hui , est un art , médiocre si l'on veut , mais dont les Anciens n'ont eu qu'une légère conaissance ; art fondé sur l'harmonie , & dans lequel la mélodie , si vantée par ceux qui ignorent l'harmonie , n'entre souvent que comme un accessoire. Au reste , nous plaignons les oreilles assez mal conformées , pour préférer l'unisson à l'harmonie ; & nous félicitons les Européens d'être le seul peuple de la terre qui ait une harmonie (a).

(a) » Quand on songe , dit Rousseau dans l'article *harmonie* de son Dictionnaire de » Musique , que de tous les peuples de la terre qui ont une Musique & un Chant , les » Européens sont les seuls qui aient une harmonie , des acords , & qui trouvent ce même » langage agréable , &c. il est bien difficile de ne pas soupçonner , que toute notre harmo-

Ce n'est pas le seul avantage qu'ils aient sur les autres peuples. Rousseau pouvait croire, sur parole, puisqu'il ne le sentait pas, que ce qui tient au physique des sons peut causer beaucoup de plaisir, & peut avoir beaucoup de pouvoir sur le cœur humain. Mais il était assez puni de tout ce qu'il a écrit contre l'harmonie, puisqu'il avait le malheur de ne la pas sentir.

Cependant on ne conviendra pas plus de cette vérité, que du genre de Musique théâtrale qu'il s'agit d'adopter, en France; ce qui ne sera jamais décidé, parceque le goût de la nation change d'un siècle à l'autre, & souvent plus d'une fois dans un même siècle; & qu'il ne reste rien dans un tems, de ce qu'on aimait dans l'autre.

Il n'en est pas de la Musique, comme de l'art des vers. A force d'expériences & de comparaisons, on a trouvé, en Poésie, le point fixe du beau; mais les beautés de la Musique ne sont que de convention & de mode. Nous trouvons maintenant ridicule, ce qui charmaient le beau siècle de Louis XIV; & nos neveux, avec autant de raison peut-être, leveront les épaules sur ce qui enthousiasme le nôtre. Que penser d'un art dont il reste à peine quelques vestiges, que personne encore n'a pu déchiffrer? Quel est le lecteur juste & sans prévention, à qui l'on pourra jamais persuader tous ces prétendus effets surnaturels de la Musique des Grecs? S'il y avait le moindre fondement à toutes ces fables historiques, les preuves en seraient-elles échappées au tems & à la barbarie? L'art, qui était parvenu au plus haut degré chez les Anciens, aurait pu nous conserver quelques-uns de ces morceaux si fameux de Tyrtée, de Terpandre, de Timothée, &c. Pourquoi ces siècles de barbarie, derrière lesquels on se retranche, auraient-ils été plus funestes à la Musique, qu'aux autres arts? Sans doute ces tems cruels nous ont causé des pertes irréparables, mais seulement par la ruine d'une infinité de morceaux, & non pas par la perte totale d'un art, aussi généralement répandu que l'était celui de la Musique. Plus il l'était, plus on aura écrit dans la langue de

« nie n'est qu'une invention gothique & barbare. » ... C'est comme si on disait : quand on songe que de tous ces peuples du monde qui ont une Poésie plus ou moins étendue, les Européens sont les seuls qui aient un Homère, un Virgile, un Horace, un Racine ; un Voltaire, un Tasse, un Milton, &c. . . & qui trouvent un charme inexprimable dans leurs vers, il est difficile de ne pas soupçonner que tout cela n'est qu'une barbarie.

cet

cet art : il n'est donc pas possible que quelques manuscrits échappés des ravages du tems , ne fussent parvenus jusqu'à nous ; & puisqu'il n'en est parvenu aucun , ce n'était donc qu'un art peu cultivé , & par conséquent peu estimé. On peut se servir hardiment du mot *aucun* , puisque ce qu'on trouve dans Platon , Plutarque , Athénée , Aristoxène , Euclide , Aristide-Quintilien , Alypius , Nicomaque , le vieux Bacchius , Gaudence , Boëce , Pline , Ptolémée , Porphyre , Briennius & autres , ne nous apprend rien ou peu de chose.

Cette langue , que l'on dit si étendue (a) , qu'il fallait au moins trois ans pour que les amateurs la fussent convenablement , avait déjà beaucoup perdu du tems de Boëce , & ses caractères nombreux étaient alors réduits à seize.

Chaque regne a eu ses Musiciens fameux , qui faisaient autant d'effet sur les oreilles de ces tems-là , que les Poètes lyriques en faisaient du tems des Grecs. Les chansons du comte de Champagne valaient peut-être celles de Tyrtée ; & quoique nous ne puissions pas plus juger de l'effet des unes que de celui des autres , je crois qu'on peut assurer que ces chansons Greques & Champenoises nous déplairaient également , s'il nous était possible de les entendre.

Jusqu'à Lulli , la Mélodie (ou le Chant) n'avait été qu'agréable ; il fut le premier qui la rendit savante , & ce premier pas le met , à nos yeux , fort au-dessus de tous les Musiciens Grecs & Romains qui ont existé , du moins à en juger par ce qui nous reste de ce qu'on en a écrit. Depuis Jubal jusqu'à Lulli , nous ne croyons qu'à un plain-chant , qui a varié dans tous les siècles. Lulli , Corelli , Vivaldi & quelques autres , ont soumis ce plain-chant aux loix invariables de la mesure ; & nous commençons à sentir le prix de leurs travaux , lorsque Rameau parut. Ce grand homme , qui sut employer aussi bien qu'eux leur douce mélodie , créa , pour ainsi dire , l'harmonie , par les richesses & la variété dont il l'embellit ; & c'est cette harmonie que Rameau , par ses découvertes , a élevée en science , que nous appelons *la Musique*.

En vain de froids amateurs de l'Antiquité voudraient nous persuader

(a) Voyez le Dictionnaire de Rousseau (Art. *Notes*).

que la Mélodie seule est ce que l'on doit appeler *Musique* ; en vain vanteront-ils les effets fabuleux d'une flûte accompagnant une voix à l'unisson ou à l'octave ; si jamais la Musique a pu causer des effets singuliers, ce n'est que par une harmonie forte, puissante, pénétrante ; mais comme rien ne prouve que les Grecs fussent seulement ce que c'était que l'*harmonie*, dans le sens que nous donnons à ce mot, on peut révoquer en doute la réalité des effets merveilleux qu'on attribue à leur Musique.

On nous répondra qu'ils connaissaient l'harmonie, puisqu'ils composaient à plusieurs parties : 1°. parceque Sénèque dit dans son épître 84 ; « que les chœurs sont composés de voix moyennes, de dessus, de basses, » des hommes, des femmes & des flûtes : cependant, dit-il, on ne dé- » mêle aucune de ces voix en particulier, parcequ'elles sont confondues les » unes avec les autres ; mais on les entend toutes ». (Belle harmonie que celle où l'on ne distingue pas les parties !)

2°. Parceque Platon défend aux jeunes gens, l'usage des différentes parties dans les accompagnemens, & veut qu'on ne joue jamais sur la lyre que ce que la voix chante ; la contrariété des chants, ainsi que le mélange du grave & de l'aigu, pouvant embarrasser l'esprit d'un jeune homme qui n'a que trois ans à donner à la Musique.

On en peut conclure seulement, qu'ils mêlaient les voix avec les instrumens, & que tout au plus ils connaissaient l'acord de la quinte, de la quarte & de l'octave, comme nous dirions *ut sol*, quinte ; *sol ut*, quarte, & *ut ut*, octave, dans *ut sol ut*. Car les Grecs n'admettant pas les tierces au rang des consonances, c'est-à-dire, des sons qui pouvaient être entendus ensemble, relativement à l'acord de leurs instrumens ; ne les regardant que comme des intervalles propres à être employés dans la Mélodie, ainsi que le ton, les sixtes, &c. ils ne pouvaient pas même avoir ce que nous appelons l'*acord parfait*. Mais l'eussent-ils eu, cet acord parfait, quelle harmonie fera-t-on résulter de ce seul élément, de ce seul acord ?

Perrault, dans son *Parallele des Anciens & des Modernes*, & le savant Sauveur, (a) l'un des meilleurs écrivains sur la Musique ancienne, affirment :

(a) Voyez les Mémoires de l'Académie des Sciences.

« que la Musique des Anciens ne consistait que dans un simple chant ,
 » & qu'elle n'a jamais connu ce que c'est qu'une basse , une taille & une
 » haute-contre ».

Mais pour se convaincre facilement , que les Grecs n'avaient jamais senti ni étudié ce que nous appelons *harmonie* (a) , & même n'en faisaient aucun cas ; il faut lire dans les *Entretiens sur l'état de la Musique Greque* , les pages 27 & 28. L'étranger demande à Philotime , « si , dans le chant ,
 » les sons qui composent un acord , ne se font jamais entendre en même
 » tems ? »

Philotime répond :

« Le chant n'est qu'une succession de sons ; les voix chantent tous
 » jours à l'unisson ou à l'octave , qui n'est distinguée de l'unisson , que
 » parcequ'elle flate plus l'oreille. Quant aux autres intervalles , elle ne
 » juge de leurs rapports , que par la comparaison du son qui vient de
 » s'écouler avec celui qui l'occupe dans le moment. Ce n'est que dans
 » les concerts , où les instrumens accompagnent la voix , qu'on peut dis-
 » cerner des sons différens & simultanés ; car la lyre & la flûte , pour

(a) M. l'Abbé Rouffier , dans son excellent *Mémoire sur la Musique des Anciens* , dit , page 9 , que la Musique des Anciens étant intimement unie à la Poésie , les sons de la Musique n'étaient que comme les accens qui devaient fortifier l'expression. Nous blâmons , comme lui , M. Philidor , de reprocher à sa nation , dans son *Prospectus d'Ernelinde* , d'avoir prétendu faire une science de la Musique. Il a d'autant plus de tort , que ce n'est que depuis quelques siècles que la Musique est devenue une science , car ce n'en était certainement pas une du tems des anciens , excepté les premiers élémens , qui n'étaient fondés que sur la plus simple Géométrie. Il est bon d'observer que le mot *harmonie* , chez les Grecs , ne signifiait jamais que *proportion* , *rapport* , *convenance*.

Harmonice , est scientia quæ modulatæ seriei naturam contemplatur , eamque effectui destinat.

Euclide , page 1. *Introd. Harmon.*

Harmoniam ex intervallis sonorum nosse possumus , quorum varia compositio harmonias etiam efficit plures.

Cicero. *Tuscul.* 1 , n° 34.

« On peut bien comprendre , que différens tons qui se succèdent les uns aux autres ,
 » & qui sont variés avec art , forment des acords harmonieux ».

» corriger la simplicité du chant, y joignent quelquefois des traits &
 » des variations, d'où résultent des parties distinctes du sujet principal.
 » Mais elles reviennent bientôt de ces écarts, pour ne pas affliger trop
 » long-tems l'oreille étonnée d'une pareille licence ».

Le plus grand des Musiciens qui aient paru jusqu'à présent, selon nous, c'est, sans contredit, Rameau.

Son système de la basse fondamentale, malgré quelques erreurs qui lui sont échappées en l'exposant dans ses écrits, l'immortalisera à jamais. Ses chœurs sublimes ont toujours eu, auront toujours le plus grand effet, & passeront aux siècles futurs, ainsi que ses airs de danse (a).

CHAPITRE XII.

De la Saltation ou Musique Hypocritique (b).

LES Grecs nommaient cet art *Orchestis*, & les Romains *Saltatio* (c).

Il consistait chez eux, dans l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. Varron nous dit (d) que

(a) Rameau a fait des découvertes vraies, & en a tiré quelquefois des conséquences fausses : il a tout donné à l'harmonie, & il a presque compté la mélodie pour rien : ce système convenait à merveille à notre Opéra..... L'harmonie fait beaucoup de plaisir, nous y trouvons de la symétrie, nous y saisissons des rapports, nous y découvrons des proportions, & de plus elle a sur nous un effet physique (que certainement la mélodie n'a pas). Une suite d'accords, quoiqu'ils ne soient pas liés par un chant, nous éveille & nous donne plus d'existence : ils agissent sur le genre nerveux..... Si l'harmonie ne plaisait pas par elle-même, pourquoi les préludes sur le clavecin ou sur le piano-forte, feraient-ils tant de plaisir?.....

Lettre à M..... sur l'Opéra, par M. le Marquis de S. L.....

(b) Ce nom vient d'*Hypocrite*, qui, dans son sens propre, signifie, *qui contrefait*; & c'était le nom le plus ordinaire que les Grecs donnaient à leurs comédiens.

(c) Les Anciens l'appelaient aussi quelquefois *chironomie* ou *regle de la main*.

(d) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.*

Isidore, liv. 18, ch. 30.

le mot *saltatio* ne vient pas de *saltus*, qui signifie *saut*, mais de l'Arcadien *Salius*, qui le premier enseigna cet art aux Romains. Il faut donc ne pas confondre, comme nous le faisons, la danse avec le saut, & se souvenir que la véritable danse des Anciens, était une imitation (a) des démarches, des attitudes du corps, des gestes, en un mot, de toutes les démonstrations, dont les hommes accompagnent ordinairement leurs discours, ou dont ils se servent quelquefois pour faire comprendre leurs sentimens sans le secours de la parole.

Suivant Athénée, *Thélestes* avait été l'inventeur de cette espèce de danse ; que nous appelons *Art du geste*.

Cet Art se subdivisait en plusieurs espèces, & avait produit, chez les Anciens, un si grand nombre de danses différentes, que *Meursius* a composé de leurs noms & de leurs genres, un dictionnaire entier.

C'était de tous les arts musicaux, celui que les Anciens aimaient le plus, & qui était le plus utile à tous les états, puisqu'il enseignait depuis l'Histrien jusqu'à l'Orateur.

Les gestes de la danse antique, ou plutôt de la saltation, devaient signifier quelque chose, & être un discours suivi.

Apulée nous a laissé la description d'une représentation du jugement de Pâris, exécutée par des pantomimes ; il ne se sert que du mot *marcher*, & dit que *Vénus ne déclamaient que des yeux* ; aussi les Anciens ne vantaient que rarement les jambes & les pieds de leurs danseurs, mais souvent les bras & les mains. Il fallait cependant, qu'il y eût quelque différence entre les gestes des acteurs & ceux des orateurs ; car *Quintilien* nous dit, qu'il ne faut pas qu'un orateur prononce comme un comédien, ni qu'il fasse ses gestes comme un danseur (b). On divisait alors les gestes en deux classes, les *naturels* & les *artificiels*. Les *naturels* étaient ceux dont on se servait en parlant, & qui donnaient plus de force aux discours, & ceux qui, sans parler, signifiaient certaines choses, comme, en France, de lever la main droite, les doigts tournés en haut, & de les ramener plusieurs fois avec vitesse vers le corps, signifie qu'on invite quelqu'un à s'approcher de soi.

(a) Voy. *les Réflexions critiques sur la Poésie & sur la Peinture*, par M. l'Abbé du Bos.

(b) *Non comædum in pronunciatione, non saltatorem in gestu facio.*

Les gestes *artificiels*, étaient ceux qui servaient à exprimer les choses raisonnées qu'avaient à dire (a) ceux qui ne voulaient pas parler. On sent combien ils devaient être étudiés & différens de ceux qui ne faisaient qu'ajouter de la force aux discours; puisqu'ils suppléaient aux paroles, & que souvent même (à ce que nous certifient les Anciens) ils étaient plus expressifs.

Ces derniers gestes n'étaient point nécessaires aux orateurs, qui pouvant tout dire, n'étaient pas obligés de suppléer à rien, & n'avaient que de l'expression à donner à ce qu'ils disaient (b).

Voilà pourquoi Quintilien fait cette distinction entre l'orateur & le comédien. Il serait possible d'en faire une autre entre l'acteur & le pantomime, car le premier doit rejeter une grande quantité des gestes du second, comme n'étant pas assez nobles, & lui étant inutiles.

Cicéron (c) veut bien qu'un homme qui se destine à parler en public, tâche d'acquérir la grâce & l'air aisé de Roscius, mais il ne veut pas qu'il le copie servilement dans ses gestes. Cassiodore appelle *Musique muette*, l'art des gestes: « Celui des arts musicaux (dit-il), qui montre » à parler sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui » enseigne même à faire entendre, par certains mouvemens des mains » comme par différentes attitudes du corps, ce qu'on aurait bien de la » peine à faire comprendre par un discours suivi, ou par une page » d'écriture ».

Cependant cet art n'était pas poussé à un point si prodigieux, que le

(a) La *Logique* divise tous les signes en deux genres, les *signes naturels* & les *signes d'institution*, (que nous appelons *artificiels*). La fumée, dit-elle, est le signe naturel du feu; mais la couronne n'est qu'un signe d'institution de la royauté. L'homme qui se bat la poitrine, fait un geste naturel qui marque un saisissement, mais celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadème, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronnée.

(b) Dans une pantomime, un acteur qui voudrait exprimer qu'il en soupçonne un autre d'être malade, prendra son bras & lui tâtera le pouls; ce geste ne peut être trouvé ridicule. Si un orateur, en déclamant sur le même sujet, faisait le même geste, on se moquerait de lui avec raison. Les gestes de l'orateur & ceux de l'acteur, ne doivent donc pas être les mêmes.

(c) *De Oratore*, livre premier.

rapport entre le geste & la chose signifiée , pût être toujours deviné sans interprète. S. Augustin nous dit , *que quelquefois cela était impossible, quand on n'avait pas appris le langage de la danse antique.* Quelquefois aussi on le chargeait de manière à se rendre ridicule , & ce qui plaisait dans un acteur , faisait rire dans un orateur. On disait d'Hortensius , rival de Cicéron , *qu'après avoir été long-tems comédien , il étoit devenu comédienne* , & on ne l'appelait plus que *Dionysia (a)*.

Le terme *danſer* servait également pour exprimer l'action de faire des gestes , & celle de jouer la comédie. Ainsi la danse de ce tems-là ne ressemblait pas plus à la danse du nôtre , que notre Musique ne ressemble à celle des Anciens.

Chez nous l'art de la Musique, n'est que celui de combiner & de rendre des sons. Chez eux cet art renfermait, outre ce que nous venons de dire , la Poésie , la Saltation (ou la danse) l'art Dramatique , & quelquefois la Théologie & la Politique.

Notre danse ne comprend aujourd'hui que les attitudes , les pas , les grâces & les sauts. Celle des Anciens renfermait , outre cela , l'art d'exprimer sans paroles , & de jouer la comédie (b) , & même la tragédie (c).

L'art du geste convenable à la déclamation théâtrale , se partageait en trois arts.

1°. Le geste propre au tragique.

2°. Celui dont on se servait dans le comique.

3°. Le geste nécessaire à la déclamation des satyres. Lucien dit cependant , que souvent on mêlait les gestes propres à la satire , avec ceux qui sont propres à la comédie.

(a) Célèbre danseuse citée par Aulugelle , dans ses nuits attiques , *Livre 18, chap. 9.*

(b) Aristide Quintilien , appelle Roscius un célèbre *danſeur* (*orchestam* en Grec).

(c) Un des amis d'Ovide lui écrivait que sa tragédie de Médée étoit fort suivie ; il lui répondit :

*Carmina quòd pleno saltari nostra theatro ,
Versibus & plaudi scribis , amice , meis , &c.*

« Quand vous m'écrivez que le théâtre est plein , lorsqu'on y *danſe* notre pièce ,
« & qu'on applaudit à mes vers , &c. »

Trist. Liv. V, Eleg. 7, v. 25.

C'était la Musique qui enseignait à exécuter tous ces gestes, & c'est cette Musique instrumentale qu'on appelait *hypocritique* ; elle était aidée de la Musique *rhythmique* , qui lui indiquait les momens, en lui marquant les mouvemens.

Lorsqu'un acteur faisait les gestes pendant qu'un autre récitait , l'union de ces deux Musiques les forçait d'aller toujours ensemble ; & Quintilien dit qu'on tâchait d'établir une proportion entre les gestes, & les mots que disait l'orateur , de maniere que son action ne fût ni trop fréquente ni trop interrompue.

En écrivant leurs vers , ils écrivaient au-dessus, les gestes que devaient faire les histrions, mesure par mesure ; & c'est cet art d'écrire (a), que nous n'avons plus, & que nous ne pouvons pas même concevoir. Sénèque, *Ép.* 121, nous assure qu'on voyait avec étonnement sur la scène , que le geste des comédiens éteignît la parole , malgré la vitesse de la langue ; il entend sans doute , que le Déclamateur & le Gesticulateur s'accordaient ensemble on ne peut pas mieux : & nous voyons dans Lucien , qu'un geste hors de mesure ; passait pour une faute capitale ; ce qui avait donné naissance au proverbe Grec, *faire un solécisme avec la main*.

L'habitude des spectacles avait rendu le peuple si conaïsseur dans cet art , que la moindre faute était aussi-tôt aperçue & impitoyablement sifflée. C'est ainsi que de nos jours les parterres de l'Opéra & de la Comédie Italienne , souvent remplis de gens qui ne savent pas un mot de Musique , la jugent au moins aussi bien que ceux qui s'y conaïssent le mieux ; tant l'habitude peut suplérer à tout.

L'art de la saltation étant entierement perdu , on ne peut en parler que par conjectures ; mais ce qui n'est pas douteux , c'est que les Comédiens anciens (b) excélaient dans cette partie de la déclamation.

La signification de *Saltatio* empêche de trouver ridicule que les chœurs

(a) Aristide Quintilien de *Musica*, dit que le Rhythme musical regle aussi bien le geste , que la récitation des vers.

(b) Il est à remarquer que Tertullien a dit , que le geste était aussi séduisant que le discours qui tenta la première femme.

des anciens *danfaffent* même dans les endroits les plus tristes de la Tragédie , puisque ce genre de danse qu'Aristote prescrit dans sa Poétique , ne signifie que les gestes (ou actions) que l'on faisait faire aux chœurs.

Un de ces chœurs fut représenté avec tant de force & de pathétique , dans la Tragédie des *Euménides* d'Eschyle , qu'il fit acoucher sur le Théâtre d'Athènes plusieurs femmes grosses. Cet événement fut cause , que les Athéniens réduisirent à 15 ou 20 perſones le nombre des (a) Acteurs de ces chants terribles , où il y avait quelquefois 50 perſonages. Et ce ne fut pas par économie ; car ils ne plaignaient pas la dépense pour ce genre de plaisir : la représentation de trois Tragédies de Sophocle (dit M. l'Abbé du Bos) coûta plus cher aux Athéniens , que la guerre du Péloponèse. On fait les dépenses immenses des Romains pour élever des Théâtres , des Amphithéâtres & des Cirques. On admire encore les ruines de ceux qui ſont tombés ; & le ſalaire excessif qu'ils donnaient à leurs Acteurs , prouve qu'ils n'épargnaient rien dans ce genre. Éſopus , célèbre Comédien , contemporain de Cicéron , laissa à ſon fils plus de cinq millions amassés à jouer la Comédie , que ce fils diſſipa en fort peu de tems. Le fameux Roscius avait , ſelon Macrobe , près de 900 livres par jour , qu'il touchait des deniers publics. Roscius ſe trouvant assez riche , par reconnaissance pour les bienfaits des Romains (b), joua la Comédie pendant 12 ans pour rien.

Macrobe nous dit aussi , que César donna vingt mille écus à Labérius , pour engager ce Poète à jouer lui-même dans une piece qu'il avait composée.

Ce goût pour les Théâtres continua pendant près de 1000 ans. Ammien Marcellin , qui vivait ſous l'Empire de Constantin le Grand nous dit : « Dans combien de nos maisons cultive-t-on encore les » Arts libéraux ? on n'y entend plus que chanter & jouer des instrumens. On ferme les bibliothèques comme on ferme les tombeaux

(a) Lulli avait placé dans la pompe funebre de Pſyché , dans celle d'Alceſte , dans le ſecond acte de Thèſée , dans le quatrieme d'Atys , & dans la premiere ſcène des quatre actes d'Iſis , des ballets ſans pas ni ſauts , & uniquement d'action , qui eurent le plus grand ſuccès. Ce fut un nommé d'Olivet , qui , ſous les ordres de Lulli , fit exécuter ces ballets d'action , & apprit aux perſonages des chœurs & des ballets , à représenter ſans danser ni chanter.

(b) Voyez Cicéron dans ſon *Oraison pour Roscius*.

» pour jamais , & l'on ne songe qu'à faire faire des lyres énormes , des
 » flûtes de toute espece , & tous les instrumens qui servent à régler le
 » geste des Acteurs. *Tibiaque & Histrionici gestus instrumenta non levia* ». Il
 y en avait donc de destinés à cet usage.

Ce fut alors que l'art de la Saltation fut perfectionné ; que les Comédiens osèrent entreprendre de jouer toutes sortes de pieces de Théâtre , sans ouvrir la bouche : on les nomma *Pantomimes* , ce qui signifie *Imitateurs de tout*. Cependant souvenons-nous qu'il n'était pas donné à tout le monde de les entendre , & qu'il fallait pour cela en avoir la clé. S. Augustin (*de Doctrin. Christ.* l. 2.) nous dit, *Histriones omnium membrorum motibus , dant signa quædam scientibus , & cum oculis eorum fabulantur*. Et dans les commencemens il fallait qu'un Crieur public avertît le peuple à haute voix , sur le Théâtre , des sujets que les Pantomimes allaient représenter avec leur jeu muet. C'est encore S. Augustin qui nous assure , que peu de tems avant lui , on pratiquait cet usage sur le Théâtre de Carthage.

Sidonius Apollinaris , dans un Poëme à la louange de la ville de *Narbonne* , qui est adressé à *Consentius* , Citoyen de cette ville , lui dit , entr'autres choses : « Vous êtes d'abord au fait de ce que (a) *Caramallus & Phabaton* repré-
 » sentent : quoiqu'ils ne prononcent pas une parole , & qu'ils ne s'expliquent
 » que par des gestes , des signes , & par des mouvemens de la main , du ge-
 » nou , de la jambe , ou de tout le corps ; vous devinez , dès la premiere
 » représentation , si c'est Jason , Thyeste , ou quelqu'autre personnage , &c. »

Ce fut , dit-on , à leur sujet que cette Epigramme fut faite :

*Tot linguæ quot membra viro : mirabilis est ars ,
 Quæ facit articulos , ore silente , loqui.*

« Tous les membres du corps d'un Pantomime sont autant de langues , à
 » l'aide desquelles il parle sans ouvrir la bouche. »

Au reste , S. Cyprien n'aimait pas ce genre de spectacles ; car il le définit
 « un monstre qui n'est ni homme ni femme , dont toutes les manieres &

(a) *Coram te Caramallus aut Phabaton ,
 Clausis faucibus , & loquente gestu ,
 Nutu , crure , genu , manu , rotatu ,
 Toto in schemate vel semel latebit ?*

Caramallus & Phabaton étaient deux célèbres Pantomimes , dont il est fait mention dans les lettres d'*Ariénète* , & dans *Léontius le Scholastique*.

» tous les mouvemens sont plus lascifs que ceux d'aucune Courtisane , &
 » dont l'art consiste à prononcer avec son geste. Cependant , ajoute-t-il ,
 » toute la ville se met en mouvement , pour lui voir représenter , en gesti-
 » culant , les infamies de l'Antiquité fabuleuse ».

Il nous apprend encore , qu'on faisait aux Pantomimes la même opération que l'on fait de nos jours à certains Chanteurs d'Italie , afin de leur conserver dans tout le corps une souplesse , que des hommes faits ne peuvent avoir , & que le maître qui savait faire ressembler davantage un homme à une femme , était celui qui passait pour avoir fait le meilleur disciple.

L'art de la Pantomime ne fut inventé que sous Auguste , par Pylade & Batyle , qui l'exercerent à Rome : ce qui fait dire à Lucien , que Socrate n'avait vu *la danse* que dans son berceau.

Ils représentaient leur piece (*fabulam saltabant*) au son de plusieurs flûtes , d'une espece particuliere qu'on appelait *Tibia Dactylica*. Une chose bien étonnante , & qui cependant est affirmée par presque tous les Auteurs qui ont parlé des Pantomimes , c'est qu'ils se privaient (de ce qui nous paraît aujourd'hui devoir être le plus grand avantage de ce genre) du jeu du visage ; car il est constant qu'ils jouaient masqués , ainsi que les autres Comédiens : aussi M. l'Abbé du Bos dit-il *qu'il fallait qu'ils eussent de l'expression de reste*.

Lucien dit expressément , que le masque du Pantomime n'avait pas une bouche béante , comme les masques des Comédiens ordinaires. La passion que l'on conçut à Rome pour ce genre de spectacle , & pour ceux qui l'exécutaient , ne peut se concevoir. Sénèque nous dit (a) : « La ville de » Rome regorge de Professeurs qui enseignent cet art , & qui ne manquent » pas de disciples ; ils trouvent des Théâtres dans toutes les maisons. Les » maris & les femmes se disputent à qui leur donnera le *Latus*. »

Gallien nous apprend , qu'ayant été appelé pour voir une femme de qualité , ataquée d'une maladie singuliere , il découvrit par les altérations qui survinrent à la malade , quand on parla d'un certain Pantomime devant

(a) *Harum artium multi discipuli sunt , multique doctores. Privatim urbe totâ sonat pulpitum : mares uxoresque contendunt uter det Latus illis.*

Nat. quæst. liv. 7 , ch. 32.

elle, que sa maladie ne venait que de l'amour effréné qu'elle avait pour lui, & des efforts qu'elle faisait pour le cacher.

Voilà ce que nous avons cru devoir rapporter sur l'art de la Saltation. Ceux qui seront curieux de voir sur ce sujet une infinité de détails intéressans, doivent lire l'excellent ouvrage de l'Abbé du Bos, dont nous avons tiré la plus grande partie de ce que nous avons dit.

CHAPITRE VIII.

Des Jeux publics chez les Grecs & chez les Romains.

LES *Jeux publics* des Anciens (a) étant presque toujours accompagnés de Musique vocale & instrumentale, nous avons cru devoir en donner une idée.

Ces jeux se donnaient d'abord par un motif de Religion, pour amuser le peuple; mais dans la suite la Religion n'en fut plus que le prétexte. On les avait d'abord consacrés pour apaiser la colère des Dieux, pour mériter leur faveur, ou pour le salut du peuple. Nos peres s'imaginaient que, par le culte extravagant qu'ils offraient à la Divinité, ils la rendaient sensible à leurs vœux.

Delà vint chez les Romains cette foule de jeux du Cirque, du Théâtre, de l'Amphithéâtre, qui étaient tous compris sous la dénomination générique de *Jeux sacrés*, lorsqu'ils étaient relatifs à quelque Divinité; & de *Jeux votifs*, *Jeux extraordinaires*, *Jeux funebres*, lorsqu'ils devaient apaiser la colère des Dieux infernaux. On les enrégistrait dans les actes publics, & ils étaient annoncés comme les jours de solemnité. Les énormes dépenses, avec lesquelles on les célébrait, monterent à des sommes si prodigieuses, que plusieurs fois le Sénat fut obligé de les réprimer & de les fixer.

Les Édiles Curules, & les Préteurs, avaient l'intendance des jeux solennels, dont le jour était fixé. A l'égard des jeux particuliers, comme les fu-

(a). Voyez le Dictionnaire des Antiquités, par Pitiscus.

nebrés, ils ne s'en mêlaient point. Ils étaient obligés de donner les premiers à leurs frais ; & c'est sur le refus que firent les Plébéiens de s'en charger, qu'on élut à leur place deux Patriciens, qui consentirent volontiers à faire cette dépense, si on les faisait Édiles ; c'est pourquoi on les créa sur le champ Édiles Curules. Ce fut donc à eux à ordonner les jeux, à y présider, & à distribuer les prix aux vainqueurs. Vers le déclin de la République, ce droit passa à d'autres Magistrats, & ensuite les Empereurs se l'attribuerent. Ainsi que chez les Romains, les jeux publics étaient chez les Grecs une partie essentielle de la Religion. Il y en avait toujours dans les fêtes solennelles consacrées aux Divinités & aux Héros. Entre tous ces jeux, dont nous donnerons une légère notice, il y en avait quatre très célèbres, qui servirent de modèle aux jeux des Romains. C'étaient les *Olympiques*, les *Pythiques*, les *Néméens* & les *Isthmiques*.

On peut encore y ajouter les Jeux *Platéens*, institués à Platée en l'honneur de Jupiter. Il y avait à Olympie six autels, consacrés aux douze Dieux protecteurs des jeux qui s'y célébraient. Tous les combatans avaient coutume de sacrifier à ces six autels avant la célébration des jeux (a).

Dans les grands jeux, outre les prix que l'on proposait pour les exercices du corps, on en donnait aussi de Poésie & de Musique.

Aux jeux Pythiques, la Poésie consistait en des hymnes à l'honneur d'Apollon, qui présidait à ces jeux.

Le prix de la Musique était ordinairement un vase à trois pieds, sur lequel on gravait le nom du vainqueur & celui de sa tribu. On suspendait ensuite ce monument dans le Temple du Dieu dont la fête se célébrait alors. Ceux qui remportaient la victoire dans les quatre anciens jeux sacrés de la Grece, à quelque sorte de combat que ce fut, étaient appelés *Periodoniques*, nom qui leur fut donné du mot *Période*, parceque ces jeux revenaient à des époques fixes.

La magnificence avec laquelle on les célébrait, attirait non-seulement de toute la Grece, mais encore des pays éloignés, une multitude infinie de

(a) Cependant il faut convenir aussi que ces peuples, naturellement guerriers, avaient introduit dans leurs spectacles, différentes sortes d'exercices du corps, pour préparer les jeunes gens à la profession des armes, pour fortifier leur santé, & les faire à la fatigue.

spectateurs & de combatans. On ne donnait aux vainqueurs qu'une simple couronne d'olivier, ou de laurier, ou d'ache, tantôt verd, tantôt sec; & cependant les Grecs ne concevaient rien de comparable à la victoire qu'on remportait dans ces jeux, & ils ne croyaient pas qu'il fût permis à un mortel de porter plus loin ses desirs. C'est pour cela qu'Horace, en parlant des vainqueurs Olympiques, les élève au-dessus de tout, & les met au rang des Dieux.

*Sunt quos curriculo pulverem olympicum
Collegisse juvat, metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis,
Terrarum Dominos evehit ad Deos.*

« Tel aime à faire rouler un char bruyant au travers des nuages de poussière ;
» dans les Jeux Olympiques. Si, malgré la rapidité de ses roues, il a eu
» l'adresse d'éviter la borne, & d'enlever la victoire à ses rivaux, il s'égale
» aux Dieux maîtres de l'Univers. »

Horace, Livre premier, Ode première.

Jeux Olympiques.

Ces jeux se célébraient à Olympie (a) dans l'Élide, sur les bords du fleuve Alphée. (b)

(c) Le plus ancien des Hercule était Daçtyle du Mont Ida en Crete, & avait cinq freres, Péonéus, Epimede, Jasius & Ida. Ils vinrent s'établir en Élide, & ce fut là qu'Hercule proposa à ses freres de s'exercer à la

(a) Voyez Pausanias, liv. 5.

(b) Aujourd'hui le bourg de Longanico sur l'Alphée, dans la province de Belvedere en Morée.

(c) On distingue six Hercule. » Le plus ancien combatit contre Apollon, pour le trépié » de Delphes; il était fils de Jupiter & de Lysite; mais du plus ancien Jupiter. Le se- » cond était l'Égyptien, fils du Nil, & qui passe pour l'auteur des Lettres Phrygiennes. » Le troisième, à qui l'on faisait des offrandes funebres, était un des Daçtyles du mont Ida. » Le quatrième était fils de Jupiter & d'Astérie, sœur de Latone, honoré singulierement » par les Tyriens, & qu'on dit pere d'une fille nommée Carthage. Le cinquieme, nommé » Bel, était adoré aux Indes; & le sixieme était fils d'Alcmène, & du troisième Jupiter. »

Cicéron, de Natura Deorum. Livre 3. n° 16.

courſe , & de donner au vainqueur une couronne d'olivier. Telle fut l'origine des Jeux Olympiques , qui eurent Hercule pour fondateur , mais non pas le fils d'Alcmène. Comme ils étaient cinq freres , il voulut que ces jeux fuſſent célébrés tous les cinq ans.

Quelques-uns prétendent , que Jupiter & Saturne combattirent enſemble à la lute dans Olympie , & que l'empire du monde fut le prix de la victoire. D'autres veulent , que Jupiter ayant triomphé des Titans , inſtitua lui-même ces jeux , où Apollon ſignala ſon adreſſe en remportant le prix de la courſe ſur Mercure , & celui du pugilat ſur Mars. C'eſt pour cela , diſent-ils , que ceux qui ſe diſtinguaient au *Pentathle* (ce mot vient de deux mots Grecs , & ſignifie la réunion de *cinq combats* ou exercices : la *Courſe à pied* , la *Lute* , le *Saut* , le *Palet* & le *Javelot*), danſaient au ſon des flûtes qui jouaient des airs Pythiens , parceque ces airs étaient conſacrés à Apollon , ce Dieu ayant été couronné le premier aux Jeux Olympiques. Cinquante ans après le déluge de Deucalion , Clyménus , fils de Cardis , & l'un des descendants du premier Hercule , ſurnommé *Idéen* , vint de Crete pour célébrer les jeux , & y conſacra un autel à ſon aïeul ſous le titre d'Hercule proteſteur. Endymion , fils d'Aéthlius , chaffa Clyménus de l'Élide , ſ'empara du Royaume , & le propoſa à ſes enfans pour prix de la courſe. Environ trente ans après , Pélops fit repréſenter ces mêmes jeux en l'honneur de Jupiter , avec plus de pompe que ſes prédéceſſeurs. Après lui , Amythaon ſon couſin les donna au peuple. Enſuite Pélidas & Nélée les donnerent à frais communs. Augée les fit célébrer , & enſuite Hercule , fils d'Alcmène , lorsqu'il eut pris l'Élide. Le premier qu'il couronna , fut Iolas , qui , pour remporter le prix du Char , avait emprunté les cavales d'Hercule , dont il était l'écuyer. Jaſius Arcadien eut le prix de la Courſe à cheval ; Caſtor celui de la Courſe à pied , & Pollux celui du Ceſte , (a). On prétend qu'Hercule eut le prix de la Lute & du Pancrace. (b) Dans la ſuite , depuis Oxylus , les Jeux Olympiques furent interrompus juſqu'à Iphitus ,

(a) Le *ceſte* était une eſpece de gantelet fait de cuir de bœuf. Les premiers étaient de cuir doux , mais dans la ſuite on les fit de cuir fort dur. Les combatans ſ'en couvraient les mains & les bras juſqu'au coude , par le moyen de pluſieurs courroies ; & avec ces gantelets , ils ſe portaient des coups terribles.

(b) Le *pancrace* était un exercice compoſé de la lute ſimple & de la lute compoſée.

qui les rétablit. On en avait presque perdu le souvenir ; & à mesure qu'on se rappelait quelques-uns de ces jeux, on les ajoutait à ceux qu'on avait déjà retrouvés. (a)

Ce fut environ cent-huit ans après , que l'on commença à compter par Olympiades , (b) la 27^e Olympiade après la célébration des jeux par Iphitus.

Suivant le calcul du Pere Petau , cette premiere Olympiade commença l'an de la période Julienne 3938 , l'an du monde 3208 , 776 ans avant l'Ere Chrétienne ; & les Jeux Olympiques se célébrèrent tous les quatre ans , vers le solstice d'été , pendant cinq jours , à commencer depuis le onze de la lune jusqu'au quinze.

(a) De tous les historiens Grecs dont les ouvrages nous restent, & qui comptent par olympiades, le plus ancien est Polybe. C'est à cette maniere de compter, que nous devons toute la clarté répandue sur l'histoire ancienne.

(b) Les Jeux olympiques n'ont pas été célébrés d'abord à égales distances, mais seulement pour solemniser de grands événemens ; ils ne commencerent à être célébrés régulièrement que 776 ans avant J. C. & on les célébra tous les cinquantiemes mois ; c'est-à-dire, le deuxieme mois après l'expiration de quatre ans. Ce fut alors qu'ils servirent d'époque à toute la Grece.

Voyez *l'histoire de la Musique* par Burney.

Voici le Tableau du rétablissement successif des Jeux Olympiques, ainsi que les noms des Vainqueurs qui remportèrent le prix pour la premiere fois.

OLYMPIADES.	EXERCICES.	VAINQUEURS.
1	Course à pied.....	Corèbe , Eléen.
14	Le stade doublé.....	Hypenus , de Pise.
18	La lute & le pentathle.....	Lampis & Eurybate , Lacédémoniens.
23	Le ceste.....	Onomastus , de Smyrne.
25	La course du char.....	Pagondas , Thébain.
28	Le pancrace & la course des chevaux de selle.....	} Lygdamis , de Syracuse ; & Crauxidas , de Cranon.
37	La course & la lute pour les enfants.....	
41	Le ceste pour les enfants.....	Philetas , Sybarite.
75	La course par des gens armés...	Demarut , d'Hérée.
93	La course avec deux chevaux de main.....	Evogoras , Eléen.
99	Deux jeunes poulains à un char..	Sybariade , Lacédémonien.
128	Deux poulains menés en main..	Belistiché , femme de Macédoine.
131	La course de poulains montés..	Tlépolème , Lycien.
145	Le pancrace des enfants.....	Phedime , Eolien.

Premier jour. Les jeux Olympiques commençaient par un sacrifice à Jupiter.

Second jour. Le pentathle & la course à pied.

Troisième jour. Le combat du pancrace & de la lute.

Quatrième jour. Les courses de chars.

Cinquième jour. Les courses de chevaux.

Une multitude de chevaux & de chars s'assembaient à la barrière d'Olympie ; le signal se donnait , la barrière s'ouvrait , ils partaient.

Les Quadrizes étaient une espece de coquille montée sur deux roues , avec un timon fort court , auquel on atelait quatre chevaux choisis , rangés de front , & pouvant en liberté déployer leurs mouvemens & leur ardeur.

Sidonius Apollinaris dit qu'une pierre lancée avec la fronde ou un trait d'arbalète n'allaient pas plus vite.

Erichton passait pour un héros , parce qu'il avait osé le premier ateler quatre chevaux à ces sortes de chars.

En effet, ces courses étaient dangereuses ; tantôt un cheval s'abatait , & le char qui avait peu de volume & de poids , recevait une secousse capable de faire trébucher le conducteur , (a) qui était ordinairement debout ; tantôt les chevaux prenaient le mors aux dents , tantôt l'essieu se rompait ; tantôt , en rencontrant un char qu'on voulait devancer , on faisait tous ses efforts pour l'acrocher & pour le renverser.

A Rome , dans le grand cirque , on donnait en un jour le spectacle de cent quadrijuges. *Centum quadrijugos agitabo ad flumina currus* , dit Virgile , & on en faisait partir de la barrière jusqu'à 25 à la fois.

Ils n'étaient pas si nombreux à Olympie ; & par le plan que nous avons fait lever du cirque de Caracalla , par M. Paris , Dessinateur du Cabinet du Roi , & habile Architecte , il est prouvé qu'il ne pouvait en partir que 12 à la fois.

Selon Calisthene , Alexandre , dans sa jeunesse , disputa le prix aux jeux Olympiques , & ne le dut qu'à sa prudence. La plupart de ses concurrens

(a) Comment est-il possible que cent mille hommes aient jamais pu se rassembler pour jouir du plaisir de voir briser des chars , & écraser leurs conducteurs ; car c'était à qui se renverserait , pour arriver le premier au but. Démosthene dit en propres termes , *que rien ne faisait tant de plaisir , que de voir une partie des combatans faire un triste naufrage*. Quelle barbarie !

Le grand danger était en doublant la borne , parce qu'alors tous les chars se rapprochaient , & se disputaient à qui raserait la borne de plus près. Alors les trompettes redoublaient leurs fanfares pour animer les hommes & les chevaux.

Les chars des Grecs étaient plus ou moins ornés , selon la qualité des personnes. Un char à deux chevaux s'appelait en latin , *biga*. Il fut introduit aux jeux olympiques dans la quatre-vingt-treizième olympiade , du tems du siège de Troyes. Ils avaient trois chevaux à leurs chars , mais dans les jeux , il n'y en eut jamais qu'à deux & à quatre , qu'on appelait *quadriges*. Ceux-là furent inventés vers la vingt-cinquième olympiade , ainsi la course à quatre précéda celle à deux de plus de deux cent soixante-douze ans ; les deux du milieu étaient les moins bons , & le meilleur était le premier à gauche , parceque , comme il fallait aller à gauche pour gagner la borne , c'était ce cheval qui dirigeait les autres.

Cependant on atelait des chars à deux chevaux depuis long-tems , puisque lorsque Lailus fut tué par Œdipe , Sophocle nous apprend que son char était traîné par deux chevaux , & c'était plus de cinq cent ans avant la première olympiade.

l'avaient devancé; mais leurs chevaux étaient hors d'haleine; les autres s'étaient brisés en chemin; il ne poussa ses chevaux que quand il fut près du but; & comme ils n'avaient pas été forcés, ils eurent bientôt passé tous les autres.

Un nommé Phidolas étant tombé au commencement de la course, la cavale nommée *Aura*, continua de courir, passa toutes les autres, & alla se présenter devant les Directeurs des jeux, comme si elle avait senti qu'elle remporterait la victoire. On n'était pas obligé de courir en personne, puisque Philippe fut proclamé vainqueur à la course des chevaux de selle, dans le tems qu'il était occupé au siège de Potidée (d).

Il y avait deux places dans les jeux publics, l'une destinée pour les courses des gens de pied & pour la Lute, le Pugilat ou le Javelot, le Saut & le Palet, c'était le stade. L'autre pour les courses de chevaux ou de chars, c'était l'hippodrome. Le plus long stade n'a eu que 100 toises : nous en ignorons la largeur.

Ils avaient tous une borne & une barrière à leurs extrémités opposées.

La longueur de l'hippodrome fut fixée à 4 stades. C'est celle que Plutarque donne à celui d'Athènes. Celui d'Olympie avait un stade de large; la barrière avait quatre cens pieds de long. Elle se rétrécissait peu-à-peu vers l'hippodrome, & se terminait en éperon de navire. On y voyait à droite & à gauche, des remises, sous lesquelles se rangeaient les chars & les chevaux. Ils y restaient quelque tems enfermés par de longues cordes tendues d'un bout à l'autre de la cour. Un Dauphin s'abatait de dessus la porte qui conduisait à l'hippodrome; les cordes qui fermaient les remises s'abataient aussi, & les chars, en sortant de chaque côté, allaient en deux files occuper leurs places dans la carrière, où ils se rangeaient tous sur une même ligne.

La forme de la place était un carré long, à l'extrémité duquel était la borne placée au milieu de la largeur, dans une portion d'un carré

(a) Plutarque rapporte que ce prince reçut en un jour trois bonnes nouvelles :

La naissance de son fils Alexandre.

La victoire de Parménion, son lieutenant, sur les Illyriens.

Sa victoire aux jeux Olympiques.

beaucoup plus petit, qui la resserrait tellement que, soit à côté, soit devant, il n'y pouvait passer qu'un char de front.

A la suite du terre-plain de l'hyppodrome régnait une tranchée, d'une pente douce, qui terminait sa largeur. Elle était absolument nécessaire dans le cas où l'un des chars venait à se briser contre la borne, autrement cet accident aurait mis fin à la course; mais ceux qui se trouvaient à la suite du char brisé, descendaient alors dans le fossé, & en le parcourant en partie, faisaient alors le tour de la borne, de la seule manière qui leur fût possible.

A l'un des deux côtés de la place, étaient les sièges des directeurs des jeux près de la barrière; & c'était en s'arrêtant devant ces sièges que se terminaient les courses.

Dans le stade d'Olympie, il y avait, près de la barrière, un monument qu'on disait être le tombeau d'Endimion. Et à la sortie de la barrière de l'hyppodrome, on voyait aussi un monument nommé Tara Ipe, auquel une folle superstition attribuait la propriété de troubler les chevaux.

Dans les cirques, à Rome, on avait érigé des obélisques & d'autres monumens, mais ils ne nuisaient point aux courses, & étaient placés dans l'endroit qu'on nommait l'Epine.

On tirait au sort les places, & on partait au signal donné, c'est-à-dire, lorsqu'on abatait les cordes.

La course du stade était la course simple: elle consistait à parcourir un espace marqué entre deux bornes; ce fut la seule qu'on fit dans les treize premières olympiades.

La course double était de faire le tour du stade par la droite, de doubler la borne, & de revenir d'où on était parti; elle ne fut admise à Olympie, qu'en la quatorzième olympiade.

Les longues courses étaient celles des chars, & se faisaient de même que les autres, mais dans la suite on convint de faire trois fois le tour de l'hyppodrome. Quelques-uns disent six. Suidas dit expressément que ces courses étaient de vingt-quatre stades; or l'hyppodrome ayant quatre stades de longueur, les courses étaient donc composées de six allées & venues, ce qui faisait trois fois le tour complet.

En la cinquantième olympiade, les Éléens tirèrent au sort à qui pré-

seroient aux jeux. Car auparavant cette époque, c'étoient les descendans d'Oxylus. Jusqu'à la centième olympiade, il n'y eut que deux directeurs; alors on en créa neuf, dont trois jugeaient le pentathlon, trois la course des chevaux, & les trois autres, les autres combats. Deux olympiades après, on créa un dixième juge, & en la cent troisième olympiade, les Éléens furent distribués en tribus, & chaque tribu nomma un juge. Les Éléens ayant été vaincus par les Arcadiens, il ne leur resta que huit tribus, & les jeux n'eurent plus que huit juges en la cent quatrième. Enfin en la cent huitième, le nombre de dix fut rétabli, & subsista depuis. Le bois sacré des jeux étoit consacré à Jupiter. On le nommoit *Altis*; il y avoit un temple d'ordre Dorique environné de colonnes par dehors; sa hauteur étoit de soixante-huit pieds, sa largeur de quatre-vingt-quinze, & sa longueur de deux cents trente. *Libon* en fut l'Architecte. Il étoit couvert d'un beau marbre pentelique taillé en forme de tuiles.

Au-dessus des colonnes, en dehors, on voyoit vingt-un boucliers dorés qui avoient été consacrés à Jupiter, par Mummius, Général Romain, lorsqu'il eut pris Corinthe. Sur le fronton de devant, on avoit traité le combat de Pelops & d'Œnomaüs; c'étoit l'ouvrage d'un sculpteur de Thrace. Sur le fronton de derrière, étoit le combat des Lapithes & des Centaures, sculpté par Alcamene, contemporain de Phidias, & le premier après lui: & l'intérieur du temple représentait les travaux d'Hercule; il y avoit deux rangs de colonnes qui soutenaient deux galeries fort exhaussées, sous lesquelles on passoit pour aller au trône de Jupiter.

La statue du Dieu étoit de Phidias, on lisait cette inscription à ses pieds:

Phidias, fils de Charmidas, Athénien, m'a fait.

Le Dieu étoit d'or & d'ivoire, & assis sur un trône environné de balustres, pour empêcher qu'on ne l'approchât. Ces balustres (a) étoient peints admirablement bien par Panenus, frère de Phidias. Devant la statue, le temple étoit pavé de marbre noir, avec un rebord qui servoit à contenir l'huile dont on arosoit continuellement le pavé du temple,

(a) On peut lire dans le cinquième livre de Pausanias, la description de ces peintures, & les autres détails du temple de Jupiter.

auprès de la statue , pour défendre l'ivoire contre les humidités de la terre.

Dans l'Altis , il y avait un temple consacré à Pelops , que les Eléens mettaient au-dessus des héros , comme Jupiter au-dessus des autres Dieux. Hercule , fils d'Alcmene , qui était arriere-petit-fils de Pelops , lui avait consacré ce temple.

C'est dans le temple de Jupiter qu'étaient les six autels dont on a déjà parlé.

Le premier consacré à Jupiter & Neptune.	
Le second	à Junon & Minerve.
Le troisieme	à Mercure & Apollon.
Le quatrieme	aux Grâces & à Bacchus.
Le cinquieme	à Rhéa & à Saturne.
Le sixieme	à Venus & à Minerve Ergané.

Au-delà de l'Altis on voyait un édifice nommé l'*atelier de Phidias*. C'est-là qu'il avait fait la statue de Jupiter. On y avait consacré un autel à tous les Dieux.

On voyait ensuite le temple de Junon qui n'avait que soixante-trois pieds de longueur. Seize matrones brodaient un voile que l'on consacrait tous les cinq ans à la Déesse. Elles faisaient aussi célébrer les jeux en son honneur ; ils consistaient en une course où les jeunes filles se disputaient le prix. Elles avaient alors les cheveux florans , la tunique abaissée jusqu'au genou , & l'épaule droite nue & débarassée jusqu'au sein.

Cette course avait été instituée par Hippodamie , femme de Pelops. On dit que la première qui remporta le prix , fut *Cloris* , fille d'Amphion & de Niobé , & la seule échappée aux flèches de Diane.

On voyait aussi dans l'*Altis* , un autel qui ne servait jamais aux sacrifices. Les joueurs de flûte y disputaient le prix de leur art. Pausanias nous décrit plus de mille statues , qui alors ornaient ce bois sacré. Ce devait être un beau spectacle que cette promenade ornée des chef-d'œuvres des plus habiles Maîtres , & rien n'a jamais pu lui être comparé.

On appelait Athletes ceux qui disputaient le prix. Il fallait être libre & Grec d'origine , pour pouvoir s'y présenter. On exigeait aussi des mœurs irréprochables. Les juges écrivaient leurs noms & celui de leur pays. Ensuite un héraulr faisait un dénombrement exact des Athletes , afin que chaque spectateur pût dire , ce qu'il savait sur leur compte.

Les Athletes faisaient deux fermens.

1°. Qu'ils s'étaient soumis pendant dix mois à tous les exercices & aux épreuves auxquelles leur institution les soumettait.

2°. Qu'ils observeraient religieusement les loix des jeux.

Le sort ensuite décidait de leur rang.

Lucien rapporte qu'on plaçait devant les juges, une urne d'argent, dans laquelle on mettait des petites balles, dont le nombre égalait celui des combatans. On écrivait sur deux de ces balles la lettre *A*, sur deux autres la lettre *B*, ainsi des autres; & ceux qui avaient tiré les deux lettres pareilles, combataient ensemble.

Si leur nombre était impair (*a*), celui qui tirait la lettre unique, & qui n'avait point d'ennemi à combattre, demeurait en réserve pour se battre contre le vainqueur, dans les jeux où il y avait plus de deux concurrens, comme la course à pied & à cheval, & celle des chars. Les Athletes étaient nus dans les courses à pieds à la lute, au pancrace & au pugilat. Dans les autres combats, ils ne quittaient pas leurs habits.

Les jeux commençaient au lever du soleil, par la course à pied. Tous les coureurs se rangeaient sur la même ligne, appuyés à une corde tendue en travers de la lice, & que l'on abarait au signal donné. La course simple était d'aller au bout du stade; le stade doublé était d'aller & de revenir. Il y avait d'autres courses où l'on faisait quelquefois six, douze, ou même vingt-quatre longueurs du stade.

Après la course venaient la lute, le pugilat, le pancrace (*b*), le disque, le saut & le javelot (*c*).

(*a*) Voyez le Dictionnaire des Antiquités, par *M. Furgaut*.

(*b*) Ce fut au Pancrace qu'*Arrachion* fut couronné quoique mort. Il avait été vainqueur en la cinquante-deuxième & en la cinquante-troisième olympiade. En la cinquante-quatrième, ayant vaincu tous ses adversaires, à la réserve d'un seul : celui-ci lui embarrassa les jambes, & se jeta à son cou pour l'étrangler. *Arrachion* ne put alors que lui écraser un des doigts du pied; & il en ressentit une si grande douleur, qu'il lui céda la victoire un moment avant qu'*Arrachion*, étranglé, ne rendit le dernier soupir. Les Eléens prononcèrent en sa faveur, & tout mort qu'il était, il fut couronné. Les Orgiens en usèrent de même envers *Creugas*. Ils le proclamèrent vainqueur aux jeux Néméens, parceque *Damoxene* de Syracuse, son antagoniste, ne l'avait vaincu que par une lâche trahison.

(*c*) *Pausanias* nous apprend qu'auprès d'Olympie, il y avait un Gymnase appelé

La course des chars (a) qui terminait les jeux, était le plus renommé de tous ces exercices; & l'honneur qu'on en retirait, était recherché par des rois, des princes, & par les plus fameux héros.

Tous les chars partoient au signal, s'efforçaient de tourner la borne qui était au bout de l'hippodrome, & revenaient à l'endroit d'où ils étaient partis. La borne se trouvait à leur gauche, & ils cherchaient à la raser, en tournant, afin de faire le plus petit cercle possible, & par conséquent moins de chemin que les autres.

Il n'était pas nécessaire que ceux qui aspiraient à la victoire, conduisissent eux-mêmes leurs chars, il suffisait qu'ils fussent présens, ou même qu'ils envoyassent leurs chevaux. Les dames pouvaient aussi combattre, & plusieurs remportèrent le prix, non pas en personne, mais en faisant conduire leurs chars (b).

Le prix commençait par les acclamations générales; ensuite on recevait une couronne d'olivier (c) & une palme, qui étaient présentés par le premier des juges. Après quoi l'on promenait le vainqueur dans le stade ou dans l'hippodrome, & un hérault proclamait à haute voix son nom & celui de son pays.

Iolichmium, qui était ouvert en tout tems à ceux qui voulaient combattre en Littérature, en Poésie, en Musique, &c. Dans la quatre-vingt-onzième olympiade, Euripide & Xenocles disputèrent le prix de la poésie dramatique aux jeux olympiques. Dans ce tems-là la poésie dramatique était accompagnée par des instrumens.

(a) Les courses de chevaux de selle étaient accompagnées par les trompettes, & celles des chars par les flûtes.

Voyez *M. Burney*.

(b) Pausanias nous dit qu'il était défendu aux femmes d'assister aux jeux olympiques, & que celles qu'on y aurait surprises, auraient été sur le champ précipitées du Mont Typée. Cependant trois femmes y remportèrent le prix de la course des chars. Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, & sœur du grand Agéfilas; Euryleonis, femme Spartiate; & Belistiché, Macédonienne. Peut-être seulement les chevaux leur appartenaient, & des écuyers couraient pour elles.

Il dit ailleurs que la prêtresse de Cérès, Chamyne & d'autres vierges avaient leurs places marquées dans la lyce d'Olympie. Peut-être ne leur était-il défendu d'assister qu'aux combats des Athlètes nus.

(c) Cicéron dit, dans ses tuscules, qu'une couronne d'olivier, à Olympie, était un consular pour les Grecs. *Olympiorum victoria Græcis consularis ille antiquus videbatur.*

Quand

Quand les vainqueurs retournaient dans leur patrie, les citoyens allaient au-devant d'eux, ou leur faisaient une espece de triomphe, & montés sur un char à quatre chevaux; ils entraient dans la ville, non par la porte, mais par une breche que l'on faisait exprès.

Outre ces honeurs, on leur acordait des exemptions & des privilèges considérables; on leur assignait des pensions sur le rrésor public; ils étaient dispensés de toute charge & fonction municipale; ils avaient la préséance dans les spectacles & aux jeux publics.

A Sparte les Rois les faisaient combattre autour d'eux. A Athènes ils étaient nourris le reste de leurs jours aux dépens de la République; on leur dressait des statues, & on y mettait des inscriptions à leur louange; les plus fameux Poètes les célébraient; on chantait en leur honneur, dans les Temples, des odes exécutées en grande pompe, avec un zèle religieux; on immortalisait aussi leurs victoires par des monumens qui semblaient braver les injures du tems. Les plus célèbres Statuaires, à l'envi les uns des autres, représentaient leurs figures en marbre & en airain, que l'on plaçait ensuite dans les bois sacrés d'Olympie, ornés des emblèmes de la victoire. Du tems de Pausanias on y comptait plus de 500 statues de Dieux & de Héros de la premiere classe, sans y comprendre celles des personages moins considérables.

Le vainqueur de la course à pied avait la préférence sur tous les autres; & c'était par son nom & celui de sa patrie que l'Olympiade était datée (a).

Selon Jean Chrysostôme, les Jeux Olympiques furent abolis l'an de J. C. 440; & alors on cessa de compter par Olympiades. Ainsi, depuis le mo-

(a) Les jeux olympiques étaient devenus d'une telle importance, que toutes les villes de Grece se croyaient principalement intéressées à leur célébration; & comme elles envoyaient des combatans, elles croyaient partager l'honneur ou la disgrâce.

Elles en tiraient des avantages réels.

Les courses de chevaux apprenaient à les bien conduire, & obligeaient à prendre soin des bonnes races.

Les courses à pied procuraient aux jeunes gens de la force & de l'activité.

Les Athletes inspièrent la noble ambition d'exécuter des actions d'adresse & de courage.

ment où l'on commença de compter par Olympiades, ils durèrent 1216 ans, & il y eut 304 Olympiades.

Jeux Pythiques.

LES Jeux Pythiques furent institués, dit-on, par Diomède, en l'honneur d'Apollon. Pausanias dit que les Troësiens le croyaient ainsi; mais il est plus probable que ce fut pour célébrer la victoire de ce Dieu sur le serpent Python. Ils se célébraient à Delphes de quatre en quatre ans, & cet espace s'appelait *Pythiade*. Les premiers jeux ne consistaient d'abord que dans les seuls combats des joueurs de cythare, dans lesquels le vainqueur recevait une couronne de laurier.

On dit que ni Orphée, ni Musée ne voulurent jamais s'abaisser à combattre aux jeux pythiques. Hésiode ne fut pas reçu à disputer le prix, parce qu'en chantant il ne savait pas accompagner de la lyre. Homère vint à Delphes pour consulter l'oracle sur sa santé; mais étant devenu aveugle, il n'y fit aucun usage du talent qu'il avait pour chanter & jouer de la lyre. (a)

(b) Dans la troisième année de la 48^e Olympiade, les Amphictyons firent du changement aux Jeux Pythiques. Ils laissèrent subsister le prix de

Les Historiens, Orateurs, Philosophes, Poètes & Musiciens, y exerçaient leurs talents, & y étaient inspirés par le desir de la victoire. C'était bien plus à Delphes qu'à Olympie, qu'ils se livraient des combats.

(a) Quoique les prix fussent d'environ cinq cents drachmes, les vainqueurs, ne prenaient qu'une simple couronne d'olivier. Ils avaient les plus grandes distinctions, & c'est à leurs triomphes que nous devons les odes de Pindare, parce que les plus grands Poètes s'empresaient de célébrer leurs louanges; Bachillide & Simonide célébrèrent, ainsi que Pindare, les triomphes du roi Hiéron.

(b) Il n'y eut d'abord d'admis aux jeux pythiques que la Musique & la Poésie; & ce fut à ces jeux que la Musique instrumentale fut séparée de la vocale, par la fondation d'un prix pour les joueurs de cythare sans chant.

Peu après les Amphictyons retranchèrent des jeux l'accompagnement des flûtes, disant qu'ils n'étaient propres qu'aux lamentations & aux élégies. Pausanias en donne une

Musique & de Poésie ; mais ils en ajoutèrent deux autres, l'un pour ceux qui accompagneraient de la flûte, l'autre pour les joueurs de flûte seule.

On institua aussi les mêmes combats qu'à Olympie. Le quadriges fut seulement excepté. Les enfans furent admis à la course du stade simple & à la course du stade double ; mais dans la Pythiade suivante on abolit les prix , & il fut réglé qu'il n'y aurait plus de courones pour les vainqueurs. On retrancha aussi l'accompagnement des flûtes , parcequ'il était triste & propre seulement aux élégies & aux lamentations.

Dans la suite on ajouta aux jeux pythiques la course de chevaux.

Voici le Tableau de l'établissement successif des Jeux Pythiques.

PYTHIADES.	EXERCICES.	VAINQUEURS.
1	Musique & Poésie.....	<i>Chrysotemis</i> , de Crete.
2 ...	Musique & Poésie.....	<i>Céphallen</i> .
	Acompagnement de flûte.....	<i>Echembrote</i> , Arcadien.
	Flûte seule.....	<i>Sacadas</i> , d'Argos.
3	Les mêmes jeux qu'à Olympie, excepté le quadriges.....	
6	Retranchement des accompagnemens de flûte.....	
7	La course des chevaux avec les quadriges	<i>Clisithene</i> , de Sycione.
8	Les instrumens à corde sans chant	<i>Agelas</i> , de Tégée.
20	La course des hommes armés...	<i>Timænete</i> , de Phlialie.
48	Deux chevaux à un char.....	<i>Execestidas</i> .
53	Quatre poulains à un char....	<i>Orphondas</i> , de Thebes.
61	Le Pancrace des enfans.....	<i>Laiadas</i> , de Thebes.
62	La course du poulain pour les enfans.....	<i>Lycormias</i> , de Larisse.
69	Un char à deux poulains pour les enfans.....	<i>Ptolémée</i> , le Macédonien, Roi d'Egypte.

preuve dans l'offrande que fit *Echembrotus* à Hercule, d'un trépied de bronze, avec cette inscription :

Echembrotus l'Arcadien dédia ce trépied à Hercule ; après avoir obtenu le prix aux jeux des Amphictyons, où il accompagna, avec la flûte, les élégies qui furent chantées à l'assemblée des Grecs.

C'était les Amphictyons qui présidaient aux jeux pythiques , & qui les rétablirent avec pompe & magnificence , après qu'ils eurent été presque dans l'oubli pendant une longue suite d'années. Les jeux pythiques étaient célébrés non-seulement à Delphes , comme on vient de le voir , mais encore à *Milet* en Ionie , à *Magnésie* , à *Sidon* , à *Pergame* , & à *Thessalonique* ; & par-tout la Musique & la Poésie y étaient les principaux sujets des combats.

Jeux Néméens.

Ils étaient ainsi appelés de Némée , (a) ville & forêt du Péloponèse. Ils furent établis par Adraсте , & renouvelés par Hercule , après qu'il eut tué le lion de la forêt.

Tous les exercices y étaient admis comme aux jeux olympiques ; les vainqueurs étaient couronnés d'ache ; & ils se célébraient tous les deux ans vers le solstice d'hiver. On y voyait de plus qu'aux autres jeux , des coureurs armés de toutes pieces ; ce qui rendait les courses plus difficiles & plus lentes.

Ils avaient été institués en l'honneur d'*Ophelte* , autrement nommé *Archemore* ; & d'autres disent en l'honneur de Jupiter.

Jeux Isthmiques.

Ce furent d'abord des jeux funebres institués en l'honneur de Melicerte , Dieu marin , (b) par Sisiphe, Roi de Corinthe, frere d'Athamas, Roi d'Orchomene en Béotie , à l'occasion de la mort d'Ino sa femme , qui se précipita dans la mer avec son fils Melicerte. Ces jeux ayant été négligés longte ms , Thésée les renouvela , les consacra à Neptune , & leur donna plus d'éclat , à ce que nous dit Plutarque. Ils prirent leur nom de l'Isthme de Corinthe (c) ,

(a) Dictionnaire de Furgault.

(b) Dictionnaire de Pausanias.

(c) L'Isthme de Corinthe , selon Hérodote , a trente-six stades de largeur , cinq mille pas , selon Mela , c'est-à-dire , une grande lieue d'Allemagne , ou deux petites lieues de France. On a plusieurs fois tenté , mais inutilement , de le percer , & de joindre les deux mers par un canal. Quatre Empereurs Romains ont formé ce projet , & pour l'exécuter , se sont engagés dans des dépenses énormes ; mais avec toute leur

qui était le lieu où on les célébrait. Après la ruine de cette ville, les Romains firent célébrer les jeux à Sicyone, & on les rétablit à Corinthe, lorsque la ville fut rebâtie. Dans les commencemens on les célébrait pendant la nuit (a) ; on les interrompit pendant longtems à cause des meurtres & des vols qui se commettaient sur les grands chemins. En les rétablissant, Thésée voulut qu'ils fussent célébrés pendant le jour, & exigea des Corinthiens que les Athéniens y fussent assis au premier rang ; on les célébrait tous les trois ans, pendant l'automne. C'est Pindare qui nous l'apprend dans la 6^e Ode. En quoi il est plus croyable que Plin & Solin qui veulent qu'on ne les célébrât que tous les cinq ans. Ils étaient remplis d'une foule de spectateurs qui y venaient de toutes parts, & ainsi qu'aux jeux olympiques on y proposait toutes sortes de combats gymnastiques & athlétiques. Les Corinthiens étaient juges & intendans des jeux ; les courones étaient d'abord des branches de pin (b), ensuite de l'ache. Le concours des spectateurs était si grand, qu'il n'y avait que les principaux des villes considérables qui pussent y assister. Athènes n'y avait de place que ce qu'en pouvait couvrir la voile d'un navire.

Ce fut aux jeux isthmiques qu'arriva cet événement si fameux (c) & si chet à la Grece (raporté par Live Andronicus) immédiatement après que les Romains eurent vaincu Philippe, dernier Roi de Macédoine.

« Le tems des jeux étant arrivé, toute la Grece voulut y être. Les Romains s'étant placés, un Hérault sonnant (d) de la trompette, s'avança

puissance, ils n'ont pu en venir à bout, ce qui a donné lieu au proverbe grec, entreprendre de percer l'isthme, pour dire tenter l'impossible. Neptune avait dans l'isthme un temple célèbre, à côté duquel était un bois de pins qui lui était consacré ; & c'est près de-là qu'on célébrait les jeux isthmiques.

(a) Dictionnaire de Furgault.

(b) Ces courones étaient de pin, soit parceque cet arbre était consacré à Neptune, soit parce que ces jeux avaient été rétablis à l'occasion de la victoire de Thésée sur *Sinnis*, qui faisait périr les passans en les attachant aux branches de deux pins qu'il courbait & laissait se relever, lorsque ces malheureux y étaient atachés.

(c) Cent quatre-vingt-quatorze ans avant l'ere Chrétienne.

(d) Les trompettes paraissent avoir été des héraults ou crieurs publics, qui non-seulement donnaient les signaux aux jeux pour engager les combats, & en annonçaient ensuite les succès, mais proclamaient la paix & la guerre, donnaient aussi les signaux des sacrifices, & imposaient silence dans les cérémonies religieuses.

Voyez Jules Pollux.

» au milieu de l'arène , à la maniere acoutumée , comme s'il allait pro-
 » noncer la formule ordinaire. Chacun alors faisant le plus profond silence ,
 » le Hérault prononça que le Sénat & le peuple Romain , ainsi que leur
 » Général T. Quintius Flâminius , après avoir vaincu Philippe & les Ma-
 » cédoniens , déclaraient que les *Corinthiens* , les *Phocéens* , les *Locriens* ,
 » les *Eubéens* , les *Magnéfiens* , les *Tessaliens* , les *Perrhebiens* , les *Achéens*
 » & les *Phtiotes* , qui étaient alors sous la puissance de Philippe , feraient
 » à l'avenir indépendans , & ne feraient plus gouvernés que par leurs pro-
 » pres loix. La joie que leur causa cette heureuse nouvelle , fut trop vio-
 » lente , pour qu'ils pussent l'exprimer. Les spectateurs croyaient à peine
 » ce qu'ils entendaient ; ils se regardaient avec étonnement comme s'ils for-
 » taient d'un rêve ; chacun se défiant de ses propres oreilles , demandait
 » à son voisin ce qu'on venait de dire ; tous appelaient le Hérault , tant
 » ils avaient le désir de l'entendre , & de voir l'*organe* de leur liberté ;
 » ils lui firent répéter mille fois le décret ; & quand leur bonheur fut évi-
 » demment confirmé , ils jeterent de tels cris de joie & d'applaudissement ,
 » qu'il était facile de juger qu'ils préféreraient la liberté à tous les avantages
 » de la vie. Les jeux furent ensuite célébrés , mais avec désordre & confu-
 » sion ; personne n'entendait ni ne regardait les combatans , & chaque
 » nouveau plaisir était absorbé par la vivacité de leur joie. »

Les jeux isthmiques furent célébrés avec splendeur & avec la plus grande magnificence , aussi longtems que le paganisme dura en Grece ; & ils ne furent point interrompus malgré la prise & la ruine de Corinthe par Mummius , général des Romains , l'an 607 de Rome , 144 ans avant l'ere chrétienne.

Alors le soin des jeux fut confié aux Sicyoniens , puis rendu aux Corinthiens , quand leur ville fut rebâtie par César (a). Enfin ils furent entièrement abolis vers le tems de l'empereur Adrien.

(a) Elle était encore florissante du tems de S. Paul : c'est aujourd'hui *Coranthe* sur l'isthme , qui sépare le golfe de Lépante du golfe d'Engia. Elle a été quelque tems aux Vénitiens , mais les Turcs l'ont prise pour la seconde fois en 1715. Elle est sans murailles , & presque déserte , après avoir été ruinée entièrement par les Albanois , dans la dernière guerre contre les Russes.

Jeux Panathénées.

FÊTES établies en Grece sous l'archonte Callias, la 4^e année de la 80^e Olympiade, 457 ans avant J. C. pour perpétuer la mémoire de la réunion de tous les peuples de l'Attique, & les acoutumer à reconôître Athènes comme pour la patrie commune : chaque ville de l'Attique & chaque colonie Athénienne donnait alors, en forme de tribut, un bœuf à Minerve, à qui cette fête était consacrée : ce qui formait un superbe hécatombe ; & la chair des victimes servait à régaler le peuple.

Il y avait deux sortes de *Panathénées*, les grandes & les petites ; les grandes (a) se célébraient tous les cinq ans, le 23 du mois d'*Hecatombœon* (Juillet) & les petites tous les trois ans (b) le 20 du mois de *Tharhelion* (Mai).

On faisait une procession générale où l'on portait en pompe le voile sacré appelé *Peplus* jusqu'au Temple de Cérès à Eleusis ; & de-là on le rapportait à Athènes, & on le consacrait dans le Temple de Minerve, dont on voit encore de superbes ruines dans les débris de la citadelle.

Ce voile était ataché pendant la procession au vaisseau sacré qu'on appelait *Vaisseau de Minerve*, & qui n'était point destiné pour la mer, mais pour voguer sur terre à rames & à voilés, par le moyen des ressorts cachés qui étaient au fond de calé. Il se gardait près de l'Aréopage, & ne paraissait qu'à la fête des grandes Panathénées.

Ces fêtes ne duraient d'abord qu'un jour, ensuite plusieurs, & se célébraient avec des fraix immenses ; elles se terminaient par de pompeux sacrifices & des festins publics. Il y avait aussi, 1^o des courses à cheval, 2^o des combats gymniques, & 3^o (c) une dispute pour le prix de la Poésie &

(a) L'institution des grandes était attribuée à Orphée & au roi Erichon. On les appelait alors *Anathénées* ; ensuite Thésée augmenta beaucoup leur magnificence, & ce fut alors qu'elles s'appelerent *Panathénées*. On peut voir le traité de Meursius sur ces fêtes.

(b) Pausanias dit tous les ans.

(c) La première se faisait le soir. Les Athlètes y portaient des flambeaux ; c'était originaiement une course à pied ; mais elle fut changée en une course à cheval, & elle se pratiquait ainsi du tems de Platon. Dans la seconde les Athlètes combataient

de la Musique. Les Chanteurs de la première classe, accompagnés par des joueurs de flûte & de cithare, y exerçaient leurs talens sur des sujets donnés par les juges. Pendant tout le tems qu'Athènes fut indépendante, on célébra dans ces jeux les généreuses actions d'*Aristogiton* & d'*Harmodius*, qui délivrèrent leur patrie de la tyrannie, d'*Aristobule* & de *Hypparque*.

Les Romains célébraient ces fêtes sous le nom de *Quinquatrices*, parcequ'elles arrivaient cinq jours après les ides de Mars (a). Le premier jour on offrait des sacrifices; le deuxième, le troisième & le quatrième se passaient en combats de gladiateurs, & le cinquième on faisait une procession générale par la ville, puis on disputait le prix de l'Éloquence & de la Poésie.

nuds, & il y avait pour cela un stade particulier, construit d'abord par Lycurgue le Rhéteur, puis rétabli magnifiquement par Hérode Atticus.

Le troisième prix avait été institué par Périclès.

Hypparque, fils de Pisistrate, avait établi à ces jeux, des Rapsodistes pour y chanter les vers d'Homère: on sait que c'était des chanteurs de profession qui allaient de ville en ville, pour chanter aux fêtes & aux sacrifices. Les Rois & les Princes en avaient à leurs gages pour chanter pendant leurs repas: ils chantaient ordinairement sur le théâtre en s'accompagnant du luth. Nos Bardes leur ont succédé.

Le prix était une couronne d'olivier & un baril d'une huile exquise qui se faisait à Athènes, & que les vainqueurs seuls avaient le droit de faire transporter hors de son territoire.

(a) Le 19 de Mars jusqu'au 23, parcequ'on croyait que ce jour était celui de la naissance de Minerve.

Horace parle de cette fête à propos de ceux qui mettent à profit le peu de tems qu'ils prennent à la dérobee, comme font les écoliers, pendant les fêtes de Minerve.

*Distat enim, spargas tua prodigus, an neque sumtum
Invitus facias, nec plura parare labores;
Ac potius, puer ut festis quinquatribus olim,
Exiguo gratoque fruaris tempore raptim.*

Juvenal en parle aussi dans son livre 4, satire 10. v. 116.

*Ex totis quinquatribus optat
Quisquis adhuc uno partam colit asse Minervam,
Quem sequitur custos angustæ vernula capsæ.*

Jeux Déliens.

INSTITUÉS par les Athéniens en l'honneur d'Apollon , se célébraient tous les cinq ans dans l'île de Délos.

Jeux Carniens.

ÉTAIENT établis à Lacédémone en l'honneur d'Apollon. On y donait une couronne de laurier aux Poètes Musiciens qui remportaient la victoire. Ils furent institués en la 26^e Olympiade. Selon Pausanias , un Acarnanien nommé *Carnus* , devin fameux , inspiré par Apollon , ayant été tué par Hyppotès , fils de Phylas , Apollon frapa de peste tout le camp des Doriens. Le meurtrier fut banni , & les Doriens apaisèrent les mânes du Devin , par des expiations , sous le nom de fêtes *Carnienes*. On dressait neuf loges faites comme des tentes , que l'on appelait *ombrages* ; sous chacune de ces ombrages soupaient ensemble neuf Lacédémoniens , trois de chacune des trois tribus. Cette fête durait neuf jours. On y donait des Jeux , & on y proposait des Prix pour la cythare.

Jeux Apollinaires.

ÉTAIENT chez les Romains ce que les Jeux Pythiques étaient chez les Grecs. Ils furent institués l'an de Rome 542 ; & on les célébrait le 9 de Juillet dans le grand cirque & au Théâtre.

Jeux Actiaques.

FURENT institués par Auguste , en mémoire de sa victoire à Actium.

Jeux sacrés.

ON les institua pour honorer les funérailles des grands hommes ; on y

disputait les Prix de la lute , du javelot , du pugilat , de la course à pied & celle des chars.

Jeux du Cirque.

ÉTAIENT les seuls que l'on ait connu à Rome , dans les premiers siècles de cette République. Ils y furent d'abord établis par Romulus , en l'honneur de Neptune. Les Romains les avaient pris des Grecs , qui les avaient institués en Élide. Les uns disent qu'ils furent fondés par Ænomaios & par Pelops , les autres par Hercule. Ils furent d'abord nommés *Confuales* du Dieu Confus (surnom de Neptune). Ce ne fut que sous Tarquin l'ancien qu'ils reçurent le nom de *Jeux du Cirque*. On les appelait aussi *Jeux Romains* , de Romulus leur fondateur. Ils commençaient le 28 Septembre , & duraient cinq jours. On y disputait le prix des cinq Jeux gymniques , la course , le pugilat , la lute , le disque & la danse.

Le jour de l'ouverture des Jeux , on partait du Capitole pour se rendre au Cirque. A la tête de la marche , on voyait les chars qui portaient les statues des Dieux ; tous les enfans des Chevaliers suivaient , rangés en bataillons & en escadrons. Après eux venaient ceux qui conduisaient les chevaux , puis les Athlètes tout nus , les Danseurs , les Joueurs de flûte & les Esclaves , portant des encensoirs d'or & d'argent , & les Vases sacrés. Le cortège étant arrivé , les Consuls & les Préteurs faisaient les sacrifices ordinaires : chacun prenait place , & les Jeux commençaient. Quelquefois le cortège était aussi orné de Bouffons que l'on faisait venir d'Etrurie , & qui s'habillaient en satyres ou en sylènes , contrefaisant ce que la Religion avait de plus respectable. Juvénal nous dit que les Romains avaient la plus grande passion pour ces Jeux.

..... *Atque duas tantùm res anxius optat ,
Panem & Circenses.*

Juvenal Sat. X. v. 80.

« Nous n'aspirons qu'après deux choses , du Pain & des Jeux ».

On les appela aussi les *grands Jeux* , parcequ'ils étaient consacrés à trois grandes Divinités , Jupiter , Junon & Minerve.

Jeux Sthéniens.

Ces Jeux furent institués pour Danaïs , & furent ensuite rétablis en l'hon-

neur de Jupiter Sthénien. Les Argiens s'y servaient de la flûte pour animer les Luteurs.

Jeux ou Fête Thargelia.

SE célébrait à Athènes pour les expiations ou purifications. Il y avait deux victimes expiatoires, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; & les victimes étaient ou deux hommes, ou un homme & une femme.

Ces victimes humaines étaient regardées comme des médicamens propres à purger Athènes de ses iniquités; elles portaient des coliers de figes sèches; elles en avaient aussi les mains garnies; on les frappait pendant la marche avec des branches de figuier sauvage; après quoi on les brûlait, & on jetait leurs cendres dans la mer. Le nome *Cradias* s'appelait ainsi, parceque ce mot veut dire figuier en Grec, & qu'on jouait ce nome ou air pendant le sacrifice.

Jeux Scéniques.

VENAIENT d'Etrurie, & ce fut vers l'an de Rome 387, qu'ils commencèrent à s'établir. Ils comprenaient la Comédie, la Tragédie, la Satyre & les Mimes. Ce fut à ces Jeux que l'on commença à nommer les Acteurs Histrions, parcequ'ils venaient d'Etrurie; où ils se nommoient *Hifler*.

La passion des Grecs & des Romains pour les Jeux Scéniques, était démesurée: ils quittaient tout pour s'y trouver; & c'est ce qui engagea les Empereurs à faire des dépenses si considérables pour leurs spectacles. Les Jeux faisaient oublier leur tyrannie, ou du moins suspendaient le souvenir des maux dont ils acablaient leurs peuples.

A Athènes il y avait des Commissaires nommés par l'Etat pour juger les pièces comiques & tragiques que l'on devait représenter; & sur leur rapport, celles qui avaient le prix, étaient données aux dépens du Public, avec toute la pompe possible. Alors le métier d'Acteur & de Comédien était honorable & estimé, & les personnes de qualité représentaient souvent les premiers rôles.

Plusieurs Dieux étaient honorés aux Jeux Scéniques, mais sur-tout Bacchus. On représentait les différentes aventures de ces personnages fabuleux, & on se servait pour cela de la Poésie & de la Musique; les Poètes composaient des hymnes en leurs louanges, & de-là naquit la Tragédie. La Comé-

die dut sa naissance aux obscénités & aux bouffonneries des Sylènes & des Satyres, compagnons de Bacchus ; ainsi les spectacles consacrés à la Religion, ont été la premiere origine des Jeux Scéniques, & par conséquent du Théâtre comique & tragique.

On fait qu'il y a eu plusieurs Bacchus, dont les Poètes n'en font qu'un, en rassemblant sur lui seul toutes les actions des autres. Le premier fut fils de Jupiter & de Proserpine ; le second, qui tua Nisa, était fils du Nil ; le troisieme qui régna en Asie, était fils de Caprius, & ce fut pour lui que les Sabazies (a), furent ordonnées ; le quatrieme, pour qui se célébraient les fêtes Orphiques, était né de Jupiter & de la Lune. Le cinquieme, qui passa pour l'Instituteur des Triétérides, venait de Nisus & de Thyoné (b).

Ce ne fut que près de 400 ans après la fondation de Rome, qu'on y établit les Jeux Scéniques. Cependant les Romains avaient déjà une espece de Poésie, mais ils ne s'en servaient que dans les sacrifices. Leurs premiers vers s'appelaient *Fescennins* ou *Saturnins* ; ils étaient rudes, sans mesures fixes & sans harmonie ; de plus, ils étaient remplis d'obscénités & de railleries grossieres, & accompagnés de postures & de danses deshonnêtes.

L'an 390 ou 391, les Romains, attaqués d'une peste effroyable, instituèrent ces Jeux pour fléchir la colère des Dieux, & firent venir de l'Errurie des Acteurs & des Joueurs de flûte. Telle fut l'origine du Théâtre des Romains, qui, comme celui des Grecs, fut établi par la Religion. Ce fut elle aussi qui fonda le Théâtre des Français, puisque, dans les tems de son enfance, nos premiers Acteurs ne montraient sur les treteaux que pour représenter les Mystères de la Passion, & autres traits pris dans la Bible & dans le nouveau Testament.

Les vers *Fescennins* étaient faits sur le champ, & semblables à ceux des Improvisateurs, qui subsistent encore en Italie, & dont quelques-uns

(a) Fêtes en l'honneur de Jupiter & de Bacchus.

(b) *Dionysos multos habens : primum e Jove & Proserpinâ natum : secundum Nilo, qui Nysam dicitur interemisse : tertium, Caprio patre, eumque Regem Asiae præfuisse dicunt ; cui Sabazia sunt instituta : quartum Jove & Luna, cui sacra Orphica putantur confici : quintum Niso natum, & Thyone, a quo Trieterides constitutæ putantur.*

Ciceron, nat. Deor. liv. 3. p. 351.

Il est bien singulier que Cicéron ne fasse aucun de ces Bacchus, fils de Semelé.

étonnent par leur facilité prodigieuse à discourir , sur routes sortes de sujets qu'on leur donne. Peu-à-peu on corrigea la licence qui régnaît dans ces vers , & on composa ce qu'ils appelaient alors des satyres chantées , accompagnées de la flûte & ornées de danses.

Ce genre de spectacle dura jusqu'en 514 , que Livius Andronicus , affranchi de Livius Salinator , fit jouer la première pièce comique qu'on eût encore vue à Rome. Comme il était Grec , il avait tâché d'imiter en Latin les Poètes de sa nation. Cet essai , quoique faible , réussit complètement ; cependant il n'y avait encore que le Poète qui chantât & qui jouât. Mais bientôt après on donna les rôles à des Comédiens qui les réciterent par cœur , & commencerent ainsi à donner aux pièces la forme qu'on a toujours suivie depuis.

Le goût des satyres reprit bientôt , & on les fit représenter aux Comédiens dans les entr'actes. Cet usage subsiste encore à peu-près de même en Italie , puisqu'après le premier acte d'une Tragédie intéressante , on abandonne entièrement l'intérêt pour donner le premier acte d'un Ballet ; ensuite on reprend le second acte de la Tragédie , puis le second acte du Ballet , enfin le troisième acte de la Tragédie. On sent combien cet usage est barbare , & doit briser l'intérêt de la Tragédie , & celui du Ballet. Les Arts ont eu pendant quelques siècles un règne éclatant en Italie ; mais nous ne croyons pas que le goût y ait jamais dominé. Lorsque Térence donna son *Hecyre* , les Comédiens furent obligés , aux deux premières représentations , de quitter le Théâtre , pour faire place à des Danseurs de cordes & à des Gladiateurs ; au milieu de la plus belle pièce , il arrivait souvent que le peuple demandait des Athlètes ou des combats d'animaux , & il fallait le satisfaire.

*Sæpè etiam audacem fugat hoc terretque Poëtam
Quod numero plures , virtute & honore minores.
Indocti , stolidique , & depugnare parati ,
Si discordet eques , media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles , his nam Plebecula gaudet.*

« Ce qui épouvante le Poète le plus résolu , & ce qui l'oblige à quitter le Théâtre , c'est que le plus grand nombre des Spectateurs est composé de fots & d'ignorans , de gens sans mérite & sans honneur , qui , au mi-

» lieu d'une piece , s'avisent de demander un combat d'Ours ou de Gladiateurs ; car le peuple aime ces fortes de spectacles ; & si les Chevaliers n'ont » la complaisance de s'acommoder à ses caprices , il est toujours prêt à en » venir aux mains. »

Cependant dans la suite on réserva les satyres pour la fin des représentations, comme de nos jours on donne une petite piece après la grande ; & alors on les appela *Exodia*, c'est-à-dire, *issues*, parcequ'on les joua à la fin. Vers le tems des Empereurs , les Jeux Scéniques ne consistaient que dans la représentation de deux especes de Comédie , l'une noble , l'autre familiere , dans les pieces *Attelanes* ou Tragédies mêlées de burlesque (comme les premieres pieces de Quinault , pour l'Opéra) & dans les pieces représentées par les Mimes. La véritable Tragédie ne fut jamais bonne chez eux , ou du moins il ne nous en reste aucune preuve , excepté quelques Tragédies de Sénèque. Celles dont nous n'avons que les titres, nous seraient parvenues, si elles en avaient valu la peine ; cependant la Médée d'Ovide avait une grande réputation , & les talens de l'Auteur doivent faire croire qu'elle la méritait.

Jeux Gymniques.

ON appelait *Gymniques* les exercices qui se faisaient pour donner de la vigueur, & pour rendre le corps agile & dispos. Ce mot vient d'un mot Grec qui signifiait *nud*, parceque ceux qui s'y exerçaient, étaient nus. L'endroit où l'on s'exerçait, s'appelait *Gymnase* ou *Palestre*. Tout l'art Gymnique était compris en Grec dans le mot *Pentathle*, & chez les Romains dans celui de *Quinquertium* ou les cinq Jeux, qui étaient le *Pugilat*, la *Lute*, le *Disque*, la *Course à pied* & la *Danse*.

Jeux Funebres.

ON les donnait en l'honneur des personnes de distinction, quelque tems après leur mort, pour satisfaire à leurs mânes, & pour apaiser la colere des Dieux infernaux.

Selon Pline, Acaste & Thésée les instituerent ; & dans les commencemens ils ne furent célébrés qu'aux fêtes des Rois, Princes & Héros. Homere

nous apprend qu'ils étaient divisés en sept spectacles ; (a) la Course des chevaux & des chars , le combat du Pugilat , la Lute , la Course à pied , le combat de la Pique , le Disque ou le Palet , & le jeu de l'Arc.

Virgile n'en fait célébrer que cinq par Énée aux funérailles d'Anchise , la Course de galeres , la Course à pied , le jeu de l'Arc , le Ceste & un Carroufel.

Dans les Jeux funebres célébrés par les Grecs , on commençait par immoler les Prisonniers , auprès du bûcher de ceux qui étaient morts en combattant. Les Romains , en abolissant cette cruauté , en établirent une autre presque aussi barbare ; ce fut de faire combattre des Gladiateurs. Ces Jeux se terminaient par des festins somptueux , où l'on paraissait en habit blanc ; après avoir assisté en habit noir aux Jeux pendant trois ou quatre jours. Les femmes ne s'y montraient jamais.

Ceux qui donnaient ces festins , y étaient quelquefois obligés par le testament du défunt , & on leur prescrivait le nombre de tables qui devaient y être servies. Jules César en fit servir jusqu'à vingt-deux mille à la fois.

Jeux Plébeyens.

ÉTABLIS en mémoire de l'expulsion des Rois & de la Liberté recouvrée , se célébraient tous les ans , dans le grand cirque , le 17 d'Octobre , & duraient trois jours , pendant lesquels les Édiles donnaient un repas public au Peuple.

Jeux Troyens.

ON croyait qu'ils avaient été apportés en Italie par Énée & par Ascanie son fils. On lit dans le cinquième livre de l'Énéide , v. 596.

*Hunc morem cursus , atque hæc certamina primus
Ascanius , longam muris cum cingeret Albam
Retulit :*

« Lorsqu'Ascanie entourait de murs Albe la longue , il y établit le premier ces sortes de courses & de combats ».

Les jeunes gens des meilleures familles de Rome les célébraient , & se

(a) Aux jeux célébrés pour les funérailles de Patrocle.

divisaient en deux troupes, dont l'une n'avait que 15 à 16 ans, & l'autre que 10 à 12. Leur Chef s'appelait *Prince de la Jeunesse*, & était choisi parmi la plus ancienne Noblesse : ces Jeux consistaient en courses de chevaux & de chars.

Jeux Votifs.

ÉTAIENT ordinairement célébrés par les Généraux qui, avant que de partir pour la guerre, avaient fait vœu de les donner, s'ils revenaient vainqueurs. Souvent le Sénat confirmait le vœu, & faisait ensuite exécuter les Jeux aux dépens du fisc. Ils se donnaient toujours dans le grand cirque, & consistaient en courses de chevaux, de chars, & en combats d'Athletes.

Jeux Augustaux.

SE célébraient le 4 des Ides d'Octobre, & avaient été établis par les Tribuns du peuple, selon Tacite, en l'honneur d'Auguste.

Jeux Capitolins.

INSTITUÉS en l'honneur de Jupiter Capitolin, pour avoir sauvé le Capitole, & chassé les Gaulois de Rome. On n'y donnait que des courses de chevaux & des combats d'Athletes, & on les célébrait tous les ans au Capitole devant le Temple de Jupiter. Il ne faut pas les confondre avec le combat Capitolin, institué par l'Empereur Domitien pour être célébré tous les cinq ans, & où les Poètes se disputaient le prix.

Jeux de Castor & Pollux.

LE Dictateur Aulus Posthumius étant prêt de livrer bataille près du Lac Regille, aux Latins qui voulaient rétablir Tarquin, fit vœu de célébrer ces Jeux avec la plus grande pompe, s'il était vainqueur. Denis d'Halicarnasse, d'après Quintus Fabius, le plus ancien Auteur des Romains & le plus vrai, nous détaille ainsi à peu-près ce qui s'y passait.

Les principaux Citoyens qui avaient l'autorité souveraine, conduisaient

la pompe. On partait du Capitole ; & après avoir traversé le forum , on se rendait au grand cirque. Les enfans de 14 à 15 ans començaient la marche , les uns à pied , les autres à cheval , selon leurs facultés. Ils étaient suivis par des cochers qui menaient des chars à quatre chevaux , à deux ou à un seul cheval. Après eux suivaient les Athletes presque nuds (a). Les Lacédémoniens abolirent depuis cet usage , & les Romains suivirent leur exemple.

Les Athletes étaient suivis de trois chœurs de Danseurs ; le premier d'hommes faits , le second de jeunes gens , & le troisième d'enfans. Après eux venaient les Joueurs de flûtes courtes , puis les Joueurs de harpes d'ivoire à sept cordes , & les Joueurs de luth. L'habit des Danseurs consistait en une tunique d'écarlate , ferrée avec une ceinture de cuivre. Ils portaient une épée & des lances plus courtes qu'à l'ordinaire ; ils avaient aussi des casques d'airain , ornés de panaches , & de magnifiques aigrettes. Chaque chœur était conduit par un Maître de ballet qui marquait le pas & la cadence aux Danseurs , & aux Musiciens le ton & la mesure. Ils dansaient sur-tout la *Pyrrhique* , *danse des gens armés* (b) inventée par Pallas ou par les Curettes , ou , selon Aristote , par Pyrrhus , fils d'Achille.

Après les Danseurs venaient les chœurs satyriques , qui représentaient la Sicinne des Grecs (c). Ensuite on voyait les Joueurs de harpe & de flûte , & puis ceux qui portaient les coffrets & les castolettes d'or & d'argent , pleines d'aromates & d'encens. Les statues des Dieux formaient la marche de cette pompe. Des hommes les portaient sur leurs épaules.

Dès que la pompe était finie , les Consuls , les Prêtres & les Ministres

(a) Denys d'Halicarnasse , dit que ce fut Acante de Lacédémone , qui le premier mit ses habits bas pour courir nud dans les jeux olympiques , la première année de la quinzième olympiade ; avant ce tems , les Grecs regardaient , comme une honte , de paraître nuds dans la Lice. Cependant Thucydide assure que ce fut *Orsippus de Megare* , comme on le voyait par son épitaphe :

Ici repose Orsippus de Megare , qui fut le premier des Grecs couronné , pour avoir couru tout nud , dans les jeux olympiques. Avant lui ceux qui se disputaient le prix , à la course , avaient une ceinture autour des reins... Pausanias confirme ce fait. Tome II , page 82.

(b) Plin^e distingue la pyrrhique , de la danse des gens armés , mais Denis d'Halicarnasse dit que c'est la même.

(c) La Sicinne était une danse ainsi nommée de Sicinnus : qui en fut l'inventeur.

Tome I.

N

immolaient les victimes , & brûlaient leurs entrailles qu'ils aspergeaient de vin. Les combats començaient ensuite ; le premier était la course des chevaux atelés à quatre , à deux ou à un ; le second était la Lute ; le troisième la Course à pied ; le quatrième le Pugilat.

Jeux Isélastiques.

LES vainqueurs avaient le droit d'entrer en triomphe dans leur patrie ; & ceux qui présidaient aux Jeux , avaient seuls le droit de porter au col ou au bras une petite chaîne d'or.

Jeux Compitaux.

En l'honneur des Dieux Lares , étaient célébrés dans les places publiques , sur-tout par les Esclaves ; ce qui fit qu'on les défendit. Ils furent établis par Tarquin l'ancien , & se célébraient pendant l'hiver ; mais le jour n'en était pas fixé.

Jeux ou combats des coqs.

SE célébraient à Athènes depuis la victoire de Thémistocle , parceque , lorsque ce Général conduisait ses troupes contre les Perses , il aperçut des coqs qui se bataient. Les ayant fait remarquer à ses soldats , il leur dit : ces coqs ne combattent ni pour les Dieux ni pour la patrie , ni pour la gloire , ni pour la liberté , ni pour leurs enfans , mais pour n'être pas vaincus. Ce discours anima tellement les Grecs , qu'ils remportèrent la victoire la plus complète.

Ces Jeux duraient pendant huit jours.

Jeux de Cérès ou fêtes Céréales.

INSTITUÉES en l'honneur de Cérès , se célébraient à Rome dans le mois d'Avril pendant huit jours , par les Dames Romaines , qui , pour s'y mieux disposer , s'abstenaient de vin , & n'aprochaient point de leurs maris quelques jours avant ; ce qu'on appelait être *in Casto Cereris*. Elles portaient des

torches alumées , parceque Cérès en avait alumé au Mont Etna , en allant chercher sa fille Proserpine enlevée par Pluton. On gardait le silence le plus profond pendant les cérémonies ; & quiconque s'y trouvait , sans avoir été initié , était puni de mort.

Ces fêtes furent instituées par Mymmius , Edile Curule. On y faisait exécuter des courses à cheval , & des combats de Gladiateurs.

Jeux Décennales.

ÉTAIENT les Jeux que les Empereurs faisaient exécuter la dixième année de leur règne.

Jeux Equestres.

COURSES à cheval qui se faisaient dans le cirque ; il y en avait de cinq sortes ; celle des Cavaliers qui couraient à qui arriverait le premier à la borne ; celle des chars ; la cavalcade autour du bûcher sur lequel on brûlait un corps ; les jeux *Sevirales* , où l'on voyait une Décurie de Cavaliers , commandée par un Chef ; & la Course en l'honneur de Neptune.

Jeux Floraux.

SE célébraient en l'honneur de la Déesse Flore , le 29 Avril , afin d'obtenir de la Déesse que les arbres rapportassent beaucoup. Dans l'un des spectacles qu'on y exécutait , on lâchait dans l'amphithéâtre des lievres , des chevreux , des lapins , &c. On les célébrait la nuit , à la lumière d'une infinité de flambeaux. Un grand nombre de Farceurs & de Danseurs de corde amusaient le peuple. Ovide nous dit dans ses fastes , livre 5 , qu'on y voyait courir des hommes & des femmes absolument nus.

Jeux Martiaux.

Dion nous dit , livre 56 , qu'ils se donnaient tous les ans dans le grand cirque , en l'honneur de Mars vengeur , le 4^e. jour des Ides de Mai. On y

amusait le peuple par des combats de lions, d'ours & d'autres animaux. Ils furent institués à l'occasion de la dédicace du Temple de ce Dieu.

Jeux Mégaleses.

FURENT institués en l'honneur de Cybèle, lorsque la statue de cette Déesse fut amenée de Péfunte à Rome, l'an 549 de Rome. Les Édiles donnaient ces Jeux sur le Mont Palatin; d'abord, le jour avant les Ides d'Avril, & ensuite, le jour d'avant les nones du même mois. Ils duraient six jours, & se célébraient au Théâtre. C'était pendant ces Jeux que les Romains se donnaient des repas splendides, dont la dépense étoit excessive; ils se faisaient aussi des présens considérables.

Jeux Honoraires.

CHACQUE particulier pouvait les faire célébrer pour se faire honneur. Ils furent fort communs du tems d'Auguste, chacun voulant paroître à l'envi les uns des autres.

Jeux de la Jeunesse.

NÉRON les institua, lorsqu'on lui fit la barbe pour la première fois.

Jeux Novendiales.

Se donnaient sur les tombeaux des morts, neuf jours après leurs funérailles.

Jeux Palatins.

INSTITUÉS par Auguste en l'honneur de César, se célébraient dans son Palais pendant huit jours, à compter du 6 des Calendes de Janvier. Suétone nous apprend que Caligula assistait à ces Jeux lorsqu'il fut assassiné. *Cum placuisset Palatinis ludis spectaculo egressum meridiem aggredi.*

Jeux Romains.

INSTITUÉS par Tarquin l'ancien , étaient célébrés depuis le 4 de Septembre jusqu'au 14 , en l'honneur de Jupiter , de Junon & de Minerve , pour le salut du Peuple.

Jeux des Prêtres.

ÉTAIENT ceux que les Prêtres donnaient au Peuple dans les Provinces.

Jeux Sigillaires.

FÊTE pendant laquelle les Romains s'envoyaient de petits cachets de cuivre , d'argent ou d'or. Spartien en parle dans la vie d'Adrien. *Saturnalia & sigillaria frequenter amicis inopinantibus misit , & ipse ab his libenter accepit , & alia invicem dedit.*

Jeux Séculaires.

ON les appelait ainsi , parcequ'on ne les célébrait qu'au commencement de chaque siècle. Rome ayant été affligée d'une grande peste , Valerius Publicola , alors Consul , ordonna que pour apaiser la colere des Dieux , on célébrerait des Jeux solemnels , & que , tous les siècles , on en ferait mémoire. On était alors dans l'année 245 de Rome. Auguste les célébra pour la cinquieme fois. (a).

Quelque tems avant le moment de les célébrer , les Romains envoyaient des Hérauts chez tous les peuples de l'Italie , pour les inviter à venir voir une fête qu'ils n'avaient jamais vue , & qu'ils ne reveraient jamais.

Lorsque le tems de la fête , qui durait trois jours & trois nuits , était

(a) Les seconds furent célébrés l'an de Rome 305 ; les troisiemes en 505 ; les quatriemes en 605 ; & les cinquiemes sous Auguste en 737. On les avait omis en 405 & en 705 , probablement à cause des guerres civiles. On voit , par ces époques , qu'Homer se trompait , en disant qu'ils se célébraient tous les cent dix ans.

arrivé, on en faisoit l'ouverture avec la plus grande pompe & par une procession solennelle, où se trouvaient les Pontifes, les Prêtres, les Magistrats, & le peuple vêtus de blanc, couronnés de fleurs, & portant des palmes à la main. Pendant le premier jour, on s'assembloit dans le champ de Mars; on immolait des victimes à Jupiter, à Junon, à Apollon, à Latone, à Diane & à Cérès, & pendant la dernière nuit, à Pluton, à Proserpine & aux Parques. On faisoit dresser trois autels sur le bord du Tibre, & on y faisoit brûler la chair des victimes.

Le deuxième jour de la fête, toutes les Dames bien parées se rendaient au Capitole pour chanter des hymnes à Jupiter, & offrir leurs vœux aux autres Divinités; le troisième jour 27 garçons & autant de filles, des premières familles de Rome, rangés en deux chœurs, chantaient alternativement, dans le Temple d'Apollon Palatin, des hymnes & des cantiques en Grec & en Latin. Ces Jeux s'appelaient aussi *Terentini* & *Apollinares*. Avant Auguste le siècle étoit de cent ans; mais ce Prince ayant envie de célébrer les Jeux Séculaires, fit consulter les livres Sybilliens, pour savoir en quelle année on devoit les célébrer. Les Prêtres, pour lui faire leur cour, prétendirent que les Jeux devoient tomber en l'année 737, qui étoit celle où ils étoient.

Depuis Auguste le tems ne fut plus réglé. Caligula les fit célébrer 64 ans après; Auguste & Domitien 44 après ceux de Claude. Sévère les donna 110 ans après, l'an 950 de Rome; & l'an 1000 de Rome, on célébra les derniers, qui furent les neuvièmes.

Jamais, pour célébrer ces Jeux, on n'employoit des Musiciens de profession. L'honneur d'y chanter étoit brigué par les enfans des plus illustres Romains; ils croyaient que ceux qui étoient assez heureux pour l'obtenir, parvenaient à la plus extrême vieillesse; & ils pensaient que les filles étoient plutôt mariées.

On chantoit aussi un Poëme fait exprès pour cette fête; nous avons encore celui qu'Horace composa pour les Jeux célébrés par Auguste. C'est l'Ode 14 du 5^e. livre. Elle comence ainsi:

Phæbe, Sylvarumque potens Diana, &c.

Auguste l'avait chargé des hymnes qui devoient être chantés à ces Jeux. Il paroît que le premier jour on chanta la 6^e. Ode du 4^e. livre: *Dive, quem*

proles, &c. le second, la 21^e. du premier livre : *Dianam tenera*, & le troisieme jour on chanta le Poëme.

La fête finie, on distribuait au Peuple les offrandes, & on inscrivait les Jeux sur les registres publics, pour être ensuite gravés sur le marbre.

C H A P I T R E X I I I.

Des Aclamations & Aplaudissemens.

LES acclamations & les applaudissemens ont été, de tous les tems & de tous les pays, & ne furent jamais plus fréquens que sous les Empereurs Romains.

Le Peuple qui ne subsistait guères plus que par les libéralités de ses Souverains, & le Sénat, à qui il ne restait qu'une ombre d'autorité, cherchaient à l'envi à marquer au Prince leur dévouement, par les éloges les plus flatteurs & les titres les plus augustes.

La corruption se glissa jusques dans les exercices des gens de lettres, qui rechercherent ces sortes d'applaudissemens aux lectures publiques qu'ils faisaient de leurs ouvrages.

On comença d'abord par des cris confus; dans la suite ce fut une espece de concert.

Phedre parle d'un Cantique

Letare incolumis Roma salvo principe,

qui avait été fait en l'honneur d'Auguste, & qui fut cause de la méprise d'un Joueur de flûte nommé *Princeps*, qui s'imagina que ce Cantique était pour lui.

La fausse nouvele de la convalescence de Germanicus s'étant répandue à Rome, le Peuple, transporté de joie, courut au Capitole avec des flambeaux allumés & des victimes, chantant avec aclamation.

(a) Voyez les Réflexions sur la Poésie & sur la Peinture.

Salva Roma , salva patria , salvus est Germanicus.

Néron qui était passionné pour la Musique , fit un art des acclamations ; il fut tellement touché de l'harmonie avec laquelle les Alexandrins , qui étaient venus voir les Jeux qu'il célébrait à Naples , chantaient ses louanges , qu'il en fit venir un grand nombre pour instruire des enfans , qu'il choisit parmi ceux des Chevaliers Romains , des différentes acclamations en usage en Égypte. Cette coutume subsista jusqu'au tems de Théodoric , Roi des Gots.

Le Peuple ne formait pas toujours un seul cœur de Musique ; quelquefois il en faisait deux qui se répondaient.

Quand Néron jouait de la lyre sur le Théâtre , Burrhus & Sénèque qui étaient à ses côtés , donnaient le signal en frappant des mains ; & alors 5000 Soldats nommés *Augustales* , entonnaient des louanges , que les Spectateurs & sur-tout les gens de qualité étaient obligés de répéter.

Tout cela était conduit par un Maître de Musique qu'on nomait *Mesochoros* ou *Paufarius*.

Les applaudissemens étaient pour les Acteurs. Il y en avait de trois fortes : 1°. ceux appelés *Bombi* , parcequ'ils imitaient le bourdonnement des abeilles , & qu'ils se formaient en frappant du creux des mains l'une contre l'autre.

2°. Ceux appelés *Imbrices* , parcequ'ils rendaient un son semblable au bruit que fait la pluie en tombant sur des tuiles. On croit que c'était en frappant des doigts sur la paume de la main.

3°. Ceux appelés *Testæ* , parcequ'ils imitaient le son des coquilles ou des castagnettes. Ils se donnaient tous en cadence ; & Néron avait mis des Soldats en différens endroits de l'amphithéâtre , avec ordre de fraper tous ceux qui manqueraient à la mesure.

Il y avait encore d'autres manieres d'applaudir :

1°. De lever les deux mains jointes en serrant les pouces.

2°. De porter les deux mains à la bouche , & de les avancer vers ceux à qui on voulait faire honneur. On l'appelait *Adorare*.

3°. De faire voltiger un pan de sa robe ; mais comme cela était difficile avec la toge , l'Empereur Aurelien fit distribuer des bandes d'étofes au Peuple pour cet usage,

On se servait de ce signal dans les courses des chars, pour animer ceux que l'on favorisait.

Les honneurs des acclamations se rendaient principalement aux Empereurs, à leurs Enfans, à leurs Favoris, & aux Magistrats qui présidaient aux Jeux, lorsqu'ils entraient sur le Théâtre.

Les personnes de mérite en recevaient aussi quelquefois. Caton l'éprouva, & Quintilien nous dit que Virgile fut applaudi avec transports.

On criait alors *feliciter* ou *longiorem vitam*, ou *annos felices*. On donnait aussi des applaudissemens aux Acteurs qui s'étoient distingués, & à ceux qui avaient remporté le prix dans les Jeux du cirque; on leur jetait des fleurs; on leur faisait des présens, & on les accompagnait par honneur.

Il y avait aussi des signes de dérision quand on n'était pas content. On levait un des poings, en renversant le pouce; ce qu'on appelait *Pollicem invertere*; on avançait le doigt du milieu, ou bien on faisait des grimaces & des huées, ou enfin on jetait des pierres.

Il y avait aussi les acclamations des triomphes; mais elles sortent de notre sujet.

CHAPITRE XIV.

De la Musique depuis les Gaulois jusqu'à nous.

GREGOIRE de Tours, Diodore de Sicile & Fauchet prétendent, que les Gaulois connaissent déjà la Musique, l'an du monde 2140; & que Bardus, leur cinquième Roi, établit dans la Gaule des écoles publiques de Musique, dont les Chefs s'appelerent *Bardes* du nom d'un de leurs Rois.

Dupleix veut qu'ils se soient établis principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enseignaient pas seulement la jeunesse; mais ils marchaient à la tête des armées, jouant de la harpe, du psaltérion ou de la viole, & accompagnaient leurs voix qui exécutaient des hymnes & des cantiques, contenant les hauts faits de leurs anciens Héros, pour animer les troupes prêtes à combattre, ou bien pour adoucir l'ardeur des Généraux & la fureur des Soldats, en leur inspirant des sentimens qui les excitaient à jouir des char-

mes de la paix, enforte que quelquefois les armées se séparaient sans combattre, laissant le soin à leurs *Bardes* de faire le traité de paix. (a)

Dans les combats des Mirmillons inventés par *Pittacus*, les Gaulois faisaient chorus dans les hymnes, stances & chansons que les Musiciens chantaient pour animer les combatans, & pour la gloire des vainqueurs. (b)

La Musique était aussi employée au culte de la Religion & aux pompes funebres. Elle servait à animer les Esclaves des Rois, Princes, &c. à se jeter dans le bûchet de leur maître, & à couvrir les cris de ces malheureuses victimes de l'opinion, ainsi que de celles que l'on sacrifiait à Saturne, pour le rendre favorable aux mânes des défunts.

Ces barbares coutumes subsistaient encore du tems de César, & ne furent abolies que lorsqu'il eut fait des Gaules une province Romaine.

Les Druïdes & les Bardes (c) voyant diminuer leur crédit, alerent s'établir chez d'autres peuples, & abandonnerent les Gaulois.

Ammien Marcellin & Suétone veulent que ce soit sous le regne de Claude que les Bardes quiterent les Gaules; d'autres disent que Tibere les fit massacrer & raser tous leurs bois, pour abolir entièrement leur Religion dans les Gaules. Comme toute leur science consistait dans la mémoire, & qu'ils ne souffraient point qu'on écrivît dans leurs écoles, dès que les arts ou les conaissances s'établirent dans les Gaules, ils virent bien que leur regne était détruit.

La nuit des tems regne absolument en Gaule sur les siècles qui suivirent le regne de César. On sait seulement qu'il y eut à Lyon une Académie des Sciences & des Arts fondée par Auguste, & augmentée par Caligula, après qu'il eut reçu dans cette ville les honneurs du Consulat (d).

Il y avait des concours où ceux qui succombaient, étaient punis de la fé-

(a) V. Fauchet, *Livre 1, ch. 4.*

(b) Strabon, *Livre 4.*

(c) Commentaires de César.

(d) Juvénal en parle dans sa premiere Satyre, vers 43.

*Palleat, ut nudis pressit qui calcibus anguem,
Aut Lugdunensem Rhetor dicturus ad Aram.*

« Puissent-ils devenir aussi pâles que celui qui, nuds pieds, marche sur un serpent;
» ou qu'un Rhéteur prêt à monter sur la tribune de Lyon ».

rule, du fouet, & même étaient plongés trois fois dans la Saône (a), à moins qu'ils n'aimassent mieux effacer avec leur langue (b) les pièces qui avaient concouru sans avoir le prix.

Fauchet nous apprend qu'en 417 Pharamond, que nous regardons comme le premier Roi de France, fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instrumens militaires (c)

Grégoire de Tours (d) rapporte que Clovis fut baptisé dans l'église de S. Remy de Reims, & qu'il y eut une Musique digne de la grandeur du sujet, & qui causa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric, Roi des Ostrogots, il y avait un article qui obligeait ce Prince à lui envoyer un bon Joueur de guirare avec un corps de Musique d'Italie.

(a) Strabon, *Livre 5* :

(b) D'autres disent avec une éponge.

Le temple d'Auguste, son autel & l'académie de Caligula, dont parle Suétone, (*liv. 2, chap. 10*) étaient dans l'endroit où est aujourd'hui l'abbaye d'Aisnay, nom corrompu du mot *Athæneum*.

Voyez l'excellente traduction de Juvenal, par M. Dufaix, page. 24.

(c) Anastase dit que le Pape Hilaire institua des écoles de chant à Rome, vers l'an 460, & que d'autres Ecrivains prétendent même, que cet établissement avait déjà été fait avant lui par le Pape Silvestre, qui vivait en 330. C'est le sentiment d'Onaphre. Le Diacre Jean, au contraire, rapporte l'établissement des écoles à S. Grégoire-le-Grand. Quoi qu'il en soit, en remontant à la plus haute antiquité, les Peres qui ont, pour ainsi dire, formé l'Eglise, ont apporté le plus grand soin à conserver le chant & la Musique d'Eglise, comme propre à élever à Dieu les âmes des fideles. Les chefs de l'Eglise, dans ce moyen âge, eurent la même attention; & l'on voit que vers 811, les Peres du Concile de Valence ordonnent *qu'on entretiendra soigneusement les écoles de chant, à l'exemple de leurs prédécesseurs*. Il paraît même par plusieurs passages de Grégoire de Tours, & du Moine Aurélien, que dès ce tems, la Musique Ecclésiastique était comptée au nombre des sept Arts libéraux. Rhabanus Maurus dit : (*in instit. Cleric.*) « Cet art est si noble & si utile, que celui qui ne l'aurait pas, ne pourrait pas remplir dignement les fonctions d'un Ecclésiastique ». Il est vrai que les Musiciens Ecclésiastiques du moyen âge dérogeaient beaucoup aux règles établies, en s'éloignant trop de l'ancienne composition. Aussi les Ecrivains de ce tems en font-ils des plaintes très-vives.

« Ces Chanteurs sont des syrenes, des rossignols, des perroquets, plutôt que des hommes qui célèbrent la Divinité; & leur mélodie est plus propre à exciter la volupté que la dévotion.

(d) *Livre 2.*

On dit que Chérebent, Roi de Paris, avait une si forte passion pour la chasse, que Ingoberge son épouse qui l'aimait avec ardeur, eut recours aux charmes de la Musique pour l'engager à chasser moins souvent. Elle établit dans son Palais des fêtes pastorales & galantes, dans lesquelles deux de ses filles d'honneur, nommées *Meroflede* & *Marcouefe*, faisaient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal; car le Roi les trouva si charmantes, qu'il les épousa l'une après l'autre.

Dagobert étant à Vêpres (a) dans l'église de l'Abbaye de Romilly, entendit chanter une Religieuse, dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le Couvent pour la voir, en devint amoureux & l'épousa. Elle s'appelait *Nantilde*, & mérita par sa conduite & sa piété d'être mise au rang des Saintes.

Chilperic, Roi (b) de France, inventa quatre lettres qu'il ajouta à l'alpha-

(a) Fauchet, *Livre 3.*

(b) Voici les noms de la plupart de ceux qui ont composé des hymnes en Occident.

1°. *S. Grégoire-le-Grand*. On lui attribue, 1. *Noëte surgentes*; 2. *Primo dierum omnium*; 3. *Ecce jam noctis*; 4. *Clarum decus jejunii*; 5. *Audi benigne conditor*; 6. *Magno fulvis gaudio*; 7. *Rex Christe factor omnium*; 8. *Jam Christus astra ascenderet*.

2°. *Chilperic*, Roi de France. *S. Grégoire de Tours* dit qu'il composa des hymnes, dont les vers étaient mauvais, qu'il avait mis des longues pour des breves, & des breves pour des longues; enfin, que plusieurs de ses phrases sont inintelligibles.

3°. *Paulin*, Evêque d'Aquilée, a fait l'hymne, *Gloriam nato cecinere Christo*.

4°. *Théodulphe*, d'Orléans, a fait l'hymne, *Gloria laus & honor*.

5°. *Pierre*, d'Amiens, Evêque & Cardinal. On lui attribue l'hymne, *Ad perennem vitæ fontem*.

6°. *S. Bernard* fit plusieurs hymnes, mais non pas *Ave Maris Stella*, qu'on lui attribue, & qu'on trouve dans un recueil de *S. Galles*, écrit 200 ans avant *S. Bernard*.

7°. *Thomas Celanus*, frere Mineur Franciscain, auteur de la Prose *Dies iræ*, vivait vers le treizieme siecle.

8°. *Jacoponus*, du même ordre, vers le quatorzieme siecle, a composé *Stabat Mater dolorosa*.

9°. *Robert*, Roi de France, auteur de plusieurs Hymnes en prose, entr'autres, *Sancti spiritus ad sit nobis gratia*. On a confondu cette prose avec le fameux *Veni Sancte Spiritus*, qui paraît être du Pape Innocent III. Robert est aussi auteur de *Rex omnipotens die hodierna*; de *Judæa & Jerusalem nolite timere*; de *Cornelius Centurio*.

On rapporte que ce Prince étant à Rome, la présenta lui-même à l'Autel de *S. Pierre*. La plus célèbre est l'Hymne *O constantia Martyrum*: elle se chante encore à *S. Denys*.

bet, pour faciliter les rimes de la langue Française & adoucir le chant. Il était grand Musicien & bon Poëte ; aussi protégea-t-il tous les arts ?

Dans ces premiers tems de notre Monarchie, les combats se faisaient en champ clos au son des instrumens qui animaient les combatans.

Ce fut sous le regne de Pepin, d'autres disent de Louis le Débonnaire ; que l'on vit pour la première fois un jeu d'orgues en France. L'Empereur Constantin Copronyme l'envoya au Roi, comme un présent très-considérable, accompagné d'un fameux Organiste. Pithou, dans son histoire des Rois de la seconde race, nous apprend que ce fut sous le regne de Pepin que la Chapelle du Roi fut créée, sous un Maître de Musique nommé *Menestrel*. Pepin mourut en 768. (a)

Charlemagne fit faire des lais & vaudevilles en langue vulgaire, contenant les gestes des anciens, & voulut qu'on les fit apprendre par cœur aux enfans, & qu'ils les chantaient, afin que la mémoire en demeurât de

Quelques Historiens prétendent qu'il la comença par ces mots, pour contenter la Reine Constance, son épouse, qui le pressait de composer des vers à sa louange. Il a fait encore un grand nombre d'Hymnes.

10°. *Guillaume d'Evreux*, d'abord Trésorier de Henri I. Roi d'Angleterre, puis Chanoine & Prieur de Sainte Barbe en Auge, savait parfaitement la Musique, & a mis en chant beaucoup d'Hymnes.

11°. *Abeilard* fit un recueil d'Offices, tels qu'ils devaient se célébrer au Paraclet pendant toute l'année. Ce recueil fut appelé *Breviaire*, parce que c'était un abrégé de l'Office Divin.

12°. *Pierre l'Hermite*, auteur de la Croisade, composa les Litanies & autres Prières ; qu'il fit chanter pendant son séjour à Jérusalem.

13°. *Léon II*, Pape, institua des écoles pour la Musique sacrée. Cette méthode Romaine fut adoptée & ordonnée en France par Charlemagne ; ce Prince assistait & présidait lui-même aux leçons publiques de chant.

14°. *Guide Arélin*, Moine des environs de Ravenne, donna son Martyrologe sous le Pontificat de *Jean XX*. Cet auteur simplifia beaucoup la méthode du chant.

(a) Son Epitaphe est remarquable par sa simplicité.

Ci gît Pepin, pere de Charlemagne.

Cette Epitaphe nous rapelle celle d'Alexandre, par Aristote, qui est sublime aussi par sa simplicité.

Sufficit huic tumulus, cui non suffecerat orbis.

» Ce tombeau suffit à qui l'univers ne suffisait pas ».

pere en fils , & que , par ce moyen , d'autres fussent initiés à bien faire & à écrire les gestes des vaillans hommes.

Faucher nous apprend que Charlemagne étant à Rome en 801, (a) & y étant tout puissant , son Maître de chapele crut devoir l'emporter sur celui du Pape ; & que le jour de Pâques , il prétendit faire chanter la grand-Messe suivant l'usage Ambrosien , tandis que l'autre voulait que ce fût suivant l'usage Grégorien.

Il y eut une dispute assez vive ; mais le Français fut le plus fort & l'emporta. Charlemagne s'étant aperçu de la contestation , voulut en savoir le sujet , & renvoya son Musicien en France , où il le suivit bientôt après , emmenant avec lui un corps de Musiciens Italiens , à la tête desquels étaient deux Chantres fameux (b) nommés *Théodore* & *Benoist*. Charles en envoya la moitié à Merz , & l'autre à Soissons , pour y établir le chant Grégorien ; (c) ce qui déplut fort aux Français.

(a) Lorsqu'il n'y avait qu'un premier chantre , il se tenait au milieu de l'Eglise pour entoner ; lorsqu'il y en avait deux , ils se portaient à la tête de chaque aile du chœur : ils entonnaient , & le reste suivait. C'est pour entretenir & instruire ces chœurs , que le Pape Grégoire institua à Rome des écoles de chant , auxquelles il donna des habitations particulieres , & assigna des revenus. *Serge II* , *Leon IV* , *Etienne VI* les augmentèrent encore.

Leidard , Archevêque de Lyon , écrit à Charlemagne : « J'ai ici des écoles de » Chanteurs , dont plusieurs sont assez savans , pour en instruire d'autres. J'ai , outre cela , » des écoles de Lecteurs ».

On conserve l'épithaphe d'un certain *Addalalde* , Maître de Musique de l'école de Paris (d'autres disent d'Argenteuil). Cette épithaphe paraît être du tems de Louis-le-Débonaire. Il y avait une école célèbre à *Metz* , une à *Cambrai* , une à *Toul* , & une à *S. Benigne de Dijon*. Outre ces écoles , il y en avait aussi de lecture. Les lecteurs ne chantaient pas , mais faisaient la lecture des Ecritures divines aux tems indiqués dans les offices. Sans doute il y avait une maniere particuliere de lire alors , puisqu'il y avait des écoles instituées à cet usage.

(b) Le Moine de S. Gal , qui fut chargé par Charles-le-Chauve , d'écrire les gestes de Charlemagne , dit : « que le Pape envoya à l'Empereur deux Chantres Italiens » pour corriger le chant d'Eglise. L'un d'eux fut destiné à l'Eglise de Metz ; son chant » eut une si grande réputation , qu'encore aujourd'hui parmi ceux du pays qui parlent » latin , on appelle une Hymne , un *chant Mecien*.

(c) Notkerus rapporte qu'il fut réprimandé par son Maître de Musique *Ison* , pour avoir mis plusieurs notes sur une seule syllabe. Les Peres voulaient qu'on s'en tint au

La fondation de la fameuse Université de Paris , par ce Prince , dona la plus grande émulation à toutes les Sciences , & entr'autres à la Musique. Les Farceurs vinrent alors s'établir en France , amenés par Constance , fille de Guillaume , Comte de Provence , qui épousa en 998 le Roi Robert. L'arrivée de cette Princesse est regardée comme l'époque du goût de la Nation.

Il se forma ensuite une société de Musiciens , à l'imitation des anciens Bardes , qu'on appela *Trouveres* , *Troubadours* , ou Romanciers qui composaient des Romans en rimes. D'autres s'appelerent *Chanteres* ou *Menestrels* ; ils faisaient les airs & les chantaient. D'autres enfin se nommerent *Jongleurs* (a) ou *Ménétriers* ; ils accompagnaient les voix aux sons de leurs instrumens.

chant simple qu'on appelait *chant de Chœur* ou *chant Grégorien*, du nom de son auteur, ou enfin *chant Romain*, parcequ'il fut cultivé dans l'Eglise Romaine, d'où il fut propagé dans tout l'Occident, par les soins de ses successeurs, tels que *Leon II*, *Benoit* & *Sergius*. Ce chant Grégorien, suivant Kirker, était noté par les sept premières lettres de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G. C'était par la répétition de ces lettres, que S. Grégoire avait formé une échelle musicale, qui indiquait le ton de chacune des syllabes qui devaient se chanter. Dans ce moyen âge, on faisait aussi grand cas du *chant Ambroisien*, qui était absolument distingué du *chant Grégorien*. Il n'est pas aisé de décider en quoi consistait leur différence. On sait seulement que S. Grégoire avait ordonné des Antienes pour chaque Psaume, & qu'il n'y avait point d'Antienes dans le chant Ambroisien. Mabillon, dans ses anales, dit que le chant était bruyant & sonore, & qu'il fut abandonné pour le *chant Grégorien*, qui était plus doux & mieux ordonné. Durand, dans la vie de S. Eugene, prétend que dans un grand concile tenu à Rome, du tems du Pape Adrien & de Charlemagne, il fut ordonné qu'on détruirait dans l'Office Divin, tout ce qui différait du culte Romain; & en conséquence tous les Livres Ambroisiens furent brûlés.

Lorsque Alphonse V, Roi d'Espagne, voulut substituer le chant Ambroisien au chant Mozarabique dont on se servait alors, il y eut une grande sédition parmi le peuple. On convint de prendre un champion pour le Roi, & un pour le peuple. Celui du Roi fut vaincu. Le Légat Richard prétendit que ce duel ne s'était pas passé juridiquement; & le Roi, poussé par la Reine Constance, fit jeter dans le feu les deux Offices. L'Ambroisien fut dévoré par les flammes, & le Mozarabique, dit-on, fut miraculeusement conservé. Malgré ce prodige, le Roi voulut être obéi, & le rit Ambroisien fut adopté. De-là est venu ce proverbe : *Quo volunt Reges, vadunt leges*.

(a) Ce nom est une corruption du mot latin *joculator*, en français joueur. Il est fait mention des Jongleurs dès le tems de l'Empereur Henri II, mort en 1056. Après la mort de Jeane, Reine de Naples, Comtesse de Provence, arrivée en 1381, les Jon-

Ils allaient en corps dans les cours des grands Seigneurs qui les faisaient chanter & jouer pendant leur repas, & à leurs noces, ainsi qu'aux fêtes publiques.

Ils faisaient toujours grande chère, gagnaient beaucoup d'argent, & furent fort en vogue au retour des croisades, parcequ'ils composaient des Romances à la louange des Princes qui s'y étaient signalés. (a)

Le premier qui inventa des Romances en rimes, fut *Maître Eustache*, qui vivait en 1300. *Lambert Licors* & *Alexandre Paris* (b) composèrent ensemble le Roman d'Alexandre le grand. *Guyot de Provins* fit le Roman de la Bible; *Hebert* fit celui des sept Sages; *Gautier de Belleperche* fit celui de Judas Machabée. Mais le plus estimé de tous fut celui de la Rose, commencé par *Guillaume de Lorris*, & achevé par *Jean de Meun*; *Huon de Mery* & plusieurs autres eurent aussi beaucoup de réputation; & l'on prétend que *le Dante*, *Pétrarque*, *l'Arioste* & *le Tasse* leur ont de grandes obligations.

Le Cantique *Te Deum laudamus* (c) fut composé par l'ordre du Pape

gleurs se séparèrent en deux troupes; l'une récitait les vers, & l'autre jouait des instrumens.

Dans un tarif de S. Louis, pour régler le droit de péage, qui se payait à l'entrée de Paris, sous le petit Châtelet, il est dit que les Jongleurs seraient quittes de tout péage, en chantant un couplet, ou en faisant gambader leur singe, d'où est venu le proverbe, *payer en monnaie de singe*.

(a) Philippe Auguste donna un Edit qui bannissait de la Cour, & de tout le Royaume, les farceurs & bareleurs; mais ses successeurs les rapelerent.

(b) Ce fut lui qui, dit-on, donna le nom aux vers Alexandrins.

(c) Voici l'ordre des Ecclésiastiques employés au Service Divin. L'Evêque, le Curé, le Diacre, le Sous-Diacre, le Lecteur, le Chanteur & le Portier. La veille de chaque Office, le Maître de l'école de chant indiquait à chaque chanteur, ce qu'il devait chanter, & le moment où il fallait qu'il chantât. Ces Chanteurs parvenaient, par la suite, aux postes les plus éminens de l'Eglise. On en compte même plusieurs qui sont parvenus à la Chaire de S. Pierre. Anastase dit que *Sergius I* fut mis parmi les enfans qui étaient à l'école de chant à Rome, & que comme il était très-habile, il fut ordonné promptement par le Pape *Léon*. *Sergius II*, *Grégoire II*, *Etienne III*, *Paul I*, *Urbain IV*, furent pareillement élevés parmi les enfans de l'école du chant. On voit à Lyon l'épithaphe d'un Cardinal qui sortait de la même école. Les Evêques se faisaient un honneur de se mêler parmi les Chanteurs, & de chanter avec eux l'Office Divin. Eginard dit que Charlemagne chantait souvent en public avec ses Chanteurs. S. Louis chantait les Heures Canoniales & l'Office de la Vierge, à haute voix, quoi-

Etienne

Etienne IV , lorsqu'il vint à Paris pour sacrer Louis le Débonaire. Vers ce tems, Théodulphe , Evêque d'Orléans , ayant été condamné à une prison perpétuelle , pour être entré dans la conspiration de Bernard , fils de Pepin ; il composa dans sa prison les paroles & le chant de l'hymne , *Gloria , laus & honor* , &c. & l'Empereur passant près de sa prison , lorsqu'il la chantait , fut si frappé de la beauté de sa voix & si touché de sa douleur , qu'il le fit

qu'il les eut dit avec son Chapelain. Richard III se plaisait aussi à chanter l'Office Divin.

Ferdinand , Roi d'Espagne , assistait à la Messe , aux Vêpres , aux Matines , se mêlait parmi les chanteurs , & faisait quelquefois le même office qu'eux. *Théophile* , Empereur de Constantinople ; *Helwige* , Duchesse de Pologne ; *Elisabeth* , fille du Roi de Hongrie , & quantité d'autres Princes ou Princesses en faisaient autant.

Il faut observer pourtant , que les voix de femmes étaient exclues de la Musique d'Eglise , & que même , suivant les réglemens on ne devait point recevoir parmi les chanteurs , les hommes qui avaient une voix trop douce & trop ressemblante à celle d'une femme. Cette regle n'a pas été bien observée en Italie , où les Musiques d'Eglise sont remplies de castrats ; & cet usage , à Rome , remonte vers le milieu du troisième siècle.

Les chanteurs étaient vêtus simplement d'une aube blanche. Le Maître vêtu de ses habits sacrés , se plaçait au milieu d'eux , & en avant ; il portait à la main gauche un bâton pastoral , pour marque de l'autorité qui lui était donnée par l'Evêque sur les chanteurs ; & de la main droite il marquait les tems , qui étaient suivis par tous les chanteurs.

On regarde comunément S. Grégoire-le-Grand , comme le restaurateur de la Musique Ecclésiastique dans l'Occident , & S. Jean Damascène , comme celui qui l'a établie dans l'Orient. Avant S. Grégoire , il existait des livres de chant , dont on faisait usage dans les Eglises ; mais ce Pontife perfectionnant tout ce qu'avaient fait ses prédécesseurs , mit le chant de l'Eglise dans l'état où il est encore aujourd'hui. Dans les livres de liturgie anciens , on voit des images de S. Grégoire assis , ayant à son oreille droite le S. Esprit en forme de colombe. Cette coutume tire , sans doute , son origine de la persuasion où l'on était que S. Grégoire s'étant mis en prières pour obtenir de Dieu qu'il lui indiquât le vrai chant qui convenait au Service Divin , le S. Esprit descendit vers lui , & l'illumina. On croit aussi que S. Grégoire employa le premier les lettres de l'alphabet dans le chant Ecclésiastique.

S. Jean Damascène , qui vivait vers 880 , sous le Pontificat de Jean VIII , inventa une méthode plus facile pour chanter , & l'introduisit dans l'Eglise d'Orient.

Après lui vint un *Jean Mauropus* , d'abord Moine , & ensuite Evêque Grec. Ce Prélat composa plusieurs Hymnes , entr'autres quelques-unes en l'honneur de la Vierge ; on les trouve manuscrites dans la bibliothèque du Vatican.

mettre en liberté. Et depuis ce tems-là, l'Eglise chante cet hymne le Dimanche des Rameaux.

Charles le Gros, Empereur & Roi de France, ayant été déposé, fut si abandonné des grands & des petits, que, sans son Maître de Musique qui prit soin de lui, il n'aurait pas trouvé à manger ni à coucher.

Louis d'Outremer étant à Tours vers l'an 940, se moqua de Fouque II^e Comte d'Anjou, qui, placé dans le chœur avec les Chanoines, chantait l'office comme eux. Le Comte piqué écrivit le lendemain au-Roi. *Sachez, Sire, qu'un Roi, sans Musique, n'est qu'un âne couronné.* Robert (a),

On peut voir dans l'ouvrage de M. Gerber, la liste d'une foule de Musiciens Grecs, qui ont composé des Hymnes, & qui ont travaillé à perfectionner la Musique d'Eglise.

Les Grecs s'étant séparés de l'Eglise, se divisèrent en plusieurs sectes, qui toutes adoptèrent une manière particulière de célébrer l'Office Divin. Dans l'Occident la vigilance des Pasteurs & des Papes, a conservé l'uniformité dans le chant sacré.

(a) Les successeurs de Charlemagne soutinrent, à leur exemple, le chant Romain dans les Eglises de leurs états; & ils le firent avec tant de succès, qu'Alfred, roi d'Angleterre, manda vers 885, deux chantres français, *Crimbalde & Jean*, pour en-droctriner les Anglais. Cet art fut poussé encore plus loin sous le Roi Robert, & se soutint jusqu'au onzième siècle, que Guy d'Arezzo inventa & publia sa nouvelle méthode. Ce fut alors que l'art devenant plus cultivé, on fut plus difficile sur le choix des personnes auxquelles on permit de le professer. Les Musiciens sacrés s'assembloient, formaient un demi-cercle autour de l'autel, & chantaient en *chœur*. De-là vient qu'on appelle *chœur*, cette portion de l'Eglise qui environne le maître-autel.

Les principales parties de la Musique sacrée étaient, 1^o. *Le Répons*. C'était un verset chanté par un seul, auquel tout le monde répondait en chœur. 2^o. *Le Trait*, verset chanté par un seul, auquel personne ne répondait. 3^o. *Le Trope*, petit vers chanté avant, entre, ou après les autres chants de l'Office. 4^o. *La Prose*, morceau qui n'est point en vers.

Ancienement on composait en langue vulgaire, c'est-à-dire, sur des paroles qui n'étaient pas mises en vers. Un Moine, nommé *Raperi*, a mis en Musique la vie d'un Saint toute entière, en langue Allemande, pour que le peuple pût la chanter.

Dans les Nocturnes, on chantait très-fort, pour tenir éveillés ceux qui s'endormaient.

Dans les Antienes, un chant uni & suave.

Dans les Introïtes, on imitait le son de voix d'un homme qui appelle les fideles à la priere.

Dans les Alleluia, un ton de voix doux, & qui marque la joie.

Dans les Traits & Graduels, on chantait avec humilité.

Dans les Ofertoires, on chantait avec douceur.

Dans l'Office du Crucifement, on chantait avec douleur.

fils de Hugues Capet , fut bon Poëte & bon Musicien. Il composa plusieurs hymnes , paroles & Musique , qu'on exécute encore aujourd'hui avec plaisir , à Rome & à Paris.

On fait l'histoire de *Blondel* , Maître de Musique de Richard Cœur de Lion , Roi d'Angleterre , emprisonné par l'ordre de Léopold , Duc d'Autriche , sans que personne pût savoir ce qu'il était devenu. Ce Blondel , qui aimait passionément son maître , se déguisa en Pèlerin , & parvint en Allemagne , pour tâcher d'apprendre de ses nouvelles. Arrivé par hasard dans un village appelé *Losenstein* , où il y avait un Château appartenant à l'Empereur Henry , il fut qu'on y gardait depuis un an un Prisonnier d'importance. Le lendemain Blondel alla se promener autour de ce Château , & chanta la moitié d'une chanson qu'il avait composée avec Richard. Aussitôt ce Prince acheva la chanson ; ce qui combla de joie son fidèle Musicien. Il partit aussitôt pour l'Angleterre , & instruisit la Cour de la découverte qu'il

Dans les cérémonies funèbres , chanter avec componction & tristesse.

S. Grégoire-le-Grand est le premier qui ait ordonné que le S. Sacrifice de la Messe commencerait par *Introibo*. Il fit aussi chanter le *Kyrie eleison* par le seul Clerc. Chez les Grecs , il était chanté par tout le peuple.

Le *Gloria in excelsis* , était en usage du tems de Charlemagne.

C'est de l'Orient qu'est venu l'usage de chanter le symbole. *Berno* assure qu'il était à Rome avec l'Empereur Henri I , lorsque ce Prince obtint du Pape Benoît qu'on chanterait à la Messe le *Symbole de Nicée* , qu'on ne chantait pas auparavant. Cette citation est du commencement du XI^e siècle , tandis que le symbole était d'usage long-tems auparavant dans les autres Eglises de l'Occident. On voit ailleurs qu'au commencement du IX^e siècle , sous Léon III , il fut question de l'addition *filioque*. Ce Pontife dit aux députés de Charlemagne : « Je vous ai donné , à la vérité , la permission de chanter le » Symbole , mais je ne vous ai pas donné celle d'y rien ajouter ».

On croit que *Denys l'Aréopagiste* est auteur de quelques-unes des préfaces qu'on chante à la Messe. On en attribue d'autres à S. Ambroise. Le *Sanctus* vient des Grecs. Le Pape Serge I a institué l'usage de chanter trois fois l'*Agnus Dei*. L'*ite Missa est* , est des premiers tems de l'Eglise.

S. Grégoire-le-Grand est l'inventeur des Litanies , des Processions , & des Rogations , & qu'il les institua dans un tems où la peste faisait beaucoup de ravages à Rome. La plupart des livres dont on se sert pour le service sacré , avaient été composés par S. Grégoire & S. Ambroise , ou par d'autres auteurs qui avaient travaillé d'après eux : ils ont été corrigés par S. Bernard. Les grandes bibliothèques conservent encore de ces anciens Rituels.

avait faite. Une ambassade envoyée alors à l'Empereur, obtint la rançon de Richard pour cent mille marcs d'argent.

Les premières chansons ne parlaient jamais que d'amour. C'est Baïf & Ronfard, qui, à l'imitation d'Anacréon, ont fait des chansons à boire.

Guillaume le bâtard, Duc de Normandie, ayant entrepris la conquête de l'Angleterre, fit chanter à la tête de son armée les exploits de Renaut de Montauban & de Roland son cousin, pour animer ses Soldats. Cette chanson était un conte romanesque, qu'une troupe de voix fortes & graves chantaient avant qu'on en vînt aux mains. Cet usage s'est pratiqué jusqu'à la bataille de Poitiers, que le Roi Jean dit à un Soldat qui la chantait pour animer ses camarades : *Il y a longtems qu'il n'y a plus de Roland*. Le Soldat lui répondit aussitôt : *Il y a aussi longtems qu'il n'y a plus de Charlemagne*.

Pierre Mauclerc, Duc de Bretagne, & le fameux Raoul de Coucy, ainsi qu'un autre Raoul Comte de Soissons, firent des chansons fameuses, dont nous rapporterons quelques-unes.

Thibault, Comte de Champagne, depuis Roi de Navarre, devint si éperduement amoureux de la Reine Blanche, mère de S. Louis, qu'il en perdit presque l'esprit. Il assembla son Conseil pour savoir quel remède pourrait le guérir; & le seul qu'on lui indiqua fut celui de la Musique unie à la Poésie. On voyait encore du tems de Fauchet, sur les murailles de la salle-à-manger du Château de Provins appartenant à ce Prince, la chanson suivante qu'il avait écrite de sa main vers l'an 1220.

Je ne di pas, que nus aim'follement,
Car li plus folx en fet miex aprisier,
Mes grans anuiz i a mestier souvent
Plus que n'a sens, ne force de plaïdier :
De bien amer ne puet nous enseigner,
Fors, que li Cuers, qui done le talent;
Cil en sçait plus, & moins s'en fet aidier.

Tout ce qu'on fait sur la Musique du tems de S. Louis, c'est que ce Prince fonda une grand'Messe en *notes*; & c'est celle qu'on exécute aujourd'hui à la Sainte Chapelle (a).

(a) Il falait que les Français, du tems de S. Louis, n'eussent pas beaucoup de goût pour la Musique Italienne, puisqu'on voit que ce Roi fut obligé d'envoyer Ama-

Les Historiens de ces tems-là n'estimaient pas assez les Musiciens pour transmettre leurs noms à la postérité. C'est ce qui fait que nous sommes si peu instruits sur leur compte. Il est vrai que toutes les fables dont ils remplirent leurs romances sur les croisades, étaient bien faites pour les faire regarder comme des imposteurs.

Charles V aimait beaucoup la Musique, & finissait ordinairement ses repas par des concerts de flûte : mais Louis XII ne lui ressemblait pas ; car ayant demandé à Brézé quel présent il pourrait faire à l'Ambassadeur d'Angleterre, qui lui coûtât peu : *Donnez-lui, Sire, dit Brézé, les Chantres de votre Chapelle ; vous y prenez peu de goût, & ils vous coûtent beaucoup à entretenir ; en les donant, vous vous débarrasserez de cette dépense.*

Sous Philippe le Bel en 1313, on éleva des Théâtres où l'on jouait maintes fêtes en Musique. Ce fut à l'occasion de la Chevalerie de Louis Hutin, Philippe le Long, & Charles le Bel. Cette fête dura trois jours, & fit l'admiration d'Edouard II. Roi d'Angleterre, & d'Isabelle de France sa femme.

Jusqu'à François premier, à peine fait-on si la Musique a existé en France. Ce Prince, qui aimait tous les Arts, établit une Musique de sa chambre, outre la Musique de sa Chapelle. Elle le suivit en 1515, lorsqu'il alla gagner en Italie la bataille de Marignan, & se joignit à Bologne avec la Musique de Léon X, lorsque ces deux Souverains établirent le fameux concordat.

Le mariage de Henry II avec Catherine de Médicis, attira en France beaucoup de Musiciens qui suivirent cette Princesse ; & c'est à eux qu'on dut le rétablissement de cet art si agréable (a). François I envoya en 1543, à

larius à Rome, pour prendre de nouveaux documens sur la Musique sacrée, qui s'était perdue, ou du moins corrompue en France. Cette facilité d'oublier le rit Romain, vint peut-être, de ce que Charlemagne en changeant le *chant gallican* pour prendre le *chant Grégorien*, ne changea point la Musique nationale, qui resta toujours la même, & à laquelle on s'appliquait avec le plus grand soin, & qu'on enseignait avec autant d'attention que les hautes sciences. Ce qui pourrait appuyer ce sentiment, c'est que les anciens métaient toujours la science de la Musique parmi leurs titres d'honneur ; mais nous ignorons absolument ce que c'était que cette Musique dont ils faisaient tant de cas. Ce qu'il est possible de croire, c'est qu'elle était fort différente de ce qu'on appelle le plain-chant, ou le chant sacré.

(a) Mémoires de la Forest.

Soliman II, un corps de Musiciens les plus habiles, croyant lui faire un présent inestimable. Ce Prince les ayant entendus plusieurs fois, en parut fort content, les accueillit à merveille, en présence de toute sa Cour, les combla de présens, mais leur ordonna de sortir de ses Etats, sous peine de la vie, ayant remarqué que la Musique amolissait son âme guerrière, & craignant les effets qu'elle pourrait faire par les charmes de l'habitude: il dit à ce sujet à l'Ambassadeur de France que son maître lui avait envoyé des Musiciens, comme les Grecs envoyèrent aux Perses le jeu des échecs pour ralentir leur passion belliqueuse.

Charles IX aima & cultiva également la Poésie & la Musique. Ce fut sous son règne que Jean-Antoine de Baïf établit une Académie de Musique dans sa maison du fauxbourg S. Marceau: le Roi assistait à ses concerts une fois la semaine.

Eustache du Cauroy (a), né à Beauvais, & Maître de Chapelle de Charles IX & de Henry III, fut un excellent Musicien. Ce fut lui qui composa la Musique exécutée aux grands Augustins, le jour de l'établissement de l'Ordre du S. Esprit. (b) L'année suivante, Henry III maria sa belle-sœur Marguerite de Lorraine, au Duc de Joyeuse, l'un de ses favoris, & fit pour cela une fête superbe, qui dura quinze jours, au Château de Montiers; jamais la Cour ne parut si galante. Ronfard & Baïf composèrent les vers. La Musique fut faite par Beaulieu & Salmon, Maîtres de la Musique, & les décorations furent peintes par Jacques Patin, fameux Peintre du Roi: il y eut aussi un ballet comique, dont les paroles furent composées par M. de la Chesnaye, Aumônier du Roi, & la Musique par les deux mêmes Musiciens; mais toute la fête fut inventée par *Baltasar de Beaujoyeux*, Valet de chambre du Roi & de Catherine de Médicis, nous nous permettons d'en donner un extrait, pour qu'on ait une idée des fêtes de ce rems-là.

Le 15 Octobre, jour de la grande fête, on vit arriver une foule in-

(a) On prétend que la plupart des Noëls que l'on chante en France, sont des gavotes & d'autres airs que du Cauroy composa pour Charles IX.

(b) Cet Ordre fut institué le 31 Décembre 1578, sous le nom d'*Ordre & Milice du S. Esprit*, en mémoire de trois grands événemens arrivés à Henri III le jour de la Pentecôte, sa naissance, son éléction à la Couronne de Pologne, & son avènement à celle de France.

croyable de peuple , qui ne put parvenir à entrer dans l'enceinte. Il n'y eut, au plus , que dix mille Spectateurs de placés. Vers les dix heures du soir , la Court étant assemblée , le sieur la Roche , Gentilhomme servant , faisant le rôle d'un Gentilhomme qui s'enfuyait du jardin de Circé , acourut hors d'haleine , faisant semblant d'être poursuivi par la Magiciene , & voyant qu'il était seul , mit un genou en terre , & fit un compliment en vers au Roi , comme se mettant sous sa sauve-garde. Alors la Magiciene arriva , furieuse d'avoir perdu son Gentilhomme , & exhala son courroux en plaintes & en menaces.

Les Syrenes habillées superbement , ariverent ensuite , chanterent un trio , & après avoir fait le tour de la salle , se retirerent.

On vit ensuite douze Nymphes qui étaient la Reine , la Princesse de Vaudemont sa sœur , les Duchesses de Mercœur , de Guise , de Nevers , d'Aumale & de Joyeuse , la Maréchale de Retz , Madame de Larchant , & Mesdemoiselles de Pons , de Bourdeille & de Cypierre ; rien n'égalait la magnificence de leur habillement. A côté d'elles marchaient huit Tritons qui jouaient de la lyre , de la harpe , de la flûte , &c. suivis de douze Pages vêtus de satin blanc enrichi d'or , chacun d'eux portant deux grands flambeaux de cire blanche. Toute cette troupe s'avança vers le Roi , en chantant des stances & dansant un baler où on avait représenté douze figures de Géométrie bien distinctes. A la fin de ce baler , qui terminait le premier acte , les violons jouèrent un air fort gai , qu'on nommait *la Clochette* (a) , & fort à la mode alors. Circé n'eut pas plutôt entendu la clochette , qu'elle sortit de son jardin toute en colere , & vint toucher de sa baguete d'or toutes les Nymphes , les Pages & les Violons qui resterent immobiles comme des statues. Alors Circé , joyeuse de sa victoire , retourna dans ses jardins. Aussitôt le tonnerre se fit entendre. Mercure envoyé par Jupiter , pour rompre l'enchantement de la Magiciene , descendit des Cieux , & après avoir chanté une trentaine de vers , répandit le jus de la racine Moly sur tous ceux qui étaient enchantés , & leur rendit telement tous leurs sens , qu'en se réveillant , ils se remirent à danser & à jouer du violon. Mais Circé acourant aussitôt , les toucha de nouveau de sa baguete , & à l'instant tout disparut. La salle représenta les jardins délicieux de Circé , qui parut assise devant la porte de son Château , Mercure étant couché à

(a) On le trouvera à la fin de ce livre.

ses pieds , sans aucun sentiment. Le jardin était peuplé de lions , éléphans , rigres & autres animaux qui étaient des hommes qu'elle avait transformés. Le second acte finit par un intermède de huit satyres qui jouaient de la flûte , & qui chantaient des couplets à la louange du Roi ; ils finissaient ainsi :

Le chant qui frappe l'oreille
La réjouit à merveille,
S'il publie la vertu
D'un Roi grave de justice,
Qui par ses mœurs, a le vice
Non par force combattu.

Le troisième acte commença par quatre Nymphes que Diane envoyait aux *Valois* ; c'étaient quatre filles d'honneur de la Reine , Mesdemoiselles de *Vitry* , de *Surgeres* , de *Lavernay* & d'*Estavay*. Dès qu'une d'elles (Melle de *Vitry*) eut chanté un long couplet , le Théâtre changea ; on vit le Dieu Pan représenté par le sieur de Juvigny , Ecuyer du Roi , qui , apercevant les Nymphes de Diane , commença à jouer de son flageolet : une des Nymphes vint le supplier de délivrer Mercure des enchantemens de Circé. Pan , après le lui avoir promis , sortit du Théâtre avec toute sa troupe , & aussitôt pour troisième intermède , on vit arriver quatre Vertus. C'étaient quatre Demoiselles vêtues de bleu céleste , chargées d'étoiles d'or. La première portait sur sa tête un pilier , la seconde une balance , la troisième un serpent , & la quatrième un vase : deux d'entr'elles jouaient du luth , les deux autres chantaient.

Après qu'on eut entendu leurs couplets , on vit paraître un magnifique chariot , traîné par un grand serpent. Sur ce char était Mlle de Chaumont , représentant Minerve. Il était environé de cent flambeaux ; les Vertus se joignirent à Minerve , & chanterent d'autres couplets , pendant que le char s'avancait jusqu'à l'endroit où était le Roi , Minerve après lui avoir fait un compliment , invoqua Jupiter pour punir Circé. Aussi-tôt le tonnerre gronda , un char qui renfermait Jupiter , accompagné de quarante instrumens , descendit lentement. Dès qu'il fut arrivé , il dit à sa fille , qu'il voulait bien punir Circé , pour faire plaisir au Roi des Français ; alors il ordona à Pan , ainsi qu'à ses Satyres , de prendre chacun un gros bâton , & d'aller at-

quer

quer Circé dans ses jardins. La Magiciene les voyant ariver, se résout à se défendre, & commence par sonner une cloche. Aussi-tôt on entendit aboyer, rugir, hurler mille animaux, avec une force incroyable, de maniere que rien n'était si effrayant. Circé chanta ensuite qu'elle résisterait à Jupiter & à tous les Dieux ensemble, mais qu'elle voulait bien céder au Roi des Français. Pan s'impatientant de ce beau discours, commença à ataquier Circé, Jupiter la menaça de son courroux, & voyant qu'elle ne se rendait pas à ces bonnes raisons, il la frapa de son foudre. Alors Circé ayant perdu sa puissance, fut prise par Minerve, qui la conduisit au Roi, & la lui donna, ainsi que sa verge d'or. Jupiter prit ce moment pour présenter aussi Mercure & Minerve à Henri III; & ces Dieux respectueux se jeterent aux pieds de Sa Majesté, comme pour lui dire qu'il les surpassait en sagesse & en éloquence. Ce spectacle finit par un ballet superbe des Nayades, des Nymphes de Pan, des Satyres, &c. qui firent, en dansant, quarante figures de Géométrie. Enfin tout ce spectacle qui avait duré depuis dix heures du soir, jusqu'à quatre heures du matin, finit par des présens en or que firent toutes les dames aux Seigneurs de la Cour qu'elles choisirent.

La Reine.....	au Roi.....	un Dauphin.
La Princesse de Lorraine...	au Duc de Mercœur.....	une Sirene.
Mad. de Mercœur.....	à M. de Lorraine.....	un Neptune.
Mad. de Nevers.....	à M. de Guise.....	un Cheval marin.
Mad. de Guise.....	à M. de Genevois.....	Arion.
Mad. d'Aumale.....	au Marquis de Chauflim...	une Balceine.
Mad. de Joyeuse.....	au Marquis de Pons.....	un Monstre.
La Maréchale de Retz.....	à M. d'Aumale.....	un Triton.
Mad. de Larchant.....	à M. de Joyeuse.....	
Mad. de Pons.....	à M. d'Epemnon.....	une huître.
Mlle de Bourdeille.....	à M. de Nevers.....	une Spada.
Mlle de Cypiere.....	à M. de Luxembourg.....	une Ecrevisse.
Mlle de Vitry.....	à M. le Bâtard.....	un Hibou.
Mlle de Surgeres.....	à M. le Comte de Saulx..	un Chevreuil.
Mlle de Lavernay.....	au Comte de Maulevrier...	un Cerf.
Mlle de Stavay.....	au Comte du Bouchage...	un Sanglier.
Minerve.....	à la Reine-mere.....	Apollon.
Circé.....	à M. le Cardinal de Bourbon,	son Livre,

Voilà un échantillon du goût qui régnait alors , & des plaisirs que le Roi procurait à la Cour la plus élégante , qui , dit-on , eût jamais existé. On prétend que cette fête coûta près de cinq millions , qui en valaient vingt de notre tems.

Des spectacles si beaux donnerent tant de goût aux Français pour ce genre d'amusement , qu'il s'établit une troupe de comédiens Italiens à l'hôtel de Bourbon , où l'on pouvait aller moyennant quatre sols par place. Les comédiens Français établis à l'hôtel de Clugny , en prenaient cinq , mais ils devinrent si licencieux , qu'ils furent bannis en 1588 , par Arrêt du Parlement.

La fête de Moutiers fut suivie d'une fête superbe que le Cardinal de Bourbon donna au Roi dans son Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

La Reine en donna une aussi au Louvre , qui finissait par un ballet de Cérès , dont la Musique était de Claudin , le plus fameux Musicien qu'on eût encore vu en France , & les airs de danse du sieur Baltazarini , Italien , qui depuis s'appela Beaujoyeux : il était l'un des meilleurs violons de l'Europe , & devint premier Valet de Chambre de la Reine.

Ce fut en 1585 que se fit l'établissement d'une Musique dans plusieurs Eglises de Paris. Lorsque Henri III institua la Confrairie des Pénitens , qui avaient à leur suite une Musique sombre & triste. Le Roi assistait à leurs Processions , suivi de toute sa Cour. Ils étaient vêtus de grandes robes de toile blanche , la tête couverte d'un chaperon , & d'un voile qui leur cachait le visage.

Henri IV ne se souciait pas beaucoup de la Musique , mais la Reine Marguerite l'aimait infiniment : elle chérissait même aussi quelquefois les Musiciens ; entr'autres *Cominy* , Maître de Musique de sa Chambre. Elle chantait souvent cette chanson , que toute sa Cour répétait pour lui plaire.

A ces bois ; ces prés & cet antre ,
Offrons les vœux , les pleurs , les sons ,
La plume , les jeux , les chansons
D'un Poète , d'un *Amant* , d'un Chantre.

Elisabeth , Reine d'Angleterre , étant au lit de la mort , fit venir tous ses Musiciens dans sa chambre , afin , disait-elle , de pouvoir mou-

rir aussi gaiement qu'elle avait vécu ; & pour dissiper les horreurs de la mort , elle écouta cette symphonie fort tranquillement , jusqu'au dernier soupir. De nos jours le Vicomte de Rohan-Chabot en a fait autant , & nous avons assisté à la Musique qu'on exécutait chez lui , quelques jours avant sa mort. Il ne voulait que des adagio mélodieux & à demi-jeu. On nous a assuré qu'il était mort pendant l'exécution d'un de ces morceaux.

Louis XIII aima beaucoup les spectacles & la Musique. Il composa plusieurs chansons : nous en rapporterons une , pour qu'on puisse juger de ses talens. Il donna des fêtes superbes , dans lesquelles il dansa sur le théâtre , ainsi que toute sa cour.

Il fut si content d'entendre jouer du violon le célèbre *du Manoir* ; qu'il lui fit expédier une patente , qui le déclarait Roi des Violons ; & lui donnait pouvoir d'établir des corps de cette profession , par-tout où il voudrait. Cette patente est de 1630.

Louis XIV surpassa bientôt tous ses prédécesseurs en goût & en magnificence. En 1644 , le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie , les plus fameux Musiciens , pour donner une représentation d'opéra , ce que l'on n'avait encore jamais vu en France. Il fut joué dans la salle du Louvre. Le sujet était les Amours d'Hercule : Lully fit la Musique des ballets. Ce fut son début.

En 1660 , parurent Lambert & Boësset , qui créèrent un nouveau genre de chant. Cambert , surintendant de la Musique de la Reine-mère , mit en Musique les deux premiers opéra faits par l'Abbé Perrin , qui furent joués , l'un en 1659 , & l'autre en 1671. Il obtint en 1669 le privilège de l'opéra , mais il le céda à Lully en 1672.

Sa Majesté fit aussi construire vers ce tems sa grande salle des Machines aux Tuileries , sur les desseins du Marquis de Sourdiac & de la Grille , tous deux grands Machinistes. Le Roi y donna de superbes spectacles , & ne dédaigna pas d'y danser. Lully , qui était devenu surintendant de la Musique du Roi , établit alors l'Académie Royale de Musique , qui subsiste aujourd'hui , ainsi que la salle qui fut bâtie au même endroit où elle existe encore à présent , & qui était alors un jeu de paume , appartenant au sieur Bel-air. Ce fut dans ce tems que Lully se lia avec Quinault , & l'engagea à composer les chefs-d'œuvres que la

France admire. Les Musiciens parurent alors en foule dans tous les genres. En Italie, on vit Scarlatti, Stradella, Bassani, Corelli, Albinoni, Valentini, Bononcini, Vivaldi, Vinci, Porpora, Geminiani, &c. En Allemagne, Abaco, Tellemann, Haffé, Hendel. En France, Campra, Colasse, Destouches, Mouret, Bernier, Clerembaut, Montéclair, du Bouffet, Batistin, la Lande, Marais, Forquerey, Marchand, Couperin, Batiste, Senaillier, le Clair, Rebel & Francœur, &c. Ces Musiciens succédèrent à Lully, & firent les délices de Paris, jusqu'à ce que Rameau parut, pour les faire disparaître.

Agé de cinquante ans, il donna en 1733, Hypolite & Aricie, son premier opéra. On trouva sa Musique baroque & barbare. Bientôt les oreilles s'accoutumèrent aux charmes de sa sublime harmonie. Vingt opéra, qu'il donna de suite, le rendirent vainqueur de tous ses rivaux, & lui assurèrent le trône de l'harmonie. Aussi savant en théorie qu'en pratique, il a laissé des ouvrages qui ne mourront jamais, & qui le mettent à une distance immense des Musiciens praticiens, qui l'ont précédé. De tous les Musiciens célèbres, Rameau, Tartini, Geminiani, & le savant Pere Martini, sont peut-être les seuls dont les ouvrages parviendront à la postérité (a).

(a) Nous n'ignorons pas qu'une infinité de gens qui se prétendent juges souverains en Musique, ne seront pas de notre avis; mais nous nous contenterons de mettre sous leurs yeux un passage de Cicéron, & un de M. d'Alembert, que probablement ils ne connaissent pas.

Il n'en est pas de la Philosophie comme des autres arts; car que pourra dire, sur la Géométrie & sur la Musique, celui qui ne les aura pas apprises? Ou il faut qu'il se taise, ou il n'en jugera pas en homme sensé.

Cicéron, dial. de l'orat. liv. 3, n° 21.

C'est aux personnes seules de l'art qu'il est réservé d'apprécier les vraies beautés d'un ouvrage, & le degré de difficulté vaincue. S'il appartient aux grands d'en porter un jugement sain, ce n'est qu'autant qu'ils seront eux-mêmes artistes, dans toute la rigueur. Rarement un simple amateur raisonnera de l'art, avec autant de lumière, je ne dis pas, qu'un artiste habile, mais qu'un artiste médiocre.

D'Alembert, Essai sur les gens de Lettres.

CHAPITRE XV.

De la Musique des Chinois.

UN manuscrit précieux qui nous a été confié, nous fournira les moyens de parler de cette Musique, dont l'antiquité remonte, selon les Chinois, à des milliers d'années avant la nôtre. Que penser cependant d'une Musique qui, à nos yeux, doit être baroque, sans mélodie, & sans harmonie, & qui cependant parle au cœur des naturels du pays.

Le Révérend Pere Amiot, Missionnaire à Pékin, auteur du Mémoire que contient ce manuscrit, nous apprend, dans un discours préliminaire, qu'ayant fait entendre, à plusieurs Chinois, les *Sauvages*, les *Cyclopes* (a), & d'autres morceaux, qui plaisent généralement à notre nation, ils n'y prirent aucun plaisir, & que l'un d'eux lui dit : *Les airs de notre Musique passent de l'oreille jusqu'au cœur, & du cœur jusqu'à l'ame. Nous les sentons, nous les comprenons. Ceux que vous venez de jouer, ne font pas sur nous cet effet. Les airs de notre ancienne Musique étaient bien autre chose encore. Il suffisait de les entendre pour être ravi. Tous nos Livres en font un éloge des plus pompeux ; mais ils ajoutent en même tems que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos anciens, pour produire de si merveilleux effets, &c.*

On voit que la fable des *merveilleux effets* a été de tous les pays, & nous ne croyons pas plus à ceux de la Musique Chinoise, qu'à ceux de la Musique Greque. Cependant il faut avouer, dit le P. Amiot, que la Musique, de rems immémorial, a été cultivée en Chine, & elle fut toujours l'un des principaux objets d'attention des Magistrats & des Souverains. Erigée en science, dès les commencemens de la Monarchie, elle a joui, chez les anciens Chinois, du double privilege, de pouvoir charmer les cœurs, par les différentes impressions dont elle les affectait à son gré, & de pouvoir faire les délices de l'esprit, par l'évidence des démonstrations exactement déduites, des principes qui posent sur l'incontestable vérité.

(a) Pièces de clavecin de Rameau.

On ne peut avoir, dit ailleurs le P. Amiot, plus d'estime pour la Musique, que n'en ont les Chinois.

Ils la regardent comme le principe, sur lequel ils fondent toutes les sciences. Ils l'appellent la science des sciences, la science universelle, & la féconde source, d'où découlent toutes les autres sciences.

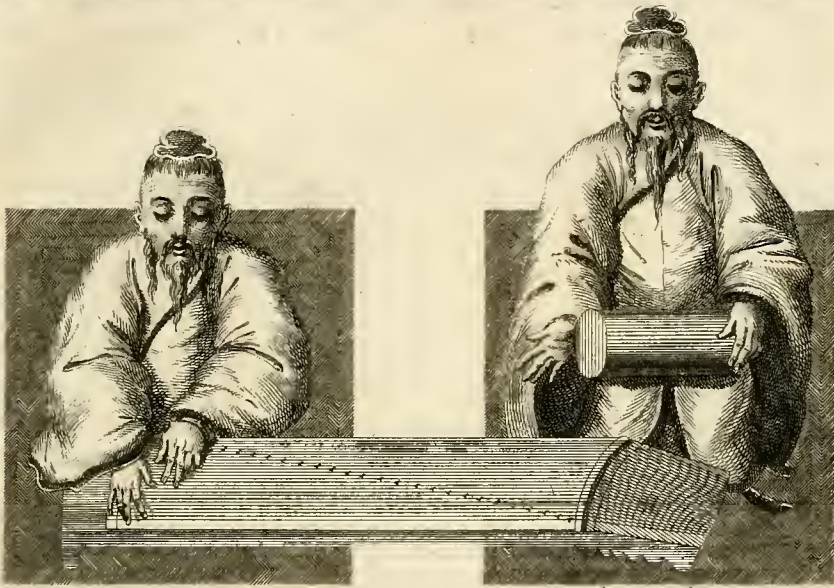
L'antiquité de cette Musique est incontestable, & il est prouvé que long-tems avant Pythagore, avant Mercure, & avant l'établissement des prêtres en Egypte, on connaissait à la Chine, la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelait les *douze lu*, qu'on les distinguait en *majeurs* & *mineurs*; qu'enfin leur formation n'était qu'un simple résultat de la progression triplé de douze termes, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement. On ignore pourquoi, dans ce tems-là, les Chinois ne faisaient mention dans leur échelle, que des cinq tons qui répondent à nos syllabes *fa sol la ut re*, tandis qu'ils avaient, dans le *mi* & le *si*, dequoi compléter leur gamme. Les rapports que les Egyptiens avaient assigné entre les sons de la Musique & les planetes, entre les mêmes sons & les signes du zodiaque, les vingt-quatre heures du jour, les sept jours de la semaine, &c. ne sont qu'une copie informe de ce qui avait été fait par les Chinois, bien des siècles avant que les Egyptiens eussent une division du zodiaque en douze signes, & les noms de *sabaoth*, de *saturne*, & d'autres, qui désignent les différens objets de ces rapports.

L'heptacorde des Grecs, la lyre de Pythagore, son inversion des tétracordes diatoniques, & la formation de son grand système, sont autant de larcins faits aux Chinois, qui sont incontestablement les inventeurs de deux instrumens nommés le *kin* & le *chê*, lesquels réunissent à eux seuls, tous les systèmes de Musique *imaginés* & *imaginables*. Les Grecs n'ont fait qu'appliquer aux cordes, ce que les Chinois avaient dit en parlant des tuyaux. Quelques-uns de leurs voyageurs auront pénétré à la Chine, & après s'y être instruits, autant qu'il leur aura été possible, ils auront rapporté, dans leur patrie, tout ce qu'ils avaient appris, & n'auront pas avoué les sources où ils avaient puisé.

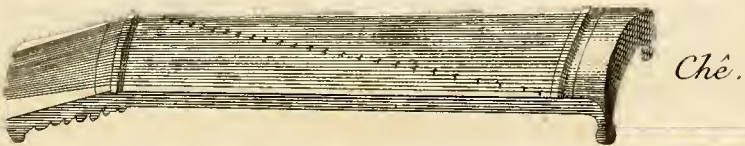
Les calculs des Chinois, sur toutes les combinaisons des sons, furent immenses, & la Géométrie, née chez eux, leur fournit les meilleurs moyens de trouver leur génération, & leurs proportions.

Aveugle jouant du Ché.

*Aveugle jouant du Po-fou.
Espèce de Tambour.*



Kin.



Ché.



Instrument dit Lu-tchun. A. Dessus. B. Dessous.

Les Chinois ont leurs fables, comme les Grecs avaient les leurs. Orphée, Linus & Amphion, ont bien l'air d'avoir été imités de *Ling-lun* de *Kouei*, & de *Pin-mou-kia*, à qui les Chinois, depuis plus de quatre mille ans, ont attribué les mêmes effets sur les pierres & sur les bêtes féroces, ainsi que sur les hommes, quelquefois plus féroces qu'elles.

Quand je fais résonner les pierres sonores qui composent mon king (a), les animaux viennent se ranger autour de moi, & tressaillent d'aise, disait Kouei, célèbre Musicien, plus de mille ans avant Orphée.

L'ancienne Musique Chinoise pouvait faire descendre sur la terre, les esprits supérieurs. Elle pouvait évoquer les ombres, elle inspirait aux hommes, l'amour de la vertu, & les portait à la pratique de leurs devoirs... Voilà les effets attribués à la Musique Greque.

Veut-on savoir si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent, sont bonnes ou mauvaises? qu'on examine la Musique qui y a cours... Voilà Platon; & c'est ce qu'a dit Confucius, long-tems avant lui.

On prétend que lorsque Confucius voyageait dans les différentes Provinces de la Chine, on lui fit entendre un morceau de Musique composé par le fameux *Kouei*, & que pendant plus de trois mois, il lui fut impossible de penser à autre chose. Les mets les plus exquis & les plus délicatement apprêtés, ne furent pas capables de réveiller son goût, ni d'exciter son appétit, &c.

Le Pere Amiot assure que les Chinois sont les Auteurs du système général de Musique, d'où tous les autres sont tirés. Il date, dit-il, du commencement de leur monarchie, c'est-à-dire, au moins 2637 ans avant J. C. Et s'il a été tronqué ou altéré dans les siècles postérieurs, c'est que les principes, sur lesquels il est fondé, n'ont pas toujours été connus, & qu'ils ont été négligés pour des raisons très-frivoles, tirées, pour la plupart, des faux préjugés de l'astrologie judiciaire, &c.

Si on voulait, ajoute le P. Amiot, donner seulement un abrégé de ce qu'ils ont écrit sur ce système, qu'ils prétendent fondé sur les loix immuables de l'harmonie universelle, il faudrait un grand nombre de volumes. Mais il se contente d'en rapporter les principaux traits, & il

(a) Le *king* est un instrument, dont on verra la description dans le Chapitre suivant.

les emprunte des monumens les plus autentiques de la nation. D'où ce savant Missionnaire conclut, dans son précieux Mémoire, que *les Grecs & les Egyptiens, plus anciens qu'eux, ont puisé chez les Chinois les élémens des Sciences & des Arts*. Il assure que cette vérité lui est démontrée, par une foule de preuves, qui ne pourraient en être pour nous, à moins de connaître, comme lui, l'histoire de la Chine. Il s'attend à ne pas persuader ses lecteurs. Nous ne voyons pas pourquoi il a autant de défiance; il est aussi possible, & même plus probable, que les Egyptiens qui voyageaient, aient profité des connaissances des Chinois, qu'il ne l'est que ceux-ci, qui ne sortaient jamais de leur pays, aient appris des Egyptiens les Sciences & les Arts.

Les vérités que le P. Amiot affirme, ne paraîtront des paradoxes qu'aux yeux de ceux qui ne les entendront pas, & ne chercheront point à les approfondir. On ne peut que lui avoir les plus grandes obligations des peines qu'il s'est données pour nous procurer des recherches aussi savantes, & présentées avec autant de netteté que de jugement. Nous nous joignons à lui pour exhorter M. l'Abbé Rouffier, si connu par ses excellens ouvrages, à jeter sur la Musique des Chinois, toute la clarté qu'il a si bien su communiquer à ses écrits, sur la Musique des Grecs. Personne n'entend mieux que lui la théorie, ni n'a plus que lui, l'art de la faire entendre aux autres.

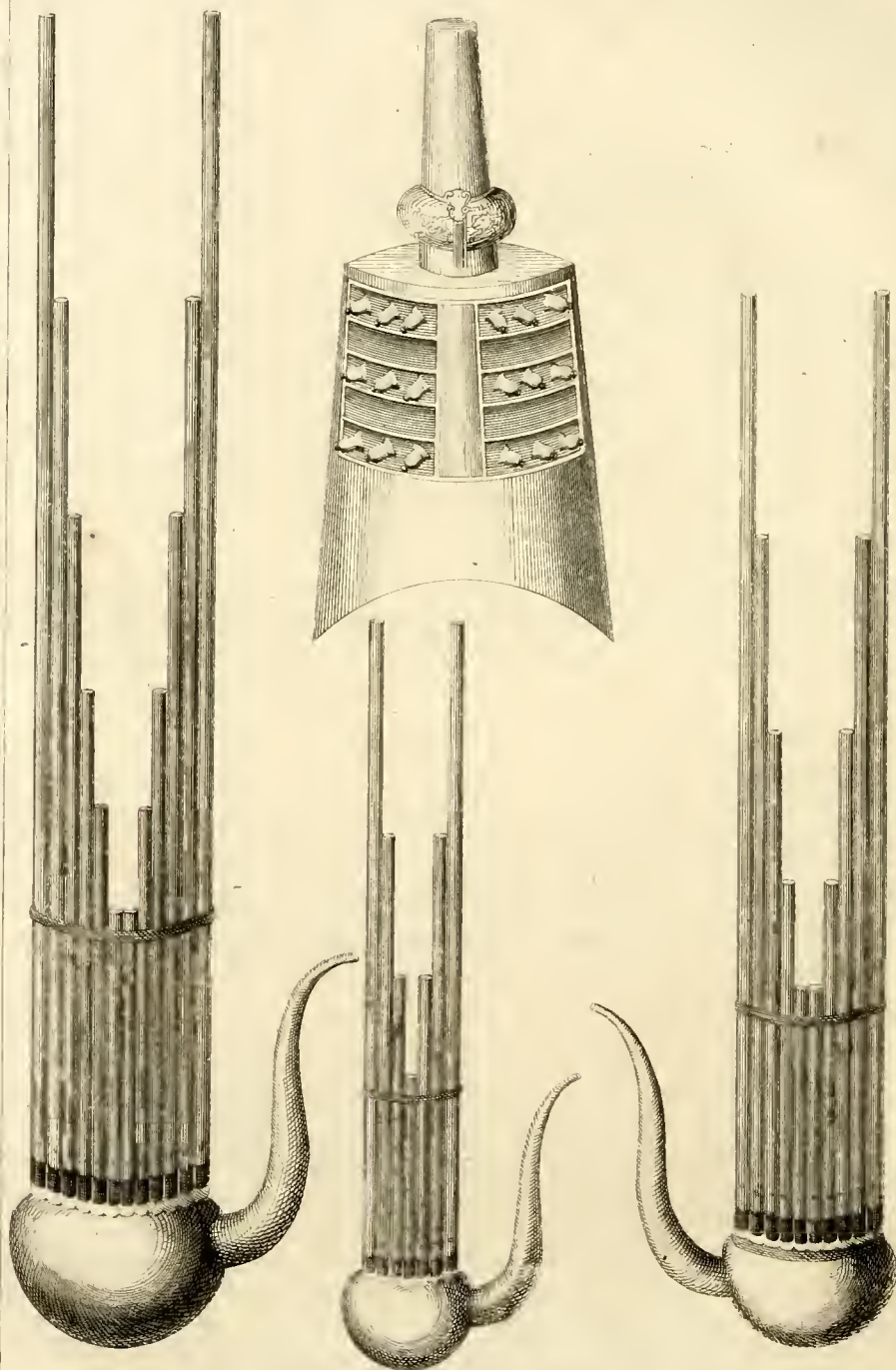
Puisse cet essai, tout faible qu'il est, l'engager à prendre encore la plume, & à traiter à fond, une matiere si vaste & si curieuse (a).

Les Chinois regardent le son comme un bruit isolé, qui a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet; mais qui n'étant point encore soumis à la mesure & aux regles qui constituent le ton, n'a besoin, pour devenir tel, que d'être circonscrit dans les limites qui sont fixées par les loix immuables du *lu* (b)

(a) Pendant qu'on imprimait cet Essai, nous avons appris avec le plus grand plaisir qu'un Ministre connu par son amour pour les Arts, avait chargé M. l'Abbé Rouffier de diriger l'impression du précieux Mémoire du Pere Amiot, & qu'il allait bientôt paraître dans le sixieme volume des *Mémoires concernant les Chinois*, accompagné de quelques observations, & d'une grande quantité de Notes que M. l'Abbé Rouffier a bien voulu y ajouter.

(b) On saura bientôt ce que c'est qu'un *lu*.

Cloche du tems des Tcheou.



Chengs de différentes grandeurs.

Ces mêmes Chinois distinguent huit especes différentes de sons , & ils prétendent que , pour les produire , la nature avait formé huit sortes de corps sonores , sous lesquels tous les autres pouvaient se classer.

Le Métal.

La Pierre.

La Soye.

Le Bambou.

La Calebasse.

La Terre cuite.

La peau des animaux.

Le Bois.

Cette division ; disent-ils , n'est point arbitraire , on la trouve dans la nature , quand on veut se donner la peine de l'étudier.

Ils sont persuadés que , quoique l'on puisse tirer de chaque corps sonore , tous les tons de la Musique , il est cependant , pour chaque corps particulier , un ton qui lui est plus analogue que tous les autres , & que la nature , en combinant les parties qui le composent , lui a assigné , dans la distribution des choses , pour le concours de l'harmonie universelle. Cette assertion pourrait nous entraîner à des discussions trop longues pour notre sujet , il nous suffit d'avoir énoncé ces huit corps sonores , dans l'ordre que les Chinois croient qu'ils ont entr'eux. Ces huit sortes de sons sont produits par des instrumens particuliers , que nous allons nommer , dans le même ordre que celui des sons.

Les Cloches.

Le King.

Le Kin & le Ché.

Les Flûtes , Ty , Siao & Koan.

Le Cheng.

Le Hiuen.

Les Tambours.

Le Tchou , le Ou & les Planchettes.

Des Lu ou demi-Tons en général.

Les inventeurs de la Musique chez les Chinois, ne penserent pas d'abord que l'art qu'ils venaient d'inventer, pouvait être élevé à la dignité de Science.

Jusqu'alors l'oreille avait été leur seul guide ; mais tout le monde n'en a pas également. Ils comprirent donc qu'il n'était pas impossible de trouver une méthode qui , sans le secours de l'oreille, pût les faire parvenir à leur but.

L'expérience leur avait appris , qu'après un certain intervalle , les sons au-dessus & au-dessous , n'étaient que l'image , la représentation ou la réplique les uns des autres. Ils en conclurent que le même effet devait avoir lieu dans les instrumens.

Hoang-ty venait de conquérir l'Empire. N'ayant plus d'ennemis à combattre, il s'appliqua , de toutes ses forces , à rendre ses sujets heureux. Il régla leurs mœurs par de sages loix ; & par l'établissement de la plupart des arts utiles & agréables, il leur procura les avantages & les agrémens de la vie (a).

Hoang-ty ayant ordonné au fameux Musicien *Ling-lun* de travailler à régler la Musique, il se transporta dans le pays de *Si-joung* , au nord-ouest de la Chine. C'est sur une haute montagne de ce pays que croissent les plus beaux bambous.

Chacun d'eux est partagé dans sa longueur par plusieurs nœuds, qui séparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier. Il prit un de ces tuyaux, qu'il coupa entre deux nœuds, & en ayant ôté la moëlle, il souffla dedans, & en fit sortir un son mélodieux, qui lui parut à l'unisson de celui qu'il faisait naître en parlant. A quelques pas de-là, la source du fleuve *Hoang-ho* sortait à gros bouillons, & le bruit que faisaient les eaux, en sortant ainsi de la montagne, lui parut encore à l'unisson de sa voix & du son du bambou.

(a) Le Pere Amiot regrette ici de ne pouvoir pas s'étendre, comme il le voudrait, sur la conduite de ce sage Législateur, qui l'emporte, selon lui, sur tous les Législateurs de l'Histoire & de la Fable.

C'est donc là, s'écria-t-il alors, le son fondamental de la nature. C'est de ce ton que tous les autres doivent dériver, mais comment cela se fait-il ?

Au moment où il réfléchissait ainsi, le merveilleux oiseau, nommé *Foung-hoang*, accompagné de sa femelle, vint tout-à-coup se percher sur un arbre voisin.

Cet oiseau, qui, selon une superstition des Chinois, ne se montre jamais aux hommes que pour leur annoncer quelque bienfait du ciel, après avoir battu trois fois des ailes, déploya, de concert avec sa femelle, les accens ravissans de sa voix. Tous les autres oiseaux se turent, les vents retinrent leur haleine, & toute la nature parut ne vouloir qu'écouter.

Ling-lun, quoique transporté de plaisir, n'en écouta pas moins très-attentivement, & avec réflexion, & distingua jusqu'à douze sons différens, dans le ramage de cet oiseau; le mâle en donnait six, & la femelle donnait les six autres; mais le premier que donna le mâle, se trouva parfaitement d'accord avec le son, rendu par le tuyau du bambou. *Ling-lun* en conclut une seconde fois, que c'était-là le son fondamental; & alors il imagina que douze tuyaux de longueurs différentes pourraient lui donner les douze sons qu'il venait d'entendre; ce qui lui réussit au gré de ses desirs.

Telle est la fable allégorique que les Chinois ont inventée sur l'origine des *lu* ou demi-tons. Mais en la dépouillant de tout ce qu'elle a de merveilleux, il en résultera que, du tems de *Hoang-ty*, 2637 ans avant J. C., on découvrit à la Chine, que l'étendue que nous appelons octave, était divisible sensiblement en douze demi-tons.

Des Lu en particulier.

Les Chinois trouverent que dans les douze *lu*, il y en avait six de parfaits, & six d'imparfaits. C'est-à-dire, six majeurs, & six mineurs. Les noms de leurs *lu* sont symboliques, & sont allusion aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douze lunaisons, dont leur année commune est composée, parceque chaque *lu*, suivant la doctrine Chinoise, a une lunaison qu'il dénomme, & qui lui est correspondante.

Par exemple.

Le plus grave des *lu*, & que les Chinois appelaient le générateur des

autres, se nomme *Hoang-tchoung*, & correspond à la onzième lune; parceque cette lune étant celle où se trouve le solstice d'hiver, & l'année astronomique commençant à ce solstice, la onzième lune est regardée comme celle qui est le principe de toutes les autres.

Cet exemple & les onze autres que nous avons trouvés inutiles à rapporter, prouvent clairement que les Chinois ne peuvent tenir leur Musique des Egyptiens, si la chronologie de la Chine est exacte, puisque cette division des sons, tenant à la division de leur année astronomique, plus ancienne de plusieurs siècles que celle des Egyptiens, ils ne peuvent pas avoir reçu d'eux ce qu'ils avaient déjà.

Dimensions des Lu.

Les *lu* sont invariables de leur nature, parceque, n'étant par eux-mêmes que la représentation de l'octave, divisée en douze demi-tons, ils conservent toujours, entr'eux, la distance qui leur a été assignée par la nature. Les hommes ne peuvent rien contre cette loi éternelle, ils peuvent tout au plus donner des preuves de leur plus ou moins d'adresse, en assignant bien ou mal les bornes de chaque division. C'est ce qui est arrivé aux Chinois anciens & modernes. Chaque dynastie voulant renchérir sur ce qu'avait fait la précédente, changea les dimensions, & fit une nouvelle Musique, ainsi que de nouveaux instrumens; mais le souvenir de la Musique ancienne ne put jamais être détruit. Enfin le Prince *Tsai-yu*, aidé de tout ce qu'il y avait de plus habile dans l'Empire, entreprit de rendre à la Musique, son ancien lustre, & de la rétablir telle qu'elle était à son origine. En fixant les dimensions des trente-six tuyaux qui doivent donner les trois sortes de *lu*, les graves, les moyens & les aigus, & rapportées par le P. Amiot, il prétend qu'on a au juste, les véritables tons de la Musique des Anciens. Je n'oserais contredire ses prétentions, dit le P. Amiot, elles sont trop bien fondées.

Formation du système Musical des Chinois.

Nous avons déjà dit que les *lu* sont des demi-tons, qui ne diffèrent entr'eux, en montant ou en descendant, que parce que les uns sont

majeurs & les autres mineurs. Les Chinois ne notaient d'abord leurs airs & ne désignaient les intervalles que par les noms des *lu*. Cette méthode, toute facile, toute commode, toute exacte qu'elle était, leur parut insuffisante pour embrasser toute l'étendue d'un système complet. Ils joignirent un *lu* majeur à un *lu* mineur; & ces deux *lu* réunis furent appelés *tons*.

Alors ils firent une échelle de cinq tons & de deux demi-tons, qui leur procurèrent quatre-vingt-quatre modulations. Il faut en voir les détails dans l'ouvrage du P. Amiot. La démonstration serait ici superflue.

Génération des *Lu*.

Le *lu* primitif, dit *Tsai-yu*, ne dépend ni du calcul, ni de la mesure. C'est au contraire par lui qu'on s'est formé au calcul, & qu'on a réglé les mesures. *Le principe de toute doctrine est un*, dit un autre auteur (*Hoai-nan-tsée*). Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme en soi les deux principes, dont l'accord & l'union produisent tout. C'est dans ce sens qu'on peut dire, un engendre deux, deux engendre trois, & de trois toutes choses sont engendrées.

« Le Ciel & la Terre forment, en général, ce que nous appelons » le tems, trois lunaisons forment une saison; c'est pourquoi; lorsqu'anciennement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honneur des ancêtres, on faisait trois offrandes, on pleurait trois fois. Il en est ainsi » pour les *lu*. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre » quatre-vingt-un, &c. ».

De-là suit la génération des *lu*, comparée à celle des lunes, & donnée par *Hoai-nan-tsée*, plusieurs siècles avant l'ère Chrétienne; encore prétend-il que c'est-là la doctrine des plus anciens écrivains de sa nation.

La formation des douze *lu*, par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date encore des premiers siècles de la monarchie Chinoise, & bien avant le tems où vivait Pythagore. On voit par-là, que les Chinois en savaient autant que les Grecs, longtemps avant eux.

Nous renvoyons nos Lecteurs au savant Mémoire du P. Amiot, qui

se trouve à la Bibliothèque du Roi ; ils pourront y méditer attentivement les autres générations des *lu*, sujet trop abstrait pour ceux qui ne sont pas Musiciens.

Si les Chinois ont connu le Contrepoint.

La Musique, disent les Chinois, n'est qu'une espece de langage, dont les hommes se servent pour exprimer les sentimens, dont ils sont affectés. Sommes-nous affligés ? Sommes-nous touchés des malheurs de nos amis ? Nous nous atendrissons, & les sons que nous formons, ne désignent que tristesse ou compassion. Si la joie, au contraire, est dans le fond de notre cœur, notre voix l'exprime au dehors, le ton que nous prenons est clair, nos paroles ne sont point entrecoupées ; nous prononçons distinctement chaque syllabe, quoiqu'elles se succèdent les unes aux autres avec beaucoup de rapidité. Lorsque la colere nous anime, nous avons le son de la voix fort & menaçant. Quand nous sommes pénétrés de respect & d'estime pour quelqu'un, nous prenons un ton doux, affable & modeste ; & si nous aimons, notre voix n'a rien de rude & de grossier. En un mot, bien ou mal réglée, chaque passion a ses tons propres & son langage particulier. Il faut, par conséquent, que la Musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle doit exprimer. Il faut ensuite qu'elle module dans le ton qui lui est propre ; car chaque ton a une maniere de s'exprimer qui n'appartient qu'à lui.

Les tons sont comme les mots, ou les paroles du langage musical ; les modulations en sont les phrases ; les voix, les instrumens & les dances forment le contexte & tout l'ensemble du discours musical.

Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons dans nos paroles, des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de plus longue durée. C'est la vérité & l'accord de toutes ces choses qui fait l'harmonie des Chinois, & c'est ainsi qu'était celle des Grecs ; le contre-point n'a commencé à naître que vers le douzieme siècle, & probablement Gui d'Arezzo en est l'Auteur : ou l'a considérablement augmenté. Tous les anciens ne connaissaient que des parties à l'unisson ou à l'octave ; & à cet égard, comme à bien d'autres, les Chinois sont comme les anciens.

Nous finirons ce chapitre par la description d'une cérémonie célèbre qui se faisait, du tems des *Tcheou*, dans la salle des ancêtres, lorsque le Souverain y faisait les cérémonies respectueuses, dans tout l'appareil de sa grandeur. Nous rapporterons aussi la traduction faite par le P. Amiot, de l'hymne que l'on y chantait. Nous devons lui savoir gré de la peine qu'il a prise pour nous faire connaître, autant qu'il a dépendu de lui, le génie poétique de cette fameuse Nation.

Les Chinois croient qu'un des principaux devoirs de l'homme, est la reconnaissance, même après leur mort, envers ceux de qui l'on tient la vie. C'est par cette raison que l'Empereur va visiter tous les ans la salle que l'on appelle *des Ancêtres*; pour rendre hommage à leur mémoire. On trouve d'abord dans le vestibule, les porte-étendards, les cloches & les tambours, les officiers des gardes & les Musiciens rangés symétriquement, & comme cloués à leur place. En entrant, on voit à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king* de pierres sonores, &c. rangés par ordre. Au milieu de la salle sont les danseurs habillés en uniforme, & tenant des instrumens dans leurs mains.

Dans le fond on voit les joueurs du *kin* & du *ché*, le tambour *po-fou* & les chanteurs; enfin dans le fond de la salle, tous les portraits des ancêtres, ou les noms de ceux, dont on n'a point les portraits.

Devant les portraits, on voit une table garnie de tout ce qui doit servir à l'offrande, aux parfums & aux libations.

Un signal annonce l'arrivée du fils du Ciel (l'Empereur). Alors les Chinois sont saisis d'une sainte horreur, parcequ'ils se persuadent que, dans ce moment, les ancêtres descendent du ciel, pour venir recevoir les hommages qu'on leur rend. C'est dans cet instant que l'on entonne l'hymne, dont nous allons donner la traduction, & dont la Musique, quoique fort simple, pénètre tellement les Chinois, qu'ils sont alors dans la plus délicieuse ivresse.

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

Lorsque je pense à vous, ô mes sages aïeux !
Je me sens élevé jusqu'au plus haut des cieux,
Là, dans l'immensité des sources éternelles,
De la solide gloire & du constant bonheur,

Je vois avec transport vos ames immortelles ;
 Pour prix de leurs vertus, pour prix de leur valeur,
 De délices toujours nouvelles,
 Goûter l'inéfinable douceur.
 Si malgré mes défauts & mon insuffisance ;
 Les décrets de la Providence
 M'ont placé sur la terre au plus sublime ran
 C'est parceque je suis de votre auguste sang.
 Je ne saurais marcher sur vos brillantes traces ;
 Mais mes soins assidus, mon respect, mes efforts
 Prouveront aux futures races,
 Qu'au moins j'ai mérité de vivre sans remors.

Après cet exorde, qui n'est qu'une préparation ; l'Empereur se prosterne trois fois, frappe chaque fois, par trois reprises, la terre de son front, fait des libations & des ofrandes, & pendant ce tems-là, les Musiciens chantent en son nom la seconde strophe.

S E C O N D E S T R O P H E.

Je vous dois tout : j'en fais l'aveu sans peine,
 Votre propre substance a composé mon corps,
 Je respire de votre haleine,
 Je n'agis que par vos ressorts.
 Quand pour donner carrière à ma reconnaissance ;
 Conduit par le devoir, je me rends en ces lieux,
 J'y jouis de votre présence,
 Vous descendez pour moi du séjour glorieux.
 Oui, vous êtes présents, votre auguste figure
 Fixe par son éclat, mes timides regards ;
 Le son de votre voix, de la douce nature,
 Réveille, dans mon cœur, les plus tendres égards.
 Humblement prosterné, je vous rends mes hommages,
 O vous dont j'ai reçu le jour ;
 Daignez les accepter, comme des témoignages
 Du plus profond respect, du plus parfait amour.

Lorsque les cérémonies respectueuses sont finies, c'est-à-dire, lorsque l'Empereur a offert les viandes, versé le vin, brûlé les parfums, & s'est

s'est prosterné, il se tient debout pendant que les Musiciens chantent la troisième strophe.

T R O I S I È M E S T R O P H E.

Je viens de retracer dans ma faible mémoire,
 Les vertus, les travaux, les mérites sans prix,
 De ces sages mortels, qui, parmi les esprits,
 Sont placés dans le Ciel au faite de la gloire.
 Ils tiennent à mon cœur par les plus forts liens.
 Ils m'ont donné le jour, je possède leurs biens,
 Et plus encor.... Je rougis de le dire.
 Moi chétif..... après eux, je gouverne l'Empire.
 Le poids d'un si pesant fardeau
 Me ferait trébucher sans cesse,
 Si le Ciel ne daignait soutenir ma faiblesse,
 Par un secours toujours nouveau.
 Je fais ce que je peux, quand le devoir commande;
 Mais comment reconnaître, hélas! tant de bienfaits!
 Trois fois avec respect, j'ai fait ma triple offrande.
 Ne pouvant rien de plus, mes vœux sont satisfaits.

Après l'hymne l'Empereur se retire avec tout son cortège, dans le même ordre qu'en entrant.

Les danseurs sont admis à cette cérémonie, & y jouent un rôle qui la rend encore plus auguste, par l'appareil dont il est revêtu. Ces danseurs sont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs gestes & leurs attitudes, tous les sentimens dont l'Empereur doit être pénétré.

Voici les paroles Chinoises de l'hymne dont nous venons de donner la traduction.

I.

See hoang sien t'hou,
 Yo ling yu tien,
 Yuen yen t'ing lieou,
 Yeou kao tay hiuen.
 Hiuen sun cheou ming,
 Tchoui yuen ki sien,
 Ming yn ché t'foung,
 Y ouan sée nien.

I I.

Toui yué tché t'ing,
 Yen jan jou cheng.
 Ki ki tchao ming,
 Kan ko t'fay ting;
 Jou kien kí hing,
 Jou ouen kí cheng,
 Ngai eulh king tché,
 Fa hou tchoung t'ing.

I I I.

Ouei t'fien jin k'oung,
 Tê tchao yng tien.
 Ly yuen kí yu,
 (Siao t'fee)
 Yuen cheou fang koue,
 Yu pao kí tê,
 Hao tien ou ng kí.
 Yn t'fin fan hien,
 Ouo fin yué y.

De tout ce qui a été établi dans les trois parties de ce Mémoire, on peut légitimement conclure, dit le P. Amiot :

1°. Que les Chinois ont eu, bien long-tems avant les autres nations, un système de Musique suivi, lié dans toutes ses parties, & fondé spécialement sur les rapports que les différens termes de la progression triple ont entr'eux.

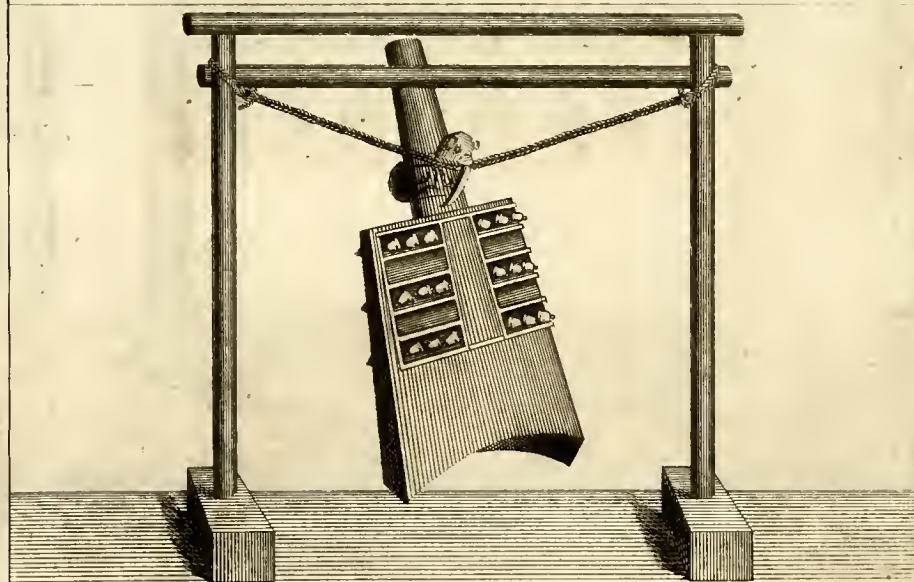
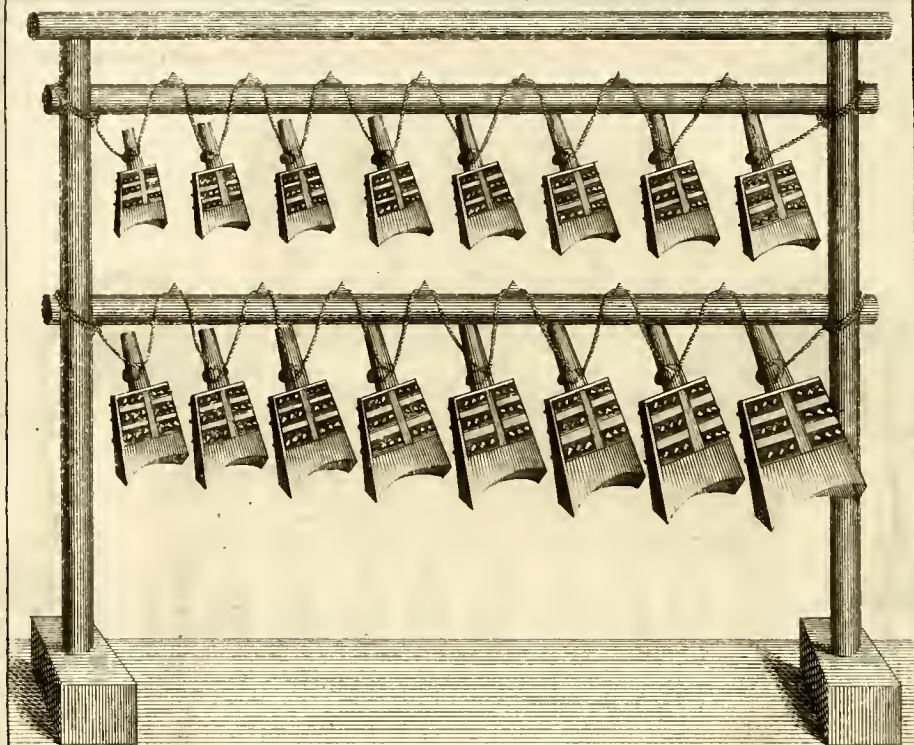
2°. Qu'ils sont les auteurs de ce système.

3°. Que ce système renferme à peu près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont employé dans les leurs; & qu'étant plus ancien, il est à présumer que les Grecs & les Egyptiens ont puisé chez les Chinois tout ce qu'ils ont dit sur la Musique.

4°. Que probablement Pythagore, qui voyageait pour s'instruire, & qu'on fait sûrement avoir été dans l'Inde, a pénétré jusqu'à la Chine, & a rapporté dans sa patrie le système Chinois, qui alors a pris le nom de Pythagore, & s'est répandu dans l'univers.



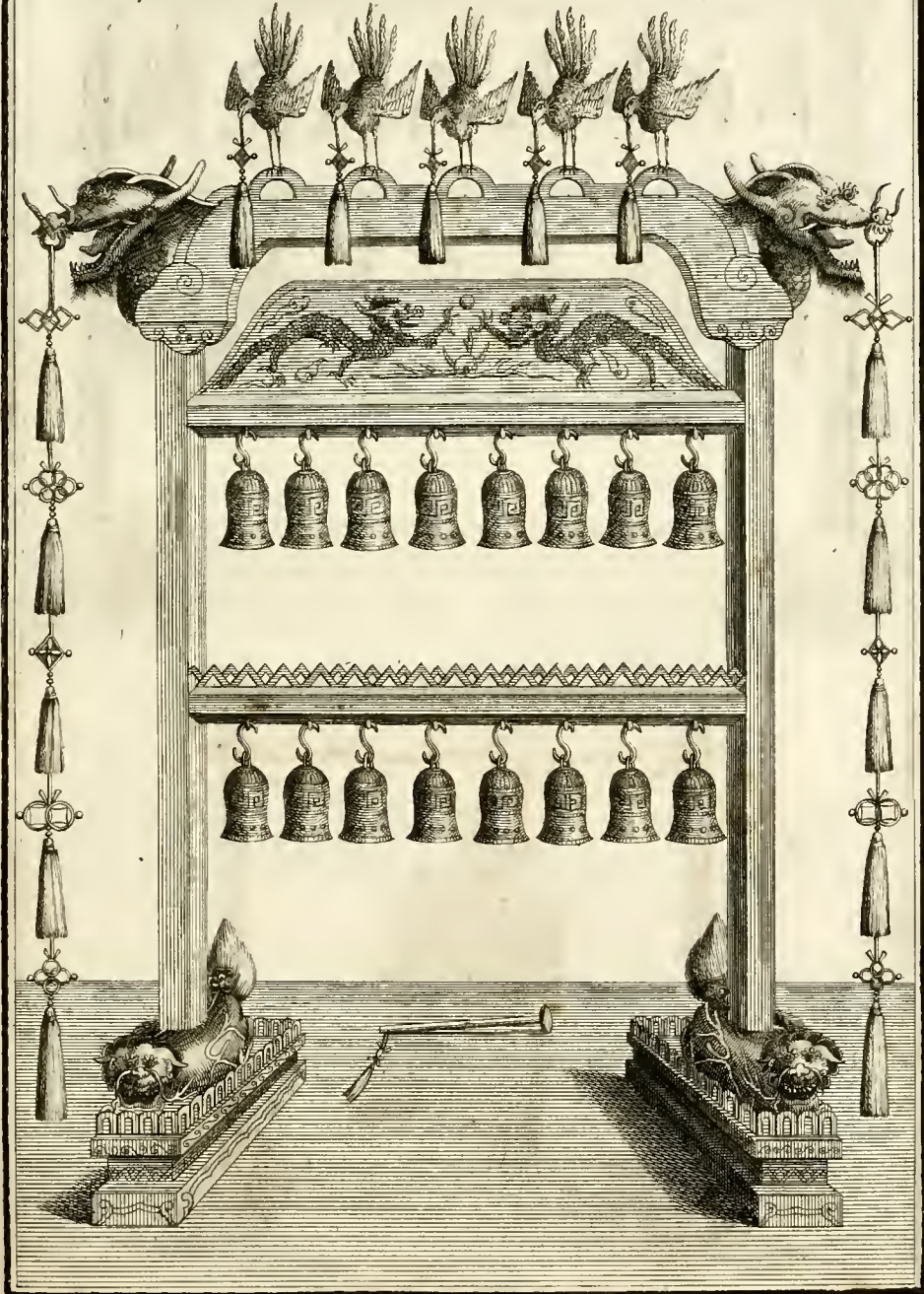
*Assortiment de 16 Cloches appellé Pien-tchoung.
Dont les douze premières s'accordoient au ton des Lu moyens et les
quatre plus petites sur les Lu aigus.*



*Cloche nommée Te-Tchoung.
Dont l'assortiment étoit composé de douze, qui s'accordoient au
ton des Lu aigus, ou demi - Lu.*

Tchoung.

Assortiment de Cloches de la Musique moderne, comé le Pien-Tchoung l'étoit de la Musique Ancienne.





Des Instrumens Chinois.

Nous avons dit dans le Chapitre précédent, que les Chinois connaissent huit sortes de corps sonores.

Le Métal.

La Pierre.

La Soie.

Le Bambou.

La Calebasse.

La Terre cuite.

La Peau des Animaux.

Le Bois.

Ces corps sonores produisent tous leurs instrumens, que nous rangeons par conséquent en huit classes.

Métal.

Les Chinois le regardent comme un cinquième élément. Ils ont fondu la première cloche pour en tirer le son fondamental & primitif, dont nous avons déjà parlé, & sur lequel ils ont réglé tous les autres.

Ils en fondirent ensuite, de manière à avoir les sons des douze *lu* ou demi-tons, & par ce moyen ils eurent l'octave complète. Ces cloches étaient fort petites, & ne couvraient pas les autres instrumens.

Il y en avait de trois sortes.

Les *po-tchoung*, cloches isolées, sur lesquelles on frappait pour donner le signal de commencer & de finir la Musique ou la Danse.

Les *tê-tchoung*, on s'en servait pour battre la mesure.

Les *pien-tchoung* étaient les plus petites, & leur son se mêlait à celui des autres instrumens.

Elles sont de cuivre mêlé d'étain, & la proportion est une livre d'étain sur six de cuivre.

La Pierre.

L'art de tirer des pierres, un son, propre à la Musique, est certainement un art particulier aux Chinois, & aucune autre nation n'en a jamais eu l'idée. Le son qu'ils en tirent, tient le milieu entre celui du métal & celui du bois; moins aigre que le premier, plus éclatant que le second, & plus doux & plus brillant que tous les deux.

Ces pierres exposées à l'air & au soleil, acquièrent une dureté qui les rend plus sonores. En les arrangeant de la manière qu'on verra gravée à la fin de ce Livre, on en fit un instrument nommé *king*, composé de seize pierres de différentes grandeurs; les plus grandes ont trente pouces de long, & les plus petites en ont cinq.

Il y en avait un autrefois composé d'une seule pierre qui ne donnait qu'un son, comme un gros tambour.

La Soie.

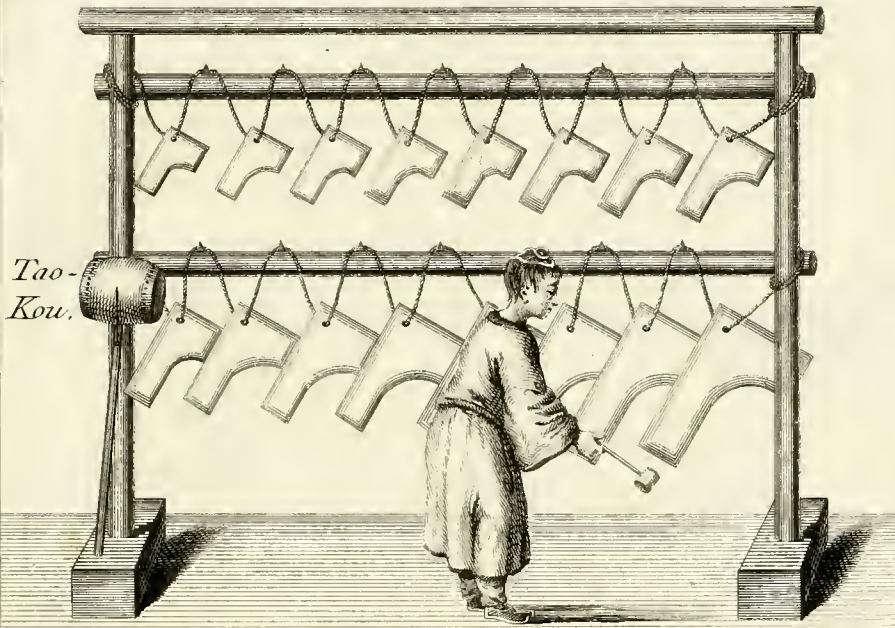
Avant que les Chinois eussent inventé l'art de travailler la soie, & d'en faire des étofes, ils avaient trouvé le moyen de la faire servir à leur Musique, & d'en tirer les sons les plus doux & les plus tendres: ils firent d'abord un instrument composé d'une simple planche d'un bois léger & sec, sur laquelle ils tendirent des cordes de soie. La planche fut ensuite courbée en voûte, pour être plus sonore. Les cordes furent de différentes grosseurs, & par ce moyen rendirent des sons graves & aigus. Telle est l'origine du *kin* & du *ché*.

Les auteurs Chinois disent que le *kin* fut d'abord composé de cinq cordes, pour représenter les cinq planetes (a) & les cinq élémens (b), &c. Quelle ressemblance avec les Egyptiens, dont les cordes de leur lyre représentaient, tantôt les trois saisons, tantôt les quatre élémens, tantôt enfin les sept planetes!

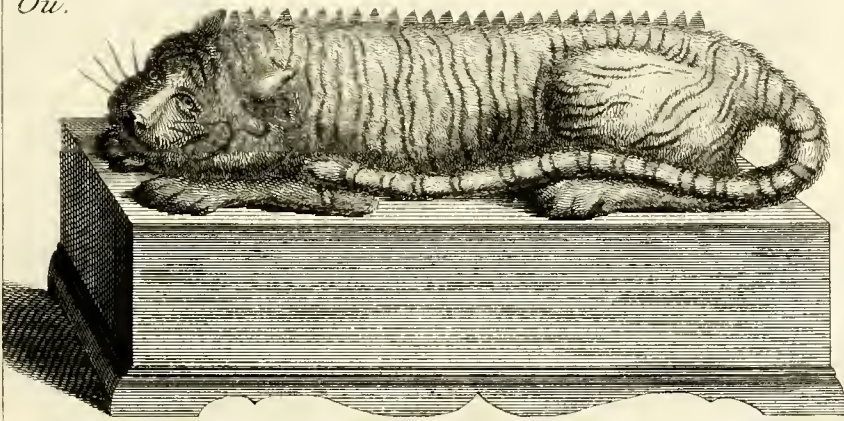
(a) Les Chinois ne comptent point le soleil & la lune parmi leurs planetes.

(b) Les Chinois comptent cinq élémens, qui sont le métal, le bois, l'eau, le feu, & la terre.

King.



Ou.



Tchen.

Tché.

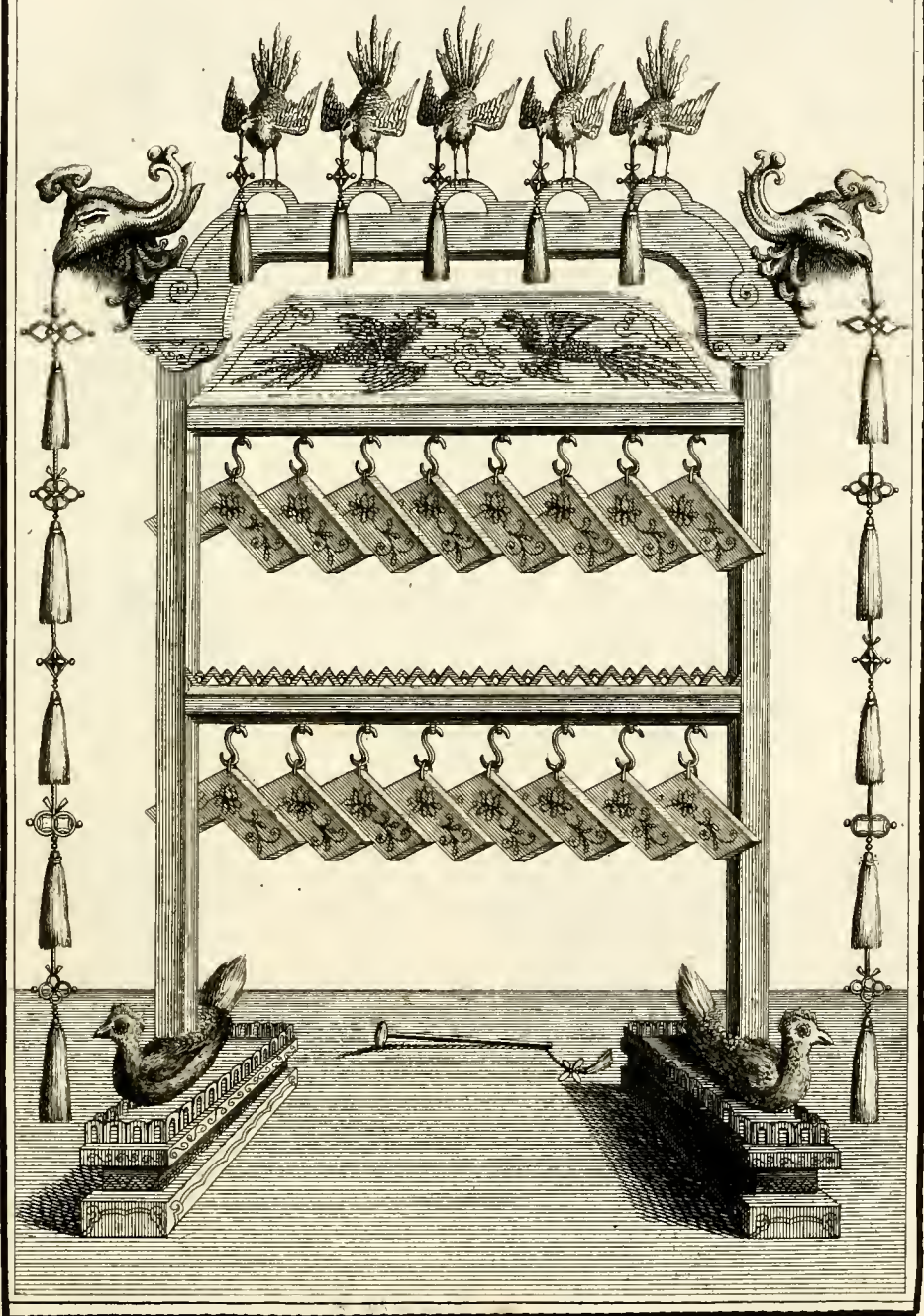


Partie de derriere.



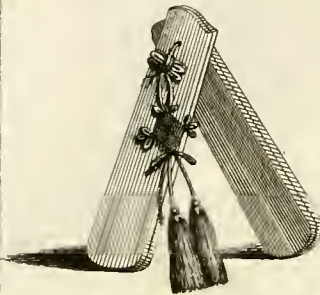
Partie de devant.

King moderne.

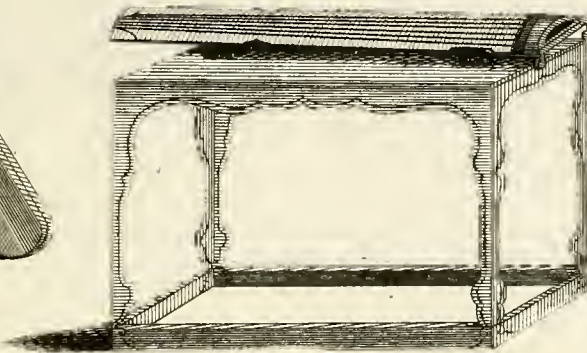




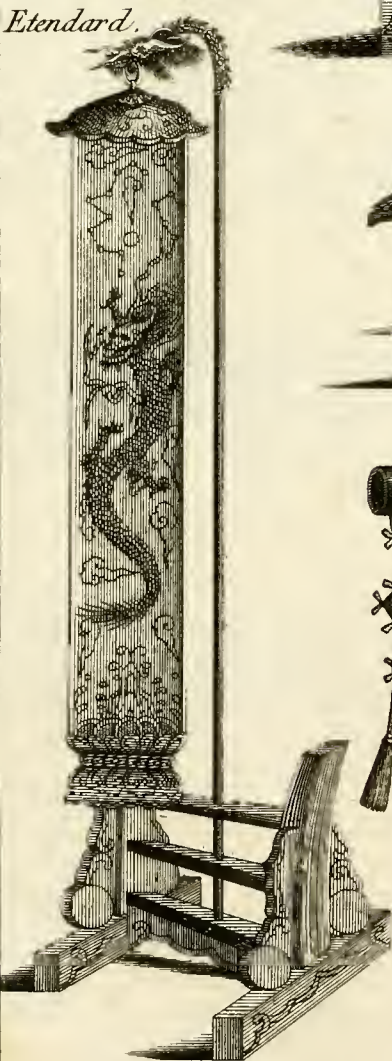
Pan.



Kin.



Etendard.



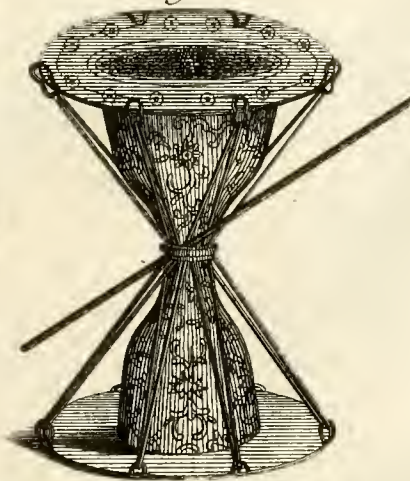
Ché.



Tché'.



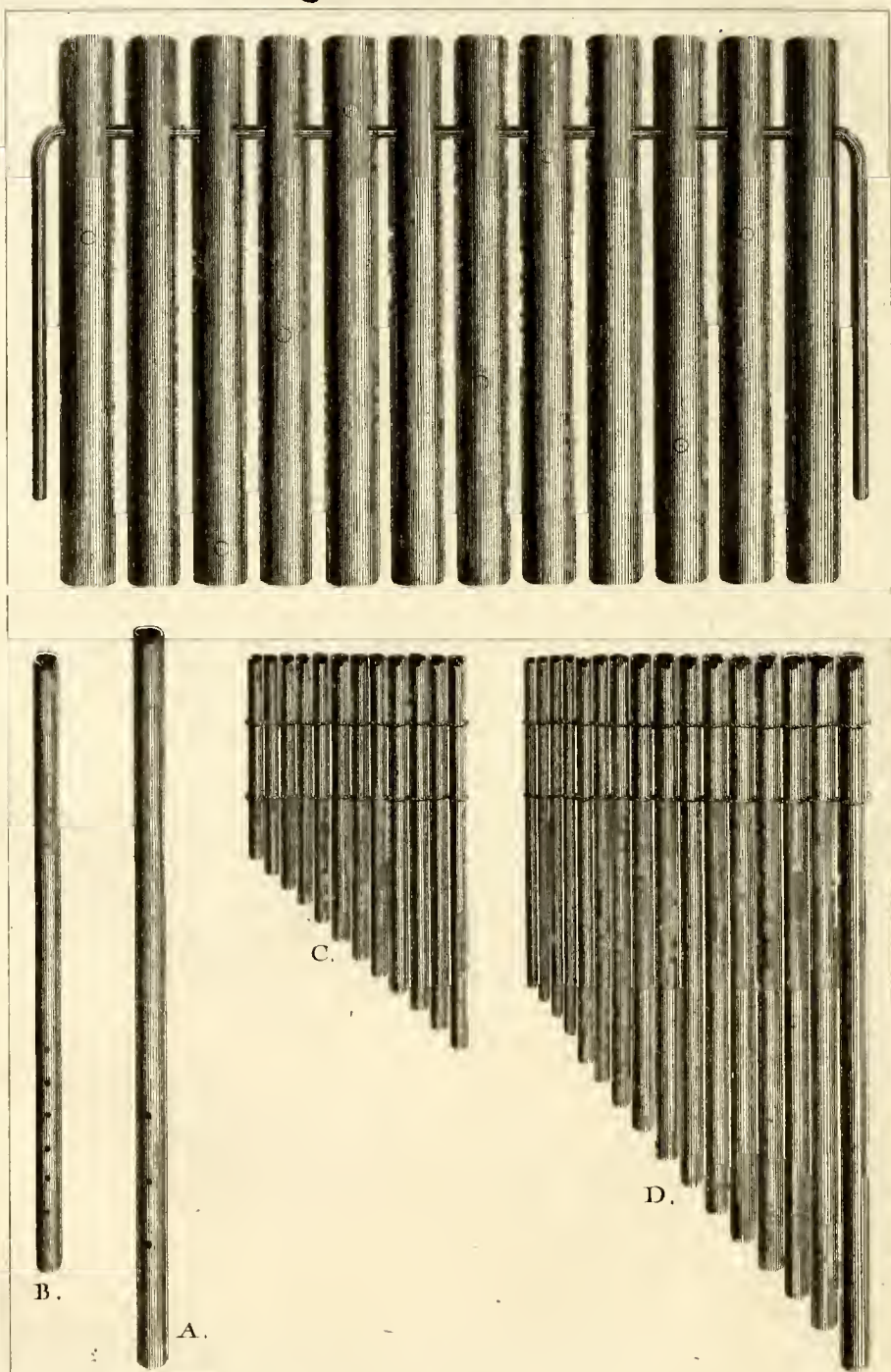
Tchang-Kou.







Tchoung-tou, ou *Planchettes séparées.*



A. *Flûte Chinoise à trois trous appelée Yo.*

B. *Yo à six trous.*

C. *Assemblage de 12 Tuyaux de Bambou représentant les Lu aigus.*

D. *Instrument appelé Siao, composé de 16 Flûtes assemblées.*

Le *kin* sert à accompagner la voix , & les Chinois le regardent comme le plus précieux des instrumens.

Le *ché* est fait ordinairement de bois de mûrier. Il y en a de quatre especes , de différentes grandeurs ; mais tous sont montés de vingt-cinq cordes , & rendent tous les demi-tons renfermés dans deux octaves.

Chaque corde est porrée sur un chevalier. Les cinq premiers sont bleus ; les cinq seconds , rouges ; les cinq troisiemes , jaunes ; les cinq quatriemes , blancs ; les cinq cinquiemes , noirs. Ils sont mobiles , pour changer les sons quand on le veut.

Le P. Amiot prétend que nous n'avons aucun instrument en France , qui doive être préféré au *ché*, pas même le clavecin. Sa grandeur est ordinairement d'environ huit pieds.

Le Bambou.

Quoique le bambou soit une espece de bois , les Chinois en mettent le son dans une classe à part. C'est un végétal unique , qui rassemble en lui seul , les propriétés des arbres & des plantes.

On dit que ce fut en soufflant dans un bambou , pour en faire sortir la moëlle , que le premier son fut entendu , & que la flûte fut inventée.

De-là les tuyaux plus courts ou plus longs pour les sons aigus & graves , &c. C'est ainsi qu'on inventa l'instrument nommé *siao* , composé de seize tuyaux.

L'ancien *yo* était composé d'un seul tuyau percé de trois trous , & au moyen de la différence du souffle , on pouvait faire tous les sons de l'octave. Quelques auteurs Chinois prétendent qu'il avait six trous. Le *ty* est un *yo* fermé par un tampon , dans sa partie supérieure. Ce tampon ne laisse qu'une fort petite ouverture , qui lui sert d'embouchure , aussi aisée que celle du *yo* était difficile.

La Calebasse.

Appelée *pao* par les Chinois , étant desséchée & coupée en deux parties , sert de corps à un instrument composé de tuyaux , & nommé *cheng*.

dans lequel on souffle légèrement. Chaque tuyau , en modifiant le son de la calebasse , lui fait rendre tous les tons contenus dans l'étendue de l'octave.

L'embouchure de cet instrument est de bois , & faite dans la forme du cou d'une oie. Il y en avait autrefois de plusieurs sortes , les *yu* , les *tchao* & les *ho*. Les deux premiers étaient composés de vingt-quatre tuyaux , les *ho* de dix-neuf , & les *cheng* de treize. Aujourd'hui le grand *cheng* à dix-neuf tuyaux , est le vrai *yu* des anciens ; & le *cheng* à treize tuyaux , est ce qu'on appelait le petit *yu* , le *ho* , &c.

Le *cheng* à treize tuyaux ne donne que les douze *lu* ou demi-tons de l'octave moyenne ; le treizieme tuyau étant la réplique du premier son , sert à compléter l'octave.

Dans la suite , on a substitué le bois à la calebasse , mais on a conservé sa forme.

La Terre cuite.

Dès que les hommes eurent trouvé l'art de durcir la terre par le moyen du feu ; ils découvrirent , dans cette terre cuite , des qualités , qui , auparavant , lui paraissaient étrangères ; & celle qui la rendit propre à l'harmonie , fut examinée attentivement par les Chinois.

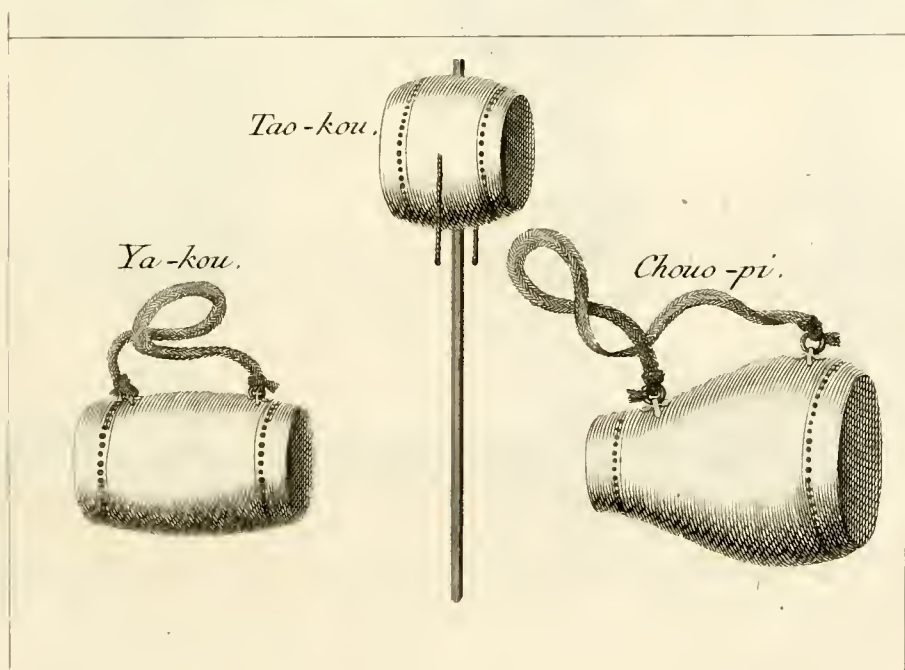
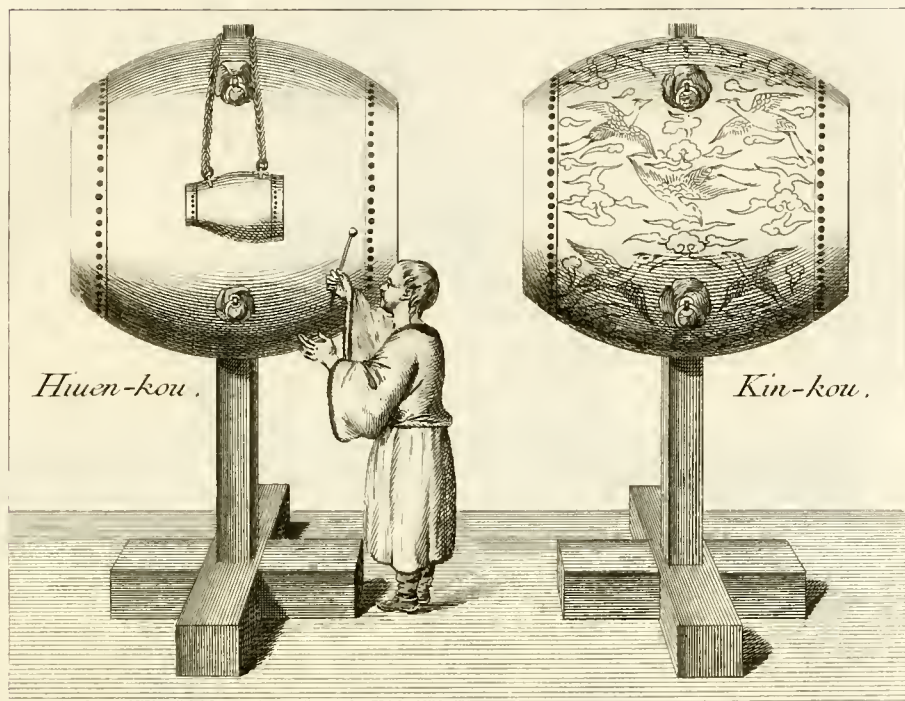
Après avoir fait bien des essais inutiles , on parvint à faire un instrument à vent. On prit une certaine quantité de terre , la plus fine qu'on pût trouver , on lui donna la forme d'un œuf creux , dans lequel on souffla , & qui rendit le même son qu'avait rendu le bambou vuide , pour la première fois. Alors on le perça de cinq trous , trois sur le devant & deux derrière.

On le mit ensuite dans un four , où on le laissa jusqu'à ce qu'il fût entièrement cuit. C'est l'instrument qu'on appelle aujourd'hui *hiuen*. Son antiquité le rend respectable , puisqu'il remonte à plus d'un siècle avant le regne de *Hoang-ty* , dont la soixante-unieme année est fixée à l'an 2637 avant J. C.

La Peau des Animaux.

Nous ne pouvons mieux comparer les instrumens , au moyen desquels

Divers Tambours des Chinois.



Bouland 770





Instrument Chinois.

*Que Rameau appelle improprement Orgue de Barbarie dans son Code de Musique.
Cet Instrument a été apporté des Indes par M. le M.^{re} Duplex et appartient maintenant à M. l'abbé Arnaud.*

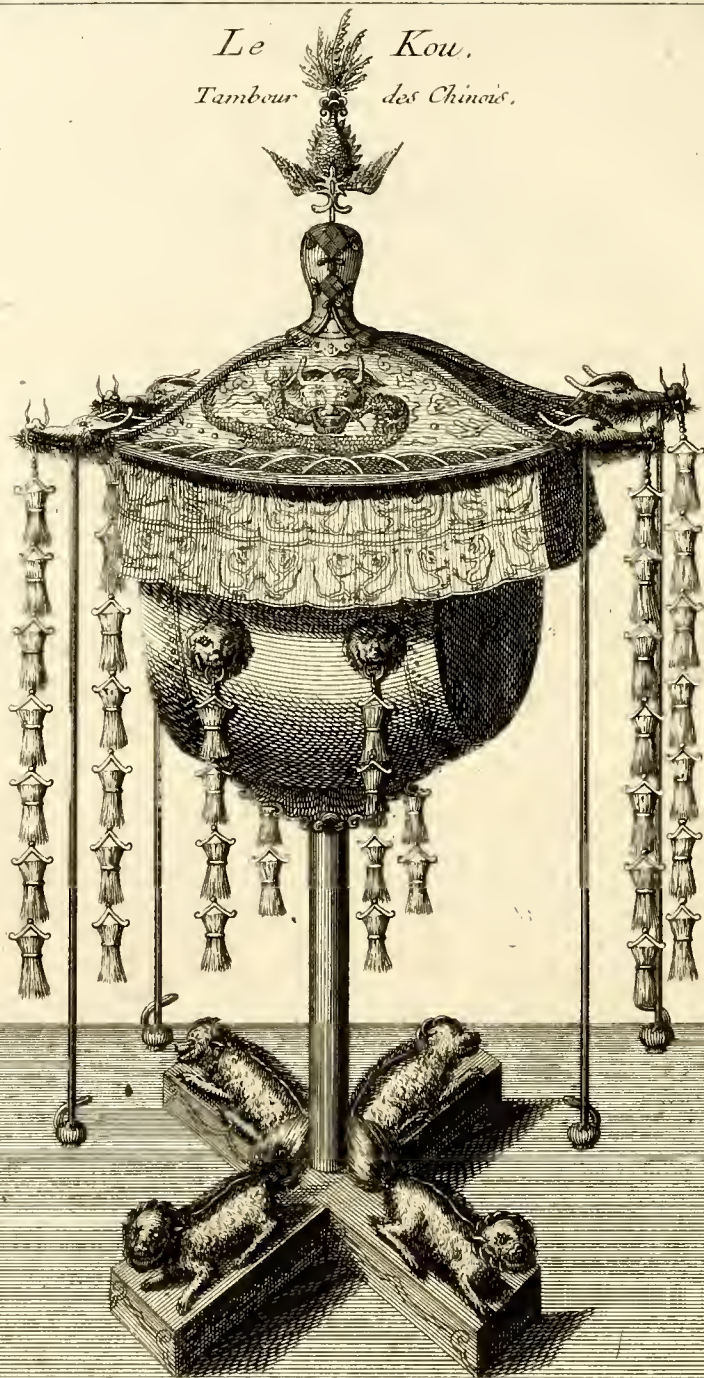


Siao, ou Flûte Chinoise.

*Cheng.
Especce d'Orgue Chinoise.*



*Le Kou.
Tambour des Chinois.*



les peaux résonent en Chine , qu'à nos tambours. Il y en a de plusieurs especes, & différentes les unes des autres, tant par leurs formes que par leurs dimensions. Il est inutile de s'étendre sur cet article, parce que ces tambours sont à peu près la même chose que les nôtres, excepté que pour leur construction, l'on se sert à la Chine de bois de cèdre, de sandal, & autres bois odoriférans. On en compte de huit especes.

Le Bois.

Les Chinois ont trois instrumens de bois, qui sont le *tchou*, le *ou* & les *planchetes*.

L'instrument appelé *tchou* est fait en forme de boisseau. Au milieu de l'un des côtés il y a une ouverture en rond, dans laquelle on passe la main pour faire mouvoir le marteau de bois avec lequel on frappe l'instrument. Le manche de ce marteau est arrêté dans le fond par une goupille, afin qu'il ne sorte pas de sa place.

Le *ou* a la forme d'un tigre acroupi. Il a sur son dos vingt-sept chevilles, qui ressemblent aux dents d'une scie. On passe sur ces chevilles une petite regle de bois, appelée *tchen*, pour tirer le son de l'instrument.

Le *tchoung-tou* ou les *planchetes*, sont au nombre de douze. Elles représentent les douze *lu*, & l'on s'en servait dans la Musique pour conserver la mémoire de l'ancienne écriture, parceque c'était sur de pareilles planchetes que les Chinois écrivaient leurs ouvrages avant l'invention du papier. Ces planchetes, qu'on enfilait avec une courroie, se liaient en forme de livre; & c'est avec une de ces sortes de livres qu'on batait la mesure en frappant légèrement sur la paume de la main.

Nous allons joindre ici un extrait de ce qui concerne la maniere de noter la Musique, chez les Chinois modernes.

Rousseau, dans son Dictionnaire de Musique, n'a pas craint d'affirmer, au mot *caracteres*, que ni les Arabes, ni les Chinois, n'avaient point de caracteres pour noter les sons. Nous avons en main de quoi détruire une assertion aussi hardie. On verra, ci-après, au Chapitre de la Musique des Arabes, comment ils notent leurs airs. Quant aux caracteres musicaux des Chinois, il n'est pas de notre objet de donner ici les divers exemples qu'on en

trouve dans les planches qui accompagnent le Mémoire du P. Amiot ; mais nous allons rapporter une partie des détails où ce savant Missionnaire est entré à cet égard , dans les manuscrits qu'il avait adressés en 1754 à M. de Bougainville (cahier C , pag. 53 & suivantes) ; & nous présenterons en original l'air Chinois que Rousseau a donné dans son Dictionnaire.

Les caractères musicaux des Chinois ne different de ceux de leur écriture, ni pour la forme, ni pour la maniere de les écrire, qui est par colonnes, & en commençant à droite. Voici les noms des sept premiers caractères, qui représentent les sept sons différens d'une gamme, du grave à l'aigu : *ho*, *see*, *y*, *chang*, *tché*, *koung*, *fan*. Viennent ensuite les deux caractères *lieou* & *ou*, qui représentent les octaves des deux premières notes *ho* & *see*. Quant aux octaves des autres notes, elles sont exprimées par les mêmes caractères que les sons graves, avec cette différence, qu'on y ajoute à côté le caractère *gin*, qui désigne l'octave supérieure. Voyez l'exemple 1 de la planche première.

Outre ces caractères, les Chinois en ont encore d'autres qui se placent au-dessous des premiers, & expriment différentes modifications du son. Voyez l'exemple 2.

Le signe du n° 1, placé sous une note, augmente sa valeur du double.

Le signe n° 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le signe n° 3, exprime une espece de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le signe n° 4, marque qu'il faut jouer trois fois la même note ; & le signe n° 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le signe n° 6, exprime ou un repos, ou la fin de l'air.

Voyez l'application de ces différens signes, Exemple 3.

Enfin le tambour & les castagnettes, dont les Chinois se servent pour marquer la mesure, ont encore leurs signes particuliers, & qui se placent au côté droit des notes. Voyez les exemples 4 & 5.

Le signe n° 1 exprime qu'il faut fraper sur un des côtés du tambour ; le signe n° 2, qu'il faut fraper sur le milieu ; & lorsque le premier signe revient, on frappe sur l'autre côté du tambour. Le double signe,
n°

n° 3, exprime que le joueur de castagnettes & le tambour doivent frapper ensemble, le plus souvent pour marquer la fin de la mesure.

À l'égard de la manière d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la mesure est comme notée chez les Chinois. Voici leur manière de la peindre aux yeux.

La valeur des notes se connaît, dit le P. Amiot, page 55, par l'espace que cette valeur occupe. Le Compositeur, un compas à la main, ou simplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'espace que doit occuper une mesure entière, ou encore mieux une demi-mesure; il assigne ensuite à chaque note la partie de cet espace qui lui convient, selon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la passe rapidement. Voyez la planche 2, où les lignes tracées horizontalement, représentent, de l'une à l'autre, une demi-mesure.

Voici le rapport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la suivante il n'y a qu'un caractère, ce caractère vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires. S'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même, si de deux caractères, placés entre deux lignes, le second est plus rapproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le second une croche, puisqu'il est placé à l'extrémité du tems, & ainsi du reste. Mais il faut observer que la Musique des Chinois est une Musique grave, majestueuse, & par conséquent, lente dans ses mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans son institution.

La traduction de l'air, noté à la manière des Chinois, que présente cette planche, se trouve à la planche première. C'est le même air que Rousseau a donné dans son Dictionnaire, planche N, mais qui y est étrangement défiguré. 1°. D'un morceau de Musique Chinoise, très-lent & très-grave, on a fait, dans le Dictionnaire, une sorte d'air de danse, & certainement de très-mauvais goût, en y exprimant par des croches, & d'une mesure légère, ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. 2°. Presque tous les repos de cet air s'y trouvent à contre-sens, pour ne l'avoir pas fait commencer en levant, comme il aurait fallu le faire, dès qu'on réduisait à une demi-mesure ce qui, dans la construction de l'air Chinois, forme une mesure entière. 3°. À la mesure 3 de l'air, donné par Rousseau, on trouve deux *fa*; surquoi il faut

observer que cet air Chinois, ainsi que plusieurs autres morceaux de Musique Chinoise, n'est composé que de cinq notes, & n'a pour élémens que ce que les Chinois appellent *les cinq tons*, & qui sont ici *sol la si re mi*, dans lesquels il n'y a ni *fa*, ni *ut*. 4°. Enfin il y a, dans l'air défiguré, du Dictionnaire de Rousseau, quelques autres fautes dans les notes, qu'on pourra rectifier, soit sur l'original Chinois que nous donnons ici, soit sur la traduction qui est à la planche premiere.

Nous avons transporté à côté de la premiere colonne de la planche 2, la traduction des caracteres Chinois que contient cette colonne; il sera aisé aux amateurs, de comparer le reste de l'air avec la traduction de la planche premiere. Nous avons marqué, sur cette traduction, l'endroit précis où commence chaque colonne de la planche 2, afin de faciliter davantage cette comparaison.

Exemple 1.

Rapport des Notes Chinoises aux Notes Européennes.

△ 四 1 上 尺 工 凡 六 五 凡 上 尺

Ho. Sze. 31. Shang. Tch. Kouang. Fan Licou. ou. y. Chang Tch.

Exemple 1 2 3 4 5 6 Notes supérieures Désignées par le caractère

上 上 上 上 上 上

Exemple 3

Exemple 4 1 2 3 Exemple 5 上 上 上

Air Chinois, appelé Licou yé Kim, c'est-à-dire, Le Saïn à feuilles de Saule,
Traduit par le P. Amiot. (Voyez la Planche à côté)

Grave

1^{re} Colonne 2^{de} Colonne.

3^{de} Colonne 4^{de} Colonne 5^{de} Colonne

LIEOU YÉ KIN, AIR CHINOIS.

Le Jutai à feuilles de Soudé.

The musical score is written on a five-line staff. The notation consists of Chinese characters (工, 尺, 上, 五, 六) and various rhythmic markings (circles, double lines, single lines, and dots). The score is organized into measures, with some measures containing multiple characters. The staff is oriented vertically on the right side of the page.

Nous croyons qu'on nous saura gré de rapporter ici deux morceaux de Poésie Chinoise, agréablement traduits.

Vers attribués par Confucius à un ancien Roi de la Chine, nommé Voëne Van-Li.

Voëne . Kheoo . Shene . miene.
Lonh . shee . nane . piene .
Chi . tfoo . i . shingh .
Chioo . haï . tsine . kiene.

Traduction libre.

- » Quand l'horrible dragon garde un profond silence ;
- » Quand le serpent rampe & se tait ,
- » Le laboureur sillonne son guéret ,
- » Et se croit à l'abri de toute violence :
- » Mais de leur sifflement le dangereux signal
- » Répand par-tout l'horreur & l'épouvante ;
- » Le troupeau, le pasteur, sa famille tremblante ;
- » Tout fuit, & craint un sort fatal.

Chanson.

Lon li hhoang y te ku shi
Iao ine siou sha iao thao hhoa
I tiene shine hhene iou hiene hhoa
Ki toane giou hhoene pou soane ki
Neune sse pe theon ine iou ki
Hhoa moe chouang hiaa khi von szeu
Iu ho pou tai tehune tsane szeu
Ie ie chi chi tzeu thon shi.

Traduction libre.

- » Saule charmant, ta feuille verte
- » Ternit l'éclat des plus brillantes fleurs ;
- » Et celle des pêcheurs dont la terre est couverte ;
- » Rendent à tes rameaux des hommages flatteurs.
- » Ne redoutant les vents ni la gelée ,
- » De ton duvet la constante douceur ,
- » Par celle de la soie est à peine égalée :
- » Tu fais plier, tu peux te relever vainqueur.

CHAPITRE XVII.

De la maniere d'écrire la Musique, depuis le XIV^e siecle environ, jusqu'au XVI^e.

CE qu'il importe de savoir à ce sujet, se réduit à connaître les signes & les caractères, dont nos ancêtres se servaient pour écrire leur Musique. Il faut les entendre, si l'on veut déchiffrer le peu d'ouvrages qu'ils nous ont laissés. Mais il faut borner sa curiosité sur ce point, leurs signes & leurs caractères étant fort embrouillés; & M. l'Abbé Broffard assure, « qu'ils s'en servaient, non pas pour rendre leur Musique plus belle, » mais pour faire des énigmes, & se faire valoir par la difficulté ».

On n'a commencé à chanter à plusieurs parties, que vers le XIV^e siecle. Il est à croire que la Musique qui précédait cette époque, était renfermée dans l'église, où les premiers Chrétiens l'avaient reléguée, après l'avoir défigurée, & l'avoir dépouillée du rythme & du metre, en la transportant à la prose des livres saints, où elle se traînait sans aucune espece de mesure.

Cependant la mélodie s'était conservée par les Prêtres, dans son caractère primitif : elle eut le sort de tout ce qui est extérieur & cérémonie dans l'Eglise; on s'y atacha par l'habitude & l'usage. Le chant ecclésiastique offre encore aux connaisseurs, de précieux fragmens de l'ancienne mélodie.

Si le chant appliqué aux Psaumes, aux Hymnes, &c. resta à-peu-près dans le même état; il n'en prit pas moins l'essor entre les mains de quelques artistes, qui se distinguèrent en l'assujétissant à la mesure, & en appelant l'harmonie au secours de la mélodie. Il est vrai que celle-ci y perdit, mais l'autre fit des progrès: on combina l'harmonie; & les efforts de quelques Musiciens nous procurerent, long-tems après, le *contre-point*, ou la composition à quatre & cinq parties, &c.

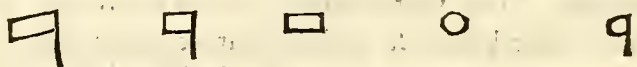
Nous verrons jusqu'où cet art avait été porté au milieu du XVI^e siecle par Orlande, Claudin, du Caurroy, & autres, en rapportant quelques-uns de

leurs morceaux de Musique à plusieurs parties, où les notes & les différens signes de Musique n'étaient déjà plus les mêmes qu'au XIV^e.

Des Notes & des signes de quantité.

Les différentes notes que l'on trouve dans la Musique écrite au XIV^e siècle, & jusqu'au XVI^e, étaient au nombre de cinq, dont voici le nom, la figure, & la description.

Maxime, Longue, Breve, Semi-breve, Minime (a) :



La noire, la croche, la double croche, &c. n'étaient pas encore en usage.

Il y a apparence que ces caractères avaient leur origine dans la Musique Greque.

Ces notes précéderent les *mesures* ; & alors elles avaient entr'elles une valeur relative.

Dans la suite, les rapports en valeur d'une de ces notes, dépendirent du *mode*, du *tems*, & de la *prolation*, toutes choses que nous allons expliquer.

Par le *mode*, on déterminait le rapport de la maxime à la longue, ou de la longue à la breve.

Par le *tems*, on déterminait le rapport de la longue à la breve, ou de la breve à la semi-breve.

Par la *prolation*, on déterminait le rapport de la breve à la semi-breve, ou de la semi-breve à la minime.

(a) La *maxime* avait la figure d'un quarré long horizontal, avec une queue au côté droit ; la *longue* était un quarré avec une queue à droite ; la *breve* un quarré sans queue ; la *semi-breve* a eu d'abord la figure d'un losange, puis la figure ronde, d'où elle a pris & conserve encore le nom de *ronde* ; enfin la *minime*, appelée aujourd'hui *blanche*, est une ronde avec queue. Ces cinq figures s'appelaient *notes essentielles*. On prétend que ce fut *Jean de Muris*, qui les inventa. Il ne nous est resté, dans la pratique, que les deux dernières, c'est-à-dire, la ronde & la blanche.

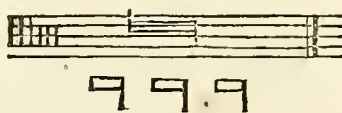
Il est aisé de voir que ces termes de *modes*, de *tems* & de *prolation*, ne signifiaient autre chose, que certaines manieres de fixer la valeur relative de toutes les notes, par un signe général, qui se metait après la clef, & qui consistait en un cercle ou demi-cercle, ponctué ou sans point, & suivi des chiffres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou substitua, dans la suite, des lignes perpendiculaires, différentes, selon le mode, en nombre & en longueur. Ces lignes ressembloient à nos bâtons de pause; & c'est de cet antique usage, que nous est resté celui du C, & du C barré.

Tous ces signes du mode, du tems & de la prolation, qui formaient différentes modifications, se rapportaient à la mesure ternaire ou binaire; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur, en deux ou trois tems égaux. La mesure à trois tems était regardée comme la *mesure parfaite*; & celle à deux tems, comme l'*imparfaite*.

Le *mode*, qui, comme nous venons de le dire, fixait la valeur relative des notes, se divisait en *majeur* & en *mineur*; & l'un & l'autre en *parfait* & en *imparfait*.

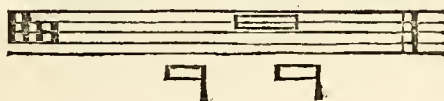
Le mode majeur parfait, se marquait avec trois lignes ou bâtons perpendiculaires, qui remplissaient chacun trois espaces de la portée, & trois autres petits qui n'en remplissaient que deux. La maxime valait trois longues; & la mesure était à trois tems.

E X E M P L E.



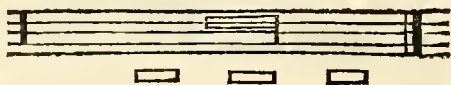
Le mode majeur imparfait, n'était marqué que par deux grands bâtons & deux petits. La maxime ne valait que deux longues; & la mesure était à deux tems.

I I.



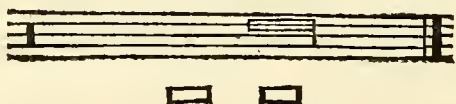
Le mode mineur parfait n'avait qu'un grand bâton qui remplissait trois espaces : la longue valait trois breves, & la mesure était à trois tems.

I I I.



Le mode mineur imparfait, n'avait à la clef qu'un petit bâton : la longue ne valait que deux breves, & la mesure était à deux tems.

I V.



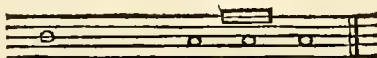
Il faut appliquer au *tems* & à la *prolation*, ce que nous venons de dire du *mode*, en leur attribuant les notes de moindre valeur dans la même proportion. Au lieu de bâton, on mettait seulement un *cercle* & un *demi-cercle*, pour ce qui regarde le *tems parfait* & le *tems imparfait*; & un *cercle avec un point* ou *sans point* pour la *prolation*, soit *parfaite* soit *imparfaite*.

E X E M P L E S.

Tems parfait.

Breve valant trois semi-breves.

Au lieu
de bâton.



Mesure à trois tems.

Tems

Tems imparfait.

Breve valant deux semi-breves.

Au lieu
de bâton.

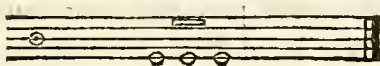


Mesure à deux tems.

Prolation Majeure parfaite.

Breve valant trois semi-breves.

Au lieu
de bâton.

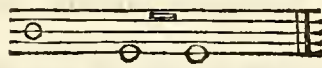


Mesure à trois tems.

Prolation Majeure imparfaite.

Breves valant deux semi-breves.

Au lieu
de bâton.



Mesure à deux tems.

Prolation Mineure parfaite.

Semi-breve valant trois minimes.

Au lieu
de bâton.

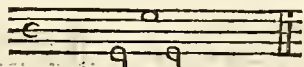


Mesure à trois tems.

Prolation mineure imparfaite.

Semi-breve valant deux minimes.

Au lieu
de bâton.

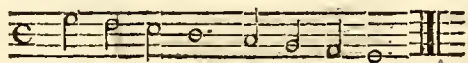


Mesure à deux tems.

De tout ce que nous venons de dire, il résulte que, dans les mesures parfaites, la maxime valait trois longues, la longue trois breves, la breve trois semi-breves, la semi-breve trois minimas; & dans les mesures imparfaites, la maxime ne valait que deux longues, &c. ainsi de suite. On batait la mesure, comme on le fait aujourd'hui, tantôt plus vite, tantôt plus lentement, selon que l'exigeait leur Musique. La mesure ainsi que le mouvement, se marquait par des O ou des C ponctués ou sans point, barrés ou sans barres; avec des chiffres l'un sur l'autre, ou bien à côté l'un de l'autre, des points dessus ou à côté des notes, &c. ce qui faisait une si grande confusion, que chaque Musicien se donnait le droit d'imaginer des signes plus ou moins multipliés, selon son caprice. De-là sont venues les différentes manières dont on trouve leur Musique écrite. Les barres, dont nous nous servons, pour séparer nos mesures, n'étaient point en usage chez les Anciens. C'est ce qui avait donné lieu à plusieurs de leurs règles, que nos barres ont fait évanouir. Au lieu de barres, ils se servaient quelquefois d'un point qu'ils mettaient entre deux notes, & qu'ils appelaient *point de division*. Car ils avaient quatre sortes de points, savoir; de *perfection*, de *division*, d'*altération* & d'*augmentation*.

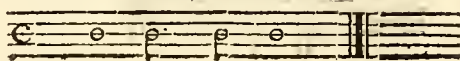
Le point qui se mettait après une note, dont le signe était marqué, & qui le faisait valoir trois autres notes d'une moindre valeur, s'appelait *point de perfection*.

E X E M P L E.



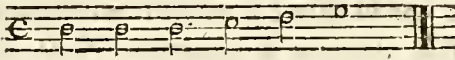
Le point qui se mettait entre deux notes, pour marquer qu'elles étaient de deux mesures différentes, s'appelait *point de division*.

E X E M P L E.



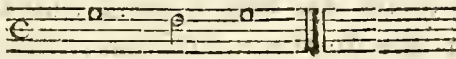
Le point qui faisait doubler quelques notes, s'appelait *point d'altération*, du mot latin *alterare* pris dans le sens de *ponere alteram*.

E X E M P L E.



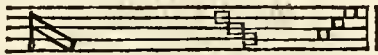
Enfin, quand le point était mis après une note dont le signe n'était point marqué, cette note était augmentée de la moitié; & le point s'appelait *point d'augmentation*. C'est le seul qui soit resté dans notre Musique.

E X E M P L E.



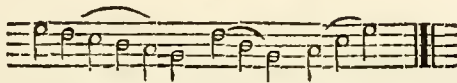
Des Ligatures.

La *Ligature* consistait dans la manière de lier deux notes quarrées; quoiqu'elles fussent éloignées l'une de l'autre, de cette manière:



La figure de ces notes donnait beaucoup de facilité pour les lier ainsi, ce qu'on ne saurait faire aujourd'hui qu'au moyen du *chapeau* que nous appelons *liaison*.

E X E M P L E.



La ligature avait ses règles particulières chez les Anciens; la valeur des notes qui composaient cette ligature, variait selon qu'elles étaient à

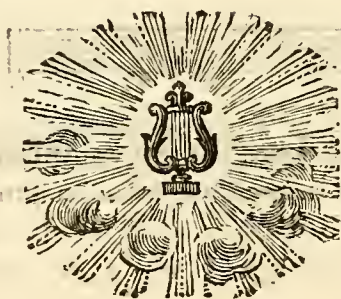
queuë ou sans queuë , ascendantes ou descendantes , &c. Toutes ces regles sont entièrement oubliées. Nous ne retrouvons des notes liées ainsi , que dans nos vieux livres de plein-chant. On n'y marque , en chantant , que la premiere & la derniere note de la ligature.

On diminuait la valeur des notes en les noircissant , ce qui s'appelait *hemiola* , terme fort connu chez les anciens auteurs Italiens. Cette noirceur servait elle-même de signe à la mesure. Cette diminution de valeur influait sur le mouvement , & le rendait plus léger.

On voit encore des restes de cet usage dans nos pièces de Musique du XVI^e siecle d'Orlande Lassus , de Claudin ou Claude le jeune , de du Gauroy , &c. excellens compositeurs du tems de Charles IX & de Henri III.

Ce que nous venons de dire , n'est qu'une notice de la maniere dont les Anciens traitaient la Musique. Le peu qu'ils nous en ont laissé , la confusion que l'on trouve dans leurs signes & leurs caracteres , ne permettent gueres d'en dire davantage. D'ailleurs , comme ils étaient fort ignorans dans cet art , on ne peut tirer de leurs ouvrages aucune utilité.

On trouvera dans le quatrième Livre , quatre Chançons du Châtelain de Coucy , que nous , avons fait graver , avec la Musique ancienne , & comme on doit la lire aujourd'hui.



CHAPITRE XVIII.

De la Musique des Hongrois.

IL n'est pas douteux que les Hongrois, qui abandonnerent l'Asie vers le IX^e siècle, pour habiter l'Europe, ne se servissent des instrumens asiatiques, dans les premiers tems de leur établissement.

Ces instrumens étaient presque tous à vent; ce qui le prouve, c'est que les instrumens dont les noms appartiennent à la langue Hongroise, sont de cette espèce; par exemple, la *trompette*, *buccina*, se nomme *kuxt* en Hongrois, & la flûte *sip*, &c. Les autres instrumens ont des noms qui n'appartiennent pas à la langue; *iximbalom* signifie *cymbalum*; *orgona*, *organum*; *trombita*, *tuba*, &c. Tous ces mots sont tirés du grec, du latin ou de l'allemand. D'où l'on peut conclure que les Hongrois, en quittant l'Asie, n'avaient que des instrumens à vent: s'ils en eussent connu d'autres, ils auraient eu des mots pour les exprimer. On voit de même que la pique, l'arc, la fleche, le sabre, sont les seules armes dont les noms soient hongrois; parceque ces peuples n'en connaissaient pas d'autres en venant en Europe: les autres armes sont exprimées chez eux par des mots étrangers.

Les instrumens connus sous les noms de *buccina*, *cornu*, *tuba*, qu'on prendra ici dans la même acception, servaient aux Hongrois dans leurs armées. Ces instrumens étaient de différentes formes & de différentes grandeurs. On s'en servait aussi dans les réjouissances, & à la cour des Rois.

La Musique Hongroise resta dans cet état de médiocrité jusqu'à *Mathias Corvin* (a), qui mit la Hongrie au niveau des autres nations, pour

(a) Fils du célèbre Corvin Huniade, qui avait été Régent du Royaume; il fut lui-même proclamé Roi de Hongrie à l'âge de quinze ans en 1458, & conquit ensuite le Royaume de Bohême. Heureux en paix & en guerre, il aimait les savans & les artistes. Ce grand Roi mourut à quarante-sept ans en 1490.

les sciences & les arts, qu'il cultivait lui-même. Le Nonce du Pape, qui vint à Bude en 1483 pour faire la paix entre l'Empereur Frédéric & Corvin, s'exprime ainsi au sujet de ce Monarque, dans une lettre au S. Pere. « Les chanteurs de sa chapelle sont meilleurs que tous ceux » que j'ai vus jusqu'à ce jour ».

La Musique fut cultivée avec le même soin sous les Rois Ladislas VI & Louis II, mais non avec la même pompe; car le nombre des Musiciens de la cour fut diminué. On voit aussi, par les états qui en sont conservés, que ceux qui jouaient des instrumens à vent, avaient le pas sur tous les autres.

C'est sans doute par le chant, que la Musique a commencé. Les premiers instrumens ont été fabriqués à l'imitation de la voix humaine; *ex cantu naturali, ortus est figuralis.*

Les Hongrois, ainsi que les autres peuples, avaient un chant sans mesure & sans mode, au moyen duquel ils rendaient une poésie grossière & sans harmonie: cependant presque toutes les nations aimaient les sons aigus, éclatans, & précipités, tandis que les Hongrois préféraient les sons mous & les mesures lentes; aussi la nature de leur chant, le rendait-il plus propre aux femmes qu'aux hommes. On voit encore chez les payfans, qui gardent plus long-tems les mœurs primitives, les jeunes filles, s'assembler aux jours de fêtes, & chanter en chœur des odes & des poésies anciennes; ce qui n'arrive jamais aux jeunes garçons. Il y avait cependant des hommes qui cultivaient la Musique; mais ils ne faisaient usage que d'un chant bruyant, propre à célébrer les hauts faits de la nation, ou des héros du pays. Dans la description d'un repas que donna Attila, on rapporte, qu'à la droite du trône du Roi, était placé sur une chaise l'*enckesius* (c'était celui qui présidait à la Musique); & qu'après le service, deux hommes chanterent des vers qu'ils avaient faits pour célébrer les victoires d'Attila. Partie des spectateurs pleurait, ajoute l'historien, d'autres entraient en fureur, & demandaient à combattre, &c. On a conservé deux strophes d'une de ces chansons: les voici en langue originale, en latin, & en français.

H O N G R O I S.

L A T I N.

Emlekerrenk Regyekvel
 Arzythyabolki inttekvel
 Magyavoknak eleyekvel
 Esazoknak Wytezsegegrek.

Memoremus prisca,
 Egredum quippe à Scythiâ,
 Hungarorum majores,
 Eorumque strennam in bello fortitudinem,

Zythyabol ki indwlanek
 Hôgh ex fewlde Ki invenek
 Istentyls kzyry thethenek
 En delyregbeu le thelepedenek,

Scythiâ egressi sunt,
 Ut in hanc regionem advenirent;
 Ipsoque Deo auspice,
 In Transylvaniâ domicilium figerent.

F R A N Ç A I S.

Rappelons la mémoire des tems reculés : chantons l'émigration de la Scythie par les Hongrois nos ancêtres ; célébrons leur force & leur courage dans la guerre.

Ils ont quitté l'âpre Scythie , pour jouir ici d'un climat plus doux ; & marchant sous les auspices de Dieu même, ils ont choisi la Transylvanie pour leur domicile.

Le chant réglé fut introduit en Hongrie , avec la Religion Chrétienne & les Belles-Lettres. L'historien de la vie de S. Gérard , Evêque Hongrois, sous le Roi Etienne , dit que « plusieurs hommes vinrent trouver l'Evêque , & le prièrent de prendre leurs enfans , pour les faire instruire dans les lettres. L'Evêque les prit , & les mit sous la conduite de *Walter* , auquel il donna une maison propre à ce nouvel établissement. Ces enfans firent de si grands progrès dans la Grammaire & dans la Musique , que les Nobles & les Magnats confièrent aussi les leurs au même *Walter*. Lorsqu'il y eut trente enfans bien instruits dans le chant & la lecture , l'Evêque leur donna les ordres , & en fit des Chanoines. » Ainsi le chant fut d'abord affecté au Service Divin en Hongrie ; & du tems de *Mathias Corvin* , il falloit qu'il fût porté à un haut degré de perfection ; puisque le Nonce dit qu'il n'a jamais entendu de meilleurs chanteurs que ceux de Corvin , & que ce Nonce , qui était Italien , avait déjà été en France & en Allemagne.

Quant au tems où le chant fut en usage à la Cour , on voit dans un

diplôme du Roi Béla III, de l'année 1192, que ce Prince envoya un nommé *Elvin* à Paris, pour y apprendre la mélodie. Peut-être fut-il engagé à cela par la seconde femme qu'il épousa en 1186, & qui était Marguerite, fille de Louis VII, Roi de France, mariée d'abord au fils de Henri II Roi d'Angleterre; & sans doute les Français étaient alors plus savans que les autres peuples dans l'art qu'on appelait *Mélodie*.

Pour ce qui regarde la danse, celle des Hongrois a la même origine que leur chant, c'est-à-dire, qu'elle vient de l'Asie. On remarque que les danses exécutées par les jeunes gens des deux sexes, dans la Hongrie, sont encore aujourd'hui les mêmes que celles qui sont en usage dans l'Asie. La noblesse même a conservé le même caractère dans les danses nationales. Tous les voyageurs conviennent de ce rapport entre les danses Hongroises & Asiaticques. Dans les tems les plus reculés, les enfans des Rois ne dédaignaient pas de se mêler avec le reste de la jeunesse pour exécuter ces danses; ce qui prouve que la Musique & la danse étaient en honneur dans ce pays. Un diplôme du Roi Etienne le jeune, daté de 1263, nous apprend que ce Monarque fit un présent à *Iolanthe*, fille du grand Fauconnier, parce qu'elle avoit remporté le prix de la course & de la danse. Ce fragment de diplôme fait voir que la chasse du faucon était dès-lors réservée aux Souverains. Il prouve de plus, qu'il y avait dès ce tems-là des manufactures en Hongrie; car il est dit que le présent du Roi à la jeune *Iolanthe*, consistait en étoffes de soie & de poils d'animaux manufacturées dans l'île Royale du Danube.

Les Nobles & les Seigneurs exécutoient aussi entr'eux des jeux gymniques, dont l'exercice tenait beaucoup au caractère de la danse; mais ces danses dégénérèrent bientôt en simulacres de combats, & enfin en combats sérieux, lorsque les Turcs, ennemis naturels du pays, venaient y prendre part. La fortune était très-souvent favorable aux Hongrois; & l'histoire cite plusieurs Seigneurs du nom de *Bebeki*, *Zrini*, *Esterhazi*, &c. qui se sont signalés dans ces jeux guerriers. Ces danses militaires s'exécutaient, la pique à la main. Les Rois de Hongrie s'exerçaient aussi avec leur noblesse; & on voit dans les anciennes chroniques, que le Roi *Carobert* donna vers l'an 1319, plusieurs villages à un Seigneur nommé *Etienne*, parce qu'en exécutant avec lui la danse de la pique, il lui avait malheureusement fait sauter trois dents, L'abus dangereux de ces exercices,

cices , fut causé que le Roi Ferdinand I, les défendit par un Édit très-sévère.

La danse figurée était en usage du tems de Mathias Corvin. L'Envoyé du Comte Palatin du Rhin, rapporte qu'au mariage de Corvin & de Béatrix, célébré à Bude, « les danses commencerent après le festin. » Il ajoute que « le Duc Christophe de Baviere conduisait un des chœurs » dansans, le Roi & la Reine un autre, le fils du Roi de Naples un » troisième, le grand Comte Palatin du Royaume un quatrième, le » Duc Himpachius un cinquieme, &c. »

Dans une autre chronique, on lit que dans une fête publique, le Roi Louis II de Hongrie conduisait un chœur de danse avec sa sœur Anne, au son des trompetes & des flûtes. Le Duc Guillaume de Baviere en conduisait un autre, & le reste était mené par les grands de la Cour. Ces danses, qui s'exécutaient aux mariages des Souverains, passerent chez les Magnats & les Nobles, qui ont coutume de s'inviter tous par lettres à ces sortes de cérémonies. Les Magnats du Royaume avaient même pris l'usage d'inviter les Rois à leurs noces. Lorsque les Monarques n'y allaient pas, ils y envoyaient un représentant ou député, avec un présent de noces. Ce député menait, avec la mariée, le premier chœur de danse, au nom du Roi. Les journaux de Ladislas II & de Louis II, du 14 Décembre 1495, portent : « Par ordre du Roi on a acheté quatorze aulnes » de pourpre à fond d'or, & six bandes d'hermine, qui ont été don- » nées au Vayvode Draghsy, pour ses nocés. » Les Seigneurs étrangers invitaient aussi les Rois de Hongrie à leurs mariages; ce qui est prouvé par ces mots d'un autre journal de Louis II : « Le Roi a fait acheter » deux coupes d'argent dorées, & les a envoyées par son grand Cham- » bellan Martin Lezeczki, à Wenceslas Mezesiezki, pour son présent » de nocés; & le Chambellan a reçu 75 florins pour aller à Vienne. » porter ledit présent. »

On voit, par tout ce qu'on a cité ci-dessus des anciens journaux des Rois de Hongrie, que les Hongrois, venus d'Asie en Europe, apporterent dans leur nouvelle demeure, les mœurs, les armes, la danse & le chant asiatiques; que par succession de tems, ils cultiverent la Musique & la Danse, à l'exemple des autres nations de l'Europe; & qu'enfin ces deux Arts, exercés par les Souverains mêmes, étaient en très-grand honneur dans le Royaume de Hongrie.

CHAPITRE XIX.

De la Musique des Persans & des Turcs.

LA Musique, selon les Orientaux, est une disposition de sons séparés par intervalles agréables à l'oreille, & soumis aux mouvemens des tymbales ou du rambour (a).

Quoique cette Science ait été de tout tems fort en usage en Perse; elle a fleuri davantage sous les régnés de Sultan *Khafembigra* & de Sultan *Scharot*, fils de Tamerlan, depuis l'an 800 de l'Ègire, jusqu'à l'an 900; pendant ce siècle, plusieurs Maîtres ont écrit sur la Musique, & ce sont ces ouvrages qui sont venus jusqu'à nous. Le plus estimé de tous, est celui d'*Abouluefa*; presque tout ce que nous dirons sur ce sujet, est tiré de cet Auteur.

Alphabet des Sons.

Les Orientaux norent les sons contenus dans toute l'étendue de leur système, par des lettres qui valent autant que les nombres.

1	.	2	.	3	.	4	.	5	.	6	.	7	.	8	.	9	.	10	.
a	.	b	.	c	.	d	.	e	.	f	.	g	.	h	.	i	.	y	.

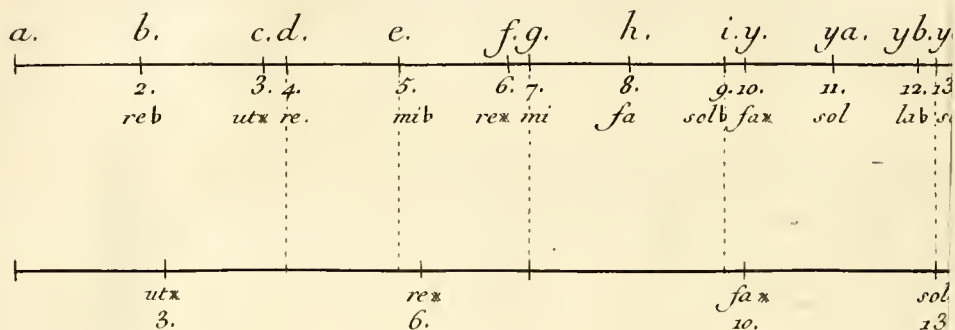
11	.	12	.	13	.	14	.	15	.	16	.	17	.	18	.	19	.	20	.
ya	.	yb	.	yc	.	yd	.	ye	.	yf	.	yg	.	yh	.	yi	.	k	.

21	.	22	.	23	.	24	.	25	.	26	.	27	.	28	.	29	.	30	.
ka	.	kb	.	kc	.	kd	.	ke	.	kf	.	kg	.	kh	.	ki	.	l	.

31	.	32	.	33	.	34	.	35	.	36	.	37	.	38	.	39	.	40	.
la	.	lb	.	lc	.	ld	.	le	.	lf	.	lg	.	lh	.	li	.	m	.

(a) Il s'agit ici de l'espèce de rambour de basse avec lequel les Orientaux battent la mesure. Voyez page 167, art. de la mesure.

MON



Le même Monocorde rectifié, selon la Note de la page 164.

MAN

Chanterelle.	ki	l	l
Deuxieme)	kb	kc	
Troisieme)	yc	yf	
Quatrieme)	h	i	
Basse)	a	b	

Il est inutile de pousser plus loin cet alphabet; parceque le système entier de la Musique Orientale est renfermé dans le nombre 40, qui contient deux octaves, & près de deux rons. Les Orientaux regardent le son comme une voix qui, par comparaison avec une autre voix, peut-être plus aiguë ou plus grave.

Les causes de l'aigu & du grave sont différentes, selon la diversité des instrumens; car dans ceux à cordes, moins elles sont longues & minces, & plus elles sont tendues, plus le son est aigu; au contraire, plus elles sont longues, grosses & lâches, plus le son est grave.

Dans les instrumens à vent, ce n'est pas tant la grandeur des trous qui contribue à rendre les sons aigus ou graves, que leur position sur l'instrument, ainsi que la force & la faiblesse du son qu'on en tire.

Le son est dit aigu ou grave, seulement par comparaison à un autre son; c'est ce qu'il serait superflu de vouloir prouver.

Des Intervalles.

L'intervalle est l'assemblage de deux sons différens en gravité, entre lesquels on trouve une certaine proportion.

L'intervalle est de deux sortes: consonant (a) ou dissonant. (Voyez cet article dans notre troisième Livre).

Méthode de marquer les sons sur le monocorde des Orientaux.

1°. Il faut supposer une corde aux extrémités de laquelle on écrira *A*, d'un côté, & *M* de l'autre. *A* sera pour le côté grave, & *M* pour l'aigu.

2°. On divisera la corde *AM* en deux parties égales, & sur le milieu de la corde on écrira *yh*, qui vaut 18, comme on peut voir dans l'alphabet précédent.

3°. On divisera la corde *AM* en quatre parties égales, & sur la première division (depuis *A*) on marquera *H*.

(a) Les Orientaux donnent le nom de *juste* au consonant, & de *faux* aux dissonans.

4°. On divisera la même corde AM en neuf parties égales, & sur la première on marquera D .

5°. On divisera la corde DM en neuf parties égales, & sur la première on marquera G .

6°. On divisera la corde HM en huit parties égales, au-delà desquelles, du côté grave, on ajoutera une partie sur laquelle on marquera E .

7°. On divisera la corde EM en huit parties égales, au-delà desquelles, du côté grave, il faut en ajouter une que l'on marquera B .

8°. On divisera BM en quatre parties égales, & sur la première on marquera I .

9°. On divisera IM en quatre parties égales, & sur la première on marquera yf (a).

10°. On divisera yf , M en deux parties égales, au-delà desquelles,

(a) Il y a ici un vice dans cette méthode, en ce que le *la-diesé* ne peut, ni ne doit former une quarte avec I , ou *sol-bémol*, La quarte de *sol-bémol* étant *ut-bémol*, le *la-diesé* se trouve ainsi trop rapproché de *fi*, puisque d'*ut* à *ut-bémol* il n'y a qu'un *apotome*, & que d'*ut* à *la-diesé*, il faut deux *limma*, sçavoir : *ut fi* & *fi la-diesé*. Or la somme de deux *limma* excédant de beaucoup l'intervalle appelé *apotome*, on ne saurait accorder le *la-diesé* à l'unisson de l'*ut-bémol*, sans que les intervalles qui proviennent ensuite de ce *la-diesé*, ne fussent faux & absolument hors de leurs proportions légitimes.

Pour remédier à cet inconvénient, il faut obtenir le *la-diesé* par un autre moyen, & conformément aux principes suivis à l'égard de tous les autres intervalles, dans cette méthode. Laisant donc ici ce neuvième article, c'est-à-dire la division de IM en quatre parties égales, il faut passer aux articles suivans.

(Art. 12.) Divisez GM en neuf parties, & sur la première vous marquerez y , ou *fa-diesé*.

(Art. 15.) Divisez yM en neuf parties, & sur la première vous marquerez yc , ou *sol-diesé*.

Divisez yc , M en neuf parties, & sur la première vous marquerez yf ; ce sera *la-diesé*; au lieu de celui de l'article 9.

(Art. 10.) Divisez yf , M en deux parties, & au delà, du côté grave, vous ajouterez une partie semblable, & vous marquerez F sur cette partie; ce sera *re-diesé*.

(Art. 11.) Divisez FM en huit parties, & au-delà, du côté grave, vous ajouterez une partie semblable, que vous marquerez C ; ce sera *ut-diesé*.

Reprenez ensuite les articles qui restent dans le texte, savoir, les numéros 13, 14, 16, 17 & 18.

du côté grave, il faut ajouter une partie égale à une des deux divisions, & sur cette partie marquer *F*.

11°. On divisera *FM* en huit parties égales, & au-delà, du côté grave, on en ajoutera une semblable, & on la marquera *C*.

12°. Il faut diviser *GM* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y*.

13°. Diviser *HM* en neuf parties égales, & sur la première marquer *ya*.

14°. Diviser *IM* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y b*.

15°. Diviser *y M* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y c*.

16°. Diviser *ya, M* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y d*.

17°. Diviser *y b, M* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y e*.

18°. Diviser *y d, M* en neuf parties égales, & sur la première marquer *y g*.

Toutes ces divisions marquent les dix-huit sons renfermés dans l'intervalle du diapason. (*Voyez la Planche où la méthode Persane est décrite.*)

Si l'on veut marquer les équivalens de ces dix-huit sons sur l'intervalle du diapason *y h, M*, il faut le diviser en deux parties égales, & sur le milieu marquer *ke*, puis diviser entre *y h* & *ke*, comme nous avons dit, entre *AM* & *y h*. Ainsi le son *y h* sera équivalent au son *A*, parce que *y h* est au milieu de la corde *AM*, le son *y i* sera équivalent au son *B*, parce que *yi* est au milieu de la corde *BM*, & aussi *ke* sera équivalent à *H*, parce que *ke* est au milieu de la corde *y h, M*.

Proportions.

Les sons *A, ya*, formeront l'intervalle de quinte, parce que *ya* est au tiers de la corde *AM*.

A, H formeront l'intervalle de la quarte, parce que *H* est le quart de la corde *AM*.

A, D formeront un ton, parce que *D* est la neuvième partie de la corde,

A, C formeront un ton moindre, (apotome chez les Grecs) parceque *C* est la seizieme partie de la corde.

A, B formeront le demi-ton mineur, (limma chez les Grecs ou diesis) parceque *B* est la vingtieme partie de la corde.

Cette division de la corde, fournit tous les intervalles en usage dans la Musique, savoir : les tierces majeures & mineures, les sixtes, &c.

Maniere de retrancher un intervalle d'un autre.

Si l'on retranche un intervalle d'un autre, il reste un nouvel intervalle ; car si l'on ôte une quarte d'une quinte, il reste un ton.

E X E M P L E.

Pour retrancher une quarte d'une quinte, il faut prendre les nombres 3 & 2 pour correspondre aux deux sons qui forment la quinte.

On les pose ainsi $\frac{2}{3}$; puis on prend les nombres 4 & 3 pour correspondre aux deux sons qui forment la quarte, & on les pose ainsi $\frac{3}{4}$.

$$\frac{2}{3} \quad \frac{3}{4}$$

On multiplie 2 par 4, ce qui produit 8 ; puis 3 par 3, ce qui produit 9. Or ce qui reste, après avoir retranché la quarte de la quinte, est l'intervalle appelé *ton*, dans la proportion de 8 à 9.

En retranchant deux tons d'une quarte, ce qui reste est le diesis ou *limma* des Grecs. De même, si l'on retranche le ton d'une tierce mineure, ce qui reste est le *limma*.

Des Modes.

Toute la Musique des Orientaux roule sur douze modes principaux ; appelés *Peres modes*, chacun d'eux, en a deux à ses côtés, qui sont appelés modes collatéraux. L'un est à l'aigu & l'autre au grave ; ainsi ces modes sont au nombre de 36.

Les Grecs ne connaissaient point les modes collatéraux qui ont été

inventés en Perse, & qui portent le nom des villes où ils ont été inventés.

Les Arabes en ont aussi plusieurs qui n'étaient pas connus des Grecs.

Les Persans, ainsi que les Grecs, prétendent que chacun de leurs modes ont un caractère particulier.

Le *Rasht*, le *Nava* & l'*Ochaq* sont propres à la guerre, & animent les soldats. Les Musiciens Tartares, Turcs, Éthiopiens, &c. dont l'humeur est sauvage, ne chantent gueres que sur ces modes. Quand l'armée des Turcs part de Constantinople pour aller à la guerre, les hautbois, sifres & trompettes jouent sur le mode *Rasht*. Les Persans chantent sur ce même mode les airs du *Schahnamé*, histoire des anciens Rois de Perse, remplie d'actions belliqueuses & héroïques; quelquefois aussi sur le mode *Ochaq*, parce qu'on le chantait ainsi dans l'antiquité.

Les trois modes *Bouselik*, *Huseind* & *Ispahan* sont savans, les Compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art. Hussein Bigra, Roi de Perse, préférait ces trois modes à tous les autres.

Les trois modes *Hidgaz*, *Zenghoule* & le *Babilonien* sont joyeux & se jouent aux noces & aux festins. On les mêle aux modes guerriers, quand on revient triomphant. On dit que *Chahabbas*, Roi de Perse, fut guéri par un concert, sur le mode Babilonien, d'une maladie mortelle que la mélancolie lui avait causée. On nomma l'un de ces airs, l'air de la santé, *sihhat nama*.

Les trois modes *Buzurk*, *Zirefkend* & *Rahouy* sont tristes; les Turcs s'en servent pour leurs romances amoureuses, & dans leurs prières pour les morts.

Les vingt-quatre collatéraux sont à-peu-près de la même nature que ceux dont ils dérivent.

De la Mesure.

Elle est appelée *Eycaa* ou combinaison.

Ils en ont de vingt-huit sortes.

On la bat sur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis, nommés *nagarat*, ou bien sur un instrument pareil à notre tambour de basque, qu'ils appellent *dairé* ou *def*, & qu'ils battent avec les mains.

Le tems *a* est le plus petit de tous, c'est-à-dire, qu'il est impossible d'en compter un entre deux tems *a*, & c'est par le nombre de tems *a* qui entrent dans une mesure, qu'elle se compte.

b vaut deux *a*,


c en vaut trois,


d en vaut quatre;

e en vaut cinq, & est le plus long de tous.

Les tems qui se battent de la main droite sont appelés *dum*, & se notent ainsi \times . Ceux que l'on frappe de la gauche, sont appelés *tek*, & on les note \cup .

Quand on bat deux tems *a*, tout de suite, renfermés entre trois chocs, dont les deux premiers se battent, l'un de la main droite, & l'autre de la main gauche. On appelle cela *teka*, & on le note ainsi, —, par une petite ligne.

a peut se rapporter à notre double croche.. 

b à notre croche..... 

c à notre noire..... 

d à notre blanche..... 

& *e* à notre ronde..... 

Des Concerts Orientaux.

Pour qu'un concert soit régulier, il faut qu'il y ait au moins six sortes d'instrumens; savoir:

L'aoud.

Les nay ou flûtes.

Le nefir ou demi hautbois. —

L'aklac ou tambour à long manche.

Le Kanon ou sifre.

Le kemantché ou violon, avec un *chantre* qui bat la mesure sur deux petites tymbales de cuivre blanchi, couvertes de parchemin, & d'un pied de diametre; ou bien sur un *dairé*.

Ce Musicien a le premier rang dans le concert, (c'est notre Maître de Chapelle) & il décide sur quel mode il lui plaît qu'on joue. Il en donne le signal en faisant un chant composé tout de suite, sur les sept

notes

notes du mode sur lequel il veut que l'on joue. Il faut cependant qu'il appuie principalement sur la première, sur la dominante & sur la finale.

Il chante ensuite quatre vers sur ce mode, & il faut que les paroles soient de la nature du mode; car on ne souffrirait pas des paroles gaies sur un mode lugubre.

Tous les joueurs d'instrumens écoutent le chantre, & imitent son chant sur leurs instrumens.

Lorsque les quatre vers sont finis, les instrumens exécutent une espèce de ritournelle, qu'ils appellent *Pichreu*, & qu'ils jouent dans le même mode. Cette petite pièce consiste ordinairement en un premier couplet, une reprise & un refrain, après quoi le Chantre chante trois airs tout de suite, (toujours sur le même mode) s'ils sont petits, & du genre de ceux qu'on nomme *besté*, & il n'en chante qu'un s'il est long, & du genre de ceux qu'on nomme *kiar*.

Ordinairement ils sont de la composition du fameux Coya Abdelcader d'Isbahan, qui en a composé plus de deux mille; on exécute encore plusieurs morceaux dans le même mode, & le concert finit sur ce mode.

Après un repos, on recommence sur un autre mode, & si l'on veut que le concert soit long, on passe à un troisième; aucun concert ne dure plus que cela, & jamais on ne passe les trois modes.



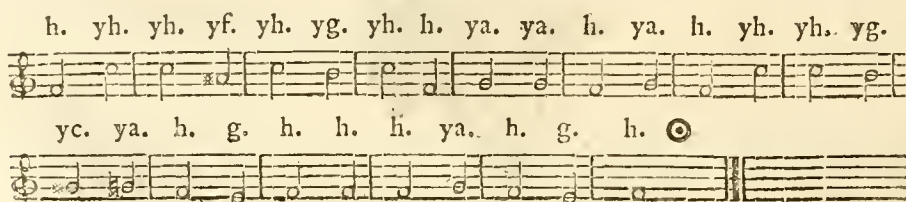
*PIECE MORESQUE pour la marche du Grand-Seigneur,
qui se joue sur les Fifres.*

Elle est notée sur le mode appelé Rast, mesure double.

Pischreu ou Retournelle pour la symphonie.

1 ^{er} Couplet.	h	yh	yh	yf	yh	yg	yh	h	ya	ya	h	ya	h	yh	yh	yg	yc	ya	h	g
Refrein. . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	ya	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ya	ka	yh	ka	yh
	ye	yc	ya	yc	ye	yc	ya	yc	ya	yc	yc	ya	h	ye	ye	yh	yc	yc	ya	yc
	ya	yc	ya	ya	yh	yh	ka	yh	ye	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc
	h	ya	yc	ya	yh	ka	yh	ye	ye	ya	yh	h	h	ya	h	ya	yc	h	ya	g
Reprise. . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	yh	ka	ka	yh	yg	yc	ya	h	yh	ka	ka	yh
	yg	yc	ya	h	yh	yg	yc	yg	yh	ka	yh	yg	yh	yg	yh	ka	kc	yh	ke	kd
	ka	yh	ka	yh	⊙	yg	yc	ya	h	h	h	ya	yc	h	ya	g	h	h	h	ya
	h	g	h	yg	yh	ka	yh	yg	yh	ka	yg	yh	ka	yg	yh	ka	kc	ke	ka	kc
Refrein. . .	yh	ka	yg	yh	yc	ye	ya	yc	yc	ya	h	yc	yc	ye	yh	⊙	ye	yc	ye	yc
	yc	ya	ya	ka	yh	h	yc	yc	ye	yh	ye	yc	ye	yc	ye	ya	ya	ke	ka	kc
	yh	ka	ye	yh	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ka	ka	kc	yh	ye	yh	yc	ye	yc	yc
	ya	ya	yh	h	yc	yc	ye	⊙	yh	ye	yc	ye	yc	yc	ya	ya	⊙			

*Traduction du premier couplet refrain, d'après le monochorde
des Persans, dont on vient de parler.*



Piece pour les voix sur le mode Rast, mesure double.

C'est ce qu'on nomme un Kyar.

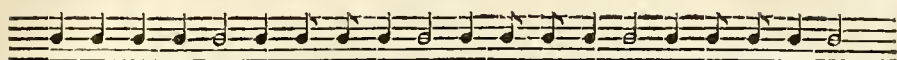
d h h ya h ya yc ya
Dattara dillillar dyr tannanny tanadir na. bis.
h yh yc ya yh yc ya yh ye yh yc
Dir dir tan tillillan Tanna dir dir tan
ya, yc, ya, h, ya, yc, ya, h ya, yc ya yc ya
Dir dir tany tillillany tanna dir dir tan
h ya yc ya h h, ya, yc, ya, yc, h, yh, ye, yc,
a ha hey y arem aha hey dgenem ah aha
ka, ka yc, h, h, ya yc ya, h, yh
ha he'y yar io' Schahi dgemm Dgay dos
h h ya yc, ya, h ☉ d d g h h
coboule' allahy ☉ Dour on muschaoüac
ya, h, ya, yc ya h yc ye yh yc ya
be' boü y zulfan mezaghi on Sust ouü
yc ka yh yc h h ya ya yc yc ya
dgane' on pest Taradum taradilla
ya h d d g h h ya, h, ya, yc, ya
dirna ahanna Schouzit ila Dyavin
h yc ye yh, yc yc, yc, ka, yh, yc
Lacayrou fha dgumala Salmy
h h ya ya, yc, yc, ya ya, h.
taradum taradilla dirua.

Nous avons dit que les Orientaux avaient vingt-huit manieres de battre la mesure, ce qu'ils appellent *circulation*. Quand les Musiciens Levantins donnent une chanson à apprendre, ils écrivent seulement au-dessus, sur quelle mesure on la doit chanter, & croient qu'il n'est pas nécessaire de marquer la valeur des notes, quand on fait par cœur les circulations, ainsi que tous les Musiciens du Levant les savent.

Nous donnerons quelques-unes de ces vingt-huit manieres de battre la mesure ; elles suffisent pour faire juger des autres.

Mesure Mokammer:

Ce qui se noterait à notre maniere.



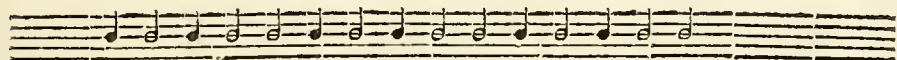
Et répond ainsi à la mesure des anciens :

Deux spondées, un trochée, un anapeste, un trochée, un anapeste ;
un trochée, un anapeste & une césure.

La mesure Doïyeck.

c d c d d c d c d d c d c d d
x o o x o o x o o x o o x o

C'est-à-dire,



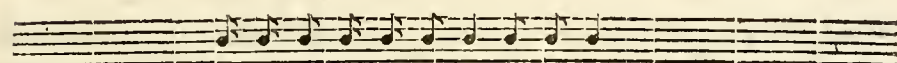
Et chez les Grecs :

Deux iambes, deux trochées, un spondée, deux iambes & une césure.

La Mesure Doïyeck double.

aa b aa b c b b b aa b aa b c b b b
— x — x o x x o — x — x o x x o

C'est-à-dire,



Et chez les Grecs :

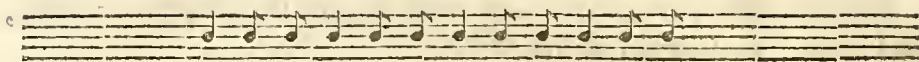
Deux anapestes, un dactyle, une césure, &c.

La Mesure Sofyan.

Quand les Religieux, prient publiquement pour le Roi, ils emploient cette mesure.

c a b c a b c a b c a b
 x — x — x — x — x —

C'est-à-dire,

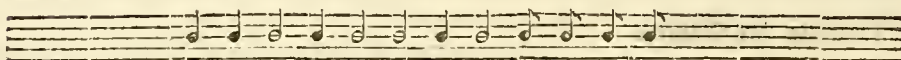


Chez les Grecs;
 Quatre dactyles.

La Mesure Deux.

c c c c d d c d b b b b
 x x o x o o x x — —

C'est-à-dire,



Et chez les Grecs:

Un spondée, un trochée, un spondée, un trochée, deux pyrriques, &c.

De l'Aoud Indien.

Cet instrument ressemble au luth, sur lequel sont marquées toutes les notes du grand système de deux octaves que nous venons de voir.

Les Indiens ont inventé cet instrument à cinq cordes, sur lequel le son de chaque corde touché à vuide, est égal au son des trois quarts de la corde voisine, c'est-à-dire, accordée à la quinte, ils ont lié les cordes deux à deux, afin que si en jouant il se cassait une corde, ils ne fussent point interrompus.

La première ou chanterelle est... *re b*

La seconde..... *la b*

La troisième..... *mi b*

La quatrième..... *fa b*

La plus basse..... *fa*

Il s'ensuit de-là, que la grosseur de la quatrieme doit être égale aux trois quarts de la basse; la troisieme égale aux trois quarts de la quatrieme, & ainsi du reste. Ensorte que si l'on suppose l'épaisseur de la basse égale à 256, l'épaisseur de la quatrieme fera égale à 192, la troisieme à 144; la seconde à 108, & la chanterelle à 81. Alors la basse ferait trop grave, & la chanterelle trop aigue, ce qui la ferait casser. Mais pour remédier, ils accordent la double troisieme du côté de la basse, à l'octave grave de la même troisieme, puis accordent la seconde à la quarte de la troisieme grave, puis la chanterelle à la quarte de la seconde. Quoique cet instrument n'ait point de touche sur son manche, on en suppose sept, dont chacun a un nom particulier, qui est aussi le nom du mode, dont cette touche est la *note finale*. (*Voyez dans la planche précédente la figure du manche de l'Aoud.*)

Sefieddin, l'un des Auteurs Persans, dit que la quinte & la quarte étant sonées, ont une ressemblance de sons, si l'on entend d'abord la quinte à l'aigu, & ensuite au grave, ce qu'il prouve en disant : *y h* étant égal à *a*, c'est-à-dire à l'octave, & *h* formant avec *y h* une quinte, donc lorsque la quarte *h a* est entendue, il semble que l'on entende la quinte *h, y h*.

CHAPITRE XX.

De la Musique des Arabes.

LA Musique a fait dans tous les tems les délices des Orientaux; mais particulièrement des Arabes, qui, nés avec une oreille délicate, goûtoient les douceurs de la mélodie, tandis que nous n'avions que des cris barbares. Ces peuples déjà fameux par leurs livres d'Histoire, d'Astronomie, de Médecine, par leurs romans même, tandis que nous étions ensévelis dans l'ignorance, nous ont encore précédé dans cet art: la Musique avait pour eux tant de charmes, qu'on voyait le vil artisan & le Souverain la cultiver avec le même goût. Ces Califes ne dédaignaient point de s'adonner à cette douce étude. Abou-Giâfer

Haroun, de la maison des Abbassides, aimait singulièrement la Musique. Il a même laissé quelques airs de sa composition, qui jouissent encore aujourd'hui, parmi les Musiciens Orientaux, de la plus grande célébrité. Ishac, fameux joueur de luth, s'est acquis, par ses talens, une gloire immortelle. Le calife Haroun el Raschid, dépouillant devant lui la fierté des souverains, l'admit dans sa plus secrète intimité, & le fit compagnon de tous ses plaisirs. Emiran Schah, fils de Tamerlan, avait toujours auprès de lui un Musicien nommé Kathab el Moussouly, qui manioit également bien les instrumens à cordes & les instrumens à vent; il jouait du rebab (*Paudore*) du oud (luth) du fanj (psaltérion) du tambour (mandoline) du naï (*flûte à bec*) & du mizmar (*flûte*) avec une facilité merveilleuse. Abou Nassar Mohamed, surnommé el Farabi, parce qu'il était de Farab, dont le vaste génie embrassa & approfondit à la fois tant de sciences, ne se contenta point d'être Médecin, Astronome, Grammairien; il fut encore excellent Musicien. Il n'avait d'autre instrument que des morceaux de bois qu'il joignait ensemble, & sur lesquels il rendait des cordes. C'est avec cet instrument qu'il trouvait l'art de charmer ceux qui l'écoutaient, & de faire passer dans leurs âmes les diverses passions dont il semblait tour à tour agité. On l'a surnommé, avec raison, l'Orphée de l'Arabie.

« L'emploi de la Musique, disent les Arabes, en prouve l'excellence; » nos Imans, compagnons des génies célestes l'emploient dans nos mosquées aux lectures sacrées du Koran, à l'exemple de Daoud (*David*) » (puisse l'Etre Suprême le combler de ses faveurs,) qui chantoit lui-même ses cantiques au son de la harpe.

« Le pilote vigilant, l'œil sur la boussole & la main au timon du navire; » chante pendant la nuit pour charmer l'ennui d'une longue veille; tandis » que le matelot grimpant sur les cordages, où occupé à ployer la voile, » ne s'émue point du danger qu'il court, & tiffle sa chanfonnette.

« L'impie magicienne use d'une espèce de chant dans les paroles mystérieuses qu'elle profère. C'est par le secours d'une Musique barbare » & inconnue qu'elle rappelle à la vie, le moribond abandonné des » Médecins. Ses accens magiques ont la vertu de réunir, d'échauffer, » de ranimer la froide cendre des morts, & d'étonner nos yeux par » l'apparition de mille objets fantastiques. Le robuste Chamelier, comp-

» tant

» tant pour rien la fatigue d'une pénible route, s'amuse à chanter ; sa
 » Musique simple & naïve réjouit la caravane, & accélère le pas lent
 » de ses chameaux.

» L'oiseleur rusé fait usage d'une Musique qui imite le chant varié des
 » oiseaux, trompés, séduits par les appeaux qu'il fait entendre pendant
 » le silence de la nuit, le sauvage francolin & la timide perdrix viennent
 » se rendre dans les filets que sa main leur a tendus.

» Le berger nonchalamment couché à l'ombre d'un palmier, joue du
 » rustique heiraât (*espece de flageolet*) & charme ses moutons par sa
 » douce mélodie. Il leur inspire l'amour & le desir créateur de perpé-
 » tuer leur espece.

» Enfin la tendre mere apaise les vagissemens du nourrisson qu'elle
 » allaite, & parvient à l'endormir en chantant ».

Il suffit d'avoir parcouru quelques manuscrits arabes pour y trouver l'éloge de la Musique & des merveilleux effets qu'elle a produits chez eux. Tous leurs livres sont pleins d'histoires vraies ou fabuleuses que chaque auteur a accommodées au génie de sa nation, toujours amoureuse de figures & d'hyperboles outrées. Plusieurs savants ont eu connoissance du pouvoir que les Arabes attribuoient à leur Musique, mais aucun d'eux ne nous a fait connoître, ni les règles de leur chant, ni le genre de leur mélodie, c'est cependant ce que nous osons faire aujourd'hui ; nous formons, il est vrai, un dessein téméraire, nous entrons dans une carrière où personne ne nous a précédé, & où nous n'apercevons aucune trace : que le desir de plaire & d'être utiles nous serve de boussole !

La Musique est appelée par les Arabes, *ilm el edwar*, c'est-à-dire la science des cercles ; parce qu'ils ont coutume de placer leurs airs dans des ronds.

Elle est divisée, selon *Ali Reïs-ibn Sina*, vulgairement *Avicenne*, en deux parties, le *têlif* (composition) & l'*ikâa* (chûte des sons.) Le *têlif* est la Musique considérée dans la mélodie des sons, & l'*ikâa* est la cessation (a) mesurée de cette mélodie.

La Musique des Arabes est composée de modes ou phrases harmoniques ; qu'ils appellent du nom de certains pays de princes, ou enfin

(a) Cette seconde partie ne regarde que la Musique instrumentale.

de quelques grands hommes qui ont illustré leur patrie, soit par leurs talens, soit par leurs verrus. On compte quatre modes principaux nommés *Ouffoul*, racines. Comme les Arabes ont reçu ces modes des Persans, ils en ont aussi adopté les noms.

Raft ou droit est le premier.

Irak ou mode de Chaldée le second.

Zirafkend est le troisième.

Et *Isfehan* ou mode de la capitale de Perse le dernier.

Les philosophes Arabes assurent que les sons du mode *irák* remuent les passions, & portent le trouble dans l'ame; & que ceux du *zirafkend* allument dans les cœurs le feu de l'amour.

Ces quatre modes ont huit dérivés appelés *fouroû*, Rameaux. Le mode *raft* a pour dérivés, les modes *zenkela* & *îschak*; l'un signifie en Persan, une sonnette, & passe pour le mode le plus mélodieux; l'autre est le mode de l'amour. Du mode *irak* dérivent le *maiah* & l'*abou Seléik*, qu'on croit être le nom d'un fameux Musicien.

Les dérivés du mode *zirafkend*, sont le *Bouzrouk* & le *rehavi*. *Bouzrouk* est le nom d'un roi de Perse, de la famille des Ismaéliens, qui commença à régner l'an de l'hégire 518, de J. C. 1124. Le *rehavi* est mis au rang des premiers modes dérivés par les Musiciens Orientaux.

L'*Isfehan* a pour dérivés le *Noui* & le *Houffein*; le premier signifie le gazouillement des oiseaux; le second est ainsi nommé du nom d'*Houffein*, fils d'Aly, qui fut tué l'an 61 de l'hégire, Prince que les Persans ont mis au rang des Martyrs, & dont ils célèbrent tous les ans la mort par des pleurs & des lamentations. Le mode d'*Houffein* est le plus usité parmi les Turcs.

Les Arabes placent, après les huit modes *fouroû*, six modes mixtes ou composés: qu'on nomme en Persan *evazat*.

Le premier se forme des modes *raft* & *irak*, c'est le *nevrouz*, ce qui signifie un nouveau jour. C'est le premier de l'année Persanne, qui arrive le jour de l'équinoxe du printemps.

Le *schehenaz* est composé des modes *zirafkend* & *isfehan*; son mouvement est doux & gracieux.

Le *selmeck* se forme du *bouzrouk* & du *zenkéla*. Sa mélodie est douce.

Le *zerkeschi* est composé des modes *rehavi* & *houffein*. *Zerkeschi* signifie une étoffe tissée avec des fils d'or, pour marquer la beauté & la richesse de sa mélodie.

L'*higiaz* se forme du *maiah* & de l'*abou séléik*. *Higiaz* est l'Arabie pétrée ou pays de la Mèque. Il existe une chanson Arabe qui compare ce mode à un rayon de miel, à cause de la douceur de ses sons, & qui dit aussi qu'il inspire la gairé.

Des modes *noui* & *ischak* se forme le mode *gouscht*, qui signifie une timbale d'airain.

On compte encore sept modes qui sont appelés *bouhour*, c'est-à-dire, *Mers*. Les Arabes, par un jeu de mots particulier à leur langue, comparent la difficulté de savoir bien ces modes à celle de nager dans une mer orageuse; ces sept *bouhours* ne sont autre chose que sept phrases musicales, dont la première commence par le premier intervalle, la seconde par le deuxième, &c.

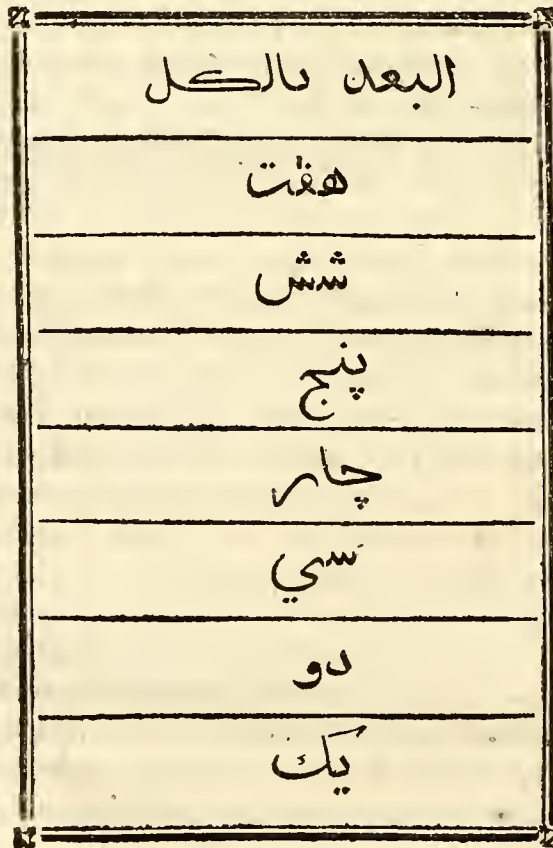
Ces intervalles se nomment *ghiah* en Persan. Ils les joignent à leurs noms de nombre, qui sont *iek*, *dou*, *se*, *char*, *penj*, *schetch*, *heft*: Un, deux, trois, quatre, cinq, six & sept. De façon qu'ils appellent *iek-ghiah* le mode qui commence par le premier intervalle, *doughiah* celui qui commence par le second, &c. Le mot *doughiah* nous rappelle un passage que nous avons vu dans l'Histoire de Tamerlan, composée par *Ahmed ibn Arabschah*, le plus partial & le plus fleuri des Historiens. Il raconte que les habitans de *Giorgian*, capitale du *Kouarazm*, s'adonnaient particulièrement à la Poésie & à la Musique, & qu'il était passé en proverbe que lorsque les enfans de *Giorgian* jetaient quelques cris dans leur berceau, c'était dans le mode *doughiah*, & qu'ils pleuraient en Musique.

Celui qui possède parfaitement tous les modes ou phrases musicales, dont je viens de donner une légère idée, passe parmi les Orientaux pour un excellent Musicien. On l'admire, on le fère, il est admis dans tous les concerts où l'on joue sans avoir de musique devant les yeux, parce que chacun fait ces modes par cœur. « Tel était *Cathab el Moussouli*, ou » le Ninivien, qui chantait avec une égale facilité, les modes dont nous » avons parlé, c'est-à-dire, les *Oussoul* (racines), les *fourâ* (rameaux), » les *évaçat* (tons composés), & les *ghiah* (intervalles), il trouvaient avec » une facilité merveilleuse, l'embouchure des instrumens à vent. Soufflait- » il dans un simple roseau, il faisait taire les plus habiles Musiciens. » Portait-il à sa bouche une flûte à bec, *Ishac* eût brisé son luth en en- » tendant les sons qu'il en tirait. Son souffle animait, faisait parler son

» instrument. Il touchait le cœur en charmant l'oreille. On tendait le
 » dos en se courbant pour mieux l'entendre. Le luth même semblait
 » incliner son chevillier. Il joignait à cela un grand talent pour composer
 » de beaux airs de Musique ».

Le mode Arabe a ordinairement neuf lignes qui sont appelées *southour* ; on les multiplie jusqu'à onze, douze & même davantage, lorsqu'il a plus de sept notes d'étendue. Il faut observer que les Arabes ne comptent point les lignes de leur Musique, mais les intervalles, & que les neuf lignes ordinaires ne forment que huit intervalles, dont le plus haut est occupé par ces mots, *el boud bil koull* intervalle dans tous les tons. Nous allons actuellement tracer la figure du mode Arabe, telle que nous l'avons trouvée dans un ancien manuscrit.

Figure du mode Arabe.



Les lignes du mode sont tracées avec différentes couleurs, ainsi que le nom de nombre qu'on voit au-dessus. Le plus bas est *iek*, l'autre *dou*, *fi*, *tchar*, *pendga*, *schesch*, *heft*. C'est-à-dire, un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept. Les Arabes ont eu le soin d'indiquer quelle devait être la véritable couleur de chacun de ces mots, & celle de la ligne qui se trouve au-dessous.

Iek doit être verd, couleur d'année.

Dou fera d'un rouge couleur de rose.

Si d'un bleu semblable à l'aristoloche.

Char fera peint de couleur de violette.

Penj doit être d'un jaune semblable à la plante nommée camomille;

Schesch d'un noir d'ambre.

Heft d'un bleu clair.

Les Arabes, ayant reçu la Musique des Persans, ont adopté les noms de leurs intervalles; cependant ils ont substitué quelquefois aux noms Persans les lettres de l'alphabet Arabe, selon l'ordre ancien.

Valeur numérique, Raport des lettres Arabes aux nombres Persans.

1	ا alif	au lieu de iak.
2	ب be	dou
3	ج gim	fi
4	د dal	tchar
5	ه hé	penj
6	و waw	schesch
7	ز zain	heft.

La gamme Arabe est nécessairement liée à ce qui précède, & on fera sans doute étonné du raport qui se trouve entr'elle & la gamme Italienne. Ce rapport est si frappant, qu'il suffit d'avoir des yeux pour s'en con-

vaincre, en ne faisant attention qu'aux lettres initiales de chacun des mots. La gamme, comme on fait, est une table sur laquelle on apprend les justes intonations des notes de la Musique. Les Arabes l'appellent *dourr mofaffal*, c'est-à-dire, *perles séparées*.

G A M M E A R A B E.

ا م ل	alif	mim	lam	A. mi la
ب ف س	be	fe	fin	B. fa fi
ج ص د	gim	fad	dal	C. fol do (a)
د ل ر	dal	lam	re	D. la re
ه س م	he	fin	mim	E. fi mi
و د ف	waw	dal	fe	F. ut fa
ز ر ص	zain	re	fad	G. re fol.

Rapports des lettres Arabes aux notes de notre musique.

Ainsi la lettre ا *alif* répond à la note *la*,

ب *be* *fi*,

ج *gim* *ut*,

د *dal* *re*,

ه *hé* *mi*,

و *waw* *fa*,

ز *zain* *sol*.

(a) *Do*, en Italien, signifie *ur*.

Nous croyons avoir assez clairement expliqué le rapport qui se trouve entre nos notes & les intervalles du mode Arabe. Ainsi l'intervalle le plus bas nommé indistinctement *iek* ou *alif*, fera l'intervalle du *la* ; celui de *dou* ou *be* fera celui de la note *fi*, &c.

Les Arabes n'ont point de notes proprement dites, mais des lettres initiales qu'ils placent dans les interlignes de leurs modes, pour indiquer au Musicien, l'intervalle dans lequel il doit commencer les différens tons qu'il doit parcourir, la tenue des sons, les pauses, la vitesse ou la lenteur qu'il doit employer dans les différens morceaux de chant, & enfin le ton par lequel il doit finir.

La différente couleur n'est pas moins essentielle, selon les Musiciens Arabes, dans les abréviations que nous allons tracer, que dans les lignes des modes.

TABLEAU des abréviations de la Musique des Arabes.

ABRÉVIATIONS.

Cette lettre est toujours de la couleur de la ligne sur laquelle elle est posée.

م pour	مأخذ	<i>Makhadz</i> , intervalle de la première note.
Rouge ص	صعود	<i>Sôoud</i> , élévation.
R. تر	ترتيب	<i>Tertib</i> , degré, ou note.
R. اص	صعود للاسراع	<i>Soôud lilefrâ</i> , élévation. avec vitesse.
Jaune φ	هبوط	<i>Houbouth</i> , descente.
J. تر	هبوط بالترتيب	<i>Houbouth bil tertib</i> , descente graduée.

R. سر سريعا *Seriân*, vite.

J. φ هبوط بالاسراع *Houbouth bil esrâ*, descente avec vitesse.

R. ط طفر *Thafr*, saut.

J. ع عكف *Afk*, marche rapide.

R. ر ر كنز *Rikz*, dernière note de l'air.

On sera sans doute curieux de connaître quelle est la méthode des Arabes dans l'emploi qu'ils font de ces lettres initiales, & quelle est leur manière de les chanter.

Nous allons joindre ici deux morceaux de Musique Arabe qui éclairciront tout ce que nous avons dit jusqu'ici. L'un est le mode *ziraskend*, & l'autre est un des modes composés, nommé *hidgiaz* ou mode de l'Arabie pétrée.

Ces modes, nous le répétons encore, ne sont que des phrases harmoniques, dont le chant flatte peu nos oreilles, tandis qu'il charme celle des Orientaux. Il ne faut pas s'imaginer que les accompagnemens puissent lui prêter quelques agrémens. Les Arabes ne connaissent point la science des accords. On n'emploie dans leurs concerts que le *motévaïm* ou *naghmé vahidé*, c'est-à-dire, l'unisson ; & leurs plus beaux accompagnemens ne consistent qu'à jouer à l'octave. Il faut pourtant avouer que quelques Musiciens Arabes, en pinçant leurs instrumens, font résonner toutes leurs cordes pour faire plus de bruit ; mais c'est ordinairement sans avoir égard à la proportion des tons, ni à la justesse des accords. C'est à-peu-près ainsi que nos virtuoses Savoyards font entendre éternellement les ennuyeux bourdons de leurs vieilles.

دائرة النير افكند




L'explication de *Schemfeddin el Saïdavi el Dimeschki* se trouve à la page suivante.

Cercle du Mode zirafkend.


Intervalle dans tous les Tons.		
	sept	fol
Note.	fix	fa
Descente rapide.		cinq
Première note.	quatre	re
Descente.		
Note marche rapide.	Note.	trois
	Descente	
	Montez vite. note. finale.	deux
	un	la


Zirafkend.


*Explication tirée du manuscrit Arabe de Schemseddin el Saïdavi
el Dimeschki.*

Prenez le ton dans l'interligne *giar*  *makhadz*, première note.

Descendez (ϕ) *houbouth*, descente.


A l'intervalle *fi*  *tertib*, degré, note.


Allez promptement de-là  *ask*, marche rapide.

Au ton *schesch*  *tertib*, note.

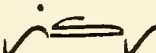
D'où vous descendrez vite (ϕ) *houbouth bil esrá*, descente rapide.

A l'interligne *dou*.

Vous retournerez vite  *soûd bil esra*, élévation rapide.

A l'intervalle *fi*  *tertib*, degré, note.

Et vous descendrez (ϕ) *houbouth*, descente.

Au ton *dou* où vous finirez  *rikz*, note finale.

Explication française du mode Zirafkend.

Prenez votre ton en *re*.

Descendez à l'*ut*.

De-là passez au *fa*.

Et descendez par toutes les notes avec vitesse au *fi*.

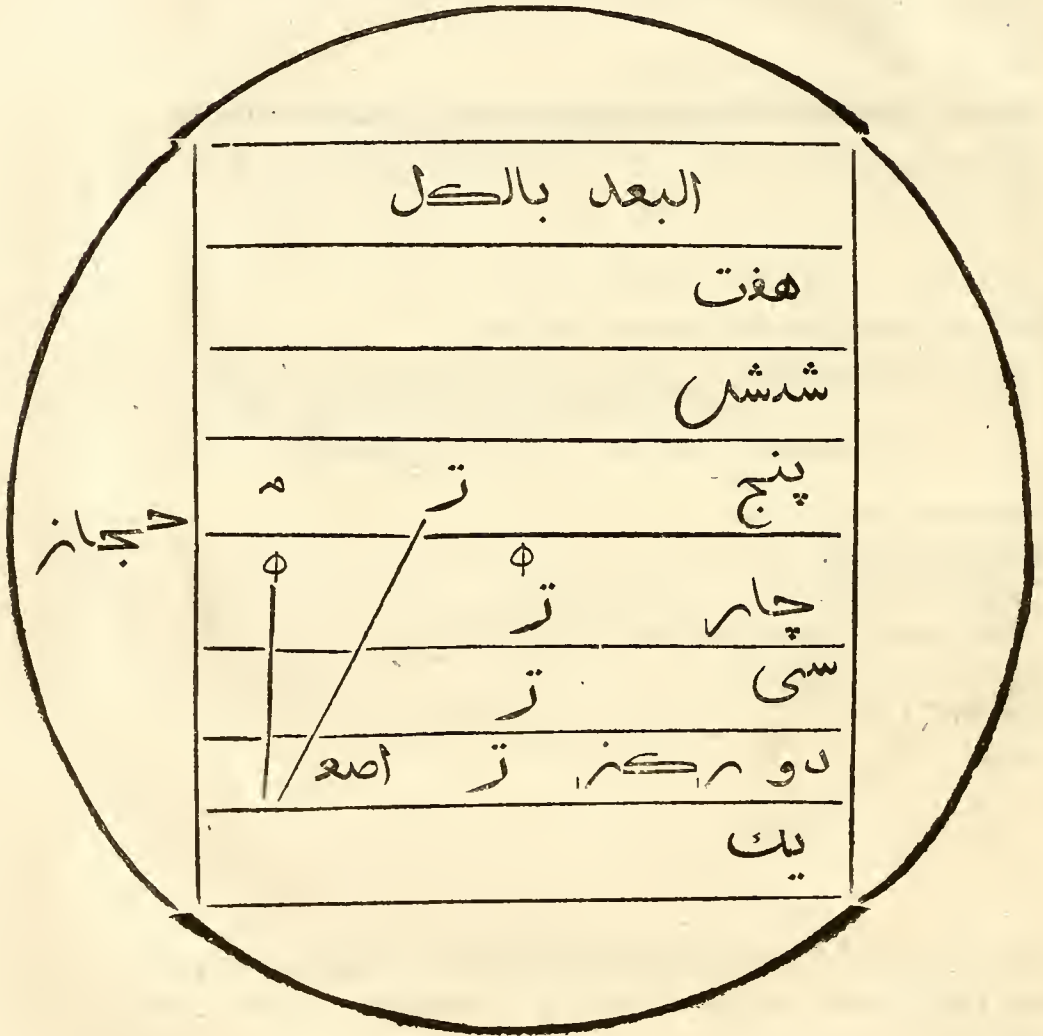
Où vous ferez une pause.

Remontez à l'*ut*.

Finissez au *fi*.

Ces paroles sont tirées d'un hymne en l'honneur de Mahomet composé par un Poète Arabe, nommé seulement par *Schemseddin, el Babiüy*, ou le Babylonien.

دائرة الحجاز




Cercle du Mode higiaz.

Higiaz.


Intervalle dans tous les Tons.			
		sept	fol
		fix	fa
Première note.	Note.	cinq	mi
descente	descente. note.	quatre	re
	note.	trois	ut
	note, finale.	deux	fi
	montez vite	un	la


Explication tirée du même manuscrit de Schemseddin.

Prenez votre ton dans l'intervalle *penj*  *makhadz*, première note.

Descendez vite (ϕ) *houbouth bil esrá*, descente avec vitesse.

Par tous les tons à l'intervalle *dou*.

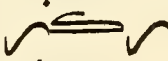
D'où vous monterez vite  *sooud bil esrá*, élévation rapide.

A l'intervalle *penj*  *tertib*, degré, note.

Redescendez vite (ϕ) *houbouth bil esrá*, descente rapide.

En parcourant tous les tons  *tertib*, degré, note.

A l'intervalle *fi*, où vous resterez quelque tems.

Et vous finirez  *rikz*, finale.

Dans l'interligne *dou*.

Explication française du mode higiaz.

Prenez votre ton en *mi*.

Descendez vite par tous les tons au *fi*.

D'où vous remonterez vite au *mi*.

Descendez encore avec vitesse à l'*ut*.

Où vous observerez un point d'orgue.

Et vous finirez au *fi*.

On fera peut-être bien aise que nous donnions les propres paroles qu'un Musicien Arabe a employées dans une occasion toute semblable. Voici comment il s'exprime :

« Je mets ici comme le sceau de cet ouvrage , une priere au Prophete Magnifique, digne objet de nos louanges. Puissé l'Etre Suprême
» le combler de ses faveurs , & lui faire entendre durant l'éternité ;
» le chant de la Tourterelle & du Rossignol ! »

Des Instrumens Arabes. (a)

Les Arabes ont un grand nombre d'instrumens que nous ne pouvons point espérer de connaître , à moins qu'on ne retrouve le précieux manuscrit que M. Petit de la Croix avait pris la peine de composer , lorsqu'il était en Orient , avec la figure des instrumens dessinée par lui-même. Ce livre aurait sans doute jetté quelque jour sur un passage fort obscur , du livre intitulé *Ressâi akhuan el Safa* , ou Traité des freres Sophis ; dont *Aboubekr ibn Schirvan* nous a donné l'abrégé , il s'agit du merveilleux instrument de Farabi , auquel on a attribué les mêmes propriétés qu'à la lyre d'Orphée. Cet instrument est nommé *khafschbat* , ce qui signifie en Arabe des morceaux de bois. Je me fais un plaisir de tracer ici la fabuleuse histoire où il est parlé de cet instrument singulier & inconnu.

Ismaïl Sahib , Visir du Sultan , *Fekreddoulé* , avait rassemblé chez lui une troupe d'excellens Musiciens. Il se préparait à entendre un magnifique concert ; on allait faire le signal accoutumé pour commencer , & donner le premier coup d'archet , quand on vit paraître à la porte de la salle un homme inconnu , dans l'ajustement le plus extraordinaire. Ses babouches grimaçantes & rapetacées en cent endroits , échappaient de ses pieds. Sa robe déchirée n'était qu'un assemblage de vieux lambeaux de toutes les couleurs ; mille morceaux verts , jaunes , rouges , bleus en formaient un atc-en-ciel diversément coloré. Sahib reçut pourtant cet homme singulier avec politesse , & le présenta aux Musiciens ; ceux-ci le prièrent de leur montrer ce qu'il savait faire , & de leur donner un échantillon de ses talens. Alors Farabi , (car c'était lui qui avait emprunté ce dégui-

(a) On trouvera un Chapitre sur les Instrumens Arabes à la fin du Livre II. Nous l'avons tiré d'un Voyage en Arabie qui ne nous est connu que depuis l'impression de notre 1^{er}. Livre.

sement pour n'être point connu) tire des morceaux de bois (khaïschbat) de sa poche qu'il joint ensemble, & sur lesquels il tend des cordes. Cet instrument étant accordé, il chante en s'accompagnant lui-même un morceau de sa composition. Voici l'endroit où commence le merveilleux de cette histoire. Au mouvement léger & agréable de sa Musique, tout le monde se met à danser & à rire à gorge déployée. Farabi change de ton. Ses sons tendres inspirent la douleur, la tristesse se répand sur tous les visages, & l'attendrissement dans tous les cœurs. Il passe soudain dans un autre mode. A sa mélodie douce & somnifère, les auditeurs sentent leurs yeux s'appesantir, bâillent, étendent les bras, & succombent enfin au sommeil. Nous nous hâtons de finir cette histoire, de peur d'endormir à notre tour, ceux qui prendront la peine de nous lire, & nous allons joindre ici une description abrégée des instrumens les plus usités, dont nous avons pu avoir quelque connaissance.

Le Rebab ressemble parfaitement à l'instrument que nous nommons *pandore*. Le corps de cet instrument a la forme d'une tortuë; le manche en est rond, il a trois cordes de crin droites & non treffées. On en joue avec un archet, & on le tient sur les genoux avec un appui semblable à celui de nos contre-basses.

Le tambour est une espèce de mandoline dont le manche est très-long. Le corps de l'instrument est petit, la table en est sans ouverture. On aperçoit seulement une ouïe ronde & fort étroite qui est pratiquée sur un des côtés. On compte ordinairement deux espèces de tambours. Le grand n'a que deux cordes de laiton treffées, montées l'une à la quinte de l'autre; mais il a jusqu'à cent *déssatein* ou touches pour varier les tons en démanchant. Le petit, au contraire, n'a que treize touches. Ses cordes de laiton uni, sont triplées, de façon que trois de ces cordes montées à l'unisson, sont à la quinte des trois autres. On le pince avec l'écorce du bois de cerisier, ou avec une plume.

Le douff est le même que le tambour de basque. Il est composé d'un cercle sur lequel est tendue une membrane. Plusieurs petites ouvertures sont pratiquées autour de ce cercle, dans lesquelles on attache de légers grelots de cuivre. Les Arabes, inventeurs de cet instrument, l'ont communiqué aux Espagnols, qui l'ont nommé *adoufe*, & les Basques l'ont sans doute reçu de ces derniers.

Le *fanj* & le *kanoun* ressemblent à nos psaltérions. Leur forme est triangulaire. La table a ordinairement deux ouïes ; les éclisses en sont épaisses , leurs cordes sont de laiton ou de boyau. On les pince avec des doigtiers.

Le *naï* est une flûte ; le corps de l'instrument est de roseau , & l'embouchure de corne. Il a des trous , mais il n'a point de clefs. C'est au son de cet instrument que dansent les Derviches. Deux ou trois Musiciens jouant du *naï* sont placés sur une galerie qui regne autour de la Mosquée. L'Iman se met au milieu de ses Derviches , & donne le signal ; alors ils font la pirouette au son des flûtes avec tant d'agilité , que l'œil ne peut les suivre. L'Iman fait encore un signe , & les Derviches s'arrêtent à l'instant sans faire aucun mouvement , & restent dans la même attitude , si bien qu'on les prendrait pour des statues.

Le *berbeth* est le même que le *βάρβιτον*, barbiton des Grecs. C'est ainsi que les Persans ont nommé le luth des Arabes , parce que la partie inférieure de cet instrument a la forme du ventre de l'oie. Quelques auteurs assurent qu'il a six, sept, & même quatorze cordes ; mais il n'en a que quatre , selon le sentiment d'Avicenne , & ressemble à l'instrument que nous allons décrire.

Le *oud* ou *âoud* est le même que le luth. Les Arabes prononcent avec leur article *elaoud*. Les Espagnols ont retranché la première lettre , & prononcé *Laoud*. Les Italiens ont accommodé ce mot à la douceur de leur langue , ils ont dit *liout* ; & nous l'avons reçu de ces derniers en prononçant *luth*.

Les Arabes , amoureux de cet instrument , nous ont tracé dans un de leurs manuscrits , les proportions exactes du *oud*. Ils ont même poussé leur minutieuse exactitude , jusqu'à nous apprendre le nombre de fils de soie qui doivent composer les cordes , ou en déterminer la différente grosseur.

La longueur du *oud* doit comprendre une fois & demie sa largeur ; sa profondeur doit faire la moitié de la largeur de la table , & le *âmoud* ou manche ne doit avoir que le quart de la longueur de l'instrument. Il faut que la table en soit mince , & que le bois en soit dur , & résonnant , lorsqu'on le frappe.

Cet instrument n'a ordinairement que quatre touches ou ligatures vers le *ôunk* ou bout du chevillier. Il n'en a point absolument en montant vers le *mouschth* , ou chevalet. On place dans l'intervalle qui avoisine le chevillier , la ligature du *sebbabé* (doigt index) , un peu plus loin celle

du *vastî* (doigt du milieu), à la moitié de la distance ordinaire, celle du *binfir* (doigt anulaire), & enfin à la suite, tirant toujours vers le chevalier, celle du *khinsar* (doigt auriculaire). Il est bon d'observer que tous les intervalles forment à-peu-près un ton, excepté celui du *binfir* qui n'a qu'un demi-ton.

Le *oud* a quatre cordes, le *zir* ou chanterelle est la plus fine. Les Arabes commencent, pour acorder cet instrument, à la monter au ton le plus haut.

Le *metfni mothlik*, ou seconde corde, pincée à vuide, doit être à la quarte de la chanterelle.

Le *motfellets* ou troisième corde à la tierce du *metfni*.

Et le *bem* ou bourdon à la quarte du *motfellets*, de façon que le *zir* ou chanterelle étant un *mi*, la seconde serait un *fi*, la troisième un *sol*, & la quatrième un *re*.

Le *oud* passe chez les orientaux pour le plus beau des instrumens. Les Philosophes Arabes le comparent à la nature.

Le *zir* est, selon eux, semblable à l'élément du feu, par ses sons aigus & pleins de chaleur.

Le *metfni*, à l'air, par ses sons légers.

Le *motfellets*, à l'eau, par la froideur de sa mélodie.

Et le *bem* à la terre, par la pesanteur & la gravité de ses sons.

Ils vont plus loin encore, & trouvent dans cet instrument un puissant antidote contre les différens maux qui affligent l'humanité; ce que les plus célèbres Médecins ne pourraient faire avec toutes les drogues de la Faculté, un Musicien Arabe le ferait en jouant du *oud*.

Nous allons joindre ici ces recettes harmoniques tirées du manuscrit dont nous avons déjà parlé, intitulé : *Ressâil Akhuan el Safa*, ou Traité des Freres Sophis.

Les sons du *zir* ou chanterelle ont l'art de guérir les personnes attaquées de la maladie dite *balgham*; ce sont les phlegmatiques.

Il n'est point de mélancolie, même de vapeurs noires, quelque invétérées qu'elles soient, qui ne cedent aux sons du *metfni*.

Le *motfellets* donne une santé parfaite à ceux qui sont tourmentés des maladies ordinaires à la jeunesse, telles que la jaunisse & les pâles couleurs.

Et les personnes d'un tempérament sanguin se trouvent foulagées dès qu'elles entendent le *bem*. Enfin on ne sçaurait compter les merveilleuses cures qu'opèrent les sons du *oud* chez les Orientaux. Mais il est un art qu'ils croient nécessaire pour opérer ces prodiges, c'est de sçavoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix; & c'est en quoi consiste la seconde partie de la Musique nommée *ika* ou chûte des sons. C'est peu que de sçavoir les modes dont nous avons parlé, il faut encore posséder parfaitement les divers pincemens auxquels les Arabes ont donné les noms des pieds de leur prosodie; il faut connaître le *tsakil* ou pied grave, le *khafif* ou pied léger, le *makhouri* qui ressemble au roucoulement du pigeon ramier; le *remel* qui imite le chant du francolin, &c.

Un Musicien habile sçait se servir avec adresse des modes & des pincemens les plus propres à exprimer les passions qu'il veut inspirer; il n'a ordinairement qu'une façon de passer d'un mode à l'autre, c'est de faire une pause mesurée après le premier, & de passer soudain au mode avec lequel il a le plus d'analogie. S'il se trouve à un festin, il commence par les modes qui inspirent le courage, la libéralité, la noblesse, en les accompagnant du pincement nommé *tsakil*. Ensuite il passe insensiblement au mode de l'amour & de la volupté avec le pincement *hézej* & *remel*; bientôt il emploie un mode léger & joyeux avec le *makhouri*, pincement favorable à la danse; mais lorsqu'il s'aperçoit que l'assemblée traîne ses pieds avec peine, & que les têtes commencent à se ressentir des fumées bachiques, pour prévenir les querelles que le vin fait naître, il passe au *tsakil*, & emploie un mode tranquille, doux & somnifère.

Personne n'a mieux connu cet art qu'*Ishac el Moussouly*, le Kalife *Haroun el Raschid*, s'étant brouillé avec sa Maîtresse favorite qu'il aimait éperdument, son Ministre *Giafer* le Barmécide engagea un fameux Poëte à composer une piece de vers sur ce sujet. La piece fut faite & mise en Musique par *Ishac* en peu de tems. Alors *Giafer* ayant inspiré au Kalife le desir d'entendre cet habile Musicien, *Ishac* parut devant l'Empereur, & chanta devant lui en s'accompagnant du luth, les vers qu'il venait de mettre en Musique. On n'avait jamais entendu rien de si mélodieux & de si séduisant. *Haroun*, attendri par le sens des paroles, & enchanté de l'expression du chant, courut sur le champ chez *Ma-*

ridé (c'était le nom de sa Maîtresse), oublia ce qui s'était passé, & fit sa paix avec elle. *Maridé*, au comble de sa joie, mais étonnée de ce changement, voulut en sçavoir la cause. Elle apprit à qui elle en avait l'obligation, & voulant en récompenser les auteurs, elle fit donner à chacun d'eux dix mille dragmes, & Haroun en fit compter vingt mille à l'un & à l'autre pour les récompenser en Empereur.

Nomenclature des Instrumens qui nous sont inconnus.

أَرْغَان	<i>Arghan</i> , Orgue, l'οργανον des Grecs.
اصف	<i>Affaf</i> .
بربكا	<i>Berbekia</i> , espèce de Luth.
بوق	<i>Bouk</i> , Clairon, (a) trompe de Chasseur.
تاي	<i>Tsaï</i> .
دب دب	<i>Dab dab</i> , Tambour.
ددریج	<i>Dirridge</i> , Tambour.
زنج	<i>Zendge</i> , Tambour.
زل	<i>Zill</i> , Cymbales, Castagnettes d'ivoire.
سریانة	<i>Siriané</i> .
سفاقس	<i>Sefakis</i> .

(a) Un Philosophe Arabe l'appelle le héraut de la guerre, dont la voix anime les combattans, & porte la terreur dans les âmes lâches & timides.

شاهيه Schahin.

شَبُور Schebbour, Cor, שָׁבוּר des Hébreux.

شَبِيَّة Schebbié.

شَبَابَة Schebbabe, Flageolet.

شَلْبَاق Schoulbak.

شَلْشَل Schoulschoul.

شِيْزَان Schizan.

صَفَارَة Saffaré, Flûte.

طَبْل Thabl, Tambour.

عَرَطَب Artab, espèce de Luth.

عَزْف Azf, Instrument à cordes.

غِرْبَال Ghirbal, Tambour de Basque.

قَصَب Koffab, Flûte.

قَضِيب Kadhib, Chalumeau.

قَتْنِيْن Kinnin, Harpe.

قِيْز Kiz.

كِيْبَر Kieber, espèce de Tambour.

كِيْرَان Kiran, Luth, Mandoline.

كثارات *Kitfarat*.

كربة *Kierbé*.

كمبر *Kiemr*.

كنارة *Kinnaré*, Guittare; *Kinnor* des Hébreux.

كوس *Kious*, Tymbale d'airain.

كيثار *Kitfar*, Guittare, Harpe; *Katros* des Hébreux.

كياز *Kiaz*, Instrument à dix cordes.

مزهر *Mizher*, Luth.

مزمار *Mizmar*, Flûte; *Mzamroth* des Hébreux.

مصافق *Mossafik*, espèce de Luth.

موسيقال *Moufikal*, Syrinx.

معزف *Mizef*, Instrument à cordes.

نقيب *Nakib*, Flûte; *Nakavim* des Hébreux.

هنبوقة *Hounboukat*, espèce de Flûte.

هيراة *Heirât*, Flûte de Berger.

وت *Vann*, Psaltérion.

ونج *Venedge*, Luth.

Nous devons à M. Pigeon de S. Paterne, Interprète pour les Langues Orientales, ces détails sur la Musique des Arabes; & nous saisissons avec empressement cette occasion publique de lui en témoigner notre reconnaissance.

Supplément au Chapitre XVIII, sur la maniere d'écrire la Musique.

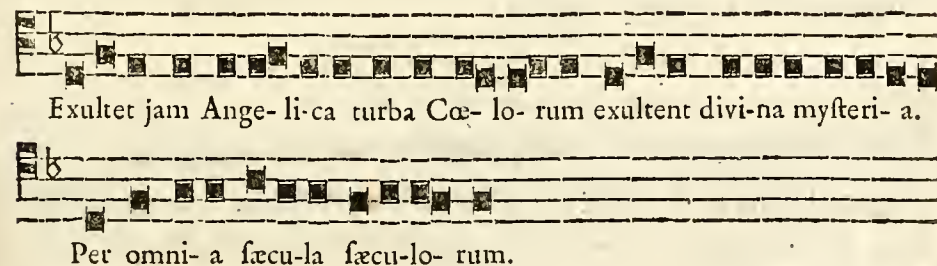
On verra dans notre troisieme Livre, page 20, que les Romains changerent la maniere dont les Grecs se servoient pour noter leur Musique, & n'employèrent pour cela que les quinze premieres lettres de leur alphabet.

Nous avons decouvert dans l'extrait d'un Manuscrit de l'Abbaye de *Jumieges*, en Normandie, quelle était cette methode des Romains, qui subsista jusqu'au tems où Gui d'Arezzo, inventa celle dont nous nous servons encore, après l'avoir beaucoup perfectionnée.

E X E M P L E.

f h' g g g ghgg g g gffgg f h' g g g g g f f
 Exultet jam Angelica turba Cœlorum, exultent divina mysteria, &c....
d f g g h g g f g g f f
 Per omnia sæcula sæculorum.

Traduction.



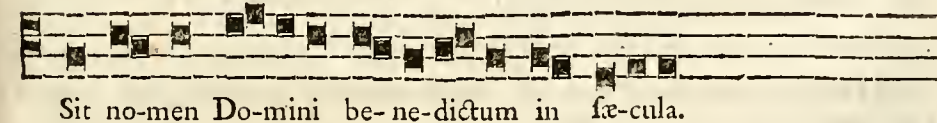
Exultet jam Ange-li-ca turba Cæ-lo-rum exultent divi-na mysteri-a.

Per omni-a sæcu-la sæcu-lo-rum.

Premiere maniere de Gui d'Arezzo, qui réduisit les lettres à sept.

a c h c d e d c c h a h c a ag f g g.
 Sit nomen Domini benedictum in sæcula.

Traduction.



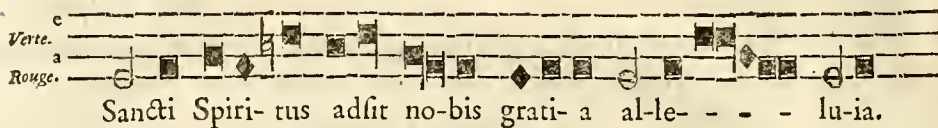
Sit no-men Do-mini be-ne-dictum in sæ-cula.

Seconde Maniere de Gui d'Arezzo, extraite de l'Antiphonaire, dans sa Messe de la Pentecôte.

Il se servait de quatre lignes, dont l'une marquée en rouge, (& quel-

quefois en *jaune*) désignait toujours le *fa*, & celle marquée en *verd*, désignait l'*ut*. Alors il ne restait plus que deux lignes qui eussent besoin d'être désignées par des lettres.

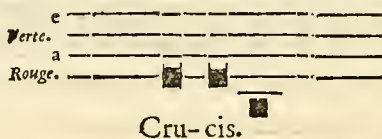
E X E M P L E. (a)



Quand le chant descendait, la ligne rouge montait, comme dans l'exemple suivant :



Ce changement de lignes est nécessaire ici pour pouvoir écrire l'*ut* grave sur la syllabe *cis*; sans ce moyen on n'aurait pu y parvenir sans ajouter une cinquième ligne de cette manière :



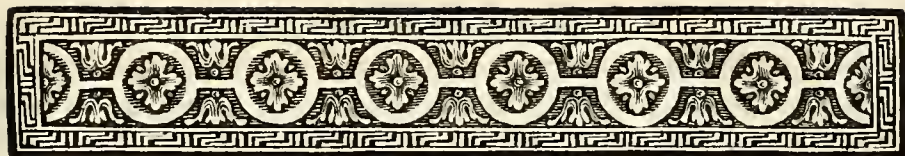
Mais alors on ne se servait pas de ce moyen, & il fallait que toute la Musique que l'on chantait fût comprise dans les quatre lignes, ce qui ne se pouvait qu'en haussant ou baissant la rouge.

Les Auteurs qui pensent que Gui a ajouté le *gamma* à cause de son nom qui commence par *G*, sont dans l'erreur, puisque par le passage suivant, on voit que le *gamma* ou la lettre *G* était déjà ajoutée au système avant lui.

Nota autem in monochordo he sunt : imprimis ponitur Γ Gracum, Gramma (ou Littera) à modernis adjunctum. Guido Aret. cap. 2, Microlog.

(a) Les signes rouge, a, verte, e, voulaient dire, que sur la ligne la plus élevée marquée e ou e-si-mi, les notes que l'on plaçait dessus étaient des *mi*; sur la verte des *ut*; sur la troisième marquée a ou a-mi-la, des *la*; & sur la rouge des *fa*.

Fin du premier Livre.



RECUEIL DE PIÈCES

S U R

LA MUSIQUE GREQUE.

NOTICE raisonnée des Pièces contenues dans ce Recueil.

Nous réunissons ici les morceaux que nous avons annoncés dans notre premier Livre, tome I, pages 36 & suiv. & nous en ajoutons d'autres qui les éclaircissent. Ils sont renfermés dans neuf pages, dont quatre imprimées & cinq gravées, dont voici le détail & l'explication.

I. Pour ne pas interrompre la correspondance du texte & de la traduction des Poésies Grecques qui suivent, avec la Musique Greque qui nous en reste, nous commençons (*page xliij*) (a) par le chant de l'HYMNE A NÉMÉSIS, qui est le troisième des quatre Fragmens de Musique Greque dont nous allons parler : nous le donnons ici à quatre parties imprimées, dont le chant grec fait celle du *dessus*.

C'est un essai que nous avons tenté, pour prouver que le genre *diatonique* de la Musique Greque, dans lequel ces quatre fragmens sont composés, peut se prêter jusqu'à un certain point à notre *harmonie*.

Nous sommes portés à croire qu'on y pourroit aussi plier le *chromatique*

(a) Nous faisons suivre les chiffres des pages depuis le Titre général jusqu'à la fin de ce Recueil, sans distinction de ce qui est imprimé d'avec ce qui est gravé, afin que le Relieur puisse éviter plus aisément les transpositions.

des Grecs, si l'on venoit à recouvrer quelque morceau dans ce genre ; parceque, dans notre Musique comme dans la leur, il a, ainsi que le diatonique, son principe dans la progression triple, qui, comme l'a si bien prouvé M. l'Abbé Rouffier dans son excellent *Mémoire sur la Musique des Anciens*, étoit, avec la progression double, le fondement de tout leur système musical.

Mais, par la même raison, le genre *énarmonique* des Grecs, ne pouvant en aucune manière se déduire du même principe que les deux autres, nous sommes persuadés qu'on ne pourroit exécuter dans notre Musique, les morceaux que la Musique Greque nous auroit laissés dans ce genre, si tant est qu'il ait jamais existé dans la pratique. Car cette alternative nous paroît inévitable : Ou il faut regarder le genre *énarmonique* des Grecs comme un simple produit du travail de l'esprit, auquel les oreilles se refusoient ; ou il faut chercher aux trois genres un principe commun, qui soit plus beau, plus simple & plus vraisemblable que celui de la progression triple, & ce principe ne nous paroît pas facile à trouver.

II. Les six pages suivantes contiennent quatre FRAGMENS DE MUSIQUE GREQUE : savoir ; 1°. un *Hymne à Calliope* ; 2°. un *Hymne à Apollon* ; 3°. l'*Hymne à Némésis* dont on a parlé plus haut ; 4°. les huit premiers vers de la première Ode Pythique de Pindare. Trois de ces pages (xv, xvj, xix) qui font la I^e, la II^e & la III^e Planches gravées, présentent la Musique Greque des Hymnes précédens, la traduction en Musique moderne, & le texte Grec de ces Hymnes en caractères Latins. Vis-à-vis, sont trois pages imprimées (xiv, xvij, xvij) qui offrent, sur deux colones, le même texte en caractères Grecs, avec une traduction françoise. Nous donnons tout cela d'après M. Burette, à qui nous devons, sinon la découverte, au moins la pleine intelligence de ces quatre morceaux, & à qui nous avons une infinité d'autres obligations sur cette partie de la Littérature ancienne, dont Méibomius & lui ont commencé d'éclairer l'obscurité par des recherches profondes & une saine critique. Ils sont depuis longtemps les deux flambeaux qui guident tous les Modernes ; & nous les suivons presque toujours. Mais nous conseillons de les consulter eux-mêmes, l'un dans l'ouvrage dont nous parlerons dans la suite, page x ; l'autre dans les savantes dissertations qu'il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres dont il étoit Mem-

bre. (Voyez ces *Mémoires*, tome V, sur-tout les Planches 2, 3, 4 & 5, pages 192 & suiv. édit. in-4°, & tome VII, mêmes Planches, pages 299 & suiv. édit. in-12). Nous invitons aussi à lire les sages & élégans *Entretiens sur l'état de la Musique Greque vers le milieu du IV^e siecle avant J. C.* Cette Brochure, qui n'a d'autre défaut que d'être trop courte, a paru en 1777 chez les Freres de Bure, Quai des Augustins.

Il seroit superflu de conseiller la lecture du *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau, que tout le monde a entre les mains.

Voilà jusqu'à présent les seuls débris qui nous soient restés de cette Musique si vantée par tous les Anciens, & même jusqu'à nos jours, quoique si fort rabaisée par quelques Modernes. Il faut avouer que ces fragmens, dans l'état où nous les avons, ne nous font pas même soupçonner qu'elle ait pu mériter tant d'éloges. Mais aussi convenons qu'il y auroit de l'injustice à la juger sans l'entendre. Quatre morceaux isolés & informes peuvent-ils démentir les suffrages de tant de siecles éclairés? Attendons, au moins, que les manuscrits trouvés sous les ruines d'*Herculanum* & de *Pompéia*, & que l'on déroule avec tant de précautions, par ordre de Sa Majesté Napolitaine, nous aient fourni, s'il est possible, les pieces nécessaires pour juger le procès: jusques-là l'équité demande qu'il reste indécis.

C'est dans l'espoir que ces manuscrits nous auront conservé quelques monumens de Musique Greque; c'est dans la vue, s'il en existe encore, d'en faciliter d'avance l'intelligence & la communication, que nous avons entrepris les deux morceaux suivans, dans lesquels nous nous proposons de rendre familiers les signes de la Musique Greque, en les comparant avec ceux de la nôtre. Ils sont faits l'un & l'autre, d'après une méthode opposée; mais ils concourent tous deux au même but, & s'expliquent mutuellement.

III. La V^e Planche gravée, qui est beaucoup plus grande que les autres, & qui fait l'objet le plus considérable de ce Recueil, renferme en une feuille toute la TABLATURE GREQUE ou le TABLEAU GÉNÉRAL DES NOTES DE LA MUSIQUE DES GRECS, TANT VOCALE QU'INSTRUMENTALE, COMPARÉES AUX NOTES DE LA MUSIQUE MODERNE.

Nous ne plaçons cette Planche qu'après la IV^e dont nous allons parler; parceque, 1^o. de cette maniere, étant mises l'une vis-à-vis de l'autre, il leur est plus facile de s'expliquer réciproquement; 2^o. la V^e Planche se

trouvant la dernière de toutes , & à la droite du lecteur qui la déploie , elle peut être plus aisément consultée sur les Planches & le discours qui la précèdent , & sur lesquels elle répand beaucoup de lumière.

Elle renferme dans le plus petit espace qui nous a été possible , & néanmoins dans le plus grand détail , tous les signes dont les Grecs se servoient pour exprimer les sons de leur Musique , relativement à leur *intonation* , ou à leur différence du grave à l'aigu ; car nous ne nous occupons pas ici de leur *durée relative* , appelée *rhythme* chez les Grecs , & *mesure* parmi nous. Ces signes , qui ne sont autre chose que les vingt-quatre lettres de l'alphabet Grec , variées par leur figure & par leur position , sont toujours présentés dans cette Planche par *couples* ou *paires* , c'est-à-dire , deux à deux , dont la première note , appelée *vocale* , ne servoit qu'aux voix , & la seconde , appelée *instrumentale* , ne servoit qu'aux instrumens : mais toutes les deux exprimoient le même son. Enfin (& c'est le caractère distinctif de cette planche) elle divise toutes ces paires de notes musicales par les quinze Modes , les trois Genres , & les cinq Tétracordes de la Musique des Grecs. (Voyez ci-après , une courte *Analyse* de ce tableau : elle demande un article à part).

IV. La IV^e Planche gravée , qui est comme le supplément , l'analyse & l'explication de la V^e , offre les mêmes notes Grecques sous un autre point de vue , qui distingue principalement cette planche de la V^e , c'est qu'en général l'ordre alphabétique règne dans ses divisions. Aussi l'intitulons-nous : TABLEAUX ALPHABÉTIQUES DES NOTES MUSICALES DES GRECS , TANT SIMPLES QU'ACCOUPLÉES. Entrons dans le détail de ce qu'elle contient.

Elle est divisée en deux parties inégales.

La première , qui est la plus grande , quoiqu'elle ne forme que le premier tableau , a pour titre ces mots , *Notes simples* , parcequ'elle fait conôître toutes les notes du grand tableau , en les prenant une à une. Elle se subdivise en onze colonnes , dont les trois premières contiennent l'alphabet Grec comparé à l'alphabet François ; les noms ordinaires des vingt-quatre lettres du premier , y sont distingués par de grandes capitales ; les autres dénominations sont en petites capitales ou en petits caractères romains : les huit autres colonnes enseignent toutes les variétés qu'éprouvent les notes dans leur figure & dans leur position. Un titre , placé à

la tête de chaque colone, indique ce qu'elle renferme.

La seconde partie de la IV^e Planche, a pour titre ces mots, *Notes accouplées*, parcequ'elle fait connoître toutes les notes Greques deux à deux, ou rangées par *couples* ou *paires*, comme dans le grand tableau. Elle se subdivise en cinq petits tableaux, distingués chacun par un titre qui en explique le contenu, & rangés sur deux colones, qu'on auroit pu réduire à une, si la hauteur de la Planche l'eût permis; ou dont on auroit fait cinq colones, suivant le nombre des tableaux, si la Planche eût eu assez de largeur.

Il y a, comme on le voit ici, soixante-douze *paires* de notes qui font (a) cent quarante-quatre notes simples. Si M. Burette n'en compte que cent vingt-cinq, c'est qu'apparemment il ne considère que celles qui ont une figure différente. Or il y a dix-neuf de ces notes, qui, sous la même figure, appartiennent à deux différentes paires, dans l'une desquelles elles servent aux voix, & dans l'autre aux instrumens. Nous avons distingué ces dix-neuf notes par une étoile (*) dans les deux parties de cette Planche; & cette distinction étoit nécessaire, puisqu'elle fait connoître les notes qui, avec la même figure, expriment deux sons différens, parcequ'ils n'appartiennent pas à la même paire. Il n'y a que le *sigma*, qui étant répété dans la même couple, & par conséquent *vocal* & *instrumental* tout-à-la-fois (voy. la dix-huitieme paire du II tableau), exprime toujours le même son; nous le traduisons dans notre grand tableau, par les syllabes *ut* \mathbb{X} ou *re* \mathbb{b} , ou *ut* \times , suivant le mode ou le genre auquel il appartient.

La parenthèse () qui enferme quatre paires dans les *notes accouplées*;

(a) Pour trouver ce nombre de cent quarante-quatre dans le premier tableau, qui est celui des *notes simples*, il faut 1^o dans la colone des lettres *courantes*, n'en compter que trois; savoir, l'*éta courant prolongé en bas*, le *demi-mu gauche*, & le *chi altéré*. 2^o Dans la colone des lettres *capitales*, ne compter que pour une les deux figures de chacune des lettres suivantes; savoir, le *zéta imparfait*, le *pi*, le *sigma* & l'*oméga*, ce qui fait quatre figures. 3^o Compter deux fois les lettres marquées d'une étoile (*). En observant toutes ces conditions, on doit trouver 144 figures de notes dans le premier tableau. Si on n'y compte qu'une fois les dix-neuf notes étoilées, on trouvera les cent vingt-cinq de M. Burette. On les trouvera de même dans les cinq tableaux de *notes accouplées*, si on en retranche les dix-neuf notes affectées de l'étoile: car soixante-douze paires faisant cent quarante-quatre notes, ôtez dix-neuf, reste cent vingt-cinq.

ou huit notes dans les *notes simples*, indique celles qui étant rapportées par Aristide Quintilien, ne se trouvent pas dans Alypius. Nous les avons aussi omises dans notre tableau, à l'exception de l'*oméga couché à droite*, & de l'*oméga couché à gauche*, qui indiquoient, l'un aux voix, l'autre aux instrumens; la note placée un ton *au-dessous de la proslambanomené* diatonique du mode Hypo-Dorien, & appelée en conséquence *Hypoproslambanomené*. (Voyez, dans la *Pl. V*, le genre diatonique du Mode I, & dans la *Pl. IV*, le bas des 8^e & 9^e col. du 1^{er} Tableau, & la 24^e paire du IV^e). Comme nous donnons l'échelle ou gamme de Gui d'Arezzo, dont cette note faisoit le son le plus grave, nous ne pouvions nous dispenser d'insérer celle-ci dans notre tableau: d'autant plus que Gui la faisant répondre au *sol*, lui donna la figure du *gamma* (Γ), & qu'à l'imitation des Grecs, dont les diagrammes commençoient en haut par les sons les plus graves & descendoient jusqu'aux plus aigus, il plaça ce *gamma* au haut de son échelle, qui en a pris & retenu jusqu'à présent le nom de *gamme*, dont nous nous servons encore pour exprimer les sons de notre échelle, quoique le Γ ne fasse point partie de nos signes.

Les notes *accentuées* qui occupent, dans cette IV^e Planche, l'avant-dernière colonne du I^{er} tableau & le III^e tableau tout entier, sont au nombre de treize paires, ou de vingt-trois notes, dont trois sont communes aux voix & aux instrumens: elles indiquent en général l'octave au-dessus, des mêmes notes non accentuées; de plus, elles sont affectées aux sons les plus aigus de tout le système.

Nous devons avertir qu'en accentuant, ici & dans le grand tableau, les deux notes de chaque paire, c'est un des changemens que nous faisons aux tables de Méibomius; ou plutôt nous exécutons celui qu'il indique à faire, en disant dans l'avant-dernière page de sa préface, que quoiqu'il n'ait mis d'accens que sur la seconde note de chaque paire, l'autre doit être censée accentuée, puisque, ajoute-t-il, il est clair que si l'on ne vouloit se servir que de la première (qui est la *vocale*), il faudroit l'affecter de l'accent. Surquoi il est bon de remarquer que, dans l'usage ordinaire, on ne mettoit jamais sur les paroles poétiques que l'une des deux notes de chaque paire, suivant qu'on vouloit les chanter ou les jouer sur un instrument: on ne les joignoit ensemble, que dans les leçons ou les livres élémentaires, dans lesquels on se proposoit, comme

nous le faisons ici & dans nos tableaux, de montrer leur raport mutuel.

Un changement plus considérable, que nous avons cru devoir nous permettre, c'est dans les notes *barrées*, qui font la dernière coloné des *notes simples*, & le dernier tableau des *notes accouplées* de cette IV^e Planche. Il ne tombe qu'é sur trois notes, savoir, 1^o sur le *delta* de la quatrième paire du VI^e tableau, que nous barrons, tandis qu'il est accentué dans Méibomius, d'après Alypius; 2^o sur le *tau* de la cinquième paire, qui étant simplement renversé dans leurs tables, se trouve de plus barré dans la nôtre; 3^o enfin sur le *demi-alpha droit*, même paire, qui étant accentué dans *Alypius* & *Méibomius*, porte dans notre tableau une barre, au lieu de l'accent aigu. Car si l'*éta* vocal de la troisième paire paroît accentué dans le tableau chromatique de Méibomius, tandis que nous le barrons, ce n'est probablement qu'une faute du Graveur de caracteres, qui n'aura pas bien fini sa lettre, puisque la nôtre est conforme au texte d'Alypius & à la traduction même de Méibomius.

Mais pour mettre le Lecteur plus à portée d'apprécier nos changemens, nous allons donner, dans le tableau suivant, les phrases mêmes d'Alypius, dans lesquelles nous proposons trois corrections, pour répondre à nos signes corrigés. On y verra le texte Grec, avec la traduction latine de Méibomius d'un côté, & une traduction Françoisse de l'autre.

Nous n'avons pas besoin d'avertir, qu'en les lisant, il faut jetter de tems en tems les yeux sur le tableau des notes barrées, qui est le sixième de la IV^e Planche; & sur le genre chromatique du Mode Lydien, qui est le X^e de la Planche V.

DESCRIPTIONS de la figure du *Lichanos* & de la *Paranete* (premiere Note mobile en descendant) dans les cinq Tétracordes du Mode X. Lydien , Genre Chromatique.

Traduction Latine de Meibomius, pages 23 & 24. Voy. aussi ses Notes sur *Alypius*, page 79 & 80.

Texte d'Alypius, pag. 23 & 24 du Tome I. de l'Edition des Sept Auteurs Grecs sur la Musique des Anciens, par *Meibomius*; Amsterdam, *Elzevir*, 1652. 2 vol. in-4°.

Traduction Française.

1. *Lichanos hypaton chromaticæ*, *Alpha* inversum, lineam habens, & *Digamma* inversum, virgulam habens.

1. Λιχανὸς ὑπατῶν χρωματικῇ, Ἀλφα ἀνέστραμμένον, γραμμὴν ἔχον, καὶ Δίγαμμος ἀνέστραμμένον, γραμμὴν ἔχον.

1. *Lichanos* (du tét racorde) des Hypates, (genre) chromatique; l'*Alpha* renversé & barré, & le *Digamma* renversé & barré.

2. *Lichanos meson chromaticæ*, *Pi* virgulam habens, & *Sigma* aversum, per medium habens virgulam.

2. Λιχανὸς μέσων χρωματικῇ, Πι γραμμὴν ἔχον, καὶ Σίγμα ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσον.

2. *Lichanos* (du tét racorde) des Mèses (genre) chromatique; le *Pi* barré, & le *Sigma* tourné à gauche, & barré par le milieu.

3. *Paranete synemmenon chromaticæ*; *Éta* lineam habens, & *Lambda* jacens aversum, per medium habens virgulam.

3. Παρανήτη συνημμένων χρωματικῇ, Ἑτα γραμμὴν ἔχον, καὶ Λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσον.

3. *Paranete* (du tét racorde) des Conjointes (genre) chromatique; l'*Éta* barré, & le *Lambda* couché à droite, & barré par le milieu.

4. *Paranete diezeugmenon chromaticæ*; *Delta* suprâ habens acutam, & *Pi* jacens aversum, per medium habens virgulam.

4. Παρανήτη διεζευγμένων χρωματικῇ, Δέλτα ἐπὶ τὴν ὀξυήλια, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ Πι πλάγιον ἀπεστραμμένον, ἔχον ἴσῳ γραμμῇ.

4. *Paranete* (du tét racorde) des Disjointes, (genre) chromatique; le *Delta* ^{accentué}, [barré,] & le *Pi* couché à droite, & barré par le milieu.

5. *Paranete hyperbolæon chromaticæ*; *Tau* inversum, [lineam habens,] & *Dimidium Alpha dextrum*, sursum spectans, ^{suprâ habens acutam.} [lineam habens,]

5. Παρανήτη ὑπερβολαίων χρωματικῇ, Ταυ ἀνέστραμμένον, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ ἡμίαλφα δεξιόν, ἀνω νεῦον, ἐπὶ τὴν ὀξυήλια. [γραμμὴν ἔχον.]

5. *Paranete* (du tét racorde) des Aiguës, (genre) chromatique; le *Tau* renversé [& barré,] & le *Demi-Alpha* droit, la pointe en haut, & ^{accentué.} [& barré.]

Il est aisé, dans ce Tableau, de distinguer nos changemens par les deux crochets qui les enferment : quand ils sont en plus petits caractères & sur deux lignes, la supérieure est la phrase d'Alypius, à laquelle nous proposons de substituer la nôtre qui est l'inférieure. Si l'on nous reproche d'altérer le texte d'Alypius, nous répondrons, que ce n'est que la continuation du travail si estimé & si utile du savant Méibomius, qui ayant trouvé les manuscrits extraordinairement défigurés, s'est cru obligé, suivant les occasions, d'y faire des changemens, des corrections, & même des additions. Ainsi, à la fin du premier article de ce tableau, il a ajouté les deux mots, γραμμένη ἔχον, *lineam habens*, c'est-à-dire, *barré*, qui manquoient dans tous les manuscrits. Ce sont les deux mêmes mots que nous ajoutons dans le cinquième article, & que nous substituons dans le quatrième & le cinquième, aux trois mots, ἐπὶ τὴν ἀκρότητα, *suprà habens acutam*, c'est-à-dire, *accentué* ou *surmonté d'un accent aigu*.

De cette manière, 1^o nous rétablissons l'uniformité dans les signes, en n'accouplant que les notes de même espèce, savoir, les accentuées avec les accentuées, les barrées avec les barrées, &c. 2^o Nous conservons par-tout aux *Lichanos* & aux *Paranetes*, la barre, qui paroît être leur signe propre dans le genre chromatique du mode X Lydien; comme l'accent aigu est, pour les trois genres, le signe des octaves dans le haut de l'échelle générale.

La barre qui traverse le *chi* (χ), fait une classe à part : aussi a-t-il un nom qui lui est propre, χι διεφθόρος, *chi corruptum* : nous le traduisons par *chi altéré*, & non par *chi barré*.

Pour finir par la comparaison de cette IV^e Planche avec la V^e (ou le grand Tableau,) on a pu facilement remarquer qu'elles se prêtent une lumière mutuelle. Elles sont même nécessaires l'une à l'autre. Car si, d'un côté, la grande Planche enseigne l'usage que l'on peut faire de la petite, en mettant les Notes de celle-ci chacune exactement à sa place, & indiquant précisément le Mode, le Genre & le Tétracorde qui lui conviennent ; d'un autre côté, cet ordre même observé dans la grande Planche, confondant celui des caractères, qui dans l'origine ne sont que les lettres de l'Alphabet grec, diminue beaucoup la facilité de les reconnoître, & fait croire, au premier coup d'œil, que le nombre en est immense & presque impossible à retenir. Toute la difficulté s'évanouit dans la petite Planche. Cette forêt de signes, la plupart inconnus, dont le grand Tableau paroissoit hérissé, s'éclaircit bientôt dans le Tableau alphabétique des *Notes simples*, & se réduit à vingt-quatre caractères bien connus, dont tous les autres ne sont que des variations ; & ces variations même, qui sont dispersées & confuses dans le premier Tableau, ayant chacune, dans le second, sa dénomination à la tête d'une colonne, & sa figure à la partie de cette colonne qui se trouve sur la même ligne horizontale que la lettre primitive ; elles indiquent sur le champ toutes les altérations que chaque note peut subir dans sa figure. Il suffit, pour les entendre, de bien connoître les lettres de l'Alphabet grec : encore, à l'aide d'un Alphabet françois que nous avons mis à côté de celui de cette première langue, il est facile à tout Lecteur qui ne sauroit que la nôtre, de prendre, en deux ou trois heures d'une lecture un peu attentive, assez de connoissance des lettres greques, pour en reconnoître tous les caractères épars dans le grand Tableau, malgré la diversité des formes qu'ils y reçoivent.



ANALYSE ABRÉGÉE DU GRAND TABLEAU.

AVERTISSEMENT sur ce Tableau, & sur les Tables de Méibomius d'après lesquelles il est formé.

Le but que nous nous proposons ici, est de présenter en un seul Tableau tous les Caractères avec lesquels les Grecs exprimoient les sons de leur Musique, relativement à leur intonation ou à leur différence du grave à l'aigu.

Cet objet a déjà été parfaitement rempli par *Marc Méibomius*, d'après les Tables d'*Alypius*, un des sept Auteurs Grecs sur la Musique des Anciens, dont ce savant Commentateur a donné une belle Edition, imprimée à Amsterdam chez Louis Elzevir, en 1652, 2 vol. in-4°. Il y a joint une excellente Traduction Latine, & des Notes savantes & judicieuses, dans lesquelles il éclaircit les principales difficultés du Texte, qu'il avoit soigneusement corrigé. De sorte qu'il a rendu lui seul à la Musique Greque plus de services que tous les Auteurs modernes qui l'avoient précédé, & que tous ceux qui l'ont suivi, jusqu'à M. Burette, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres.

La partie qui avoit le plus occupé *Méibomius*, & sur laquelle il se félicitoit avec raison d'avoir le mieux réussi, est celle des Notes de la Musique Greque. Les Tables qu'en avoit données *Alypius*, avoient été si fort défigurées & mutilées par les Copistes, qu'il paroïssoit impossible de les avoir jamais en leur entier. *Méibomius* a entrepris ce travail désespéré jusqu'à lui; & après avoir conféré ensemble tous les Manuscrits qu'il avoit pu recueillir, il est enfin parvenu, par ses recherches & ses conjectures, à corriger les fautes qui y fourmilloient, & à deviner les notes qui y manquoient en très-grand nombre, sur-tout dans le genre énarmonique; en sorte que l'on peut dire qu'il leur a donné une nouvelle naissance. Il en a ensuite dressé trois Tableaux, un pour chaque genre.

Cet Ouvrage étant devenu très-rare, notre premier projet étoit de faire réimprimer ces Tables telles que *Méibomius* les avoit disposées. Le bel ordre, la netteté & la correction qui y règnent, sembloit nous y inviter. Mais aucune de nos Imprimeries n'étant, dans ce moment-ci, fournie de la plupart des Caractères dont nous avions besoin, nous avons été obligés de recourir à la Gravure. Or cette nécessité même nous a été utile, en nous suggérant l'idée de réduire les trois Tables de *Méibomius* à une seule, qui réunit tous leurs avantages, & en ajoute beaucoup d'autres qu'elles n'ont pas. En effet, ce que l'Imprimerie, dans les mains les plus habiles, nous auroit toujours refusé, à cause de la multiplicité, de la variété & de la finesse des lignes pleines ou ponctuées, & de la petitesse des signes qu'exige cette réduction, le Graveur l'a exécuté avec une netteté & une précision dont nous espérons que nos Lecteurs seront satisfaits. Car ce n'est pas à lui qu'il faut attribuer la gêne qui paroît dans quelques parties de notre Tableau. Ce défaut vient, de ce qu'ayant été ajoutées après coup sur la Planche, elles n'ont pu y trouver une place aussi bien proportionnée que le reste; & une Planche de cette nature auroit demandé trop de tems pour être recommencée.

Il y a dans ce Tableau trois sortes de divisions, sçavoir I. neuf horisontales, II. six diagonales, III. trois perpendiculaires.

I. La premiere des neuf divisions horisontales est le *Titre général* du Tableau. Au-dessous est un *Avertissement*, à côté duquel sont les deux divisions suivantes;

La deuxieme (& la neuvieme) contiennent le titre & les noms des *Tétracorde*.

La troisieme (& la sixieme) renferment , outre le titre , les trente-huit *noms* que les Grecs donnaient à leurs cordes. On les a couchés à cause de leur longueur.

La quatrieme est une longue *portée de Musique* moderne , au-dessous de laquelle est un triple rang de *syllabes musicales* , qui lui correspond. Ils ont l'un & l'autre l'étendue de trois octaves & un ton , depuis le *la* au-dessous de la clef de *fa* jusqu'au *si* au-dessus de l'octave de la clef de *sol* : c'est aussi l'étendue du système général des Grecs. Ils présentent une échelle graduée en quatre-vingt-six parties perpendiculaires , chacune d'un quart de ton , qui est le plus petit intervalle de la Musique Greque.

La cinquieme , qui est la principale , & qui forme le corps du Tableau , est divisée en quinze parties horizontales , suivant le nombre des modes , dont chacune est subdivisée en trois autres parties horizontales , suivant le nombre des genres. Enfin chacune de ces quarante-cinq parties est encore subdivisée en deux , dont l'inférieure porte une syllabe moderne , qui traduit dans notre Musique deux notes greques que porte la supérieure , l'une à gauche pour les voix , l'autre à droite pour les instrumens. Chacune de ces quatre-vingt-dix parties horizontales est , ainsi que la portée de musique & le triple rang de syllabes , divisée en quatre-vingt-six colonnes , où chaque couple de notes greques étant accompagnée d'une syllabe qui se trouve répétée plus haut , soit dans la portée , soit dans le triple rang , il en résulte une correspondance perpendiculaire entre toutes les parties de la cinquieme division horizontale , & toutes celles de la quatrieme qui se rencontrent dans la même colonne. D'où il est aisé de conclure qu'il n'y a pas de son dans la Musique Greque qui ne puisse , à l'aide de notre Tableau , se traduire dans la nôtre. Et réciproquement il donne le moyen de rendre en Musique Greque tous les sons de la nôtre , pourvu qu'ils ne dépassent pas les limites assignées ci-dessus à l'échelle générale des Grecs. Il faut cependant observer que cette correspondance perpendiculaire se trouve interrompue par les parties qui se répètent du *Tétracorde Synemmenon* au *Diæzeugmenon*. Mais quand on ne la trouve pas entre les syllabes de l'intérieur du tableau & le triple rang de syllabes au-dessous de la portée de musique , il faut alors la chercher dans le même triple

rang, que nous avons répété, avec les changemens convenables, au bas du Tableau, immédiatement au-dessus du double filet, où il fait la huitieme division horisontale.

La sixieme est, comme nous l'avons dit, la répétition de la troisieme. Nous l'avons faite pour faire sentir que les Modes descendant de demi-ton en demi-ton à gauche du Tableau, comme cela est bien sensible aux *Proslambanomenes*; il faut de même, au moins par la pensée, faite descendre dans la même proportion les noms grecs des cordes, qui, dans le haut de la Planche, ne répondent perpendiculairement qu'aux notes du Mode XV. Si l'on suit cette gradation jusqu'au bas du Tableau, on trouvera que ces noms doivent se rencontrer avec ceux que nous avons répétés en bas, & qui répondent perpendiculairement aux notes du Mode I.

La septieme est l'échelle de Gui d'Arezzo.

La huitieme répète le triple rang de syllabes de la quatrieme division; mais avec les changemens de la sixieme. De ces trois rangs de syllabes, celui du milieu donne les notes naturelles; celui de dessus, les notes demi-dièses, dièses & doubles dièses; celui de dessous, les notes bémols & demi-bémols.

La neuvieme, qui a été ajoutée hors du double filet, répète les Tétracordes pour les mêmes raisons que la sixieme & la huitieme.

II. Des six diagonales, la premiere, en commençant à gauche, renferme les quinze *Proslambanomenes*, dont chacune est une corde ajoutée un ton au-dessous des quatre Tétracordes, & constitue avec eux l'étendue de chaque Mode, qui est de deux octaves. Elles descendent, ainsi que les Tétracordes, toujours d'un demi-ton vers la gauche, ou remontent vers la droite dans la même proportion.

La seconde contient les quinze Tétracordes *Hypaton*; la troisieme, les quinze *Mésôn*; la quatrieme, les quinze *Synemmenon*; la cinquieme, les quinze *Diézeugmenon*; la sixieme & dernière, les quinze *Hyperboléon*.

III. Enfin, des trois divisions perpendiculaires

1° Celle des Modes, & 2° celle des Genres, sont répétées à droite du Tableau, pour la facilité de la recherche du Mode, auquel appartient une note voisine de cette marge.

3° Celle des Tétracordes pattachage, comme nous l'avons dit, tout l'intérieur du Tableau en quatre-vingt-six colonnes.

H Y M N E A N É M É S I S ,

M I S A Q U A T R E P A R T I E S .

Celle du Dessus, n'est autre chose que le Chant Grec du troisieme morceau ci-après, que nous avons transposé du Ton de Mi à celui de Sol.

Grave.

Dessus.

Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupâ phru-

Haute-contre.

Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupâ phru-

Taille.

Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupâ phru-

Basse.

Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupâ phru-

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

F R A G M E N S
 QUI NOUS RESTENT
 DE LA MUSIQUE DES GRECS,
Avec la Traduction de M. BURETTE.

DITHYRAMBE, A LA MUSE CALLIOPE.

CHANTEZ, Muse, qui m'êtes
 chere; & donnez le ton à ma voix.
 Que l'air de vos bocages vienne
 agiter mon âme. Sage Calliope,
 qui marchez à la tête des charman-
 tes Muses; & vous, qui nous ini-
 tiez à vos mystères, sage fils de
 Latone, Apollon Délien, foyez
 moi propice.

I.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.

Α^νΕΙΔΕ, Μοῦσά, μοι φίλη,
 Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
 Ἀὕρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων
 Ἐμὰς φρένας δονεῖτω.

5

Καλλιόπεια σοφά,
 Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν;
 Καὶ σοφὲ Μυστοδότα,
 Λατοῦς γόνε, Δῆλιε, Παῖαν,
 Ἐὐμινεῖς πάριθέ μοι.

DE LA MUSIQUE DES GRECS.

La Note N(La) ne servant qu'aux Instrumens, dans le Genre Diatonique du Mode Lydien, dans lequel ces quatre Fragmens sont composés, ne se trouve exacte qu'à la 2.^e partie de l'Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont Instrumentales. Partout ailleurs, elle est fautive, et il faut lui substituer sa Vocale Γ; comme on peut le voir dans la 1.^e partie de la même Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont Vocales. Pour distinguer ce N fautif, nous le faisons précéder ou suivre d'une croix †. Voyez au grand Tableau, le Mode X Tétraorde Synéménion, Genre Diatonique; et au III.^e Tableau Alphabétique, la 3.^e Paire Γ N.

Notes des
Manuscrits

	de la B. du Roi	C	Z	Z	φ	φ	φ	C	C	{ * * * * }	* *	φ	M	M	Z	Z	Z	Z	[†] N	[†] N	I	I
	d'Oxford et de Florence	C	Z	Z	φ	φ	*	C	C		* *	I	φ	M	M	Z	Z	Z	E	Z	Z	I

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \mathcal{M} & \widehat{\mathcal{Z}N}^\dagger & * & \widehat{\varphi}^C & \mathcal{P} & \widehat{\mathcal{M}\varphi}^C & & * & \mathcal{P} & \mathcal{M} & * & * & \varphi & * & & \varphi^\dagger \widehat{\mathcal{N}^C} & C & C & C & C & \Gamma & R & \varphi \\ \mathcal{M} & \widehat{\mathcal{Z}N}^\dagger & \mathbf{I} & \widehat{\varphi}^C & \mathcal{P} & \widehat{\mathcal{M}\varphi}^C & & C & \mathcal{P} & \mathcal{M} & \mathcal{P} & C & \varphi & \mathcal{P} & & \varphi^\dagger \widehat{\mathcal{N}^C} & C & C & C & * & Z & R & \varphi \end{array}$$
$$\begin{array}{cccccccccccccccc} R & \varphi & C & * & M & I & M & & M & I & E & Z & \Gamma & M & P & \overline{C} & M & * & & M & * & Z & M & \varphi & C & C \\ P & \varphi & C & P & M & I & M & & M & I & E & Z & \Gamma & M & P & \overline{C} & M & I & & M & I & Z & M & \varphi & C & C \end{array}$$

Leçons variantes des Vers 3.6.7. et 8. de cet Hymne, tirés du Manuscrit de la Biblioth. du Roi N.º 3221.

Z Z Z Z[†] N[†] I I Γ R φ R φ C Γ M P C M
 (v.3) Aùrè dé sôn ap' al- sèôn (v.6) ti terphôn (v.7) Cai sôphé (v.8) Dèliè, Païan.

II. HYMNE A APOLLON.

Les Notes Grecques des Six premiers Vers de cet Hymne, manquent dans tous les Manuscrits.

υ - Γένος διπλάσιον ὁ Πόρμος δωδεκάσημος.

CCCCI IC PC Φ C Φ MMMM IC ΦM ITM M IM I I P MI Z I
CCCCI CP C Φ C Φ MMMM C ΦM ITM M I M P M * Z I

7^e Vers. *Khionoblepharou Pater Aoiu, 8^e Rhodoessan hos antuga polon 9^e Ptanois hup' ichnesi dio-*

Z M Z M * * * I M Z I M[†] Z I M I I P Φ C P P C C P M M
Z M Z M Z I M I * M Z I M I Z I Z M I P Φ C P P C C P M M

-keu, 10^e Chrusaewin agallomenos comais, 11^e Peri noton a-peiraton ouranoii, 12^e Actina po-

MMM * * I M P M I Z M P C C P M M C R Φ M M M I Z Z Z
MMM M I M I M P M I Z M P C C P M M C R Φ M M M I Z Z Z

-bistrophon amplecon, 13^e Aiglao polu-kerdea pagan 14^e Peri gaur hapasan helisson, 15^e Potamoi de se-

Z Z Z E I E Z P M I Z Z Z I M P C C Φ C P M M P P C
Z Z Z E I E Z P M I Z Z Z I M P C C Φ C P M M P P C

-then puros ambrotou 16^e Tictousin epèraton hamèran, 17^e Soi men khorois euidios a...steron

M I M M I P M I Z Z Z Z M Z Z M Z I E Z M I Z Z M I P Φ Z Z
M I M M I P M I Z Z Z Z M Z Z M Z I E Z M I Z Z M I P Φ Z Z

18^e Cat' Olumpon a-nacta khoreiiei, 19^e Aneton melos aien aeidon, 20^e Phoibeidi terpomènos lura.

C P M M M C P M M M I T M I M I M M P M I Z Z M I Z I M I
C P M M M C P M M M I T M I M I M M P M I Z Z M I Z I M I

21^e Glauca de par hoite se-la-na 22^e Chronon horion haghémoneiei, 23^e Leicon hupo

Φ C P M P C C C C C C P C P Φ P M M I Z I M I Φ C P M P C
Φ C P M P C C C C C C P C P Φ P M M I Z I M I Φ C P M P C

surmasi moskhon. 24^e Ganutai de te hoi noos eu-menèis, 25^e Poluei-mona cosmon helios on.

Leçons variantes des Vers 1. 2. 3. et 5. de cet Hymne, tirées du Manuscrit de la Biblioth. du Roi N.º 3221.

C I IC IC Φ M I Z M M M IM I I P M I M[†] N Z I M I I P Φ C
C I IC IC Φ M I Z M M M IM I I P M I M[†] N Z I M I I P Φ C

(Vers 1^{er}) blepharou (v. 2) antuga polontr 3^e Ptanois hup' ich-nesi (v. 5) Peri noton a-peiraton.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Ε'ΥΦΗΜΕΪΤΩ πᾶς αἰθ'ρ.
 Οὐρεα, τέμπεα, σιγάτω,
 Γῆ, καὶ πόντος, καὶ πνοιαί,
 Ἡχοί, φθόγγοι τ' ὀρίστων.
 Μέλλει δὲ πρὸς ἡμᾶς βᾶν
 Φοῖβος, ἀκροσεκόμας, ἀχέϊας.

Χιονοβλεφάρου Πάτερ Α'οῦς,
 Ῥόδεσσας ὅς αἴηγα πάλων
 Πτανοῖς ὑπ' ἵχνεσι διώκεις,
 Χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις,
 Περὶ νῶτον ἀπείρατον οὐρανοῦ.
 Ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων,
 Αἴγλας πολυκερδέα πάγαν
 Περὶ γαῖαν ἀπασαν ἐλίσσων.
 Πόταμοι δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρόσιου
 Τίχλουσιν ἐπήρατον ἀμέραν.
 Σοὶ μὲν χορὸς εὐδῖος ἀστέρων
 Καὶ Ὀλυμπον ἀνακτα χορεύει,
 Ἀνέλον μέλος ἀνὲν αἰδῶν,
 Φοιβήδι τερπόμενος λύρα.
 Γλαυκὰ δὲ παρ' οὔτε Σελάνα
 Χρόνον ὥριον ἀγεμονεύει,
 Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων.
 Γάνυτα δὲ τέ οἱ νόος εὐμενὴς,
 Πολυείμονα κόσμον ἐλίσσων.

II.

HYMNE A APOLLON.

QUE le Ciel entier applaudisse.
 Que les montagnes & les vallées,
 que la terre & la mer, que les
 vents, les échos & les oiseaux gar-
 dent un profond silence. Phébus,
 à la longue chevelure & à la voix
 mélodieuse, va descendre vers nous.

¹ Gr. la voix des Oiseaux.

Pere ² de l'Aurore aux yeux brillans,
 qui orné d'une chevelure d'or,
 poussez rapidement, sur la voûte
 immense du ciel, votre char ³ lu-
 mineux traîné par des coursiers ailés:
 vous répandez de toutes parts vos
 rayons, & promenez par toute la
 terre une riche source de splendeur.

² Gr. aux blanches paupières.

De votre sein partent ⁴ des torrens
 d'un feu immortel, qui ⁵ font naître
 l'aimable jour. C'est pour vous que
 le chœur serein des Astres danse au
 milieu du suprême Olympe, & chante
 perpétuellement des airs sacrés au son
 de la lyre même de Phébus. La Lune,

⁴ Gr. des fleurs.

de son côté, ⁶ moins brillante, &
 dont le char est tiré par de jeunes
 taureaux blancs, préside au tems de
 la nuit qui est son partage; & son
 cœur plein de bonté, se réjouit,
 lorsqu'en faisant son tour, elle étale
 une parure variée.

⁵ Gr. enfantent.

⁶ Gr. pâle.

HYMNE A NÉMÉSIS.

¹ Gr. aux yeux
noirs.

² Gr. à votre aune.

AÎLÉE Némésis, puissant mobile de notre vie, Déesse ¹ aux yeux sévères, fille de la Justice; qui, par un frein que rien ne peut rompre, favez réprimer le vain faste des Mortels; qui êtes l'ennemie de leur pernicieuse insolence, & qui chassez loin de vous la noire Envie: c'est au gré de votre roue, qui n'a nulle stabilité & ne laisse nulle trace, que tourne la riante fortune des hommes. Vous les suivez pas à pas sans en être aperçue. Vous leur faites courber leur tête superbe. Vous mesurez sans cesse leurs jours ² à votre règle. Sans cesse vous froncez le sourcil, tenant en main la balance. Soyez-nous favorable, divine Ministre de la Justice, ailée Némésis, puissant mobile de notre vie. Nous chantons les louanges de Némésis, Déesse incorruptible, infailible; & celles de la Justice sa compagne, de la Justice aux ailes déployées & au vol rapide, qui fait afranchir de la vengeance divine & du tartare, l'héroïque vertu des Humains.

III.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

NΕΜΕΣΙ πετέροσσα, βίου ῥοπαῖ,
Κυανῶπι Θεά, θύγατερ Δίκας,
Α' κοῦφα φρυγάματα θνατῶν
Ε'πέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
5 Ε'χθουσα θ' ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν,
Μέλانا φθόνον ἐκλὸς ἐλαύνεις.
Υ'πὸ σὸν τροχὸν, ἄστατον, ἀστιβῆ;
Χαροπὰ μερόπων σιρέφεται τύχα.
Λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνει·
10 Γαυρούμενον αὐχένα κλίνει·
Υ'πὸ πῆχυν αἰεὶ βίοτον μέλρεις.
Νεύεις δ' ὑπὸ κολπον αἰεὶ κατὰ ὄφρυν,
Ζυγὸν μέλα χεῖρα κρατοῦσα.
Γ'λαδι, μακαίρα δικασπόλε,
15 Νέμεσι πετέροσσα, βίου ῥοπαῖ.
Νέμεσιν Θεὸν ἄδομεν, ἀφθίταν;
Νημερίεα καὶ πάρεδρον Δίκαν,
Δίκαν, τανυσίπτερον, ὀμβρίμαν,
Α' τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν
20 Νεμέσεως ἀφαιρεῖ καὶ ταρβάρου.

IV.

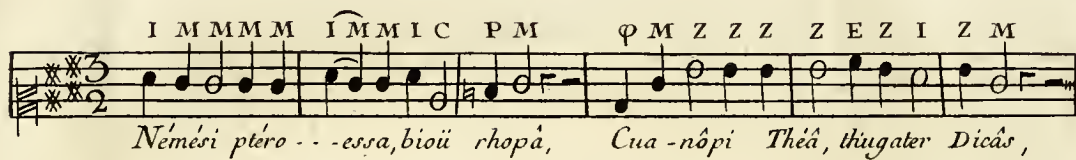
Premiere Ode Pythique de Pindare.

LYRE dorée, compagne inséparable d'Apollon & des Muses à la belle chevelure, vous réglez par vos sons les mouvemens de la Danse, qui est l'âme de la joie. Les Chantres obéissent à votre signal, lorsque pincée d'une main délicate, vous faites entendre les préludes de ces Airs qui donnent le ton aux Chœurs des Musiciens; & par le charme de votre harmonie, vous pouvez éteindre les traits enflammés de la foudre, &c.

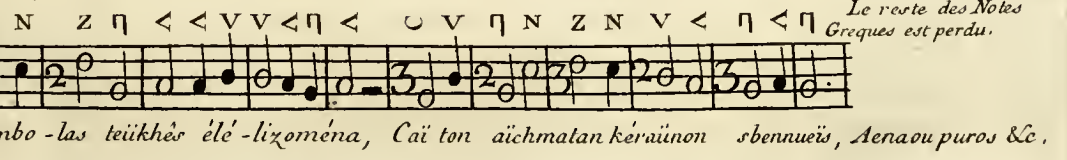
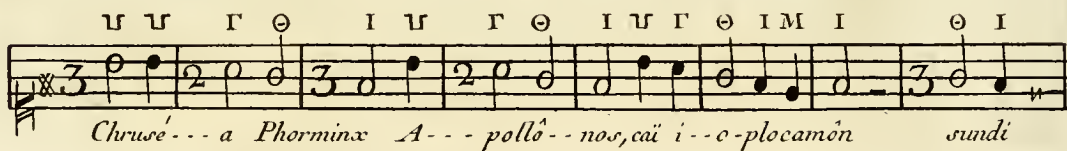
5

ΧΡΥΣΕΑ Φόρμιγξ, Α'πόλλωνος,
καὶ ἰσπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κλέανον,
τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαίας ἀρχαί.
πείθομαι δ' αἰδοῖ σάμασιν,
ἀγνησιχώρων ὅποταν τῶν φροιμίων
ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζόμενα.
καὶ τὸν αἰχμαλὴν κεραυνὸν σβεννύεις
ἀειδού πυρός· &c.

III. HYMNE A NÉMÉSIS.



IV. Premiere Ode Pythique de Pindare.



TABLEAUX ALPHABÉTIQUES DES NOTES MUSICALES DES GRECS, TANT SIMPLES QU'ACCOUPLÉES.

I. Tableau.									
NOTES SIMPLES.									
Ce sont les 24 Lettres de l'Alphabet Grec, prises une à une, et variées par leur Figure et leur Position.									
VALEUR des Lettres Greques & en François.	NOMS des Lettres Greques.	Lettres Tournees à droite, ou dans leur Position Ordinaire.	Lettres Renversées à Gauche.	Lettres Tournees à Droite.	Lettres Couchées à Gauche.	Lettres Accentuées ou affectées de l'Accent Aigu.	Lettres Barrees.		
1 A a	ALPHA.	α A	∨			Α'	∨		
	Demi-Alpha.	(Gauche la pointe en haut. / en bas. \)							
2 B b	BÊTA.	β β	B						
	BÊTA Imparfait.		R						
3 G g	GAMMA.	γ γ	Γ	L	T	Γ'			
	Digamma, ou Double-Gamma.		*F	E	Ʒ	E			
4 D d	DELTA.	δ δ	Δ	∇					
	Demi-Delta.		Prolonge en bas. λ			λ	λ		
5 E e	E-PILON.	ε ε	*E	Ε		E			
	ou E bref.								
6 Z z	ZÊTA ou DZÊTA.	ζ ζ	*Z			*Z'			
	DZ ou DS.								
	ZÊTA Imparfait.		Ζ ou Ζ						
7 Ê ê	ÊTA.	η η	*H			H	H		
	ou Ê long et ouvert.								
	ÊTA Imparfait.		h	η		η			
8 TH th	THÊTA.	θ θ	Θ						
	Demi-Thêta.				Tourné vers le bas. ϑ				
9 I i	ÎOTA.	ι ι	I			I	I		
10 K k	CAPPA.	κ κ	*K	κ		*K	*K		
11 L l	LAMBDA.	λ λ	Λ	*V	λ	Λ	Λ		
	MU.	μ μ	M	W		M			
12 M m	Demi-Mu.	(Gauche) μ							
	(Droit)			μ					
13 N n	NU.	ν ν	*N			*N'			
	On appelle ANTINI le NU tourné à gauche.			η	et point négligemment.				
14 X x	XI.	ξ ξ	Ξ			Ξ			
	Xi double.								
15 O o	O-MICRON.	ο ο	Ο			Ο			
	ou O bref.		Q Avec pointe au dessous						
	PI.	π π	Π ou Π	*U		π	π		
16 P p	PI prolongé en bas.		η			η			
	PI double.		η	η					
17 R r	RHO.	ρ ρ	P	b					
18 S s	SIGMA.	σ σ	Σ ou Σ		σ		σ		
	SIGMA double.		ε		*3	ε			
19 T t	TAU.	τ τ	*T	*L		T	T		
20 U u	U-PILON.	υ υ	Υ	λ	(Υ) (Υ)				
21 PH ph	PHI.	φ φ	Φ			φ			
	Demi-Phi.					φ			
22 CH ch	CHI prononcé.	χ χ	X						
	CHI altéré.	χ			(X) (X)				
23 PS ps	PSI.	ψ ψ	Ψ	λ	(ψ) (ψ)				
24 O o	O-MEGA.	ω ω	Ω ou Ω	υ	(ω) (ω)	υ			
ACCENT { Aigu.		/							
{ Grave.		\				\			

NOTES ACCOUPLÉES.

Ce sont les Lettres de l'Alphabet Grec, rangées par Paires ou Parcs, dont les deux Notes désignent le même Son, la 1^{re} pour les Voix, et la 2^{de} pour les Instrumens.

II. Tableau

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, la Figure et la Position des Lettres de l'Alphabet.

1 A	Α
2 B	Β
3 Γ	Γ
4 Δ	Δ
5 E	Ε
6 Z	Ζ
7 H	Η
8 Θ	Θ
9 I	Ι
10 K	Κ
11 Λ	Λ
12 M	Μ
13 N	Ν
14 Ξ	Ξ
15 O	Ο
16 Π	Π
17 Ρ	Ρ
18 Σ	Σ
19 Τ	Τ
20 Υ	Υ
21 Φ	Φ
22 Χ	Χ
23 Ψ	Ψ
24 Ω	Ω

III. Tableau.

Notes Accentuées. Elles ont la même Figure, et elles rendent la même Octave plus haut le même Son, que leurs Notes analogues dans le II. Tableau.

1 U	Υ
2 A	Α
3 Γ	Γ
4 Z	Ζ
5 H	Η
6 Θ	Θ
7 I	Ι
8 K	Κ
9 Λ	Λ
10 M	Μ
11 N	Ν
12 Ξ	Ξ
13 O	Ο

IV. Tableau

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, et non la Figure, ni la Position des Lettres de l'Alphabet.

1 V	Ε
2 R	Λ
3 Γ	Γ
4 C	Ζ
5 F	Ι
6 7	Η
8	Θ
9	Ε
10	Η
11	Ε
12	Η
13	Η
14	Η
15	Η
16	Η
17	Η
18	Η
19	Η
20	Η
21	Η
22	Η
23	Η
24	Η

V. Tableau.

Notes du même Genre que celle du IV. Tableau.

1 L	Α
2 I	Α
3 Θ	Η
4 X	Α
5 A	Α
6 U	Ζ

VI. Tableau.

Notes Barrees. Elles sont affectées aux Lichanos, et aux Paramecies des trois tétracordes supérieurs dans le Genre Chromatique du Mode X. LYDIEN.

1 V	Ε
2 F	Σ
3 H	Ζ
4 D	Ζ
5 L	Σ



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE SECOND.

Des Instrumens.

CHAPITRE PREMIER.

Instrumens des Hébreux.

Nous aurions désiré pouvoir nous étendre davantage sur une matière aussi intéressante & aussi neuve; mais le peu d'ouvrages que nous avons trouvés, concernant les instrumens, ne nous ont procuré que peu de connaissances, & encore sont-elles fort incertaines. Le plus étendu de tous ces ouvrages est celui du P. Bonnani, mais il est si peu intéressant & si

Tome I.

Cc

peu instructif, que nous avons bien regretté d'être obligés d'y avoir recours. Nous avons essayé d'engager les plus habiles Virtuoses à nous éclairer sur leur art, mais seulement quelques-uns d'entr'eux ont consenti à nous donner les éclaircissémens dont nous avions besoin, & nous avons fait tous nos efforts pour tâcher de suppléer à ce qui nous manquait.

Nous avons trouvé quelque secours dans l'Encyclopédie, mais nous aurions bien désiré qu'au lieu de décrire avec tant de détails le mécanisme des instrumens, on eût préféré des recherches sur leur antiquité & sur les peuples qui les ont inventés.

On lit dans le P. Kirker, que le traité *Aruchin Talmudique* comprend trente-quatre sortes d'instrumens Hébreux.

La premiere classe appelée *Neghinoth*, comprend les instrumens à cordes décrits ainsi : « Ces instrumens étaient de bois, longs, ronds, & » percés en dessous de beaucoup de trous; on les garnissait de trois cordes » à boyau, & lorsqu'on voulait en jouer, on frotait ces cordes avec un » archet (*arcu* (a)) fait de crins de queue de cheval bien tendus. Cet » instrument s'appelle *trichordon* en grec, & *trifdium* en latin ».

Nous nous contenterons ici de nommer les instrumens Hébreux, & nous n'en parlerons plus au long que dans quelques momens; nous avons cru de voir séparer en six classes tous les instrumens qui sont parvenus à notre connaissance.

Premiere. Instrumens à vent.....	}	Anciens.
Seconde. Instrumens de percussion.....		
Troisième. Instrumens à cordes.....		
Quatrième. Instrumens à vent.....	}	Modernes.
Cinquième. Instrumens de percussion....		
Sixième. Instrumens à cordes.....		

Nous les avons rangés par ordre alphabétique, chacun dans leur classe, on pourra les y chercher au besoin.

(a) Si cela est vrai, notre archet était donc connu des Anciens, quoiqu'on prétende le contraire.

Instrumens dont il est parlé dans la Bible.

Affur.

Buccin

Chalumeaux de plusieurs sortes.

Cithare.

Cimbales.

Cornets de plusieurs sortes.

Crotales.

Flûtes de plusieurs sortes.

Gnacarri.

Gnefte Berusim.

Khalit.

Kinnor ou Harpe.

Lyre.

Mafra Kitha.

Magraphe remid.

Maghul, espece de Sistre.

Metfiloth, Cimbales d'airain.

Minghinim.

Minnim.

Mizmor.

Nablium.

Nevel, Nebel, nommé aussi Pfalterium.

Organa.

Pfalterium.

Bab.

Saquebute.

Sistre.

Symphonie.

Tambour.

Timpanum, appelé Thoph.

Trichordon, le *Trisidium* des Latins.

Trompettes de plusieurs sortes.

Tzetzelim.

Lorsque David fit transporter l'Arche Sainte, voici l'ordre qu'il établit dans sa Musique, qui marchait devant l'Arche.

Chonénias marchait le premier; c'était le chef de sa Musique. Il prescrivait les Pseaumes qu'on devait chanter. Il ordonnait de commencer, & faisait cesser le chant lorsqu'il voulait. Quelques interpretes ont cru mal-à-propos qu'on trouvait dans l'Écriture Sainte que ce Musicien avait une voix de *haute-contre*. *Chonénias* était très-savant Musicien, & grand Compositeur (pour ce tems-là).

Chanteurs jouant des Cimbales d'airain, ou Metfiloth.

Héman, fils de Joël.
Asaph, fils de Barachias.
Eshan, fils de Calaias.

Chanteurs jouant du Psalterium ou Nebel, sur le mode Alamoth.

Zacharias.
Oziel,
Semiramoth.
Jehiel.
Ounni.
Eliab.
Maahias.
Banaïas.

Chanteurs à l'octave jouant de la Harpe Kinnors.

Mattithiahou,
Eligshalu
Macenias.
Obededom.
Jehiel.
Ozazin.

Trompettes.

Subenias.
Jofaphat.
Nathanaël.
Amasai
Zacharias.
Banaïas.
Eliefer.

L'uniforme de tous les Musiciens était une robe de lin. Chonenias, leur chef, n'avait aucune distinction, & était vêtu de même.

L'Auteur anonyme des Paralipomenes, compte, lors du dénombrement des Prêtres & des Lévites, 4000 Musiciens. Mais on connaît les Juifs pour aimer à exagérer, ainsi que les Grecs & les Arabes.

David imagina dans la suite de diviser sa Musique en trois classes, dont chacune aurait à la tête le Chef de sa Tribu.

La première jouant du Kinnor.

Asaph, Chef.

Zacchour.
Joseph.
Nethaniah.
Asarelah.

La seconde jouant du Nebel ou Nevel.

Jedothoun, Chef.

Hédaliahou.
Itsry.
Jesaiahou.

Hafabiaou.

Matthithiahou.

La troisieme jouant du Metfiloth.

Héman , Chef.

Boucciahou.

Matthaniahou.

Onzziel.

Sebonël.

Jerimoth.

Hananiah

Hanani.

Eliathah.

Ghiddalthi.

Romamthi-Ezer.

Josbecafah

Mallothi.

Hothis.

Mahazioth.

Il paraît que les instrumens Hébreux n'étaient pas bien difficiles à jouer , ou que les Musiciens aprenaient en même tems du *Metfiloth*, du *Nebel* & du *Kinnor*, car *Asaph*, qui lors du transport de l'Arche Sainte, jouait du *Metfiloth*, se trouva dans la suite chef des joueurs de *Kinnor*. *Heman* qui jouait du même instrument, n'en changea point. *Mattithiahou*, qui jouait du *Kinnor*, se trouva dans la classe des joueurs de *Nebel*.

David inventa la maniere de filer les sons; ce qu'on appelait *sélah* (a)

(a) Les plus doctes Rabins ont été fort embarrassés sur la vraie signification de ce mot. *David Kimchi* le fait dériver du verbe *salal*, élever, & rend le mot *sélah* par *élévation*.

On doit remarquer que ce mot ne se trouve que dans David & dans Habacuc.

D'autres Rabins font dériver ce mot de *salah*, *abaïsser*, & prétendent que le *sélah*

en Hébreu , est ce qu'on appelle en Italien *smorzando*. La dévotion des Juifs redoublait à l'approche du *selah*, & les Chanteurs unissaient leurs voix, & s'accordaient le mieux qu'il leur était possible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant les oreilles , ils renforçaient les sons, & les adoucissaient ensuite par gradation. Cette tenue était suivie d'une pause. Le Prophete Habacuc touché des merveilleux effets que produisait le *selah*, voulut en orner ses ouvrages. On le trouve plusieurs fois nommé dans son Cantique.

Joseph assure que Salomon ayant obtenu de Dieu , avec la science infuse, la plus parfaite conaissance de la Musique, fit faire quarante mille instrumens qu'on employait dans les fêtes du sanctuaire, & qu'on avait distribué selon la diversité des Cantiques.

On peut voir dans le cinquieme Chapitre du Livre des Paralipomenes , le dénombrement des Chanteurs, & des différens instrumens qui accompagnaient la voix.

Il y avait dans la pattie orientale du Tabernacle une petite chambre où l'on déposait les instrumens. L'intérieur de cet appartement était gardé par quatre Lévites, & la porte par deux.

Les gardes destinés à cet emploi, par le sort, étaient de la famille de *Carhi* & de *Merari*.

C H A P I T R E I I.

Usage des Instrumens de Musique dans les Sacrifices & dans les Fêtes.

C'ÉTAIT une coutume également suivie par les adorateurs du vrai Dieu, comme par les Idolâtres, de célébrer leurs fêtes par la Musique

n'était autre chose qu'un mot qui avertissait le Chanteur d'adoucir sa voix, & de faire une longue pause, afin de donner le tems aux auditeurs de méditer sur les paroles saintes. Quelques-uns ont cru que c'était seulement une exclamation de douleur.

& par le Chant. C'était même une obligation; car on lit au dixième des Nombres, verset 50 :

Si quando habebitis epulum & dies festos & calendas caneris tubis super holocaustum & pacificis victimis , ut sint vobis in recordationem Dei vestri.

On lit aussi dans Ovide ,

*Festa dies veneremque vocas
Cantusque chorumque.*

Et ces autres vers :

*Protinus inflexo Bercynthia iibia cornu
Flabit , & Idææ festa parentis erunt
Ibunt semimares , & inania tympana iudent ;
Æraque tinnitæ ære repulsa dabunt.*

Fast. liv. IV, v. 181.

Qui prouvent qu'ils se servaient dans les temples d'autres instrumens que des trompettes.

On peut en voir une nouvelle preuve dans la description d'un sacrifice faite par Apulée, dans son premier livre des Métamorphoses.

Strabon nous dit aussi dans son dixième livre , que Marc Antoine employa, dans les sacrifices, des femmes Phéniciennes qui couraient au-tour des autels en frappant des cimbales & d'autres instrumens de Musique.

Mille bas reliefs antiques , & entr'autres ceux de la colonne trajane ; prouvent que les joueurs d'instrumens étaient nécessaires aux sacrifices ; & il y avait même un collège établi à Rome pour les former à ces fonctions , ainsi qu'on le juge par deux inscriptions rapportées par Gruterus ; page 269.

*Tibicines Romani ,
qui . Sacris
Pub. præsto sunt.*

Et à la page 195.

Collegio Tibicinum, & fidicinum Romanorum

Qui (a) S. P. P. S.

Tit. Julius Siranus munis perpetuas, & Ubius Tirunnus

F. H. C. DD.

Ces joueurs d'instrumens avaient leur part dans les viandes sacrifiées. Tite-Live raconte qu'ayant été privés une fois par les Romains, de la portion de viandes qui leur devait revenir, ils se retirèrent à Tivoli, d'où l'on ne pût les engager de sortir que par un stratagème ; ce fut d'y célébrer un sacrifice solennel, après lequel on leur fournit si abondamment à boire & à manger, qu'ils furent saisis d'un profond sommeil, pendant lequel on les transporta à Rome, où s'étant éveillés, & ayant été priés de rester, on leur accorda de pouvoir tous les ans paraître en public pendant trois jours avec des couronnes en signe d'allégresse.

Plutarque, dans son livre de *Superstitione*, prétend que l'on doit aux Carthaginois l'introduction de la Musique & des instrumens dans les sacrifices. Il dit que chez ces peuples, pendant quelque tems, les femmes avaient coutume d'immoler leurs propres fils à Saturne; & que par le son des instrumens, ils couvraient les gémissemens des peres & des enfans.

C H A P I T R E I I I.

Instrumens employés dans les Triomphe.

LE troisieme Livre des Rois, chapitre 3, nous dit que le couronnement de Salomon, arrivé l'an du monde 3020, fut célébré par le son des instrumens. Et quoiqu'il n'y soit parlé que de trois sortes, *Tubarum*

(a) *Sacris publicis, præsto sunt.*

Tibiarum & Buccina, le Pere Scacchi est persuadé que beaucoup d'autres y furent employés.

On peut lire dans Juste-Lipse la description élégante qu'il fait de la Musique des pompes triomphales; les Musiciens étaient superbement habillés & couronnés.

Il faut lire aussi dans Florus, liv. 2, chap. 2, le récit du triomphe de Duilius, après sa victoire de Lipari.

Silius Italicus dit à l'occasion de cette vanité de Duilius :

*Cui nocturnus honos superbia clara, Sacerque,
Post epulas Tibicen adest.*

Livre 6, vers 657.

CHAPITRE IV.

Dans les Jeux & les Fêtes Publiques.

« *JAM Ludi publici, cum sint cavea, circusque divisi corporum concerrationes, cursu & pugillatione, luctatione, curriculisque equorum, usque ad certam victoriam circo constitutis cavea, cantu, voce ac fidibus & Tibiis dum modo moderata sint, uti lege praescribitur*, nous dit Cicéron dans son Livre des Loix. On voit que cette Musique devait être selon toutes les règles, pour plaire, & pour animer ceux qui s'exerçaient dans les jeux.

La symphonie donnait le signal des jeux, une trompette commençait, d'autres prenaient à l'unisson, & successivement tous les autres instrumens donnaient l'accord général, & la Musique ne cessait que lorsque les jeux étaient finis; les charmes de l'harmonie transportaient les combattans, & leur faisaient faire les plus grands efforts pour disputer le prix.

On lit dans Virgile, Livre 5, vers 139 :

(a) *Inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,
Haud mora, profiluere suis; ferit Aethera clamor.
Nauticus.*

Et dans Ovide :

*Signa tubæ dederant cum carcere pronus uterque
Emicat.*

Quelquefois cependant, pour donner le signal, on jettrait quelque chose du haut du théâtre, où se tenaient les Empereurs. Cassiodore rapporte que Néron jeta un jour sa serviette de l'endroit où il mangeait, pour avertir le peuple que les jeux allaient commencer.

Non-seulement les trompettes, mais tous les instrumens ne cessaient de jouer pendant tout le tems que duraient les jeux; ce bruit animait les chevaux à courir, & les hommes à combattre.

L'endroit où étaient les joueurs d'instrumens, s'appelait *Thimelici*.

Bartolini, chap. 10, liv. 2, de *Tibiis veterum*, dit que dans les pieces de théâtre, les sons changeaient aussi souvent que les actions, & qu'on y célébrait des jeux, en les accompagnant de symphonies.

La même coutume s'observait aussi dans les danses & dans les pantomimes.

CHAPITRE V.

Dans la Navigation.

CICÉRON nous assure qu'il n'y avait pas de vaisseau où la Musique ne fût admise pour adoucir l'ennui de la Navigation.

Alcibiade, rappelé de son exil, avait dans son vaisseau quelqu'un, qui *carmen nauticum canebat*, & pendant ce tems-là les matelots battaient la mesure avec leurs rames.

(a) Dès que la trompette eut donné le signal, tout s'ébranle, tout part à la fois, Les cris des Nautoniers frappent les airs.



CHAPITRE VI.

Dans les Festins.

ON peut lire dans Macrobe , livre 3 , chap. 6 , la description du luth avec lequel les anciens faisaient servir leurs repas. Les mets arrivaient presque toujours accompagnés de routes sortes d'instrumens.

Ammien Marcellin nous apprend que le nombre des joueurs était distribué de façon qu'ils ne cessaient jamais de jouer pendant tout le tems que durait le festin (a).

Cependant quelquefois on ne se servait à table que de la seule lyre ; & cela depuis le tems d'Homere : on ne pouvait même se dispenser de chanter , lorsqu'on vous le proposait ; & Thémistocle ayant refusé de jouer de la lyre dans un festin , passa pour avoir reçu une mauvaise éducation.

Cependant on choisissait ordinairement pour chanter , des gens de cette profession ; & ce n'était pas seulement à cause de l'agrément de leur voix que les anciens préféraient les jeunes garçons & les jeunes filles (b) ; mais pour les animer à la vertu & à l'amour de la Patrie , en leur faisant souvent répéter dans leurs chants , les actions mémorables de leurs ancêtres.

Le luxe , les excès dans les repas furent ensuite portés si loin , qu'on ne se contenta plus des mets les plus exquis , & des symphonies les plus douces ; on y introduisit les objets les plus indécens & les plus propres à irriter les sens. C'est ce qui engagea le Roi Théodoric à banir la Musique des repas , comme l'unique moyen de remédier à tant de désordres.

(a) *Symp.* 7 , chap. 8.

(b) *Val. Max.* liv. 2.



CHAPITRE VII.

Dans les Funérailles.

Ce fut sans doute pour adoucir les regrets qu'on éprouvait en perdant des personnes chéries, que la Musique fut introduite dans les funérailles. L'usage en remonte aux tems les plus reculés.

Tirrhene, fils d'Hercule, fit une loi, par laquelle il ordonna que quand quelqu'un serait mort, on sonnerait une coquille trouée pour appeler le peuple aux funérailles.

Le second livre des Rois ; chapitre 3, rapporte que les funérailles d'Abner furent célébrées avec pompe, au son des instrumens, & que le Roi David y assista lui-même.

(a) L'Empereur Marc-Aurele accompagna avec toute sa Cour le corps de Lucius-Verus jusqu'à Capoue, en chantant avec les Musiciens.

(b) Les flûtes & les trompettes étaient également en usage dans les funérailles des jeunes & des vieux, des pauvres & des riches.

On se servait de la trompette quand on les célébrait avec pompe, & de la flûte quand elles étaient simples.

Cantabat sacris, cantabat tibia ludis :

Cantabat mæstis tibia funeribus.

Ovid. Fastor. 6.

(a) *V. Capitolinus.*

(b) *Niccolai, ch. 9, p. 109.*



CHAPITRE VIII.

De la Musique Militaire.

(a) DIEU prescrivit à Moïse l'usage des trompettes dans les armées ; vers l'an du monde 2530 , avant que Dardanus bâtit la ville de Troye.

Cinquante ans après Moïse , Josué prit Jéricho , ayant fait tomber les murailles au son des trompettes.

On lit dans Virgile :

Ære ciere viros , martemque accendere cantu.

Rien n'est plus propre à encourager les soldars , & à animer les chevaux , que les acords & le bruit des instrumens.

Les Lydiens avaient toujours dans leur camp , *fistulatores* , & *tibicines* ; & *fæminas tibicinas* (b).

Cet usage fut introduit chez les Grecs par Lycurgue , qui voulut que les Spartiates courussent à l'ennemi , en dansant & en chantant (c).

Probablement l'usage d'avoir de la Musique Militaire en France est fort ancien , car Jean le Fevre , Seigneur de S. Remi , dans son Histoire de Charles VI , parlant de la nuit qui précéda la bataille d'Azincourt , dit avec surprise , page 90 , *jaçoit ce que les François fussent bien cinquante mille hommes , néanmoins si y avoit-il peu de instrumens de Musique pour eux resjouir.*

(a) *Liv. des Nombres , chap. 10.*

(b) *Athenée , liv. 14.*

(c) *Maxime de Tyr , Dissertat. 21.*



CHAPITRE IX.

De la Musique d'Eglise.

SAINTE Matthieu dit dans son chapitre 26, verset 30, que les Apôtres, après la Cène, chanterent des hymnes sur le mont des Olives. Voilà dit-on l'origine de la Musique dans les cérémonies de l'Eglise.

On la partage en deux classes; le chant simple & le chant figuré. Celui-ci fut long-tems défendu, même par S. Augustin; mais il fut permis par le Pape Innocent III. On mit aussi en délibération, dans l'Eglise, si on permettrait l'usage des Instrumens. S. Aelred, disciple de S. Bernard, condamne absolument cet usage, approuvé par S. Augustin, sur l'exemple de David.

Dans les douze premiers siècles de l'Eglise, la Musique était regardée comme un art très-important; les regles en étaient très-sévères, & ceux qui le pratiquaient, étaient même soumis à un régime de vie qui tenaient à conserver la beauté & la fraîcheur de leur voix. Cependant le chant était simple, & les chanteurs cherchaient moins à exciter des sensations agréables, par des sons flatteurs, qu'à élever les âmes à Dieu. Les Peres de l'Eglise blâmaient le chant qui pouvait distraire de ce pieux sentiment; mais les abus commencerent à s'introduire dans la haute Eglise, vers 1330; & on voit dans une décrétale du Pape Jean XXII, datée d'Avignon, qu'il en fait une amère critique.

Ce fut dans le moyen âge que les instrumens furent introduits dans les Eglises d'Occident. Zonara nous assure que les Orientaux ne s'en servaient point; les Arméniens & les Abissiniens seulement s'en permettaient l'usage.

Du tems de S. Louis, tous les instrumens étaient admis dans l'Office Divin; mais on ignore les momens où on les employait. Depuis ce tems la Musique d'Eglise a été en grand honneur; & dans les derniers siècles, les plus grands Princes de l'Europe se sont fait une gloire d'en composer. Dans le nombre on compte Henri II, Charles IX, Henri III,

Louis XIII, Maximilien, Charles-Quint, Ferdinand III, Léopold, Joseph & Philippe IV, Roi d'Espagne, qui a mis en Musique les Litanies qu'on chante encore en Espagne.

Les premières Messes en Musique, avec des violons & basses, furent célébrées en Italie vers 1650.

L'usage des orgues remonte au quatrième siècle, sous l'Empereur Julien & le Pape Damase. L'abus que l'on fit de cette Musique, obligea bientôt S. Athanase, S. Leon & S. Justin d'en interdire l'usage dans leurs Églises.

S. Charles Boromée se conforma à une si sage décision, & défendit seulement des instrumens trop bruyans, pour que la dévotion des fideles ne pût être détournée. Le Diacre Jean, dans l'Histoire de la vie de S. Gregoire, au neuvième siècle, dit que l'on conservait à Rome de son temps, le lit où ce grand Docteur, presque toujours malade, écoutait & formait de jeunes enfans à la Musique, malgré ses infirmités.

On peut voir sur la Musique d'Eglise, ce que nous en avons dit dans notre premier Livre. Comme notre dessein, dans celui-ci, n'est que de parler des instrumens, il nous suffit d'avoir indiqué l'époque de l'usage de l'orgue & des autres instrumens dans les Églises.

CHAPITRE X.

De la Musique des Nègres.

PRESQUE tous les habitans des côtes d'Afrique sont passionnés pour la Musique & pour la danse.

Ils ont inventé plusieurs sortes d'instrumens qui répondent à ceux de l'Europe, mais qui sont fort éloignés de la même perfection. Ils ont des Trompettes, des Tambours; des Epinettes, des Luths, des Flûtes, des Flageolets, des Orgues, &c.

On verra bientôt ceux dont nous avons pu nous procurer les figures.

On lit dans le P. *Labat*, (voyage de Guinée, tome II, p. 229) que
les

les tambouts des *Mandingos* sont longs d'une aune, sur environ vingt pouces de diametre au sommet; mais ils diminuent vers le fond. Ils sont composés d'une seule piece de bois, & couverts d'une peau de chevreau. Ils ne battent que d'une seule baguette, & de la main gauche. *Jobson* leur donne un autre petit tambour qu'ils tiennent sous le bras gauche, & sur lesquels ils font agir les doigts de la même main, tandis qu'ils battent de la droite avec un bâton courbé. Le Nègre acompagne le son de cet instrument de celui de sa voix, ou plutôt de ses hurlemens. La figure du Musicien, relevée par quantité de grimaces, & le bruit d'une si étrange Musique, forment ensemble un horrible amusement.

Le grand instrument nommé *Tontong*, & qui est de la nature des tambours, ne se faisait entendre qu'à l'approche de l'ennemi, ou dans les occasions extraordinaires. On dir que le son de cet instrument se fait entendre jusqu'à six ou sept milles.

Ils ont un instrument composé d'une grande goutte, qui en fait le ventre, & d'un long cou, sans touches, avec cinq ou six cordes, & de petites clefs pour les monter.

Le Maire vit en Afrique un espece de petit Luth, composé d'une piece de bois creux, & couvert de cuir, avec deux ou trois cordes de crin, il était orné de petites plaques de fer & d'anneaux, comme les tambours des Basques.

Leurs Flûtes & Flageolets ne sont que des roseaux percés. Ils ne s'en servent que sur les mêmes tons, & n'en tiraient pas d'autres de nos Flûtes d'Europe.

Leur principal instrument est celui qu'ils nomment *Balaso* (*Jobson* le nomme Ballard, & *Moore*, Balafeu). Il est élevé d'un pied au-dessus de la terre, & creux part-dessous. Du côté supérieur, il a sept petites clefs de bois, rangées comme celles d'un Orgue, auxquelles sont attachées autant de cordes ou de fils d'archal de la grosseur d'un tuyau de plume, & de la longueur d'un pied, qui fait toute la largeur de l'instrument. A l'autre extrémité sont deux gourdes, suspendues comme deux bouteilles qui reçoivent & redoublent le son. Le Musicien est assis par terre vis-à-vis le centre du *Balaso*, & frappe les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout desquels est attachée une bale ronde, couverte d'étoffe, pour empêcher que le son n'ait trop d'éclat. Au long des

bras il y a quelques anneaux de fer, d'où pendent quantité d'autres anneaux qui en soutiennent de plus petits, & d'autres pieces du même métal.

Le mouvement que cette chaîne reçoit de l'exercice des bras, produit une espece de son Musical, qui se joint à celui de l'instrument, & qui forme un retentissement commun dans les gourdes. Le bruit en doit être fort grand, puisque Jobson l'entendit à plus d'un mille d'Angleterre.

Le *Balaso*, est donc une espece d'Epinette; & le Maire assure qu'il est fort harmonieux. Les voyageurs le décrivent différemment, quoiqu'au fond ce soit le même instrument. Mais apparemment qu'il éprouve quelques différences chez les différens peuples qui s'en servent.

Les joueurs d'instrumens & les chanteurs Nègres s'appellent *guiriots*, comme les nôtres s'appellaient *jongleurs*, *menestrels*, &c. dans les douze, treize & quatorzieme siècles.

Le sujet ordinaire de leurs chansons est l'antiquité, la noblesse & les exploits de leur prince, ou de celui de qui ils esperent quelque récompense.

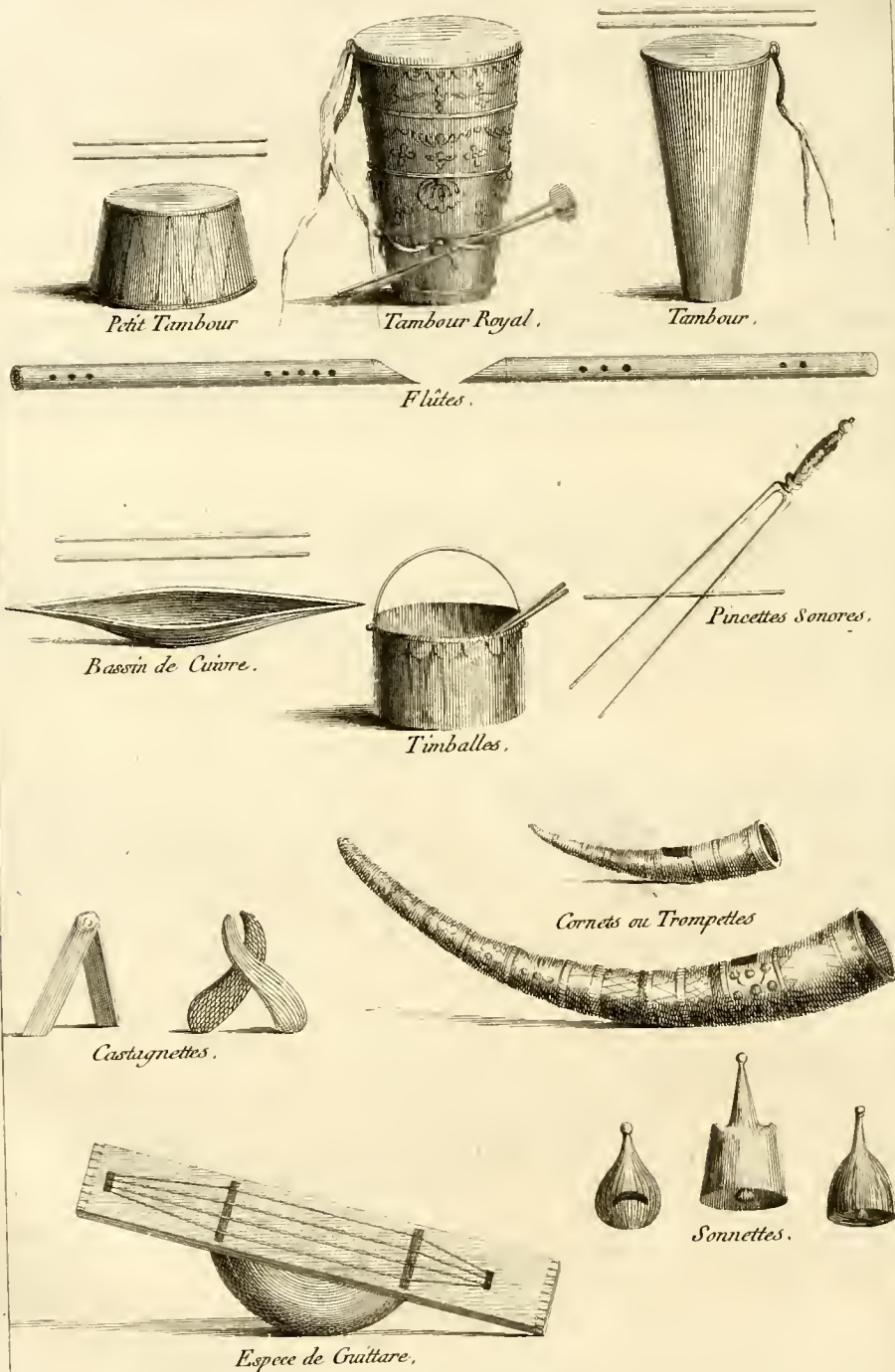
Quoique les Nègres n'aient pas la moindre étincelle d'esprit, & ont à peine le sens commun, personne n'est plus flatté qu'eux des éloges; ils les paient fort libéralement, & vont jusqu'à se dépouiller de leurs plus beaux habits pour les donner à leurs flateurs.

* Il est vrai que si un *guiriot* ne se trouvait pas assez récompensé des louanges qu'il prodigue, il chanterait la palinodie, & cette crainte n'est pas une des moindres causes de la générosité de ceux que l'on chante.

Une chose singulière, c'est qu'avec tant de passion pour la Musique, les Nègres méprisent les *guiriots* jusqu'à leur refuser la sépulture. Ils disent pour raison que ce sont des infâmes, & que le besoin qu'ils en ont pour leurs plaisirs, les empêche d'en marquer cette opinion pendant leur vie, mais qu'ils s'en vengent après leur mort. Ils ne permettent pas même que les cadavres de ces Musiciens soient jetés dans l'eau, de peur qu'ils empoisonassent les rivières & les poissons; comme c'est la même crainte pour les grains & les fruits, qui les fait exclure de l'enterrement ordinaire.

Les Nègres de la Côte d'Or ont plusieurs especes d'instrumens, dont quelques-uns leur sont particuliers.

Instrumens de la Côte de Guinée.



De petits bassins de cuivre , sur lesquels ils frappent avec de petites baguettes ; ce sont des especes de cimbales ; différentes sortes de creffées.

Des Cornets , des Flûtes , & des Flageolets qui rendent beaucoup de sons. Un instrument a six cordes , que *Barbot* appelle Guitare, des Castagnetes ou Cliquettes, des Pincettes harmonieuses, des Sonnettes, & des Timbales faites en maniere de chaudrons.

Leurs Cornets ou Trompettes sont faits de dents d'Eléphants, il s'en trouve qui pèsent plus de trente livrés. Elles sont ornées de plusieurs figures d'hommes & d'animaux, mais si mal destinées, qu'on ne distingue pas facilement les especes. Au plus petit des deux bouts est un rrou carré, qui sert à souffler. Le bruit en est étrange. Cependant à force d'exercice & d'habitude, les Nègres trouvent moyen d'en régler les sons.

Les Trompettes de Juida sont d'ivoire & de différentes grandeurs. La fabrique de cet instrument demande beaucoup de rems & de travail, mais le son n'en est pas harmonieux.

Leurs Flûtes sont des canes, composées de plaques de fer fort minces, dont les côtés n'ont qu'un seul rrou. Le son en est proportionné à la grandeur du diametre. Elles sont limées avec beaucoup de propreté, mais le bruit aigu qu'elles rendent, ne peut être agréable qu'à l'oreille d'un Nègre.

On trouve aussi à Juida un cylindre de fer, d'un pouce de diametre, qui tourne en spirale autour d'un bâton, & qui est ouvert à l'extrémité.

Le sommet du bâton a pour ornement un coq de cuivre. L'embouchure de l'instrument est du côté opposé, & l'on s'en sert comme d'une Flûte.

A Heccin, Nyendal dit qu'on voit un instrument de Musique qui est composé de six ou sept roseaux étendus, sur lesquels ils jouent avec assez d'art, & qu'ils accompagnent de la voix, en dansant à leur manière.

A Loango, les trompettes sont d'ivoire, & s'appellent *Rongos*. Leur forme est à peu-près celle de nos anciens Corps-de-Chasse. Leur ouverture à l'extrémité est d'un pouce & demi ou deux pouces de largeur. On y voit aussi un instrument qui ressemble à une casserole, d'un bois épais, autour de laquelle on a creusé deux à deux des trous de la lon-

gneur du doigt, par lesquels on fait passer deux plaques de cuivre, attachées avec des pointes du même métal.

A Congo, les Nègres accompagnent leurs chansons d'amour avec un instrument dont la forme est singulière. Il ressemble au Luth par le corps & le manche, mais le ventre est d'une peau fort mince. Les cordes sont des poils de la queue d'un éléphant, ou des fils de palmiers, qui regnent d'un bout de l'instrument à l'autre, & qui tiennent à plusieurs anneaux distribués en différens lieux. A ces anneaux sont suspendues de petites plaques de fer & d'argent, de différentes grandeurs, & de différens tons. En pinçant les cordes on remue les anneaux, qui font mouvoir aussi les plaques.

L'instrument qu'ils appellent *Nfambi* est du même genre. C'est une espèce de Guitare, mais qui a pour tête cinq petits arcs de fer, qu'on fait entrer dans le corps de l'instrument qu'on veut acorder. Les cordes sont de fils de palmiers. On joue dessus avec les deux pouces, & le joueur tient l'instrument sur sa poitrine. Le son, quoique grave, est assez mélodieux.

Mais le plus agréable est celui-ci : on prend une planche de bois qu'on tend, & qu'on bande comme un arc. On y suspend quinze calebasses longues & sèches; de différentes tailles, percées chacune au sommet, avec un trou de moindre grandeur, quatre doigts au-dessous.

Le trou d'en bas est à demi bouché, & celui d'en haut couvert d'une petite planche fort mince, à quelque distance au-dessus.

Le joueur attache aux deux bouts de l'instrument une petite corde, qu'il se passe autour du cou pour le soutenir, & de deux petites baguettes, dont le bout est couvert d'étoffe, il frappe sur la planche, dont le retentissement se communique aux calebasses, & forme une harmonie singulière.

Cet instrument a de l'analogie avec le *Marimba*, qui est fort en usage à *Angola*. Le *Marimba* est composé de seize calebasses de différentes grandeurs, fort bien rangées entre deux planches qui sont suspendues au cou du joueur. L'embouchure de chaque calebasse est couverte de petites tranches d'un bois rouge & sonore, nommé *tarilla*.

C'est sur ces tranches mêmes que le joueur bat avec deux petites baguettes, & le son qui sort de ces calebasses a quelque ressemblance avec celui de l'Orgue.

Le *Kassuto* est une piece de bois creux long d'une aune, couverte d'une planche taillée en maniere d'échelle, on racle dessus avec un bâton. Cet instrument sert d'*alto* ou de *quinte*; & la *basse* dans les concerts est le *Quirlando*, composé d'une fort grande calebasse, large par le fond, & fort étroite au sommet, de la forme à-peu-près de nos bouteilles; elle est percée en échelle, comme le *Kassuto*, & l'on racle aussi dessus avec un bâton.

Les Nègres se servent d'une quantité de petits grelots placés le long d'un fer qu'ils agitent en mesure, c'est une espece de Sistré.

Le *Longo* est composé de deux sonnetes de fer, liées par un fil d'archal en forme d'arc. On bat dessus avec deux baguettes. Cet instrument royal marche devant les Princes lorsqu'ils veulent annoncer leurs volontés aux peuples.

On voit aussi dans le Congo des Flûtes & des Cornemuses dont on joue assez agréablement.

Le *Gongom* est un instrument assez commun sur toutes les côtes d'Afrique, mais particulièrement les Hottentots. On en distingue de deux, fortes; le grand & le petit. C'est un arc de fer ou de bois d'olivier tendu d'une corde de boyau ou de nerf de mouton qu'on fait sécher au soleil. A l'extrémité de l'arc on attache d'un côté le tuyau d'une plume fendue, en faisant passer la corde dans la fente. Le joueur tient cette plume dans la bouche, lorsqu'il manie l'instrument & les différens tons du *Gongom* viennent des différentes forces de son souffle.

C H A P I T R E X I.

Instrumens à Vent. Antiques.

Basson antique.

LE P. Kirker assure avoir un bronze antique où cet instrument était représenté. Il est presque semblable au Courtaud au petit Basson dont on se servait il y a deux siècles. Ce Basson antique avait sept trous sur le côté, & une espece de clef en bas.

Buccin marin ou Bouret de mer.

Ainsi appelé, parce que cet instrument était une grosse coquille appelée *Buccinum*, à laquelle on faisait dans la partie inférieure, qui était pointue, un trou pour sonner. Nous savons par Hygin, que Thyrrhene, fils d'Hercule, qui mourut vers l'an du monde 2884, fut le premier qui joua de cet instrument. Voici le passage d'Hygin :

« Ce fut Tyrrhænus qui trouva la Trompette : ses camarades vivaient
 » de chair humaine, ce qui fait que les habitans du pays en ayant hor-
 » reur, prirent la fuite & s'en allerent de côté & d'autre. Tyrrhænus,
 » pour les obliger de revenir, voyant un de ses camarades mort, perça
 » une coquille, & se mit à sonner avec cet instrument pour rappeler les
 » gens du village, & leur faire voir qu'ils enterraient les morts, & ne
 » les mangeaient pas. Cet usage s'est conservé parmi les Romains, &
 » encore aujourd'hui, quand quelqu'un meurt, les trompettes sonnent
 » pour convoquer les amis, afin qu'ils rendent témoignage qu'il n'est
 » mort ni par le fer ni par le poison ».

On lit dans Ovide, liv. 1 des Métamorphoses, vers 333.

*Cæruleum Tritona vocat, conchæque sonari
 Imperitare jubet; fluctusque, & flumina signo
 Jam revocare dato; cava Buccina sumitur illi
 Tortilis, in latum quæ turbine crescit ab imo.*

Cette espece de trompette est nommée plusieurs fois dans l'Exode. Les Rabins prétendent que le premier Buccin fut une des cornes du bélier qu'Abraham immola à Dieu au lieu d'Isaac.

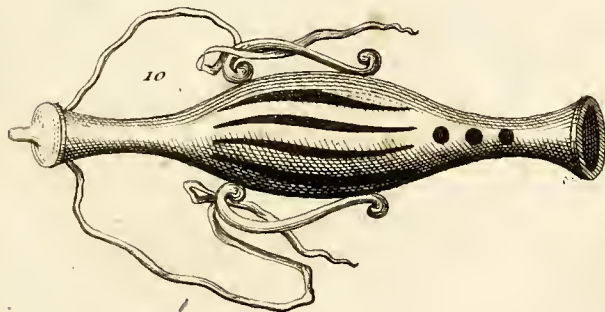
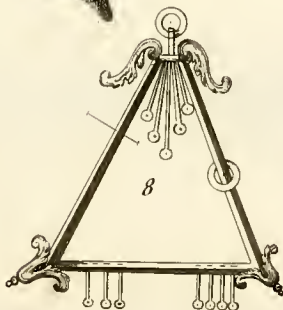
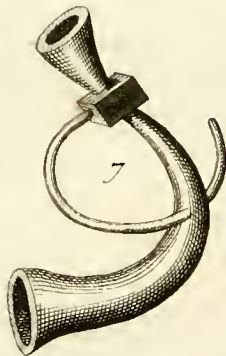
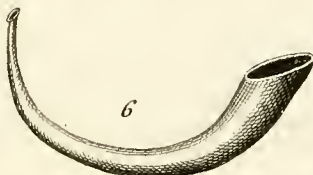
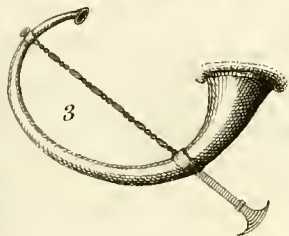
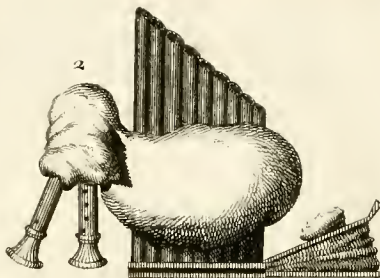
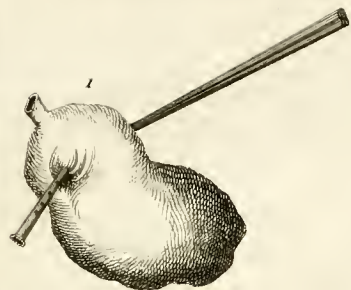
On se servait du Buccin à l'armée pour avertir les soldats, pendant la nuit, des heures auxquelles ils devaient monter & descendre la garde.

Chalumeaux des Hébreux.

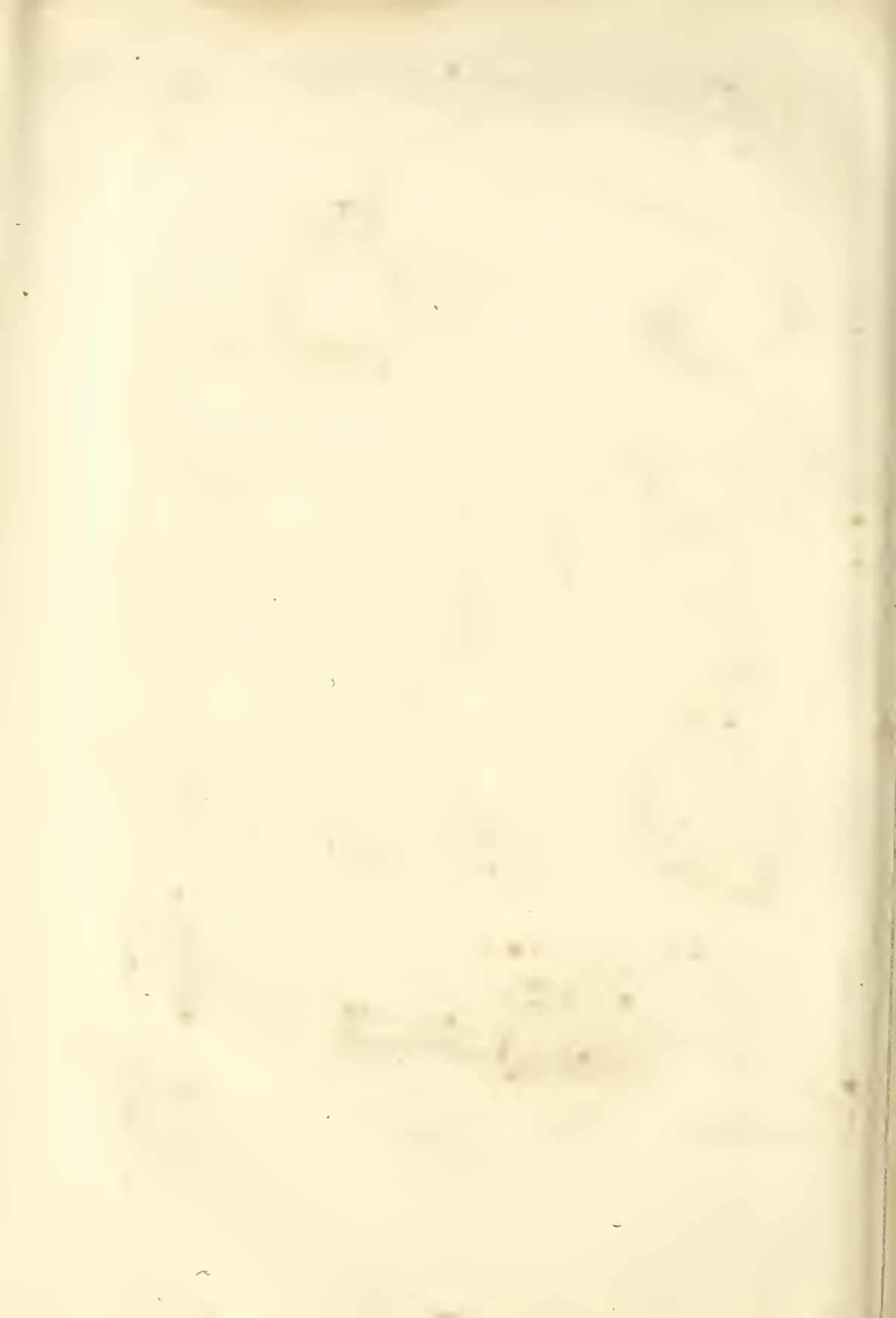
Ils en avaient de trois sortes.

1. De cornes d'animaux, comme on le voit au chap. 25 du premier des Paralipomenes.

1. Musette jouée, par un Berger, tirée de la Ville Albani.
2. Musette tirée d'une Médaille contourniade de Néron.
3. Cor de chasse cité par M.^{re} Bianchini, v. Page 223.
4. Flûte ou Trompette tirée du Virgile du Vatican.
5. Buccin cité par M.^{re} Bianchini, v. Page 222.



6. Cor de chasse cité par M.^{re} Bianchini.
7. Cornet tiré des mémoires de Bresse, v. Page 224.
8. Triangle tiré des mêmes mémoires, v. Page 16.
9. Espece de Basson antique, qui a appartenu au Pere Kürker, v. Page 221.
10. Flute ou Trompette tirée des Memoires de Bresse, v. Page 233.



2. De jambes de Grues ou de Cicognes.

3. De courbes en métal, tout-à-fait semblables à ce qu'on appelle aujourd'hui *Cornet*.

Le chapitre 25 du premier livre des Paralipomenes en parle.

Cor de Chasse antique.

Rendait un son rauque :

Rauco strepuerunt cornua cantu.

Virg. *Æneid.* 8.

Il était fait de corne de Bœuf, & les Bergers s'en servaient pour rappeler leurs troupeaux. Properce dit que Romulus faisait appeler les Romains à l'assemblée au son de cet instrument.

Buccina cogebat priscos ad verba quirites.

Livre 4, Eleg. 1, vers 13.

Cornet ancien.

Il est gravé ici tel qu'on le voit sur la colonne Trajane.

Ce cornet était destiné pour la cavalerie. Le son qu'il rendait était fort aigu.

Lucain, livre 7, l'appelle *stridor lituum*.

Seneque le décrit ainsi dans son *Œdipe*.

*Sonuit reflexo clavicum cornu,
Lituumque adunco stridulus canius edidit ære.*

On dit que les Cornets faisaient marcher les Enseignes sans les Soldats ; & les Trompettes, les Soldats sans les Enseignes. Les Corners & les Clairons sonaient la charge, & animaient les troupes pendant le combat.

Cornet de Chasse des Anciens.

Il était replié au milieu, ce qui en rendait le son plus agréable.

Pauvinius de *ludis circensibus*, liv. 1, ch. 85, croit que les Romains s'en servaient dans les triomphes. Sa longueur n'était que d'un palme. Il y avait aussi une espèce de cor-de-chasse, que nous avons fait dessiner d'après l'antique.

Nous n'avons pu trouver à quoi pouvait servir la traverse.

Cornet double.

On trouve cet instrument dans les Mémoires de Bresse.

Cornet d'Alexandre.

Le Pere Kirker nous apprend qu'ayant trouvé dans la Bibliothèque du Vatican un manuscrit intitulé : *Secreta Aristotelis ad Alexandrum* ; il y vit la figure & la description de cet instrument, avec ce titre : *Cornu Alexandri M.*

Le diamètre de ce Cornet était de cinq coudées. Il n'est pas dit de quelle façon on s'en servait ; mais le Pere Kirker croit qu'il était soutenu par trois pieux, de manière que celui qui en jouait, le tournait à sa volonté.

Flûte.

Les anciens en avaient de plusieurs sortes : de courbes, de longues ; de petites, de moyennes, de simples, de doubles, de gauches, de droites, d'égales, d'inégales, de tous les bois ; de toute matière.

La Flûte courbe de Phrygie était la même chose que le *tityrian* de la grande Grece, que le *pheution* des Egyptiens, & que le *monaule*.

Les Flûtes courbes étaient les plus anciennes.

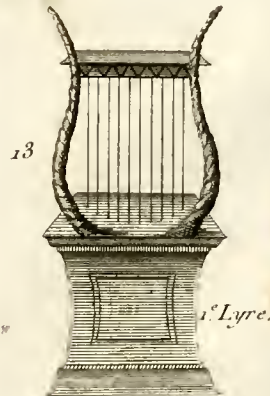
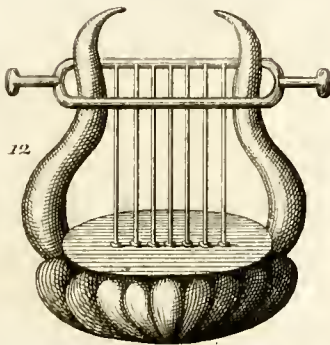
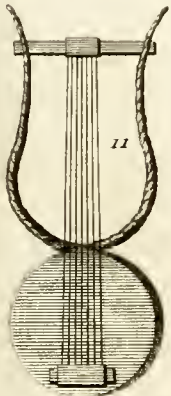
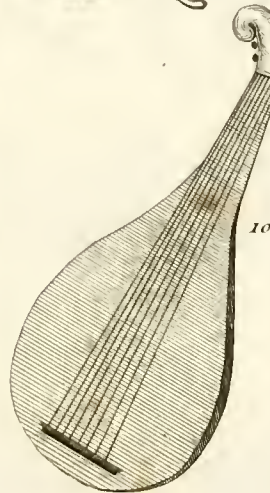
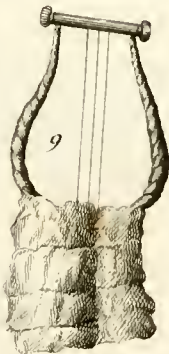
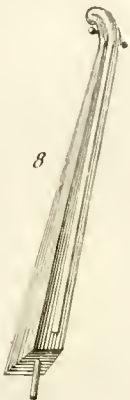
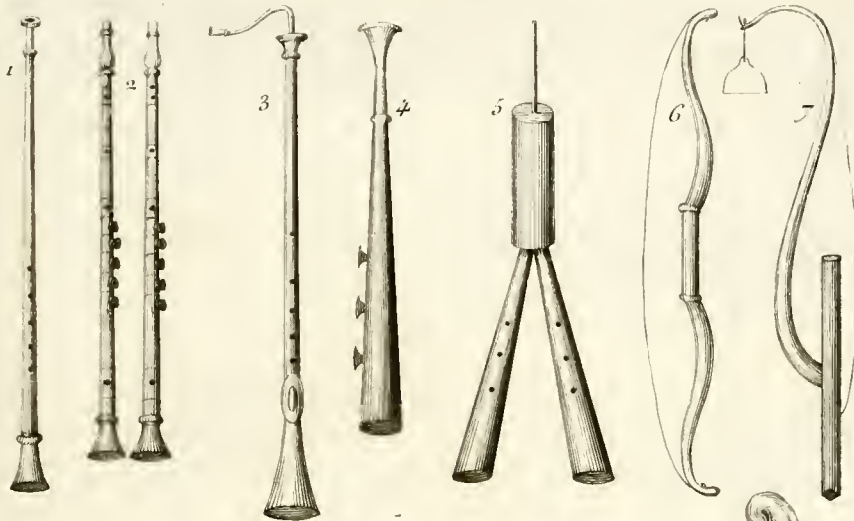
La *gyngrine* lugubre, ou la phénicienne, était longue d'une palme.

Les Flûtes moyennes étaient, la Pythique & les Flûtes de chœur, selon Aristide.

Anacréon appelait *tendre* la Flûte *hermiage*, la *lysiade*, la *cyntharistrie* ; la Flûte *préceutorienne*, *virginale*, *milrine*, &c.

Les joueurs de Flûtes, dans les Comédies Romaines, jouaient toujours de deux Flûtes à la fois ; l'une s'appelait *droite*, & l'autre *gauche*. La
premiere

1. Flûte peinte dans l'intérieur de la Pyramide de Cestius à Rome .
2. Flûte que l'on voit à la Ville Mathei entre les mains d'une Muse .
3. Flûte citée par le Pere Kirker .
4. Flûte tirée d'un Bas relief citée par M.^{re} Bianchini .
5. Flûte double citée par Bartolini .
6. Monocorde tiré d'un Tombeau antique citée par M.^{re} Bianchini .



2.^e Lyre.

3.^e Lyre.

1.^e Lyre.

7. Autre Monocorde, idem .
8. Dicorde tiré du même Tombeau. Voy. Page 242 .
9. Tricorde tiré du Monument d'Apollon et de Clatra à Rome, idem .
10. La Cheyls tirée d'un Bas relief de S.^t Jean de Latran. Voy. Page 241 .
11. Lyre à 7 Cordes tirée d'un Bas relief au Palais Spada à Rome .
12. La plus ancienne Lyre prise sur divers monumens antiques. Voy Page 243 .
13. Lyre à 20 Cordes, qui se trouve dans plusieurs monumens à Rome. idem .



premiere n'avait que trois ou quatre trous, & rendait un son grave ; la gauche en avait sept ou huit, & rendait un son aigu.

Quand les Musiciens jouaient de ces deux Flûtes ensemble, on disait que la piece avait été jouée *tibiis imparibus* avec les Flûtes inégales ; ou *tibiis dextris & sinistris*, avec les Flûtes droites & gauches : & quand ils jouaient de deux Flûtes de même son, de deux droites ou de deux gauches, on disait que la piece avait été jouée *tibiis paribus dextris*, ou *tibiis paribus sinistris*, soit que ce fût avec deux droites égales, ou deux gauches égales.

On appelait aussi *tibiis lydiis* deux Flûtes droites.

Les joueurs de Flûte se mettaient autour de la bouche une espece de ligature, un bandage composé de plusieurs courroies qu'ils liaient derriere la tête, afin que leurs joues ne parussent pas enflées, & qu'ils pussent mieux gouverner leur souffle.

Les Flûtes étaient employées non-seulement au théâtre, mais dans tous les spectacles & cérémonies publiques, grecques & romaines, surtout aux funérailles ; de-là était venu le proverbe, *jam licet ad tibicines mittas*. Envoyez chercher les joueurs de Flûte, pour marquer qu'un malade était désespéré. Ce proverbe est plaisamment employé par Pétrone, dans les reproches que *Circé* fait à *Polyenos* sur son impuissance.

Flûte à Bec.

C'est la plus ancienne des Flûtes.

On n'en joue plus. Voyez dans l'Encyclopédie la maniere de la percer & d'en jouer, tome 6, page 899.

Les Latins l'ont appelée *Tibia*, les Italiens *Flauto*, & les Français *Flûte à bec*. La premiere fut faite, dit-on, d'une jambe de grue, ce qui lui fit donner le nom de *Tibia*.

Seneque en parle dans son *Agamemnon* ; Plin nous apprend, liv. 16, chap. 36, qu'on fit ensuite les Flûtes avec des roseaux, mais qu'il fallait se donner tant de peine pour les ajuster & les accorder, qu'on leur substitua les Flûtes d'argent dont on se servait de son tems.

Non silendo & reliquo curæ miraculo, ut venia sit, argento jam potius

Les Toscans se servirent ensuite de buis pour faire leurs Flûtes; ils en firent aussi d'os d'ânes & de bois de lotos.

Nunc sacrificæ Tuscorum è buxo Ludicræ verò loto , ossibusque asinis , & argento fiunt. Idem....

Horace a dit qu'il y en avait de différentes especes.

*Tibia non , ut nunc , Orichalco juncta , tubæque
Æmula ; sed tenuis simplexque , foramine pauco
Adspirare & adesse choris erat utilis , atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flau ,
Quò sanè populus numerabilis , ut pose parvus ,
Et frugi , castusque verecundusque coibat.*

« La Flûte qui joue dans les chœurs, n'était pas autrefois de plusieurs
» pieces assemblées avec un métal précieux , comme elle l'est aujourd'hui ,
» & n'approchait pas du bruit de la trompette. Elle était d'une seule
» piece , avait peu de trous , & ne rendait qu'un son faible , autant qu'il
» en fallait seulement pour soutenir le chœur sans le couvrir , & pour
» remplir sans peine un théâtre médiocre , où les spectateurs étaient en
» petit nombre ; car le peuple n'était pas si multiplié qu'aujourd'hui ;
» mais en récompense il avait de la sagesse , de la retenue , & de bonnes
» mœurs. » *Art. Poét. vers 202.*

On voit une Centauresse jouant de la Flûte parmi les figures du précieux Camée qui appartenait au Cardinal Carpegna. Il y en avait une semblable dans la médaille de Julie , & un Centaure dans la même attitude sur le Sarcophage conservé dans le Palais Farnese.

Dans la fêre du Roi Ptolomée , on traînait un chariot chargé de raisin , pressé par soixante Satyres , qui , au son des Flûtes , chantaient des vers à Bacchus.

Lucrece parle ainsi de l'invention de la Flûte.

*Cava per calamorum Sibila primum
Agrestes docuere caras inflare cicutas
Inde minutatim dulces diliciffè querelas
Tibia quas fundit digitiis pulsata canentum.*

Livre 4 , v. 589.

Le Pere Kirker , Bartolini & Montfaucon , d'après eux , nous ont





*Flûtes doubles antiques,
Tirée d'un marbre du Capitole.*

Page 227.

Flûte à bec .

Page 229.

*Sifflet Pastoral
ou Flûte de Pan.*

Page 228.



*Flûte double antique,
à une seule Embouchure .*

Page 227.

*Sifflet de
Paysan .*

Antique .

*Flûte allemande
ou Traversiere .*

Page 259.

donné la figure d'une Flûte particuliere, en ce qu'elle a un petit tuyau courbé & inféré dans la Flûte, - qui fait qu'on ne peut jouer en la tenant perpendiculairement. Cette Flûte est tirée d'un ancien monument.

Flûte double.

Était composée de deux Flûtes simples unies, de maniere qu'elles n'avaient qu'une embouchure commune aux deux tuyaux. Elles étaient égales ou inégales, soit pour la longueur ou pour la grosseur. Alors elles rendaient ou un même son, ou des sons différens.

Il y avait une autre espece de *Flûte double*; c'était deux Flûtes dont on jouait à la fois, & des deux mains; celle de la gauche faisait les tons aigus, & celle de la droite les tons graves. Apulée en attribue l'invention à Hyagnis, Pere de Marfyas; mais Pline veut qu'on la doive à Marfyas lui-même.

En 1702, environ à un mille de Rome, sur le chemin qui conduit à Palestrine, on trouva dans la maison de M. Dominique Caballini, un tombeau de marbre que l'on transporta, & que l'on conserve au Vatican. Il renfermait des os à moitié brûlés. Son couvercle est orné de figures, parmi lesquelles est un joueur de Flûte double, tel qu'on le voit représenté dans la planche.

Les deux Flûtes sont si fort serrées l'une avec l'autre, qu'elles étaient sans doute embouchées par un seul & même trou.

Bartolini nous a conservé la figure d'une Flûte double, où les deux tuyaux se joignent à un plus grand, d'où sort un très-petit tuyau, par lequel le joueur soufflait. C'est l'instrument que Stace appellait *Tibias conjunctas*.

On voit dans la Villa Martéi à Rome, une Flûte double entre les mains d'une Muse.

On trouva près de la porte Capene à Rome, vers le commencement de ce siecle, trois fragmens d'une Flûte, dont l'intérieur était d'ivoire, couverte par dehors d'une lame d'argent.

Flûte de Paysan , ou Siflet de Pan ,

Est un assemblage de douze tuyaux placés les uns à côté des autres, qui vont en diminuant de longueur, & qui n'ont qu'un ton; ces tuyaux peuvent être de bois, de cuivre, de roseau ou de fer. Ils rendent successivement la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol*. On a appelé cet instrument *le siflet de Pan*, parce qu'on le lui voit pendu au col, ou à la main dans quelques statues antiques. De nos jours on l'appelle aussi *siflet de Chaudronnier*.

Les Latins l'appelaient *fistula*; Pline la nomme aussi *syrinx*. Elle n'avait d'abord qu'un tuyau, puis deux, puis sept, comme on le voit dans Virgile, Eglogue 2, vers 36.

*Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula,*

Et dans Ovide,

Fistula disparibus paulatim surgit avenis,

Claudien définit ainsi cet instrument.

*Platano namque ille sub alta
Fusus inæquales cera texebat avenas;
Menaliosque modos, & Pastoralia Labris
Murmura tentabat relegens, orisque recurvis
Dissimilem tenui variabat arundine ventum.*

Lucrece; livre 5, fait le hazard auteur de cette découverte.

*Et Zephyri cava per calamorum Sibila primum
Agresteis docuere cavas inflare cicutas.
Indè minutatim dulcibus didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canenum
Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta
Per loca pastorum deserta, atque omnia dia.*

Luc. liv. 5, vers 1381.

Il n'est point fait mention de cet instrument dans l'Ecriture Sainte.

Virgile en donne l'invention à Idis, Berger de Sicile.

*Qui primus calamos cera conjungere plures
Instituit.*

Flûte des Sacrifices.

Il y en avait d'une infinité de sortes différentes.

On voyait dans le Virgile du Vatican, qui était autrefois à l'Abbaye de S. Denys, la figure d'une espee de Flûte ou Trompette fort large par le bas.

On voit une longue Flûte dans les peintures de la pyramide de Cestius. Elle a cinq trous.

On ne fait si cet instrument portait le nom de Flûte; il differe considérablement des Flûtes ordinaires; il s'élargit beaucoup par le bas, comme les hautbois, & il a trois chevilles fichées : le savant Prêlat *Bianchini* assure que c'est pour ouvrir ou fermer les trous.

La Flûte simple.

Les Anciens avaient une espee de Flûte dont ils jouaient d'une seule main, & qui avait quatre ou cinq trous. Ce devait être à-peu-près la même chose que nos galoubets, excepté que cette Flûte était plus de trois fois plus longue. Il fallait qu'elle eût une espee d'anche, car ils en tiraient du son en l'enfonçant dans la bouche.

D'abord elle n'eut que quatre trous. On l'augmenta ensuite de plusieurs autres, de maniere que les Poëtes lui ont donné l'épithète de *multifora*, & alors elle pouvait jouer dans tous les tons au moins; au lieu qu'avant il fallait changer de Flûte en changeant de ton. Cette augmentation cependant n'eut lieu que pour la Flûte appelée *monaulos*, ou Flûte unique, dont on jouait des deux mains, comme de la nôtre; car la Flûte appelée *zeugos* ou Flûtes conjointes, dont on joua en en tenant une dans chaque main, n'eurent jamais plus de quatre trous; mais comme on en jouait des deux à la fois, elles avaient peut-être autant d'étendue que les nôtres, puisque Varon assure dans sa République Romaine, livre

1, ch. 1, que la droite jouait le sujet, & que la Flûte faisait la basse. Apophétus était une sorte de nom propre aux Flûtes des Grecs.

Mafrà Kitha.

Cet instrument Hébreu était composé de plusieurs roseaux inégaux en grandeur & grosseur, inférés dans un morceau de bois, dans lequel il y avait un canal servant à y introduire le vent. On bouchait les tuyaux avec les doigts, & on ouvrait les trous de ceux qu'on voulait faire résonner; c'est à-peu-près le *Cheng* des Chinois.

Monaule.

Instrument en usage parmi les Grecs. Il en est parlé dans l'épithaphe de *Theon de Smyrne*, rapportée par Athénée.

C'était une flûte simple de toute antiquité; *Juba*, dans son Histoire des Théâtres, prétend qu'elle a été inventée par Osiris.

Les Egyptiens l'appelaient *Photinx*, ou Flûte courbée. Sa forme était celle d'une corne de bœuf. Apulée la décrit dans les mystères d'Isis; on tournait la pointe du Monaule vers l'oreille droite.

Musette.

S'appelait chez les Latins *tibia utricularis*. Nous en donnons la figure tirée d'un bas-relief, que l'on voit à Rome chez le Prince de *Santa-Croce*. On en voit une semblable dans le *Musæum Albani*. Il sort de l'outre enflé d'un côté, deux longues flûtes, & de l'autre une plus courte percée de cinq trous.

M^{gr} Bianchini nous a donné la figure d'une autre espèce de Musette, qu'il dit avoir tirée des Médailles contorniates (a) de Néron.

(a) On appelle ainsi des Médailles de cuivre, terminées dans leur circonférence par un cercle d'une ou de deux lignes de largeur, continu avec le métal, quoiqu'il semble en être détaché par une rainure assez profonde, qui regne à l'extrémité du champ de l'un & l'autre côté de la médaille.

Cet instrument a d'un côté deux flûtes ou deux tuyaux percés chacun de quatre ou cinq trous, & de l'autre neuf tuyaux qui paraissent fichés dans une piece de bois : ces tuyaux sont disposés comme une flûte de Pan ; ils vont toujours en diminuant.

Orgue ancien, espece de Flûte.

Cet instrument était composé de petits chalumeaux faits de roseaux d'égale grosseur & de différentes grandeurs, réunis avec de la cire ou de la cole, de maniere qu'ils étaient tous de niveau d'un même côté pour qu'on pût courir dessus avec les levres & le vent, & qu'ils produisissent des sons différens, selon leur différente longueur. Voyez *Siflet de Pan*.

Trompette des Hébreux.

Les Anciens en rapportaient faussement l'invention à Pisée, Troyen ; puisque nous lisons dans le Livre des Nombres, chapitre 19, que Dieu ordonna à Moïse de s'en servir. Ce tems précédait celui dans lequel on croit que Pisée vivait.

La figure que nous donnons de cette Trompette, a été dessinée d'après la description que *Josèph*, historien exact, nous en a laissée, Livre 3, chap. 40.

L'Ecriture l'appelle tantôt *Tuba*, tantôt *Buccina*.

Les Romains connaissaient cette Trompette droite, puisque *Juvenal* dit, Sat. 2, vers 127 :

*Quadringenta dedit Gracchius sestertia, dotem
Corninici ; sive hic recto cantaverat ære.*

« Gracchus porta, pour sa dot, quatre cent mille sexterces à un joueur de Cor, si ce n'était un joueur de Trompette droite ».

Moïse fit faire deux Trompettes d'argent pour l'usage des Prêtres, & Salomon en fit faire deux cent sur le même modele. (*Josèphe*, Liv. 8.)

Il y avait alors plusieurs especes de Trompettes : *Tuba*, *Cornu*, *Lutui*,

Trompette des Grecs & des Romains.

Cette Trompette est tirée de la Colone Trajane, & ne differe de celle des Hébreux, qu'en ce qu'elle a une ouverture plus grande & plus recourbée.

On prétend que les Tyrrhéniens l'ont inventée; d'autres veulent que ce soit aux Egyptiens qu'on en doive la découverte. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs ne connaissaient point cet instrument lors du siège de Troye; cependant il était connu du temps d'Homere, si le Poëme des Grenouilles & des Rats est de lui, car il en fait mention.

Virgile prétend que Misène avait été un fameux Trompette qui s'était souvent distingué à côté d'Hector; mais ce ne serait pas le seul anachronisme qu'on trouverait dans l'Enéide; ainsi l'autorité de Virgile ne doit pas en être une dans cette occasion.

Une preuve convaincante que les Trompettes ne furent conues des Grecs que long-tems après le siège de Troye, c'est que les Messéniens perdirent une bataille contre les Lacédémoniens, par l'effroi que leur causa cet instrument qu'ils entendirent pour la première fois. *Lacedemonii vicerunt quum novus tubæ sonitus hostes terruisset.*

Les Romains connaissaient trois sortes de trompettes, la Trompette droite, *tuba directa*, étroite à son embouchure, s'élargissant insensiblement, & se terminant par une grande ouverture circulaire.

La Trompette courbée, *tuba curvæ* ou *lituus*, plus petite que l'autre, & faite à-peu-près comme un bâton augural.

La Trompette entièrement courbée, *Bucina* ou *Buccinum*. Elle ressemblait à un cercle.

Tuba directa servait à la guerre, ou pour rappeler les soldats au drapeau, & était particulièrement destinée à l'Infanterie. Ceux qui en sonnaient, étaient à pied. Les Généraux triomphaient au Capitole au son de cette Trompette, qui était aussi quelquefois employée aux jeux floraux, dans quelques autres, dans les sacrifices & dans les funérailles.

Lituus appartenait à la Cavalerie, & était aussi employée aux triomphes.

Buccina servait aussi à l'Infanterie pour annoncer pendant la nuit les heures auxquelles on relevait les postes.

Trompettes Antiques.



*Trompette des Romains
nommée Tuba directa.
Page 232.*



*Trompette des Hebreux.
Page 231.*



*Trompette droite.
Page 232.*



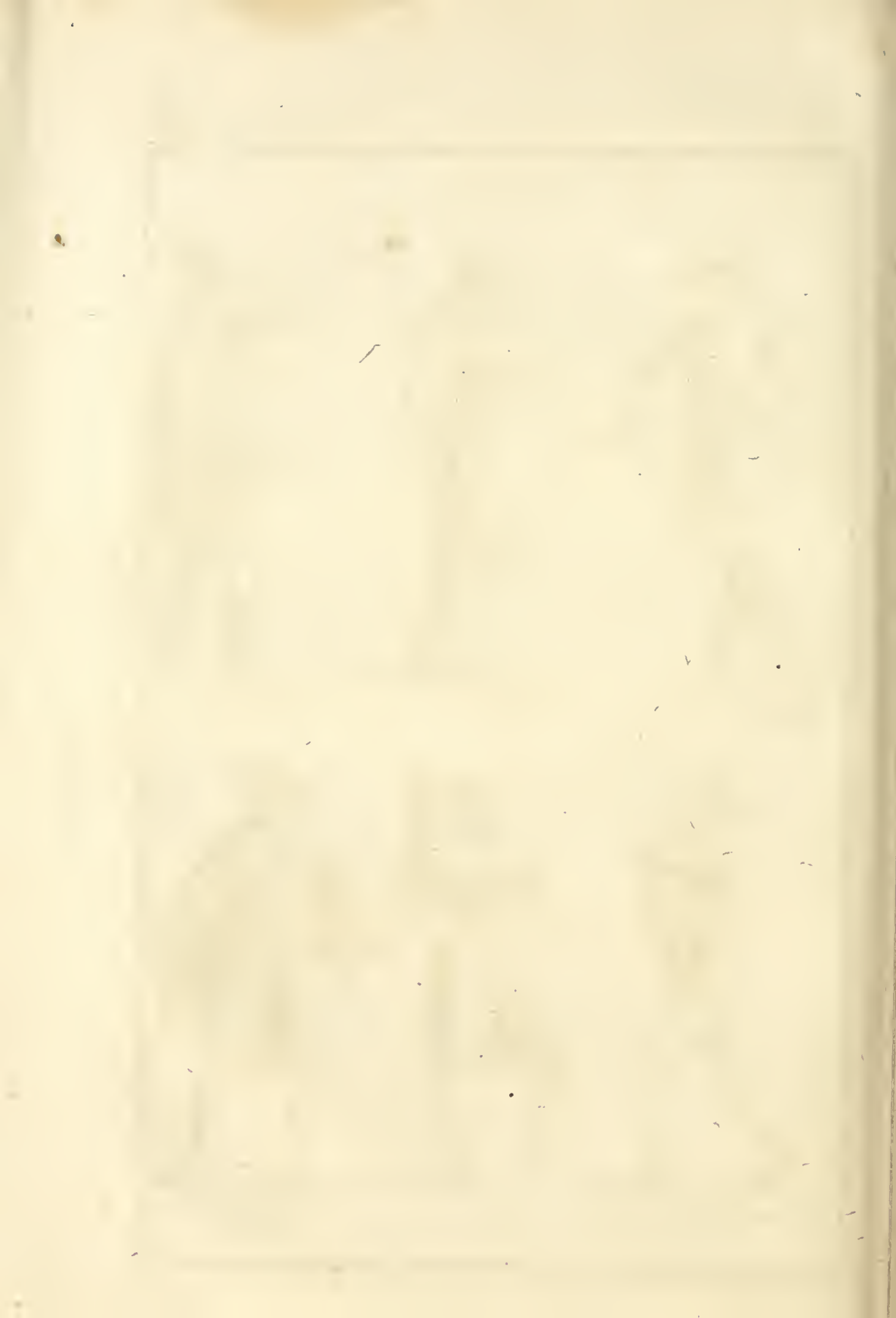
*Trompette à plusieurs morceaux.
Page 233.*



*Lituus.
Page 232.*



*Trompette double.
Page 233.*







*Cor de Chasse.
Page 223.*

*Trompette Chinoise.
donnée par Bonnani.*

*Buccin.
Page 222.*



*Trompette courbée
Tuba Curva.
Page 233.*

*Petite Trompette courbée,
donnée par Bonnani.*

*Trompette courbée.
Page 233.*

Sous le jeune Valentinien , du tems de Végece , il y avait une quatrième espece de Trompette faite de cornes de bœufs sauvages d'Allemagne. Cette corne garnie d'argent à son embouchure , rendait un son aussi éclatant que celui d'aucune autre sorte de Trompette.

Trompette courbée antique.

Cette Trompette des anciens Romains était difficile à porter , & quand elle était grande , on ne le pouvait que par le moyen d'une traverse qu'on y attachait , & qu'on tenait sur les épaules. La figure gravée est tirée des tombeaux de Bartoli.

C'est celle qu'on appelait *tuba curva* , ou *lituus*.

Trompette courbée.

On ignore si cet instrument était fait d'une corne de bœuf , ou bien de métal. Elle passait de la bouche au-dessus des bras , se repliait derrière les épaules , & retournait du côté de celui qui jouait. On en voit plusieurs sur la Colonne Trajane , & sur des marbres antiques.

Trompette double.

Elle avait un double canal qui lui donnait un son plus agréable & plus harmonieux. Virgile & Isidore en attribuent l'invention aux Tyrrhéniens. Le P. Merfenne lui donne six pieds de long.

Cette Trompette est à-peu-près la nôtre.

On fait que les Anciens faisaient beaucoup d'usage de la Trompette , soit pour donner aux soldats le signal de charger , de lever le camp , de célébrer les fêtes , d'offrir des sacrifices , d'égorger les victimes , &c. Ils employèrent le même instrument dans des occasions d'un autre genre. A son signal on se rendait aux assemblées , on publiait les décrets des Souverains , on vendait les biens , on commençait les jeux publics , &c.

Trompette singulière.

Tirée des Mémoires de Bresse , est des plus extraordinaires qu'on ait jamais vues : elle a trois trous , & s'enfle prodigieusement. L'enflure est

tailladée de tous les côtés, & le bas qui est fermé, se termine par une pointe. Il paraît que cet instrument rendait ses sons par les trous, & par ses longues taillades.

CHAPITRE XII.

Instrumens de Percussion, antiques.

Crotale, Sistre des Hébreux.

ON croit que c'est le *Cymbalum* dont il est fait mention dans le Livre des Paralipomenes. On dit qu'il est en usage en Saxe & dans d'autres contrées de l'Allemagne, mais sans anneaux.

L'Encyclopédie dit que c'était une espèce de Castagnette qu'on voit sur les médailles dans les mains des Prêtres de Cybele.

On en faisait aussi d'un roseau fendu en deux, dont on frappait les deux parties l'une contre l'autre, & comme cela faisait à-peu-près le même bruit que celui du bec d'une Cigogne, on appelait cet oiseau *Crotalistris*, joueur de Crotales.

On voit dans Pausanias, qu'Hercule ne tua pas les oiseaux du lac Strymphale, mais qu'il les chassa en jouant des Crotales. Cet instrument était donc déjà en usage.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'usage aux Chrétiens, à cause des mouvemens & des gestes indéçens que l'on faisait en jouant de cet instrument.

Cymbales.

Quelques-unes étaient composées d'un seul métal, d'autres couvertes de peaux d'animaux, d'autres couvertes de bois seulement, accompagnées de quelques pièces de métal. Leur origine fut que Jubal, en observant le son produit par les marteaux, frappant sur les métaux forgés par Tubalcain, inventa les différens instrumens à battre.





- 1 Joueur de Flute double, tiré d'un Tableau trouvé dans Herculanium.
 2 Tambour de Basque, idem.
 3 Crotales, idem.
 4 Autre Tambour, idem.

Les Cymbales anciennes étaient à-peu-près semblables à celles de nos jours. Les instrumens de peaux d'animaux ornés de métal, ressembaient à nos Tambours & Tymbales; c'était de *grosses terrines creusées, couvertes d'un cuir attaché, & tendu avec des clous de cuivre.*

Ceux de bois couverts de peaux d'animaux, accompagnés de quelque morceau de métal, étaient peu différens de nos Tambourins, & de nos Tambours de Basque (a).

Frédéric-Adolphe Lampe, qui a donné un ouvrage sur les Cymbales, convient qu'on a souvent donné ce nom à tout instrument sonore. C'est de cet instrument que Catule a dit :

*Plangebant alii proceris Cymbala palmis ,
Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.*

Et Virgile , Georg. Liv. 4 , vers 64.

Tinnitusque cie , & matris quate Cymbala circum ,
« Faites retentir autour d'elles (Abeilles) un bruit de Cymbales.

On s'en servait particulièrement dans les sacrifices; & c'étaient les femmes qui en frappaient chez les Juifs & chez les Egyptiens. On les appelait pour cela *Cymbalistria*.

Virgile parle aussi d'un autre instrument qu'il nommait Cymbale, & qui ressemble à un Outre.

*Præmiaque ingentes pagos , & compita circum
Theseidæ posuere ; atque inter pocula læti
Molliibus in pratis unctos sulcare per ures.*

Il était composé d'une lame de métal de forme ronde & concave, à laquelle on attachait sept sonneres & des anneaux. On le soutenait avec la main par l'ouverture circulaire qui était au centre de l'ame.

Cassiodore & Isidore l'appelaient *Acétabule*.

Les Juifs avaient aussi des *Cymbales* : mais il est impossible de savoir au juste comment elles étaient faites.

(a) La Planche représente une peinture trouvée dans Herculanium, où notre tambour de basque est parfaitement représenté.

Le Gnacari

Était un instrument à-peu-près semblable au *Gnefte Berusim*.

Gnefte Berusim.

A été confondu avec les Crotales, le Gnaccari & le Sistre. C'était, selon *Hannase*, un instrument sans harmonie; il était composé de deux morceaux de bois, dont l'un était fait en forme de mortier, & l'autre en forme de pilon, rond par les deux bouts, que l'on tenait au milieu du mortier, & dont on le frappait, tantôt dans un endroit, tantôt dans un autre.

Le Kinnor.

Jubal fut inventeur de cet instrument.

Les Rabins le traduisent par *Cithara*. C'est l'instrument dont jouait David, & qu'on appelle aussi *Harpe*.

Chez les Arabes, *Kinnare* signifie une Guitare, dont le corps a la forme d'une tortue.

Cet instrument existait aussi chez les Phéniciens, qui, sans doute, l'avaient reçu des Hébreux.

C'est le *Testudo* des Latins. Cependant on est accoutumé depuis longtemps à représenter David jouant de la Harpe; & ce sentiment est d'autant plus absurde, qu'il est écrit que David jouant de la Harpe, dansait devant l'arche. Comment peut-on imaginer que cet instrument ne l'embarraissait pas? Il est bien plus probable que David, en dansant jouait de la Guitare.

Maghul.

Instrument Hébreu, semblable au Sistre. Quelquefois c'était un cercle chargé de clochetes de métal.

Magraphe Temid,

Était un instrument Hébreu avec lequel on appelait le peuple au Temple. On dit qu'on en entendait le son dans toute la ville de Jéricho, ce qui a fait penser au P. Kirker que ce pouvait être une cloche. Il ne nous reste rien qui puisse nous faire juger de sa forme, ni de la matière dont il était fait.

Minghinim.

Instrument Hébreu qu'on a confondu avec le Psalterium.

Le P. Kirker prétend que c'était une planche de bois, quarrée au bout, à laquelle était attaché un manche que l'on empoignait. Sur cette planche, il y avait de petits globes de bois & de cuivre, des chaînes de fer & des cordes de chanvre étendues; lorsqu'on frappait ces petits globes avec la planche, ils rendaient entr'eux un son très-clair qu'on entendait de fort loin.

Sistre ancien.

Était un instrument harmonieux consistant en un arc de métal reployé en figure ovale, dont les côtés se terminaient par un manche, qui était perpendiculaire sur deux petits fers, dont les bouts étaient quelquefois pliés, & passant à travers les côtés opposés de l'arc. En les frappant diversement avec une petite baguette de fer, ils rendaient différens sons.

L'invention du Sistre est attribuée à Isis ou à Osiris, & les Prêtres Egyptiens s'en servaient dans leurs fonctions & dans les danses en l'honneur d'Isis.

Apulée le décrit ainsi dans ses Met. Liv. premier.

*Æreum crepitaculum, cui per angustam
Laminam in modum balihei recurvatam
Trajectæ mediæ paucae virgulæ crispant
Brachis tergeminos ictus, reddebant
Argutum sonum.*

Cet instrument était de cuivre, d'airain, d'argent, & quelquefois d'or. Les Hébreux en faisaient usage.

Les Egyptiens croyaient, qu'au son de cet instrument, les mauvais génies prenaient la fuite. Les Prêtres qui le sonnaient, étaient vêtus de laine, & avaient la tête rasée; ce qui fait dire à Martial, Livre 12, épître 29.

*Linigeri fugiunt calvi, Sistrataque turba,
Inter adorantes cum stetit hermogenes.*

On se servait aussi à la guerre d'une espece de Sistre. Virgile dit en parlant de Cléopâtre :

Regina in mediis patrio vocat agmina Sistro.

Ænéide, Liv. 8, vers 696.

« La Reine au milieu des combatans anime ses soldats au son du Sistre.

On peut voir un Sistre antique de cuivre dans la Bibliothèque de Sainte Geneviève.

Le Sistre moderne est un instrument dans le genre de la Mandoline, monté de plusieurs cordes de laiton & de fil de fer. Il est agréable pour s'accompagner en chantant.

Tambour Hébreu.

Il en est souvent parlé dans l'Ecriture Sainte. On lit dans l'Exode que Marie, sœur d'Aaron : *Sumpsit Tympanum in manu sua, egressæque sunt omnes mulieres post eam cum Tympanis &c.*

Le dessin de ce tambour est pris dans la description du triomphe, par Juste Lipse.

Tambour des Grecs & des Romains.

L'usage de mettre autour des Tambours des sonnettes & des plaques de métal, s'est toujours conservé en Italie parmi les Payfans, ainsi qu'en France dans le pays Basque. On peut s'en assurer par la description que Bartoli nous a donné de différens camées.

Le Tambour n'était point militaire chez les Anciens ; mais ils s'en servaient dans les triomphes , dans les sacrifices & dans les fêtes. Le dessin de ce Tambour a été pris sur le beau Camée du Cardinal Carpegna. Nous ignorons à qui il appartient aujourd'hui.

Triangle à Sonnettes.

Cet instrument est tiré des Mémoires de Bresse , & ressemble assez au Triangle que nous voyons dans les rues.

Timpanon Hébreu , nommé Thoph ou Rab.

Sa forme était différente du Tympanon moderne ; Hannase dit qu'il était semblable à une petite barque couverte en partie seulement de peau , & qu'on le frappait avec une baguette de fer ou de bois. On assure qu'il tirait son origine d'Egypte.

Celui des Romains était un cuir mince , étendu sur un cercle de bois ou de fer que l'on frappait.

Juvénal assure que cet instrument vient de Syrie.

*Jam pridem Syrus in Tyberim defluxit Orontes
Et linguam & mores & cum Tibicine chordas
Obliquas , nec non gentilia Tympana secum
Vexit.*

Spon , dans son Musæum Romanum , Livre 2 , donne plusieurs représentations de divers Tympanons & Cymbales.

Le Tympanon moderne est fait à-peu-près comme le Psaltérion moderne , excepté qu'au lieu d'en tirer le son avec les doigts ou les petites plumes , on bat les cordes avec de petites baguettes recourbées par le bout.

Tzetzelim.

Cymbales d'airain que des Lévites faisaient retentir en chantant les Cantiques.

Ce mot vient de *Tzatal* , tinter , faire du bruit .

Metziloth qui dérive de cette même racine , signifie des sonnettes.

Xilorgano.

On frappe d'une petite verge ou de petits marteaux, quelques cylindres soutenus de deux filets arrangés avec proportion, de façon que le son varie, selon qu'ils sont plus ou moins grands. Le P. Kirker dit qu'on peut les faire d'un bois dur, de métal, de terre cuite, & même de verre. Il le nomme *Organum*. On voit cet instrument dans les marbres anciens.

CHAPITRE XIII.

Instrumens à Cordes, antiques.

Le Barbiton.

HORACE en parle, & dit que la Muse qui en joue a été nommée *Polymnie*, (c'est-à-dire, qui joue plus d'une chanson à la fois, & peut-être, parce que deux cordes étaient pincées à la fois, cela pouvait signifier deux chansons à la fois).

Nec Polyhymnia

Lesboum refugit tendere Barbiton.

Horace, Liv. I, ode I, vers 34.

Les anciens l'ont souvent confondu avec la Lyre. M. Dacier a cru que *Barbiton* pouvait être venu de *barcemiton*, qui signifie *corde de lin*; ce qui est d'autant plus à présumer, que dans les premiers tems de la Grece, on n'avait point encore trouvé la maniere de faire des cordes avec les intestins des animaux, & on se servait presque toujours de cordes de lin.

On trouve dans Horace :

Poscimus, si quid vacui sub umbrâ

Lusinus tecum, quod & hunc in annum

vivaz

Vivat & plures, age, dic Latinum,

Barbite, carmen:

Lesbio primum modulate civi;

Liv. 1, ode 28.

« O Lyre (Barbiton)! nous avons quelquefois ensemble enfanté des
» chansons badines à l'ombre des bosquets, pour égayer mon loisir. On
» m'en demande une qui soit digne de l'immortalité. Rappelle-toi au-
» jourd'hui en faveur d'une Muse latine, quelques-uns de ces beaux airs
» que tu enfantas jadis sous les doigts d'Alcée, qui fût le premier se
» servir de toi ».

Ce fut donc Alcée qui inventa le Barbiton.

La Chelys.

Instrument dont il est parlé dans la Bible.

Mgr Bianchini croit que cet instrument est celui que nous repré-
sentons ici, & qui a été pris d'un bas-relief de l'Hôpital de S. Jean
de Latran.

La Cinnira ou Cythara.

Instrument ancien, inconnu de nos jours. On croit qu'il ressemblait à
la Lyre ou à la Harpe.

On dit qu'elle avait une base plate, & pouvoir se tenir droite sur
cette base. C'était sur cet instrument que les Musiciens disputaient les
prix aux jeux Pithiens. Le chant de dispute était divisé en cinq parties.

Un prélude de guerre.

Un commencement de combat.

Un combat.

Un chant de victoire.

La mort de Python & les siffemens du monstre expirant.

Terpandre fut quatre fois vainqueur sur la Cythare, dans les jeux
Pithiens.

Joséph, Liv. 7, ch. 10, dit que la Cinnira avait dix cordes, & se
touchait avec le Plectrum.

Le Dicorde.

Voyez *Peëtis*.

C'était un instrument à deux cordes, en forme d'un quarré long qui allait toujours en diminuant.

Epigonium.

Instrument qui avait quarante cordes réduites à vingt à cause de leurs octaves. On prétend qu'il fut inventé par Epigone de Milet.

Lyre.

Outre les fruits de la terre, pour se nourrir, les hommes mangeaient des animaux, & sur-tout des chevres & des agneaux. On dut s'apercevoir que leurs intestins séchés & retirés, produisaient du son en les frappant. Cette observation faite, la Harpe & la Lyre ne durent pas être difficiles à inventer. Les Grecs attribuent cette invention à Apollon, à Mercure, à Orphée, à Amphion, & à Linus.

« Dom Calmet prétend que Mercure ayant trouvé une écaille de tortue, la couvrit d'une peau très-fine, & qu'il y fit un manche. Il y joignit un roseau divisé en deux parties, auquel étaient attachées sept cordes tendues de haut en bas ».

Les Auteurs racontent diversément ce fait, mais peu nous importe de savoir lequel d'entr'eux a eu raison.

La première Lyre n'eut que trois cordes de lin.

On jouait de cet instrument à vuide, & des deux côtés, à-peu-près comme nous jouons de la Harpe. Que serait une Harpe qui n'aurait qu'un pied de haut & sept cordes seulement? Voilà pourtant l'instrument dont on dirait tant de merveilles.

Pythagore y ajouta une nouvelle corde d'un demi-ton, pour en rendre l'harmonie plus parfaite, & bientôt on enchérit sur cette augmentation, au point que la Lyre fut composée de cinq tétracordes.

Enfin Epigonius, au rapport d'Athénée, liv. 4 & 14, inventa la Lyre nommée *Epigonium*, qui avait quarante cordes.

Instrumens tirés des Tableaux trouvés dans Herculanum.



1. Tambourin

2. Lyre.

3. Sistre.

4. Flute double.

5. Autre Lyre

6. Harpe.



Peintures trouvées dans le Tombeau des Nason près de Rome.



Flûte.

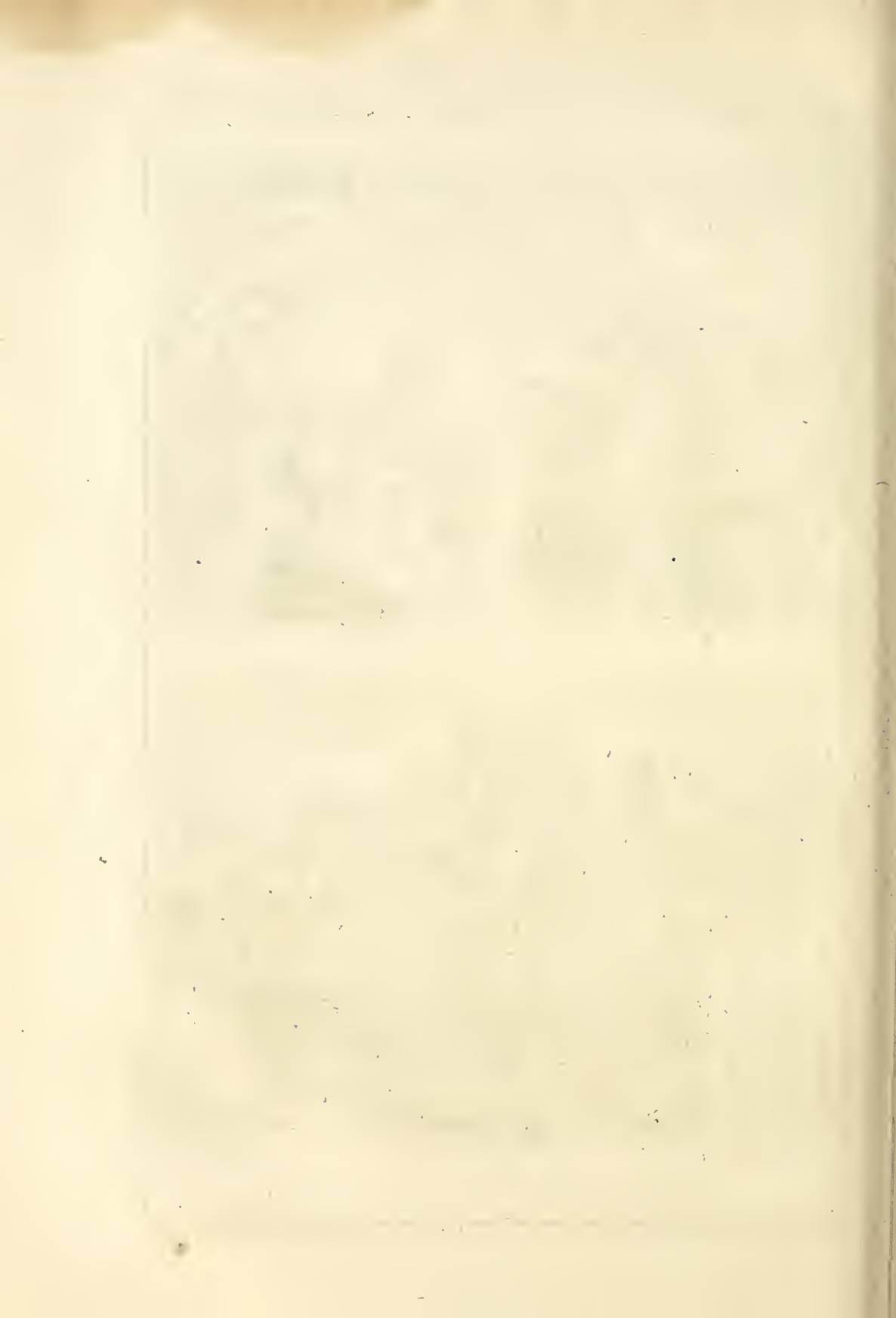
Lyre.

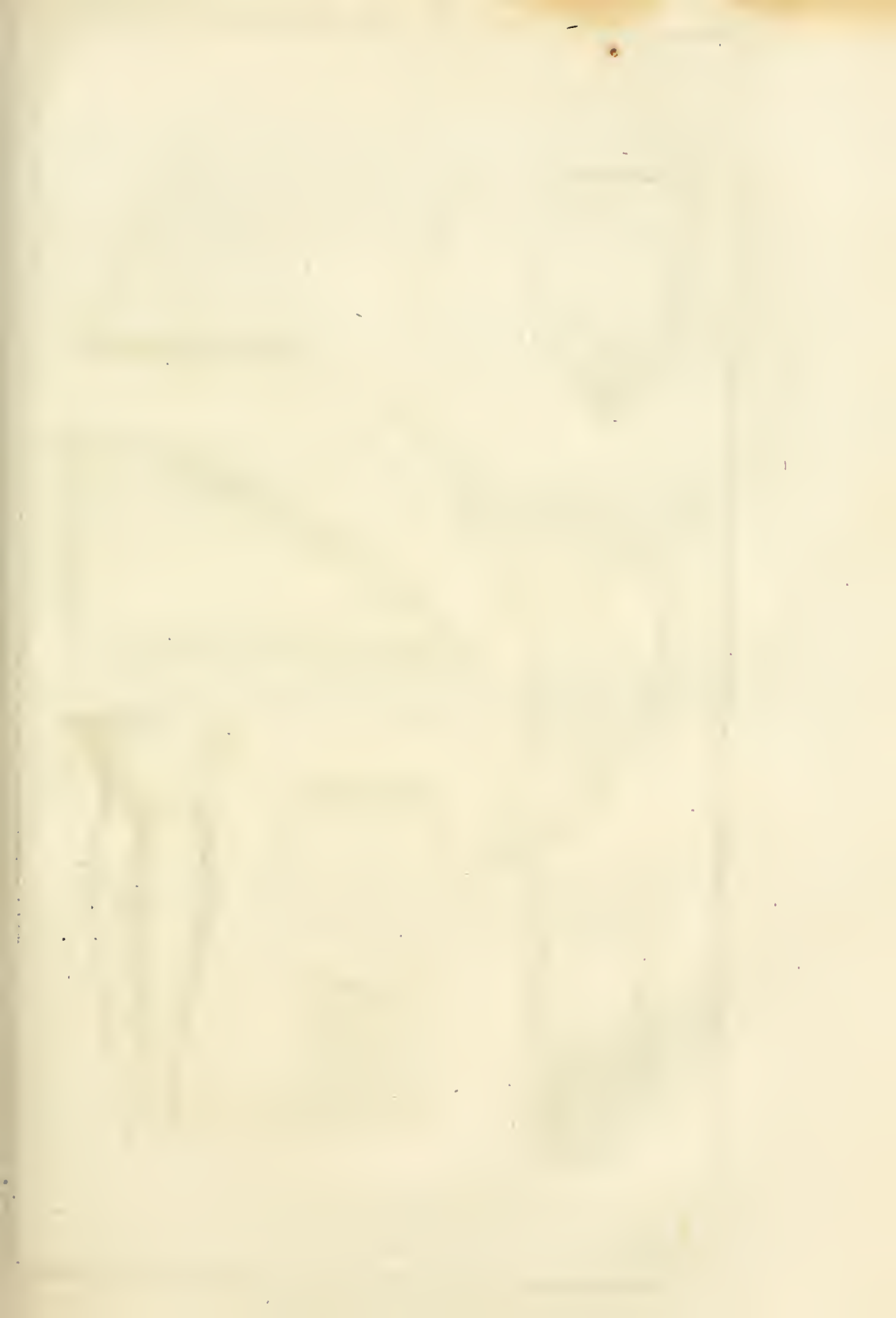


Tambour de Basque.

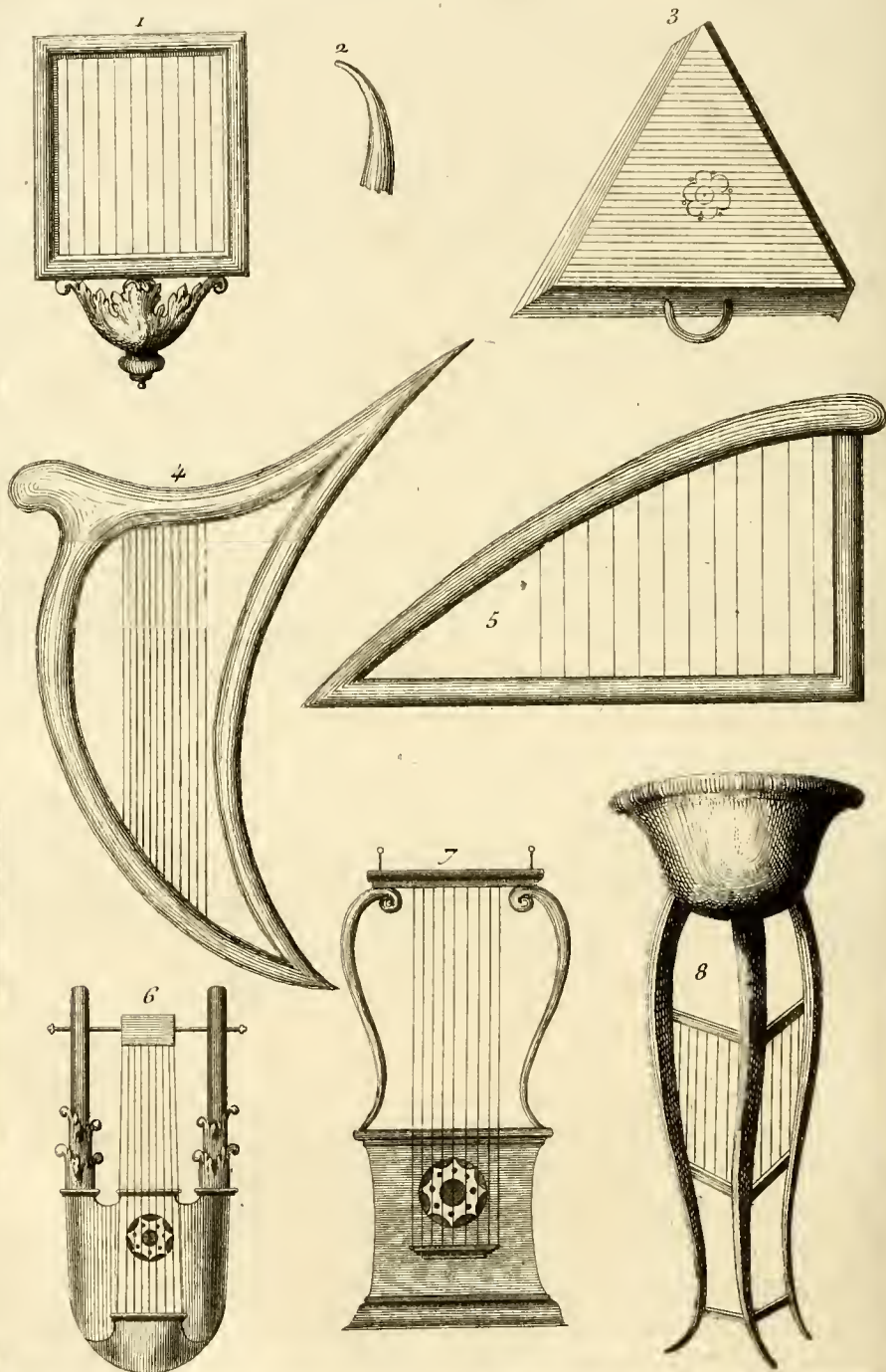
Lyre.

Flûte double.





1. Nablum des Hebreux. voyés Page 245.
2. Plectrum des Hebreux.
3. Trigône à 36 Cordes. v. Page 247.
4. Harpe des Hebreux.



5. Lyre triangulaire tirée d'un monument de la Ville Medici's.
6. Lyre tirée de la table d'Alexander.
7. Lyre tirée du Cabinet du Cardinal Albani.
8. Lyre de Pythagore décrite par Athenée. On la voit à la Ville Mathei.

Plutarque nous dit qu'Olympe qui se servait d'une Lyre qui n'avait que trois cordes, surpassait tous ceux qui employaient des Lyres de neuf ou de douze cordes. Comment le croire ?

La Lyre à 10 cordes est remarquable par sa base quarrée.

La seconde Lyre est tirée d'un monument Romain, & est singulière pour la forme.

La troisième est tirée des tableaux de Philostrate.

La quatrième est tirée de la table d'Aléander. Ses ornemens méritent d'être considérés.

La cinquième est tirée de la ville Albani.

La Lyre de Pythagore de Zarathe, s'appelait le Trépied. Pythagore s'en servait comme de trois Guitarres ; & jouait ainsi sur trois modes, le Dorien, le Lydien & le Phrygien. Il se tenait assis sur une chaise faite exprès, tendait sa main gauche pour la pulsation, & de la droite, se servait du *Plectrum*. On peut voir un plus long détail dans Athénée.

La Lyre triangulaire avait un côté courbe. La figure que nous en donnons est tirée de la Ville Medicis à Rome.

Magadis ou Magades.

Celui dont Anacréon se servait quelquefois, était composé de vingt cordes qui se réduisaient à dix, parce que chacune était accompagnée de son octave.

Athénée en parle comme d'un instrument dans lequel chaque corde avait une autre corde montée à l'octave comme le Clavecin, le Luth, la Guitarre, &c. Il dit aussi que le *Barbiton* & le *Pectis* étaient le même instrument que le *Magadis*.

Euphorion, dans Athénée, parle de la statue d'une Muse qui tenait dans sa main le *Magadis*. Cette Muse devait être Polymnie.

Posidonius croit qu'il avait été inventé par Lyfandre pour pouvoir jouer les trois modes Dorien, Phrygien & Lydien, qui avaient chacun sept cordes. Mais Athénée le traite d'ignorant avec raison, puisqu'il ne fallait qu'ajouter deux cordes aux sept du mode Dorien, pour pouvoir jouer les

deux autres modes, ces trois modes n'étant qu'à un ton l'un de l'autre. En ajoutant une dixième corde aux neuf qui suffisoient pour les trois modes, on avait l'octave du Lydien qui était le troisième ; & en doublant chacune de ces dix cordes par une autre qui était à l'octave, on avait les vingt cordes dont parle Anacréon, & qui composaient l'instrument appelé *Magadis*.

Le Poète *Alexandride* use d'une comparaison prise de cet instrument, qui fait entendre qu'on en touchait deux cordes à la fois, & que ces cordes n'étaient pas à l'unisson, lorsqu'il dit : *Je vais, comme le Magadis, vous faire entendre une chose qui est à la fois basse & relevée.*

Monocorde.

Instrument inventé par Pythagore, pour mesurer géométriquement ou par lignes les proportions des sons.

Le Monocorde ancien était composé d'une règle de bois divisée & subdivisée en plusieurs parties, sur laquelle on mettait une corde de boyau ou de métal tendue sur deux chevalets par ses extrémités ; & au milieu de ces chevalets, il y en avait un troisième mobile à volonté, au moyen duquel en l'appliquant aux différentes divisions de la règle, on trouvait en quels rapports les sons étaient avec les longueurs des cordes qui les rendaient.

Quand la corde est divisée en deux parties égales par le chevalet mobile, de façon que ses parties soient comme 1 à 1, elles forment ce qu'on appelle l'*unisson*. Si elles sont comme 2 à 1, on les nomme *octave* ou *diapason* ; comme 3 à 1, *quinte* ou *diapente* ; comme 4 à 3, *quarte* ou *diatesseron* ; comme 5 à 4, *diton* ou *tierce majeure* ; comme 6 à 5, *demi-diton* ou *tierce mineure* : enfin comme 24 à 25 *demi-diton* ou *dieze*.

Ce qu'on appelle *système* est le Monocorde divisé ; & comme il est possible de le diviser de plusieurs manières, c'est ce qui fait la multiplicité des systèmes.

La *Trompette Marine* est aussi une espèce de Monocorde.

Le Monocorde (a) n'était pas un instrument à exécuter de la Musique,

(a) *Monochordum igitur regulare idcirco dicitur, quod in unico nervo Musicoe consonantiæ harmonicæ regulâ pervestigetur.* Faber, Liv. 4.

ni à jouer des airs ; mais il était proprement la regle de l'intonation.

Cenforin (*de Die Natali*, c. 22) dit que le Monocorde fut inventé par Apollon, qui le fit sur le modele de l'arc de sa sœur.

Aristide Quintilien dit, Liv. 3, page 112, que ce fut en pesant qu'on inventa les sons du Monocorde.

Nous donnons la figure du Monocorde dont parle Quintilien.

Le Nebel.

Nablium des Latins.

Les Rabins ne sont pas d'accord sur la forme de cet instrument ; les uns croient que c'était le *Psalterium* ; d'autres que c'était la *Pandore*, la *Lyre*, la *Cornemuse*.

Joseph dit que le Nebel avait douze sons, & se jouait avec les doigts. Sopater, dans Athénée, dit que ce sont les Sydoniens qui l'ont inventé. Mgr Bianchini en a fait dessiner la figure, que nous donnons ici. Cet instrument quarré avait onze cordes.

Pariamba.

Intrument à cordes cité par Jules Pollux, qui nomme aussi les instrumens suivans.

L'Epigonium.

La Lyre.

La Cythare.

Le Barbiton.

Le Psalterium.

Le Phœnix.

Le Spadis.

La Lyre Phénicienne.

Le Clepsiambe.

Le Pariambe.

Le Seindapfe.

L'Hypospade.

Nous n'avons rien trouvé sur ces derniers Instrumens, & nous ne connaissons que Pollux qui en parle.

Le Pectis.

Instrument dont parle Athénée, presque semblable au Magadis.

Quelques Auteurs pensent que le Dicorde était le même instrument que le Pectis. Nous représentons ici un dicorde tiré d'un bas-relief que l'on voit à Rome sur un tombeau antique.

Sambuque.

Fut inventé en Syrie, à ce qu'on dit, par un nommé *Samlice*, & on prétend que la première Sybille s'en servait. Suidas veut que *Ibicus* en ait été l'inventeur.

Athénée l'a décrit un instrument aigu, composé de quatre cordes. *Porphire* prétend que sa forme est triangulaire, & que ses cordes sont de différentes longueurs. S. Jérôme, S. Isidore & plusieurs autres, assurent que c'était un instrument à vent, fait avec la branche d'un arbre que nous appelons *sambuccus* ou *sureau*. Daniel a parlé le premier de la *symphonie* & de la *sambuque*, lorsqu'il décrit le faste de Nabuchodonosor au moment où il ordonna d'adorer le veau d'or.

Symphonie.

Était un instrument sur lequel on ne s'accorde pas.

Levanius dit seulement qu'il était d'une forme un peu longue, & que les aveugles en jouaient avec leurs doigts. *Cornelio* en le décrivant, ajoute qu'il rendait un son doux & agréable, par le moyen d'une roue de fer, qui en tournant touchait les cordes (comme notre Vielle). *Drusius*, le P. *Merfenne*, *Ducange*, le P. *Kirker* & *Don Calmet* en parlent différemment.

S. *Isidore* veut que ce soit un bois creux des deux côtés, couvert d'une peau sur laquelle on frappait avec de petits bâtons. *Grotius* le décrit une Flûte courbée, &c. Le P. *Martini* conclut avec S. Jérôme, qui était très-versé dans les langues orientales, qu'on ne doit pas entendre par le mot *Symphonie* un instrument à corde ou à vent, mais l'union de

plusieurs instrumens , & c'est la signification qu'on lui donne maintenant.

Daniel , chap. 3 , vers 5 & 7 , parle de l'instrument appelé Symphonie ; sur lequel on tirait plusieurs sons à la fois.

Tricorde.

La figure de cet instrument se trouve à Rome , dans le Marbre d'Apollon , & de Clatra , donné par *Spon* dans ses *Miscellanées*.

Pollux appelait *Pandore* ou *Pandure* l'instrument à trois cordes. Cependant *Isidore* la range parmi les instrumens à vent.

L'Empereur *Héliogabale* , dit *Lampridius* , chantait , dansait , récitait au son de la Flûte , jouait de la Trompette , de la *Pandure* & de l'Orgue.

Le Trigone.

Instrument des Anciens , dont *Mgr Bianchi* nous a donné la forme d'après un bas relief antique.

CHAPITRE XIV.

Instrumens à Vent , modernes.

Bedons.

INSTRUMENT dont il est parlé dans *Jean Molinet*.

Tubes , Tabours , Tympanes & Trompettes ,
Luts & Orguettes , Harpes , Psalterions ,
Bedons , Clarons , Claquettes & Sonnettes ,
Cors & Musettes , Symphonies doucettes ,
Chanfonnettes de Monicordions ,

Bombarde.

Ancien instrument dont nous ne connaissons plus la forme. Aujourd'hui c'est un jeu d'Orgue de la classe de ceux qu'on appelle *jeux d'Anche*, & dont la Bombarde ne diffère que parce qu'elle sonne l'octave au-dessous.

Calandrone.

Instrument en usage parmi les payfans Italiens, est troué comme la Flûte, & a deux ressorts à l'embouchure, qui étant pressés, rendent le son par deux trous diamétralement opposés. On joue de cet instrument comme de la Flûte, mais le son qu'il rend est enrôué & peu agréable.

Chalemie ou Zampogne.

Nous verrons à l'article Chalumeau, ce que c'est qu'une Zampogne. Il y a aussi une autre espèce de Zampogne ou Chalemie, qui est composée de brins d'avoine, de branches de figuiers, de laurier ou de sureau, dont on ôte la moëlle. Les Bergers en jouaient beaucoup autrefois. Coridon invita Alexis à jouer de cet instrument, dans la seconde Eglogue de Virgile, vers. 34.

Nec te pœniteat calamo trivisse labellum.

« Ne craignez point de profaner vos livres avec nos pipeaux rustiques.

Casaubon, Livre 4, chapitre 8, en attribue l'invention aux Orientaux. On en trouve une description exacte dans les mécaniques d'Athénée.

Les Payfans font d'autres Chalemiées ou Siflets pour tromper les oiseaux, soit avec du roseau ou du métal.

Chalumeau ou Zampogne.

C'est, dit-on, le premier instrument à vent qui ait été inventé, par les Phrygiens, les Lesbiens, les Egyptiens, les Arcadiens ou les Siciliens, car on n'est pas d'accord sur son origine.

Cet

Cet instrument n'était qu'un roseau percé de plusieurs trous.

Celui que nous appelons maintenant *Chalumeau*, ne ressemble point à celui des anciens ; c'est un instrument à vent & à anche comme le haut-bois. Il se brise en deux parties, l'anche est semblable à celle des Orgues, excepté que la languette est de roseau.

Le Chalumeau est percé de neuf trous : on en joue comme de la Flûte à bec. Le trou en dessous est bouché par le pouce gauche, les trois premiers en dessus, le sont par l'index, le doigt du milieu & l'annulaire gauches ; & les quatre derniers trous sont bouchés par les quatre doigts de la droite. Le dernier trou est double, & le petit doigt peut n'en boucher qu'un, ou deux à volonté ; ce qui fait des sons différents.

La longueur de cet instrument n'est pas tout-à-fait d'un pied ; le son n'en est pas agréable, & on l'a tout-à-fait abandonné en France.

Cet instrument est aussi nommé *Zampogne*.

Clairon.

Instrument de l'espèce des trompetes dont on se servait autrefois, mais dont le canal était plus étroit, & le son plus aigu ; en sorte que la trompette formait la basse du clairon.

Cet instrument était fort en usage chez les Mores, qui le transmettent aux Portugais ; mais ces peuples ne s'en servaient que dans la cavalerie.

Clarinet ou Clarinette.

Instrument du genre des Haut-bois ; connu en France seulement depuis une trentaine d'années.

L'étendue de cet instrument se divise en trois espèces de sons, les tons *chalumeaux*, qui sont les sons les plus graves ; les tons *Clarinettes* ou *Clairons*, qui sont ceux du *medium* ; & les tons *aigus*, qui sont les plus élevés.

Cependant le même Clarinet ne peut faire tous ces tons, parce que cela dépend de plus ou moins de clefs qu'on y adapte ; & celui qui fait les tons les plus graves, ne peut faire les plus aigus ; c'est pourquoi dans les concerts on emploie presque toujours deux Clarinets ainsi que deux

Cors, dont l'un fait le dessus, & l'autre la basse, ou au moins le second dessus.

Comme cet instrument ne peut pas faire tous les tons, & en a plusieurs absolument impossibles, d'autres difficiles, & d'autres qu'on ne peut faire qu'en tenues; pour pouvoir le faire servir dans les morceaux de Musique de tous les tons, on conçoit qu'il est nécessaire d'avoir des clarinets de plusieurs especes. Il y en a donc en *sol*, c'est le plus grave & par conséquent le plus long, (on l'appelle aussi *la grande Clarinette*), en *la*, en *si^b*, & *q*, en *ut*, en *re*, en *mi^b* ou *mi naturel*, & en *fa*. Ces deux derniers étant les plus petits, & les sons plus aigus, on ne s'en sert gueres que dans les morceaux à grand bruit. Les sons de la grande Clarinette sont bien plus agréables que ceux du petit Clarinet.

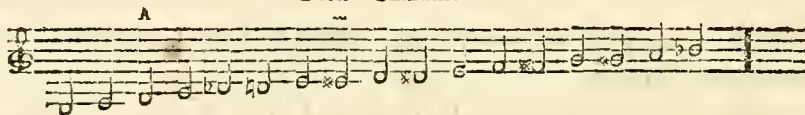
Au moyen de ces différens corps d'instrumens qu'est obligé d'avoir celui qui joue du Clarinet, il peut exécuter de la Musique dans tous les tons, sans changer jamais de clef, parce que c'est son instrument qui change lorsqu'il joue dans un nouveau ton; & que le doigt ne change point. Ainsi dans le Clarinet en *sol*, le même trou qui rendait le son *sol*, rend le son *la* dès que le Clarinet est en *la*. Le Clarinet en *ut* est donc d'une quarte plus élevé que la grande Clarinette.

Le Tableau suivant fera connaître l'unisson de chaque especes de Clarinet, avec les instrumens à corde.

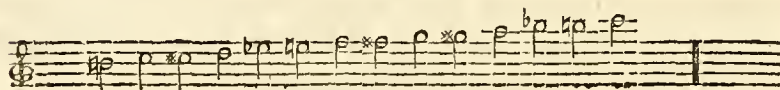
Il est tiré de l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, Maître de l'Opéra.

Etendue de la Clarinette.

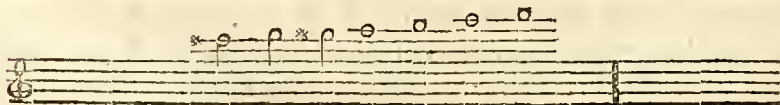
Tons - Chalumeaux.



Tons - Clarinettes.



Tons aigus.



On ne peut point se servir d'autres notes que de celles qui sont dans cette étendue, ainsi que de l'*ut* ✕ marqué d'un guidon. On peut employer les tons aigus, mais il faut ne leur donner que des tenues à faire sur ces tons. Cette étendue est à l'unisson du violon, en partant de la quatrième corde à vuide qui répond au *sol* marqué A : d'après cette étendue, on croirait qu'une seule espèce de Clarinette suffirait pour être employée dans tous les tons; mais les différentes clefs qui sont adhérentes à l'instrument, rendent plusieurs tons très-difficiles, & même impraticables.

Les Clarinets les plus favorables sont en *la*, en *si^b* & *siⁿ*, en *ut* & en *re*.

Avec ces quatre espèces, on peut exécuter dans tous les tons, parce qu'ouïre qu'elles sont propres au ton, dont elles portent le nom, elles le sont aussi à ceux qui sont à une quarte au-dessus.

Le Clarinet en *la* peut jouer aussi en *re*; on note la partie en *ut*, si c'est en *la*, & en *fa*, si c'est en *re*, en *si^b* pour jouer aussi en *mi^b*. On note la partie en *ut*, si c'est en *si^b*, & en *fa* si c'est en *mi^b*.

En *siⁿ* peut jouer aussi en *si* naturel. On note de même qu'en *la* & en *si^b*.

En *ut* peut jouer aussi en *fa*, idem, &c.

La petite Clarinette en *re* peut jouer aussi en *sol*, idem,

Les tons les plus favorables sont *ut* & *fa*.

Celui de *re* est le plus brillant.

Toutes les fois que les Clarinets portent le même nom que le ton, où on les emploie, leur partie doit être copiée en *ut*. Dans tous les autres cas, on doit la copier en *fa*, excepté dans le ton de *mi* naturel, quand on se sert du Clarinet en *la*; dans ce cas-là on copie la partie en *sol*.

Comme le jeu de cet instrument est très-difficile dans les tons mineurs, on doit éviter de les faire travailler beaucoup. Il ne faut leur donner que des chants simples.

Tons	En quels tons doivent être	En quels tons on doit noter
Mineurs.	les Clarinets.	leur partie.

Sol..... *ut* *sol* mineur.

La *la* *ut*.

<i>Si naturel</i>	<i>la</i>	<i>re.</i>
<i>Ut</i>	<i>fi^b</i>	<i>re.</i>
<i>Re</i>	<i>ut</i>	<i>re.</i>
<i>Mi naturel</i>	<i>la</i>	<i>sol.</i>
<i>Fa</i>	<i>fi^b</i>	<i>sol.</i>

Les Clatinets en *ut* peuvent, à la rigueur, jouer dans tous les tons mineurs; alors on les copie comme les violons. Les tons mineurs les plus favorables aux Clarinets, sont *sol* & *re*.

On peut consulter la méthode de M. Roëser, Maître de Clarinet, qui a développé, avec beaucoup de précision la manière d'en jouer, & le Livre des Unissons de M. Francœur le Neveu.

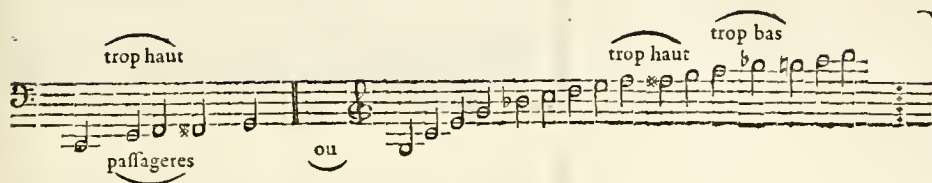
Cor de Chasse.

Celui de nos jours ne ressemble point à celui des anciens; il est couronné, & va insensiblement en s'évasant, depuis son embouchure jusqu'à son pavillon. Comme les Cors sont de cuivre jaune, ce sont les Chaudronniers qui les font. L'embouchure peut être d'argent, de cuivre, de corne, de bois ou d'autre matière. Pour sonner le Cor, on embouche le bocal ou bout de l'embouchure, de manière que le bout de la langue puisse s'y insinuer & conduire le vent dans le corps de l'instrument, & on forme les sons en appuyant plus ou moins sur l'embouchure.

En diminuant la grandeur de cet instrument, on en a composé un nouveau, qui, moyennant la facilité qu'on a de l'allonger & de le raccourcir, est devenu nécessaire dans les Concerts, & peut jouer dans tous les tons; ordinairement on en emploie deux, dont l'un fait le dessus, & l'autre la basse; & l'embouchure de ces deux instrumens est si différente, que les Musiciens qui se sont exercés à donner les tons aigus du Cor peuvent difficilement donner les plus graves; il en est de même de ceux qui se sont destinés à la partie du second Cor, rarement peuvent-ils monter passé le sol: nous ne connaissons que le célèbre *Rodolphe*, qui donne avec autant de facilité les dessus & les basses.

Un Cor de six pieds est à la quinte en bas d'un Cor qui n'en a que quatre; & un autre Cor qui n'aura que trois pieds, sonnera la quarte du second.

Voici l'étendue ordinaire du Cor.



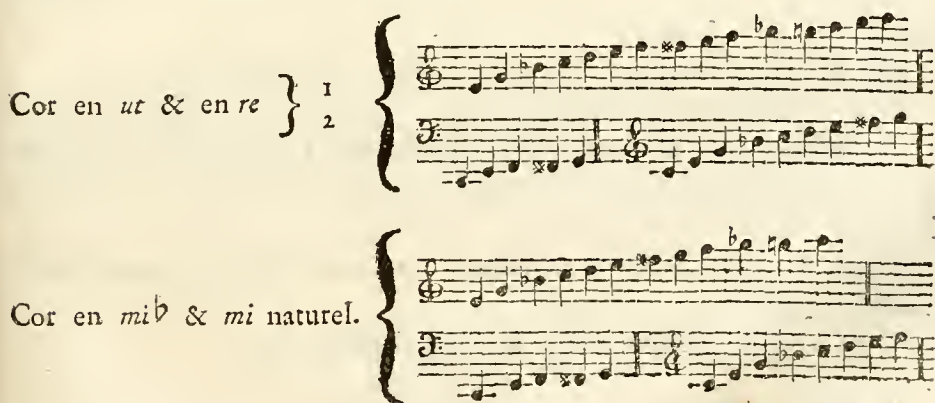
On voit, par cet exemple, que le ton de *fa* & celui de *la* ne soit jamais justes; ainsi il faut rarement les employer.

Nous allons donner une table de l'unisson des Cors dans tous les tons.

On copie ordinairement les Cors en *ut*, & avec la clef de *sol* sur la seconde ligne; quelquefois cependant on copie le second Cor sur la clef de *fa*, quand il est presque toujours fort bas.

Ceux qui jouent de cet instrument, ont des pièces de cuivre qui entrent les unes dans les autres, & mettent le Cor dans le ton qu'ils veulent, ou ont des Cors nouvellement inventés qui s'allongent & se raccourcissent à volonté, & par conséquent peuvent jouer dans tous les tons; ainsi ils jouent toujours comme s'ils jouaient en *ut*, quoiqu'ils soient dans un autre ton.

A mesure que le Cor joue dans un ton plus élevé, il a moins d'étendue. Voici à-peu-près ce qu'il peut faire dans tous les tons.



Cor en *fa* & en *sol*.



Cor en *la*, en *si^b* & *si* naturel.



Pour employer les Cors dans les tons mineurs, il faut que le second Cor soit dans le ton du morceau que l'on joue, parce que ce qu'il fait le plus souvent, c'est la tonique & la dominante qui sont également majeures & mineures.

Le premier Cor doit être à une tierce au-dessus du second. Ainsi : En *sol* mineur, le premier Cor doit être en *si^b*, & le second en *sol*. En *ut* mineur, le premier Cor doit être en *mi^b*, & le second en *ut*. Ainsi des autres.

On peut aussi se servir des Cors du même ton, que ceux des morceaux que l'on exécute ; mais alors on ne peut employer la tierce sans mettre le poing dans le pavillon pour baisser le son.

Les Corps ne doivent être employés pour les *solo*, que dans les tons de *re*, de *mi^b* & de *fa*.

Les autres ne doivent être employés qu'en symphonie.

Il y a différentes especes de Cors.

A l'*Anglaise*, avec des coulisses, qui servent à allonger ou à racourcir la totalité du Cor, & par ce moyen à s'accorder facilement dans tous les tons avec les autres instrumens de Musique.

Les Cors sans coulisse sont moins chers, mais aussi bien moins commodes.

Grandeur des Cors en différens tons.

Si grave, doit avoir dix-huit pieds six pouces.



Cette Estampe est tirée de la danse aux Aveugles et prouve que la Mandoline et la Cornemuse estoient conñues du tems de Charles V.

Sol, dix pieds huit pouces.

Ut, en haut, huit pieds, & les autres à proportion.

On leur donne des formes différentes moyennant le plomb fondu que l'on jette dans les branches, qui se font de différentes longueurs, & qui doivent être bien polies en dedans; d'abord pour la pureté du son, & ensuite pour retirer plus facilement le plomb en le faisant fondre doucement à un feu de forge.

Un de ceux qui les fabrique le mieux à Paris, est le sieur *Cormeri*; rue Mercier; à la nouvelle Halle.

Les Cors de Vienne en Autriche, faits par M. *Kerner*, sont les meilleurs pour les concerts.

Il est nécessaire que les Compositeurs connaissent bien cet instrument pour l'employer avantageusement. Car autant alors ils sont agréables, autant ils font un mauvais effet lorsqu'ils sont mal placés.

Cor des Turcs.

Cet instrument, fort en usage chez les Turcs, est très-difficile à jouer à cause de la quantité d'haleine nécessaire pour en tirer du son. Il approche assez de la Trompette Indienne.

La Cornemuse.

Cet instrument n'est gueres connu que des Payfans. S. Jérôme en parle dans sa lettre à Dardanus. Les Latins l'appelaient *Naulia* ou *Nablia*, ou *Tibia utricularia*, à cause de sa ressemblance avec un outre.

Pour en tirer le son, il faut emboucher un tuyau, & y donner l'haleine qui se répand dans toute la cavité de l'outre.

Les parties de la Cornemuse sont la peau de mouton qu'on enfla comme un balon, & le vent n'a d'issue que par les trois chalumeaux, dont l'un s'appelle le *grand bourdon*, & le second le *petit bourdon*. Quand on en joue, le grand passe sur l'épaule gauche; il a ordinairement deux pieds, & le petit en a un; le porte-vent n'a que six pouces; le chalumeau a treize pouces.

L'étendue de la Cornemuse est de trois octaves, & on peut lui en donner davantage en forçant le vent.

La Cornemuse de Poitou ne differe de celle-ci qu'en ce qu'elle n'a pas de petit bourdon.

Cornet.

Instrument fait ordinairement de cormier, de prunier ou d'autres bois. Le Cornet, appelé dessus, a sept trous : le Cornet, appelé taille, en a un de plus qui s'ouvre & se ferme avec une clef.

Cet instrument va toujours en s'élargissant depuis le bocal jusqu'à la patte ; dont le diamètre est d'un pouce. Le dessus va depuis *ut medium*, jusqu'au *fa* troisième octave.

Le serpent est la véritable basse du Cornet.

Cornet redoublé.

C'est le plus bruyant de tous les Cors. On le croit inventé de nos jours ; mais c'est peut-être de cet instrument qu'Horace veut parler, quand il dit, Sat. 6, Liv. 1, vers 43,

Magna sonabis

Cornua quod vincatque tubas.....

C'est l'instrument que nous appelons Cor-de-Chasse ou Trompe.

Cornet des Turcs.

Ce petit Cornet n'est plus en usage aujourd'hui : il était long de trois palmes. Le dernier trou avait un doigt & demi de diamètre ; il y avait six trous au-dessus, & un en bas.

Courtaut.

Petit Basson qui servait de Basse aux Musettes.

Il a onze trous, les sept premiers en dessus, & les quatre autres en dessous. Outre ces trous, il y en a six autres, trois à droite, pour ceux qui jouent de cet instrument à droite, & trois pour les autres. On bouche avec de la cire ceux dont on ne se sert pas.

Coutre.



*Orgue portatif. Luth. Tambourin.
Tirés d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, du 14.^e Siècle).*



*Cette Estampe tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi,
prouve que dans le 14.^e Siècle on jouoit à cheval, de la Harpe,
du Violon à trois Cordes et du Cornet.*

Coutre.

Instrument dont parle *Eutrapel* dans ses Contes, page 469 : c'est ; dit-il , une Flûte large par le milieu & à deux accords.

Fifre.

Instrument de la nature des petites Flûtes.

Il y en a de deux sortes : l'une qu'on embouche comme la Flûte à bec , & l'autre comme la Flûte traversière ; mais on ne se sert plus que de cette dernière.

Cet instrument a six trous , qui forment deux octaves , depuis le *re* grave , jusqu'au *re* double octave. Ses sons sont vifs & éclatans , & s'unissent à merveille au Tambour.

Ce sont les Suisses qui ont apporté cet instrument en France , & il y a été admis après la bataille de Marignan , sous François Premier.

Depuis quelque tems , dans les Musiques des Régimens , on a substitué la petite Flûte au Fifre , parce que ce dernier est bien plus faux que la petite Flûte , n'ayant point de clef comme elle.

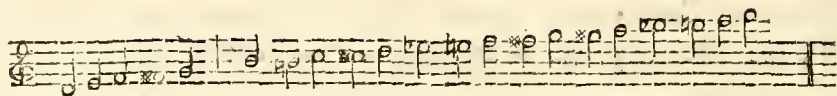
Flageolet.

Especie de Flûte à bec , dont il y a de deux especes :

La première dont on se sert pour siffler les oiseaux , est composée de deux parties qui se séparent , dont l'une est proprement le Flageolet , & l'autre le Porte-vent. La seconde ne diffère de la première , qu'en ce qu'elle n'a point de Porte-vent ; elle est à bec & tout d'une piece.

Cet instrument a six trous. Le premier & le cinquième sont dessous. Le second , le troisième , le quatrième & le sixième sont dessus , pour boucher les six trous ; il faut que la main gauche bouche le premier , le second , le troisième & le quatrième ; la main droite bouche les deux autres avec le pouce & l'index. L'auteur de l'article Flageolet , dans l'Encyclopédie , s'est trompé , en faisant boucher ces six trous par trois doigts de la droite , & trois doigts de la gauche.

É T E N D U E D U F L A G E O L E T.



Pour faire tous les tons de la premiere octave, en commençant par le ton le plus grave, il faut s'y prendre ainsi :

Re, tous les trous bouchés.

Mi, levez l'index de la main droite.

Fa, levez l'index & le pouce.

Sol, levez l'index & le pouce de la droite, & le troisieme de la gauche.

La, ne laissez que le pouce & l'index de la gauche.

Si, ne laissez que le pouce de la gauche & le doigt du milieu sur le second trou de dessus.

Ut, le pouce de la gauche.

Re, tout à vuide.

Pour la seconde octave.

Mi, tout bouché, excepté l'index de la droite ; & il faut avoir attention de ne boucher le premier trou du pouce gauche, qu'avec l'ongle, en le pinçant de maniere qu'il ne soit qu'à moitié bouché. Le pouce gauche servira ainsi pour toute cette octave.

Fa, Otez le pouce & l'index de la main droite.

Fa ✕, Remettez le pouce de la droite, & ôtez le troisieme doigt de la gauche.

Sol, ne laissez que le pouce, le premier & le doigt du milieu de la gauche.

Sol ✕, le pouce & le premier doigt de la gauche, ôtez le doigt du milieu, & remettez le troisieme doigt de la gauche au troisieme trou du dessus.

La, le pouce & le premier doigt de la gauche.

Si, le pouce, le premier doigt, le troisieme de la gauche sur le troisieme trou, & le pouce de la droite sur le second au-dessous.

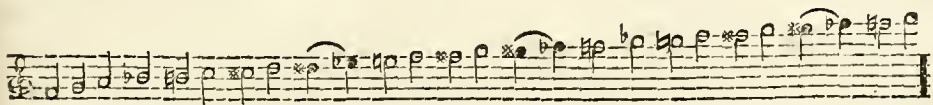
Ut, de même que le précédent, en ôtant le troisieme doigt de la gauche.

Re, de même que le précédent, ôtant le premier doigt, & ne laissant que les deux pouces.

Il faut observer qu'à mesure que l'on monte dans la seconde octave, il faut augmenter le souffle pour tirer du son.

Flageolet, en Italien, *Flauto Piccolo*.

Instrument dont on se sert pour imiter le langage des oiseaux. Son étendue est de deux octaves.



Cette étendue est à une octave du son de la grande Flûte, & par conséquent à l'unisson de la petite.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le neveu.

Flûte Allemande ou Traversiere,

Est un tuyau de bois de quatre pieces, percées & arrondies sur le tour, qui s'assemblent les unes aux autres par le moyen des noix.

A la premiere partie est un trou qu'on appelle *l'embouchure* ; & bien posséder cette embouchure, est l'opération la plus difficile pour celui qui se destine à jouer de cet instrument. Tout le monde peut faire parler une Flûte à bec ; mais il faut s'exercer longtems avant que de tirer du son de la Flûte Traversiere.

On lui a donné ce nom, parce que, pour en jouer, il faut qu'elle traverse le visage, & qu'elle soit parallele à la longueur de la bouche.

La maniere la plus agréable d'en jouer, est d'avoir la tête plus haute que basse, un peu tournée vers l'épaule gauche, les mains hautes sans lever les coudes ni les épaules, le poignet gauche ployé en dehors, & le même bras près du corps.

La main gauche doit être au haut de la Flûte, que l'on tient entre le pouce de cette main & l'index qui doit boucher le premier trou.

Le doigt du milieu bouche le second trou, & l'annulaire le troisieme. La main droite tient la Flûte par sa partie inférieure; le pouce de cette main qui est un peu ployée en dedans, soutient la Flûte par dessus, & l'index, le doigt du milieu & l'annulaire, bouchent les trous quatre, cinq & six. Le petit doigt sert à toucher sur la clef, faite en bascule, de sorte que lorsque l'on abaisse l'extrémité, la soupape débouche le troisieme trou.

L'étendue de la Flûte est de deux octaves, & trois ou quatre tons; quelques unes ont un ou deux tons de plus. Le ton le plus bas est ordinairement *re*, quelquefois *ut* ♯, & le plus haut *la* ou *si* ^b seconde octave.

On adapte quelquefois à une Flûte, jusqu'à cinq corps de la main gauche de différentes longueurs, pour pouvoir hausser ou baisser le ton à volonté; & moyennant ces corps, on peut hausser ou baisser d'environ un ton entier.

Il y a des Flûtes plus grandes ou plus petites qui ne diffèrent les unes des autres, ni par la structure, ni par le doigter; telles sont les tierces, quintes, octaves & basses de Flûtes.

On peut voir dans l'Encyclopédie la tablature de la Flûte, pour apprendre à faire tous les demi-tons & les cadences, ainsi que les coups de langue, les ports de voix, accents, &c.

On a donné le nom d'*Allemande* à cette Flûte, parce que les Allemands s'en servaient à la guerre pour accompagner le Tambour.

On peut distinguer quatre sortes de Flûtes.

1°. *La grande Flûte.*

2°. *Petite Flûte.*

3°. *Petite Flûte à bec* ou *Flageolet.*

4°. *Flûtet* ou *Flûte de Tambourin* ou *Galoubet.*

Voyez aussi l'ouvrage de M. Francœur neveu, sur les instrumens à

vent. On y trouvera quels sont les tons les plus favorables à la Flûte ; ainsi que le détail des cadences, agrémens, &c.

Dans le Roman de Cléomades, on voit des Flûteurs à deux doigts ; des canons, (Flûtes) des demi-canons (petites Flûtes). C'était ainsi que l'on appelait alors cet instrument, & il est possible que ce soit la forme de ces Flûtes qui ait fait donner le nom de canon à l'arme à feu qu'on inventa depuis.

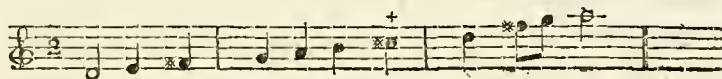
La *Basse de Flûte* est un instrument qui sonne la quinte au dessous de la Flûte traversière & lui est semblable, à cela près qu'il est plus grand, & qu'il est courbé près de l'embouchure.

Petite Flûte ;

Est faite & se joue comme la Flûte Traversière, n'a de longueur que la moitié de l'autre, ce qui fait que les sons qu'on en tire sont à une octave au-dessus de la Flûte ordinaire.

Le son en est très-perçant, & on se sert ordinairement de cet instrument dans les Tambourins & autres danses gaies.

On copie toujours sa portée une octave plus bas qu'elle ne l'exécute ; ainsi quand on écrit pour la plus petite Flûte,



Elle fait entendre :



Son étendue est moindre de trois ou quatre tons de celle de la grande Flûte.

Si on fait jouer deux petites Flûtes ensemble, il faut éviter de leur donner des unissons, car elles sont rarement justes ensemble.

Les tons les plus favorables à cet instrument sont,

Ut, sol, re, la majeurs & mineurs, *mi* naturel mineur, & généralement ceux où il entre au plus trois dièses ou trois bémols à la clef.

Petite Flûte de Tambourin.

Voyez Galoubet.

Flûte & autres Instrumens d'Abissinie.

Les Abissins ne connaissent que six instrumens. La *Flûte*, la *Trompette*, la *Tymbale*, le *Tambourin*, le *Sistre* & la *Lyre*.

On se sert des quatre premiers à la guerre, & ce sont les plus communs. Le *Sistre* est consacré au service des Temples; & la *Lyre* est employée dans les fêtes & dans les réjouissances.

On parle deux langages en Abissinie, l'*Ethiopien* & le *Amharic*.

La *Flûte*, en *Ethiopien*, est nommée *Kwetx*, & en *Amharic*, *Agada*.

Sa forme & sa grosseur sont celles de la *Flûte* allemande, mais on la joue comme la *Flûte* à bec, avec une embouchure pareille à celle du *Clarinet*. Le son est un peu nasard, comme celui du haut-bois, & ne monte pas fort haut; on ne l'estimerait pas dans le pays s'il était plus doux.

La *Tymbale* est appelée dans les deux langages, *Nagareet*, parce qu'on s'en sert pour toutes les proclamations, qui se nomment *Nagar*. Quand elles sont faites seulement par l'ordre des Gouverneurs, elles n'ont force de loi que dans leur province; mais elles sont exécutées dans toute l'Abissinie, quand c'est le Roi qui les ordonne.

La *Tymbale* est un signe du souverain pouvoir.

Toutes les fois que le Roi nomme un Gouverneur ou un Lieutenant Général de Province, il lui donne une *Tymbale*, & un Etendart pour marque d'investiture.

Le Roi a quarante-cinq Tambours battant devant lui, dès qu'il marche. Ils ressemblent aux nôtres en grosseur & en forme, excepté qu'ils sont plus froids. Chaque homme qui bat du Tambour, le place du côté gauche de sa mule, & le bat avec un bâton recourbé d'environ trois pieds de long.

Le Tambourin est appelé *Kabaro* dans les deux langages; cependant quelquefois on l'appelle *Hatamo* en langage Amharic. Il est de la grandeur & de la forme du Tambourin de Provence, & seulement plus arrondi en dessous.

La Trompète est appelée *Meleketa* ou *Meleket*, & *Keren* (ou corne), ce qui prouve de quelle matiere elle avait d'abord été formée.

On la fait maintenant d'un roseau qui n'a pas un demi-pouce de large, & qui a environ cinq pieds quatre pouces de long; cette longue tige est terminée par un pavillon du manche d'une Calebasse. Cette Trompète est couverte de parchemin, proprement arrangé, & ne rend qu'un seul son rauque.

On en joue doucement quand on est en marche pour aller à l'ennemi; mais quand on le joue très-vîte & très-fort, il a la vertu d'enflamer tellement les Abissins, qu'ils se précipitent au milieu des ennemis sans redouter la mort.

On se sert du Sistre dans les mesures vives, en chantant les Pseaumes. Chaque Prêtre en tient un qu'il secoue d'une maniere menaçante pour son voisin, dansant, sautant, & tournant en rond avec une telle indécence, qu'il ressemble plutôt à un Prêtre du Paganisme qu'à un Chrétien.

La Lyre est toujours jouée seule, mais toujours accompagnant la voix à l'unisson. Elle a cinq, six ou sept cordes, faites de cuir cru de mouton ou de peau de chevre, coupée extrêmement fine & tordue.

Les Abissins croient que la *Flûte*, la *Tymbale* & la *Trompète* leur ont été envoyées de Palestine avec *Menelek*, fils de leur reine de *Saba* & de *Salomon*, par ce Prince.

La Lyre en Amharic est appelée *Beg*, & en Ethiopien *Mesinko*. Le verbe *sinko* signifie fraper les cordes avec les doigts. Le *Plectrum* n'a jamais été d'usage en Abissinie.

La premiere Lyre des Abissins a été faite avec les cornes d'une espece de chevre appelée *Agazan*, que l'on trouve en Afrique. On peut voir la forme de cet animal dans l'Histoire Naturelle par M. de Buffon. Depuis on s'est servi d'une espece de bois rouge, particuliere à ce pays, & les Lyres qu'on fait avec ce bois ont trois pieds, à trois pieds & demi.

Fretel ou Fretiau,

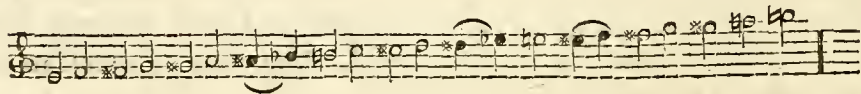
Était cette Flûte composée de sept tuyaux inégaux, que les Anciens mettaient entre les mains du Dieu Pan, & qu'on connaît sous le nom de *Flûte ou Siflet des Chaudronniers*.

Il en est souvent fait mention dans les chansons des douze & treizième siècles; & c'est l'instrument qu'on prête aux Bergers avec le *Pipeau*, la *Muse* ou *Mufette*, & le *Chalumeau*.

Galoubet.

C'est la plus perçante de toutes les espèces de Flûtes, puisqu'elle est deux octaves plus élevée que la Flûte traversière, & une octave au-dessus de la petite Flûte.

Son étendue n'est pas si considérable que celle de la petite Flûte.



Cet instrument ne donne point le *se^b* aigu; mais il est à remarquer qu'il est le seul instrument à vent qui sépare un son en trois; puisqu'il donne le *mi^b*, le *mi^h* & le *mi* ✕.

Les tons les plus favorables à cet instrument, sont ceux de *re* majeur, *la* majeur & mineur, *sol* & *ut* majeur, & *mi* naturel majeur ou mineur.

Quand le Galoubet est accompagné de la Caisse du Tambourin de Provence, il ne faut pas chercher à les accorder ensemble, parce que le son de la Caisse n'est pas assez déterminé pour cela; mais s'il est accompagné du Tambourin à cordes du pays Basque & du Béarn, il faut que ce Tambourin soit accordé sur le Galoubet, & qu'on entende raisonner la tonique & la dominante; ce qui empêche qu'on ne sorte du ton dans lequel on joue, & ce qui rend cet instrument alors très-borné, au lieu que le Tambourin de Provence peut servir dans tous les tons, sans être désagréable à l'oreille.

Gigue. (La)

On prétend que c'était une espece de Flûte. Cependant le Dictionnaire de la Crusca, qui en parle d'après le Dante, assure que c'était un instrument à cordes.

Hautbois.

Autrefois on jouait d'une sorte de Haut-bois que l'on appelait *taille de Hautbois*, & qui était d'une quinte plus bas que le dessus, & avait un trou de moins, le huitieme ne se bouchant point. Cet instrument avait deux pieds quatre pouces de long.

Il y avait aussi *la basse de Hautbois* qui avait cinq pieds & onze trous.

Le Hautbois dont on se sert maintenant, a le son plus fort que la Flûte. Sa cavité intérieure est pyramidale, & se termine comme une trompette. Dans l'endroit que l'on met dans la bouche, est une languette composée de deux pieces de roseau jointes ensemble, & qui forment ce qui s'appelle une anche.

Le tuyau du Hautbois est percé en sept endroits; & entre le sixieme & le septieme il y a un huitieme trou latéral qui s'ouvre & se ferme avec le petit doigt; le septieme & le huitieme trou se bouchent avec deux clefs: la plus petite est tenue appliquée sur le septieme trou par son ressort, comme à la Flûte traversiere; l'autre clé, qui est plus grande, est toujours ouverte, & ne ferme que comme celle du Basson, lorsqu'on appuie le doigt sur la bascule.

Pour jouer de cet instrument, il faut le tenir à-peu-près comme la Flûte à bec, seulement plus élevé; on bouche ensuite les trous de cette maniere.

L'index de la gauche sur le premier trou.

Le doigt du milieu sur le second.

Le troisieme doigt sur le troisieme.

L'index de la droite sur le quatrieme.

Le doigt du milieu sur le cinquieme.

Le troisieme sur le sixieme.

Et le petit est réservé pour les clés.

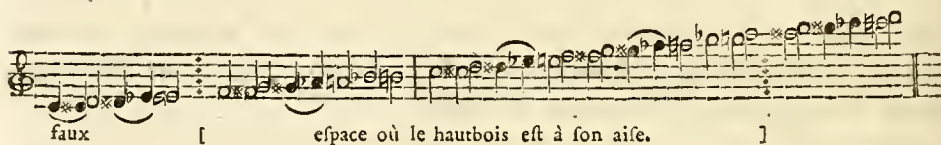
On place l'anche au milieu des levres, on ne l'enfonce que de deux ou trois lignes au plus, & on ne la touche jamais avec les dents.

Il faut fortifier le vent à mesure que l'on monte.

Cet instrument se monte en trois pieces qui entrent l'une dans l'autre, & l'anche fait la quatrieme.

Il porte vingt-un pouces 8 lignes de longueur, sans compter l'anche.

Son étendue est à l'unisson du Violon, & contient deux octaves & quatre demi-tons.



Tons faciles à cet instrument.

Ut, majeur & mineur.

Re, majeur & mineur.

Mi-naturel, mineur.

Fa, majeur.

Sol, majeur & mineur.

La, majeur & mineur.

Si-naturel, mineur.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, où tout ce qui regarde cet instrument, est bien détaillé.

Hautbois de Forêt,

Est un instrument fort ressemblant au Hautbois ordinaire, mais dont le son est plus agréable.

Il se démonte en cinq pieces.

1°. Le corps où s'adapte le bocal, & où il y a trois trous, dont le troisieme est composé de deux à côté l'un de l'autre: ce corps entre dans ce deuxieme.

2°. Le corps où sont les deux clefs & trois trous.

3°. Le pavillon dans lequel entre le deuxieme corps.

4°. Le bocal recourbé qui entre dans le premier corps.

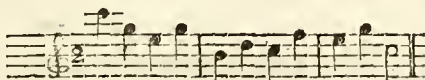
5°. L'anche qui entre dans le bocal.

Cet instrument a la même étendue que le Hautbois, mais le son en est plus anché, c'est-à-dire moins sonore & plus velouté.

Lorsque l'on veut faire usage de cet instrument dans un Orchestre, il faut observer que la partie soit copiée à la quinte au-dessous du ton dont on a composé le morceau; c'est-à-dire, que si le morceau est en *ut*, il faut copier la partie en *fa*; ou la copier en *ut* si le morceau est en *sol*. — Il faut observer lorsque l'on emploie ces instrumens, que la quinte du ton où l'on travaille ne soit point chargée de bémols, & encore moins de dièses, attendu qu'ils sont très-difficiles à exécuter; il n'en faut faire usage que dans les tons naturels, soit majeurs ou mineurs, ou tout au plus deux ou trois dièses; quant aux tons bémols, on peut les employer jusqu'à quatre à la clef.

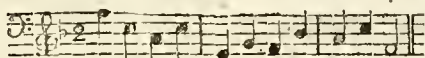
EXEMPLE.

Flûte
en c. sol ut.



unissons

Hautbois de
forêt en f. ut fa.



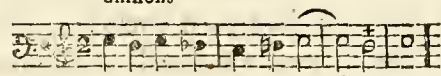
Un b. sur le si, à la clef.

Flûte
en g. re sol.



unissons

Hautbois de
forêt en c. sol ut.



On voit par ces deux exemples, qui sont unisson entre la Flûte & le Hautbois de Forêt, que la dernière portée, quoique copiée sur la clef de *sol* sur la seconde ligne, est censée devoir être copiée sur la clef de *fa* troisième ligne.

Jombarde.

Nom vulgaire de la Flûte du Tambourin, ou Flûte à trois trous, celui par où l'on souffle ; celui de la lumière & celui du pavillon. On couvre celui par où on l'embouche d'un *cannepin* ou cuir fort délié.

Loure.

On prétend que c'était le nom d'un ancien instrument semblable à une Musette.

C'est peut-être ce qui a fait donner le nom de Loure à de la Musique grave, & d'un certain mouvement, destinée à cet instrument.

La Musette.

Instrument à vent & à anche, du même genre que la Cornemuse ; excepté que le vent se produit au moyen d'un soufflet attaché au bras droit.

Cet instrument n'est absolument plus d'usage.

On peut voir un détail très-circonstancié & très-satisfaisant de sa structure dans l'Encyclopédie.

On prétend qu'il a été inventé par un nommé *Colin Muset*, Officier de *Thibaud de Champagne*, Roi de Navarre.

Naquaire.

Instrument militaire dont parle Froissart, Livre premier, page 170.

« Le Roi, dit-il, monta à cheval, & fit monter la Reine, les Barons & Chevaliers, si chevaucherent devers Calais, & entrèrent dedans la ville à foison de Trompetes, de Tabours, de *Naquaires* & de Buccines. »

Il en est aussi parlé dans l'embarquement du Duc de Bourgogne & des Gênois, pour une expédition en Barbarie en 1390.

« Moult grand'beauté & plaissance fut d'oïr ces *Trompetes* & ces *Claronceaux* retentir & bondir, & autres Menetriers faisant leur métier

» de Pipes , de Chalemelles , & de Naquaires , tant que du son & de
 » la voix qui en issoient en retentissoit toute la mer ».

Froissard, Liv. 4, p. 57.

Le Nibiles.

Instrument des Abyssins , est une espece de Flûte à bec , jointe à une outre dont elle reçoit le vent. On voit que cet instrument ressemble beaucoup à notre Musette. Le mot Nebel en Hébreu , signifie *une outre ou une cruche.*

Orgues.

Autrefois le mot *Organum* signifiait en général toute sorte d'instrumens ; ainsi qu'on le voit dans le Psaume 136.

Super flumina Babylonis , in salicibus in medio ejus , suspendimus Organa nostra.

Polidore Virgile , Liv. 4, ch. 8 , assure qu'on ignore l'origine des Orgues , des Horloges & des Cloches.

Les anciens connoissoient les Orgues. Vitruve décrit cet instrument dans le treizieme chapitre de son dixieme Livre. L'Empereur Julien a fait une épigramme à sa louange.

On voit dans la ville Mathéi , à Rome , une figure en bas-relief , sur lequel est représenté un cabinet d'Orgue , dont les soufflets sont semblables à ceux qui servent à allumer le feu , & sont levés par un homme qui est derriere le cabinet ; le clavier est touché par une femme. On lit cette inscription :

LAPISIUS C. F. SCAPTIA CAPITOLINUS EX TESTAMENTO
 FIERI MONUMEN. JUSSIT. ARBITRATUM HEREDUM MEORUM
 SIBI ET SUIS.

Dans la vingt-huitieme Épître de S. Jérôme , écrite à Dardanus , il décrit un Orgue qui avait douze soufflets & quinze tuyaux , & la layette était faite de deux peaux d'éléphant. Il ajoute que cet Orgue faisait autant de bruit que le tonnerre , & qu'on l'entendait de plus de mille pas. Il dit aussi qu'il y en avait un à Jérusalem qu'on entendait de la montagne des Olives.

Le premier qu'on ait vu en France , est celui qui fut envoyé à Compiègne en 757 , au Roi Pepin , par l'Empereur Constantin Copronyme ; cet instrument causa beaucoup de surprise.

Charlemagne , fils de Pepin , en reçut un autre de l'Empereur Michel ; Eginard dit que c'était un Orgue hydraulique.

On peut voir dans Vitruve , la description de ce genre d'Orgues ; les soufflets se remuaient par la force de l'eau.

Muratori remarque que dans ce même tems , il y avait des Orgues en Italie , & assure qu'on présenta à Louis le Débonnaire , un Prêtre Vénitien nommé Grégoire , qui ayant offert d'en construire un , fut envoyé par l'Empereur à Aix-la-Chapelle pour l'exécuter.

Volstan (*prol. ad vitam Sancti Swithuni*) fait la description d'un Orgue qui avait deux planchers , quatre cent tuyaux , cinquante-deux soufflets , & qui exigeaient soixante-dix hommes pour les faire jouer.

Dans les interdits des Églises , on suspendait la Musique des Orgues. Le Roman du Brut , fait vers l'an 1155 , parle des Orgues.

Moult oïssies Orgues sonner
Et Clers chanter & orguener.

On peut voir dans l'Encyclopédie la description de l'Orgue , ainsi que la maniere de couler les tables d'étain ou de plomb qui servent à faire les tuyaux.

Les claviers n'ont ordinairement que quatre octaves , auxquelles on ajoute quelquefois le *re* , & même le *mi*^b en haut , & le *la* en bas.

Platina fixe l'invention de l'Orgue pneumatique au Pontificat de S. Vitalien , vers l'an 660.

L'Orgue le plus célèbre à Rome , est celui de S. Jean de Latran , fait par Luc Blasi de Perouse , par ordre de Clément VIII. Il y en a un très-renommé à Trente , & un à Orviete. Depuis quelques années on a beaucoup perfectionné ceux de Paris , qui l'emportent maintenant sur tous les autres.

Cassiodore a ainsi défini l'Orgue : « C'est une espèce de tour composée » de divers tuyaux auxquels le son est donné par le vent des soufflets ; » & pour opérer une modulation réglée , on construit en dehors plusieurs » languettes de bois , qui , touchées avec méthode , rendent un chant » agréable ».

Cet instrument fut en usage dans les Monasteres vers le dixieme siecle. Du tems de S. Louis, tous les instrumens à vent étaient admis dans l'Office divin. On lit dans les annales de ce Roi (page 223) *comme dévotement il fit chanter la Messe, & tout le service à chant & à déchant, à Ogre & à Treble (à Orgue & à Trompette).*

On ne peut pas déterminer dans quelle partie des Offices l'usage de ces différens instrumens était permis, mais on voit que le Synode Provincial de Treves en 1549, défend expressément que les Orgues jouent *pendant l'élévation, & jusqu'à l'Agnus Dei.*

Depuis ce tems la Musique d'Eglise s'est beaucoup augmentée, & tous les instrumens ont été admis dans les Offices sacrés. Dans le dernier siecle les plus grands Princes de l'Europe se sont fait une gloire de composer de la Musique pour l'Eglise. De ce nombre sont *Maximilien, Charles-Quint, Ferdinand III, &c.* On conserve à Vienne de la Musique faite par les Empereurs *Léopold & Joseph.* Kirker cite des Litanies, mises en Musique par *Philippe IV*, Roi d'Espagne. En France, *Henri II, Charles IX, Henri III* chantaient avec leurs Musiciens. *Louis XIII* était compositeur, & plusieurs morceaux de lui se sont conservés.

Dans les interdits des Eglises, on suspendait la Musique des Orgues.

Voyez dans l'Encyclopédie l'article *Orgue.*

On peut entendre chez les Jacobins de la rue S. Honoré, un *jeu d'oiseau* qui fait partie de leur buffet d'Orgue. Ce jeu puerile ne consiste que dans un tuyau où il entre une certaine quantité d'eau. Les anciennes orgues ne manquoient pas d'en avoir, mais on les supprime aujourd'hui, ou du moins les Organistes n'en font pas usage.

Orgue Hydraulique.

Instrument en maniere de buffet d'Orgue, fait de métal peint & doré, qui joue par le moyen de l'eau. On en voyait un à Tivoli dans la ville d'*Eft.* Voyez la description de ces Orgues dans *l'Hydraulica Pneumatica* de Scot.

Cet instrument était connu des Grecs : *Vitruve* en parle Liv. 17, ch. 13, ainsi que *Suetone & Sidonius Apollinaris.*

Isidore a confondu l'*Orgue Hydraulique* avec l'*Orgue pneumatique.*

Orgue portatif.

Au commencement de ce siècle Philippe Testa trouva le moyen de construire un Orgue qui peut aisément se transporter d'un lieu à un autre. On s'en sert à Rome dans l'Eglise de S. Pierre.

Depuis quelque tems on a aussi trouvé le moyen de faire de petits Orgues que l'on souffle avec le pied, & qui ne tiennent pas plus de place qu'une table ordinaire.

Orgue de Barbarie ;

Est en grand ce qu'une Serinette est en petit.

Voyez *Serinette*.

Piffaro.

Instrument qui répond à la haute-contre de Hautbois, & que l'on trouve quelquefois en Italie, mais rarement ailleurs.

Saquebute.

Espèce de Trompette dont le tuyau s'allonge & se raccourcit à la volonté de celui qui en joue, ce qui fait les différens tons. C'est le même instrument que les Allemands & les Italiens appellent *Trombona*. Les Latins l'appelaient *Tuba ductilis*.

La Saquebute a ordinairement huit pieds de long sans être tirée, & peut aller à seize quand elle est déployée. Cependant il y en a de différentes grandeurs. C'est par un anneau de fer qu'on la tire, & qu'on la fait rentrer.

Cet instrument était connu des Hébreux.

Il en est parlé dans Rabelais, liv. 1, chap. 23.

Voici ce qu'il dit : « Ils s'ébattaient à chanter musicalement à quatre » & cinq parties, ou sur un thème à plaisir de gorge (probablement » le chant sur le livre). Au regard des instrumens de Musique il aprint » à jouer du *Luët*, de l'*Epinette*, de la *Harpe*, de la *Flûte d'Allemand*, » & à neuf trous, de la *Viole* & de la *Sacqueboute* ».

Serinette.

Serinette.

Petit Orgue de Barbarie dont on se sert pour apprendre à siffler aux Serins.

Cet instrument est composé d'un soufflet double ou de deux soufflets ; d'un sommier où le vent est conduit par un tuyau, & d'un clavier qui fait ouvrir les soupapes en foulant, & d'un cylindre noté qui fait agir les touches.

Une manivelle qui fait tourner une vis sans fin, donne tout le mouvement, lorsqu'on la fait agir.

Son étendue est ordinairement de treize tuyaux, & par conséquent d'une octave.

Le cylindre est noté de façon qu'il est possible de jouer une douzaine d'airs. Chaque fois qu'on en veut changer on tire ou l'on repousse le cylindre, qui est retenu avec un petit verrou de fer. Autant il y a de coches à la tête du cylindre, autant il y a d'airs à jouer, & on peut commencer à tourner la manivelle dès qu'on a assujetti le cylindre avec le petit verrou que l'on fait entrer dans l'une des coches.

Il faut avoir soin de tourner la manivelle d'un mouvement égal.

Serpent.

Instrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal. Il est du genre des Cors, & leur sert de basse. Il est à l'unisson du Basson de Hautbois. Sa figure lui a donné son nom. Il est composé de deux pieces de bois de noyer, & couvert d'un cuir mince ou de chagrin.

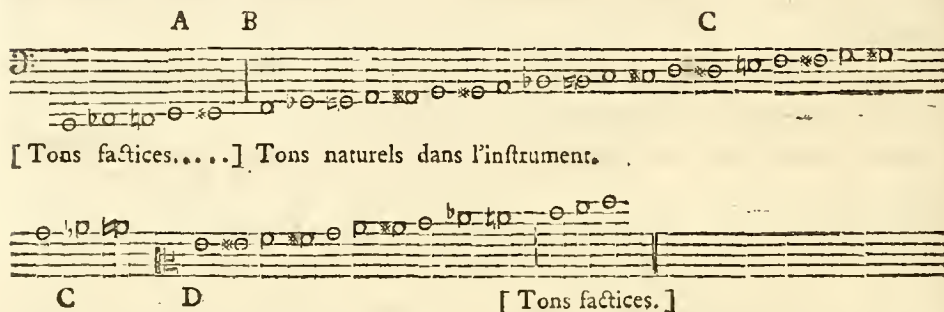
Cet instrument a six trous qui lui procurent l'étendue d'une dix-septieme.

Le bocal s'emboîte dans une frette de cuivre ou d'argent. Ce col est recourbé ; & le bocal est une petite cuvette d'ivoire ou de buis.

On le tient de maniere, que l'index, le doigt du milieu & le troisieme de la main gauche bouchent les trous un, deux & trois ; & que les trois mêmes doigts de la droite bouchent les trous quatre, cinq, & six.

L'Abbé Lebeuf, Histoire d'Auxerre, tome I, page 643, dit que vers l'an 1590, un Chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, trouva le secret de tourner un cornet en forme de serpent; on s'en servit pour les concerts qu'on exécuta chez lui, & cet instrument ayant été perfectionné, devint commun dans les grandes Eglises.

Etendue du Serpent.



Cet instrument est à l'unisson du violoncelle, en partant de la quatrième corde à vuide, qui répond à la note marquée A dans cette étendue. Il faut pour que cet instrument puisse être employé dans un orchestre, qu'il soit exécuté par un Musicien qui ait l'oreille très-juste, attendu qu'en serrant ou lâchant plus ou moins les levres, on hausse ou baisse la totalité de l'étendue ci-dessus.

Les deux sons marqués A & B, qu'on nomme pédales, produisent des sons on ne saurait plus beaux & plus volumineux. Comme cet instrument n'est juste qu'autant que celui qui en joue a l'oreille juste, il faut que tous les instrumens qui doivent exécuter avec lui, s'accordent sur les notes marquées C & D, attendu que pour donner ces sons, il faut boucher tous les trous de cet instrument. Tous les sons au-dessus de la note marquée D, produisent des sons singuliers & même étrangers qui tiennent à la fois du Cor & du Basson, ce qui pourrait faire un très-bel effet dans certains morceaux de Musique.

On se servait autrefois du Serpent dans les marches militaires: il est aujourd'hui relégué dans les Cathédrales.

Le Pere Merfenne dit que s'il était déplié & droit, il aurait plus de six pieds de long.





*Estampe tirée de la Danse aux Aveugles Manuscrit du 15.^e Siecle).
On y voit le Tornebout, et un Instrument circulaire qui nous est in-
connu .*

Sifflet de Payfan.

Instrument dont les Payfans Montagnards accompagnent la Cornemuse. C'est une espece de Hautbois d'une seule piece.

Sourdeline.

Especes de Musette à-peu-près comme la Zampogne d'Italie. Elle a quatre chalumeaux avec plusieurs trous garnis de boîtes qui servent à les ouvrir ou fermer. On en attribue l'invention à *Jean-Baptiste Riva*.

Taille de Hautbois.

Instrument semblable au Hautbois, mais à une quinte au-dessous.

Tornebout.

Instrument à vent à dix trous, de l'espece du Hautbois. Les Villageois en font encore usage en Angleterre.

Tromboni, en Allemand, Posannen.

Instrument de cuivre jaune. Il y en a cinq.

Canto.

Alto.

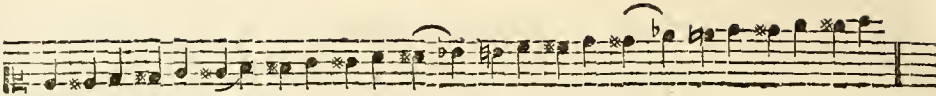
Tenor.

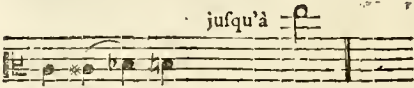
Basse

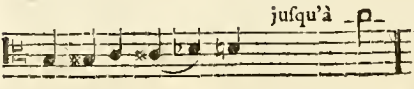
Contre-Basse.


On s'en sert beaucoup en Allemagne dans la Musique d'Eglise. On peut exécuter tous les tons & demi-tons par gradation presque insensible.

La maniere de les écrire est la même que pour les voix, & les *Tromboni* ont la même portée.

Canto. 

Alto. 

Tenor. 

Basse & contre-basse. 

La contre-basse est d'une quinte plus bas que la basse ordinaire. On ne s'est encore servi à l'Opéra de Paris que de l'Alto, Tenor & Basse.

Cet instrument fait le plus grand effet dans les marches funebres, & en général dans la Musique triste.

Trompe.

Voyez *Cor-de-Chasse*.

Trompette moderne.

Instrument consacré autrefois aux cérémonies religieuses, à donner le signal des évolutions militaires, & que depuis quelques années on a introduit dans les Spectacles, & même dans les Concerts.

Cet instrument se fait ordinairement de cuivre, quelquefois d'argent, de fer, d'étain ou de bois. Il consiste dans l'embouchure, qui est un bocal large d'environ un pouce, quoique le fond n'ait qu'un tiers de cette largeur. Les deux canaux qui portent le vent, s'appellent les *branches*.

Les deux endroits par où elle se recourbe & se replie, s'appellent *potences*; & le canal qui est depuis la seconde courbure jusqu'à son extrémité, s'appelle le *pavillon*; les endroits où les branches se peuvent briser & séparer, ou souder, s'appellent les *nœuds*, qui sont au nombre de cinq, & qui en couvrent les jointures.

La Trompette est de tous les instrumens celui qui a le plus d'étendue, puisqu'elle peut passer quatre octaves, si la poitrine de celui qui en sonne est assez forte pour cela.

Le ton le plus ordinaire est celui de *mi* ; on la met en *ut* & en *re* avec des alonges.

Quand on en veut dans le ton de *fa*, il faut les commander exprès, & elles peuvent servir dans le ton d'*ut* avec des alonges.

A la guerre il y a huit manieres de sonner.

Le cavalquet, quand l'armée approche d'une ville ou passe à travers.

Le boute-selle, quand on veut déloger, ou se mettre en marche.

Sonner à cheval ou à l'étendart.

La charge.

Le guet.

Le double cavalquet.

La chamade.

La retraite.

Etendue de cet instrument.



Cette étendue est à l'unisson du Violon, à partir de la note marquée A, qui répond à la quatrième corde à vide.

Cet instrument est ordinairement en *mi*, c'est communément son ton le plus haut, il peut être d'un ton plus élevé, mais il faut qu'il soit fait exprès. Toutes les fois qu'on le veut employer dans les tons au-dessous du ton de *mi*, il faut y ajouter des tons, c'est-à-dire, allonger l'instrument comme on ferait des anciens Cors. On fait actuellement des Trompetes avec des coulisses dans le genre des nouveaux Cors, ce qui les rend plus faciles à être employés dans les orchestres. La manière de copier pour cet instrument, est la même que celle dont on fait usage pour les Cors ; c'est-à-dire, qu'il faut toujours le copier en *ut*, soit qu'on l'emploie dans les tons de *sol* ou d'*ut*, ou autre ; en observant seulement

d'indiquer au commencement le ton dans lequel on l'emploie. Le ton de *mi* est celui dont on se sert dans les marches ou cérémonies militaires, parce qu'il est plus aigu.

Trompette rompue.

Instrument moderne, composé d'un double canal entrelacé l'un dans l'autre. On la tient avec la main gauche, & la droite soutient la partie supérieure qui est mobile, & qu'on peut allonger ou raccourcir à volonté.

Le P. Merfenne dit que les Français l'appellent Saquebute, & que si les voûtes étaient placées en ligne droite, elle aurait quinze pieds de long.

Scafchi Miror en attribue l'invention aux Egyptiens, sur ce qu'Apulée semble la décrire dans son second livre des Métamorphoses, lorsqu'il parle des sacrifices qu'on célébrait en l'honneur d'Isis. Cependant il ne nous reste aucun monument ancien qui nous représente cette Trompette.

Trompette droite rompue.

Instrument dont on se sert dans les villages, & qui accompagne ordinairement la Cornemuse. On insère plus ou moins une partie dans l'autre, ce qui rend le son plus doux ou plus rude.

Trompette de Canne.

Especie de chalumeau fait d'un morceau de roseau fendu. Il y avait un homme à Paris qui en jouait dans les rues, & qui faisait le plus grand plaisir.

Trompette de Courge.

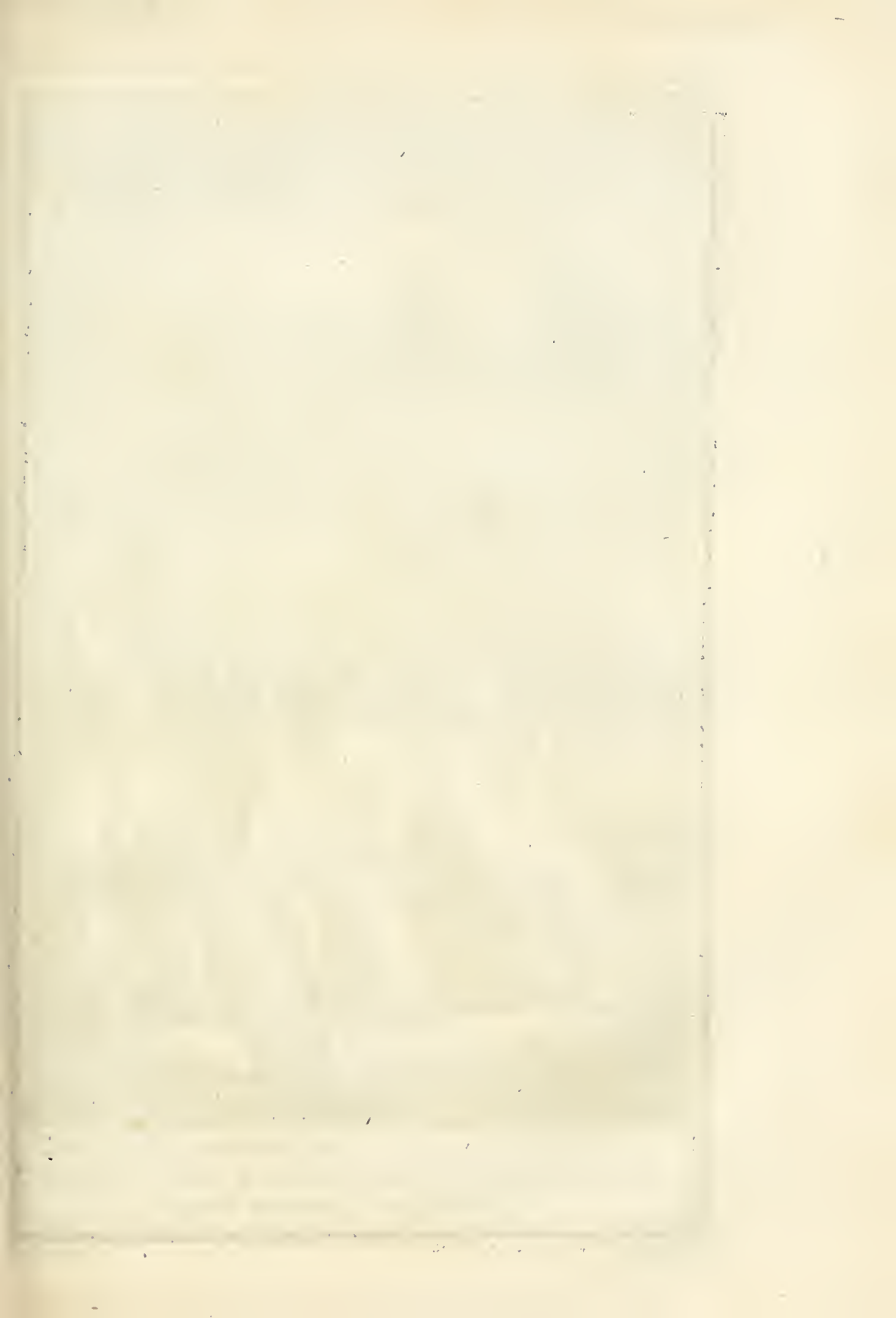
Après avoir percé une courge par en bas & par en haut, on y insère la partie la plus étroite de la chalemie: le son en est assez agréable. Les Payfans de Gaëte s'en servent à la chasse & dans leurs fêtes.



*Trompette de Canne. Trompette Turque, Trompette de la Floride.
et Persane.*



La Cornemuse. Espece de Trompette Chinoise. Trompette de Courge.





1. Trich Varlach. 2. Xilorgano. 3. Grande Guitare Italienne dont les mendiants jouent montés sur des Anes. 4. Violons des Negres. 5. Violon Turc. 6. Trompette marine.

Trompette Marine,

Est un instrument composé de trois tables, qui forment son corps triangulaire; elle a un manche fort long, & une seule corde de boyau fort grosse, montée sur un chevalet, qui est fermé d'un côté sur un de ses pieds, & tremblotant de l'autre côté, sur un pied qui n'est point attaché à la table. On la touche d'une main avec un archet, & de l'autre on presse la corde sur le manche avec le pouce. C'est ce tremblement du chevalet qui lui fait imiter le son de la trompette.

Cet instrument est à-peu-près le même que le Monocorde.

Pour en jouer, on ne fait que la toucher légèrement du pouce, ce qui prouve qu'on n'en tire que des sons harmoniques; car si on voulait appuyer le pouce ou les doigts, le son ne ferait plus le même.

Trompette Persane.

Cette Trompette est de la même forme que la Trompette Hébraïque, mais elle est plus grande à-peu-près du double. La même Trompette se trouve près du Gange, dans le Royaume de Maduré.

Trompette de la Floride.

Jacques le Moine la représente ainsi dans son Histoire de ce Pays :

Elle est faite d'écorce d'arbre. Sa longueur est d'environ trois palmes, & n'a d'autre ouverture que par les deux bouts.

Dans toute sa longueur on attache à des fils plusieurs petites lames d'or, d'argent, ou de métal, dont le bruit augmente l'harmonie de l'instrument.



CHAPITRE XV.

*Instrumens de Percussion , modernes :**Castagnettes.*

LES anciens se servoient dans leurs danses & dans leurs fêtes de Bacchus , de petites Cymbales semblables à ce que nous appelons aujourd'hui *des Castagnettes* , & dont on voit la figure dans la planche.

Cet usage s'est conservé chez les Maures , les Espagnols & les Bohémiens. De l'Espagne les Castagnettes ont passé en Gascogne , où l'on s'en sert encore pour marquer la cadence , dans les danses les plus gaies & les plus vives.

Cet instrument est composé de deux petites pieces de bois concaves , faites en forme de noix.

Les deux pieces sont attachées ensemble par un cordon passé dans un trou percé à une petite éminence , qui sert pour ainsi dire de manche à la Castagnette. Le cordon se tourne ou sur le pouce , ou sur le doigt du milieu , & alors les autres doigts font résonner les concavités , en les appliquant l'une sur l'autre plus ou moins vite. Les mouvemens doivent être aussi nombreux qu'il y a de notes dans la mesure. Les habiles joueurs doublent , triplent , &c.

On écrit ainsi la maniere d'en jouer.



En voici l'explication. On marque d'abord la mesure. Toutes les notes dont la queue est en haut , se font de la main gauche ; & celles en bas de la main droite. Dans cet exemple on commence par frapper un coup de la gauche , puis de la droite , puis ensemble. On roule de la gauche ,

on roule de la droite, on roule ensemble; enfin on frappe des deux mains, & on roule des deux mains.

L'Encyclopédie donne une clef à cette tablature, mais elle est inutile.

Pétrone attribue aussi l'invention des Castagnettes aux filles de Cadix.

Expectat ut Gaditana canoro

Incipiat prurire choro.

Castagnettes des Turcs;

Ferrari les décrit ainsi :

*Veterum Cymbalum sphaera scilicet dimidiata, quæ allisa conjungebatur ;
& sonum ciebat.*

Castagnettes des Cophtes;

En Egypte, les Prêtres des Cophtes schismatiques se servent d'un instrument à-peu-près pareil aux *Castagnettes*, pour célébrer leurs sacrifices. Ce sont de petites plaques de métal qu'on adapte au pouce & à l'index, & en joignant ces deux doigts on les frappe l'une contre l'autre. Cet instrument est appelé *Tnuci* par les Arabes.

Chorohehire.

Instrument en usage sous Charles VI, dont Eustache Deschamps fait mention, page 313.

On croit que c'était un instrument de percussion.

Claquebois.

Instrument de percussion & à touches, composé de dix-sept bâtons qui vont en diminuant.

Le bâton le plus à gauche est cinq fois plus long que celui qui est le plus à droite.

Ces bâtons sont fixés au-dessus d'une boîte quarrée, plus longue que haute : ils ont chacun une fourche, & le mécanisme par lequel on les

fait mouvoir , est à-peu-près celui du Clavecin ou de l'Epinette. L'harmonie de cet instrument pourrait ne pas être désagréable , si on substituait des verges de métaux aux bâtons.

Crotale d'Arménie.

Instrument en usage parmi les Maronites.

Crouma.

Especie de Crotales dont on jouait en Espagne. On les appelle aujourd'hui *Castagnettes*. On les faisait avec des têts de pot cassé, ou avec des os bien nettoyés.

Cymbales des Maronites.

Les peuples de Syrie qui s'en servent , les appellent *Tipia*. Elles sont composées d'une lame ronde , autour de laquelle il y a de petites sonnettes de métal , qui se balancent au bout d'un bâton , & rendent un son fort agréable.

Les Chrétiens en font usage à l'Elévation.

Cymbales d'Arménie.

La Cymbale Arménienne ressemble beaucoup aux autres. On la soutient par deux cordes qu'on passe au centre ; & la diversité des sons dépend de la percussion plus ou moins forte des deux parties qu'on frappe.

Le mot latin *Cymbalum* signifie aussi la petite clochette qui appelait les Moines à table.

Guimbarde.

Nommée par les Italiens *Spassa penziero* , est un instrument de fer , de la longueur de cinq pouces environ , dont la forme est un triangle arrondi. On le pose sur ses levres , & avec une main on fait aller une petite languette de fer qui est attachée à l'endroit le plus large de la



1. Tambour de basque. Page 286.
2. Crotales.
3. Cimbales des Maronites.
4. Instrument de Morimba.
5. Tambourin antique. Page 286.
6. Autres Cimbales.



1. Crotale d'Armenie, 2. Instrument Indien, 3. le Yun-lo Instrument Chinois, 4. Instrument Negre.

Guimbarde, & qui étant comme un ressort, & ne touchant à aucune partie de la bouche, résonne entre les dents, & rend des sons assez agréables.

On appelle aussi cet instrument *Rebube*, *Rebute*, *Epinette* ou *Trompe*.

Harmonica.

Il y en a de deux sortes.

La première est une planche longue de trois pieds, & large de dix-huit pouces, sur laquelle on range & on assure des gobelets de verre, de différentes grandeurs.

On en mouille les extrémités avec une éponge, & puis après s'être mouillé le plat des doigts du côté de la paume de la main, on frotte légèrement l'extrémité des verres en tournant rapidement tout autour, & on en tire des sons charmans. On accorde les verres, soit en les choisissant plus grands ou plus petits, soit en versant de l'eau, ce qui fait baisser le son à mesure qu'on les emplit. Il faut que l'accord soit par demi-tons, ainsi que celui du Clavecin.

L'étendue de cet instrument peut être de trois octaves.

L'autre *Harmonica*, inventé, dit-on, par le célèbre Franklin, est composé d'un cylindre sur lequel on assujettit des vases de verre, faits comme des compotiers, & qui y sont attachés l'un après l'autre. Ce cylindre est placé horizontalement sur deux pieds, & tourne au moyen d'une roue que fait mouvoir une corde attachée au pied de celui qui joue de l'instrument.

Lorsqu'on veut en tirer des sons, il faut mouiller les verres pendant quelque tems avec une éponge en faisant tourner le cylindre; ensuite on se mouille les mains, & on ne fait qu'appuyer les doigts sur les verres dont on veut tirer du son; ils sont accordés par demi-tons, & il est possible de jouer sur cet instrument des morceaux d'exécution; cependant les adagio sont ceux qui réussissent le plus, & il n'est pas possible d'entendre d'harmonie plus douce & plus suave que celle de cet *Harmonica*. M. Hulmandel, célèbre Claveciniste, joue quelquefois de l'*Harmonica*, & procure le plus grand plaisir à ceux qui sont assez heureux pour l'entendre.

Instrument sacré d'Arménie.

Dans les cérémonies religieuses, les Arméniens ont une espece de cloche de métal qu'ils frappent d'une verge de fer, avec plus ou moins de force. Les Egyptiens en faisaient usage pour honorer Isis & Cybele.

*Matraca,**Instrument Espagnol.*

Cet instrument est en usage en Espagne & dans le Mexique, surtout pendant la Semaine-Sainte, & il fait tant de bruit, qu'étant planté sur le sommet du clocher, on l'entend par toute la ville.

C'est une roue qui a quelquefois six pieds de diamètre, environnée de marteaux de bois, mobile, de maniere qu'en tournant elle frappe successivement quelques tables fixes, de même que les dents qui sont à l'entour de la roue.

Elle doit être tournée par un homme très-fort.

Rebube ou Rebute.

Voyez *Guimbarde*.

Roue Flamande.

Les enfans, pour se divertir, se servent d'un instrument qui fait beaucoup de bruit, & qu'ils appellent *hets*, *apel*, *pel*, ou *jeu du cercle de bois*, autour duquel il y a beaucoup de petites sonnettes, & au centre un petit tuyau long à-peu-près de trois pieds, qui est attaché par des cordelettes à la circonférence du cercle, ce qui fait une roue de chariot. On insere pour soutenir les cercles, dans le petit tuyau, un bâton qu'on tient à la main, & qui peut avoir un peu plus de quatre pieds de longueur; on le fait tourner sur le pavé, & pendant ce tems-là les sonnettes font un bruit continu.

Tambour ou Caïssè.

La *Caïssè* est improprement appelée *Tambour*, puisque c'est le nom de

celui qui la porte. Cet instrument militaire est composé d'une planche de bois de noyer épaisse de deux lignes, & large de treize à quatorze pouces, tournée en figure cylindrique. Cette planche se nomme le *fût* ou corps de la caisse. Pour contenir ce *fût* dans sa figure cylindrique, on le garnit en dedans de deux cercles, larges d'un pouce, qu'on appelle *contreforces*.

On couvre les extrémités du corps de la caisse de deux peaux de veau que l'on roule étant bien mouillées, sur deux petits cercles larges de six lignes : la peau de dessus, ou de la batterie, doit être plus épaisse, & roulée plus ferme que la peau inférieure ou du rimbre.

On fait tenir ces peaux par deux grands cercles de bois de dix-huit à dix-neuf lignes de large, & percées de douze trous, chacun pour passer un cordage de six toises de long, qui sert à bander ou à lâcher les peaux par le moyen de morceaux de buffe long de six pouces & larges d'un pouce & demi, qu'on nomme tirans, dans lesquels on passe ce cordage.

Pour rendre le son de la caisse plus harmonieux, on fait au grand cercle du timbre deux petits trous percés vis-à-vis l'un de l'autre, dans lesquels on passe une corde à boyau, que l'on appelle timbre ; elle tient par en bas à un bouton attaché au corps de la caisse, & en dessus à un espece de piton à vis passé dans un écrou que l'on tourne, pour bander ou lâcher le timbre. Quand le tambour a sa caisse au col, prêt à battre ; cet accord se trouve sous sa main gauche.

Les Tambours, après avoir ferré les cordes de leurs Caisses, accordent leur rimbre de façon qu'il ne rend qu'une vibration par chaque coup de baguette.

La Caisse doit être portée un peu de biais, de sorte que le gros ruche le joint de la hanche gauche, & pardevant le bord aboutit aux boutons de l'habit, deux pouces au-dessus du ceinturon ; de cette manière le tambour a la caisse libre pour marcher, & le bras gauche n'est point gêné pour battre.

Il faut tenir la baguette droite ferrée à pleine main ; c'est-à-dire tous les doigts fermés.

La gauche doit être tenue du pouce, & des deux premiers doigts qui l'embrassent, quoique la baguette soit ferrée, afin de pouvoir la mieux enlever.

Les Tambours ont attention en battant , de faire tomber les deux boutons des baguettes au milieu de la peau de la Caisse.

Il faut que leurs bras se remuent avec aisance , sans affecter de faire de trop grands mouvemens , & que leurs poignets tournent également avec liberté (a).

Voici les différentes batteries du Tambour.

- | | |
|-----------------|-------------------------------|
| 1. La Générale. | 7. La Retraite. |
| 2. L'Assemblée. | 8. La Priere. |
| 3. L'Appel. | 9. La Fascine ou la Breloque. |
| 4. Le Drapeau. | 10. Le Ban. |
| 5. La Marche. | 11. L'Ordre. |
| 6. La Charge. | 12. L'Enterrement. |

Tambour de Basque.

A-peu-près semblable au Tambour des anciens.

C'est une peau tendue sur un cerceau , dans l'épaisseur duquel on pratique des trous pour placer des grelots & des petites lames de cuivre que l'on fait sonner , en remuant cet instrument de plusieurs façons , & en le frappant , tantôt des doigts , des poings , des coudes , & même des genoux.

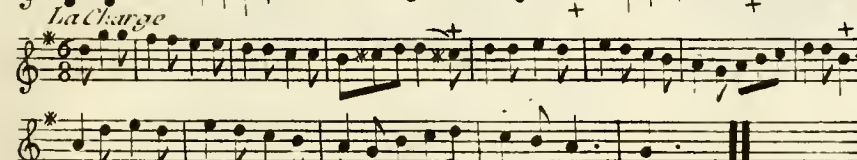
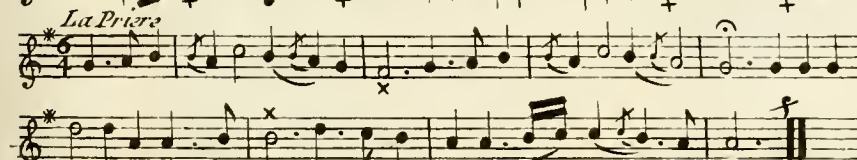
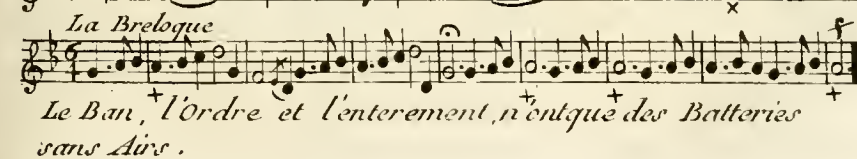
Cet instrument est fort ancien , puisqu'on a trouvé des tableaux dans Herculanium , où il est représenté.

Tambours Suisses.

Bouchet , dans ses Annales d'Aquitaine , page 457 , parle de la cérémonie qui fut faite pour la rançon de François Premier , & dit : *Redondoit de tous côtés un si grand & merveilleux bruit des Arquebousiers qu'on ne se pouvait ouïr l'un l'autre : aussi pour le bruit des Tabourins Suisses qui*

(a) L'Estampe prouve que dans le quatorzieme siecle on jouait à cheval du Tambour , du Rebec & du Cornet.

AIRS SUR LES BATTERIES DES TAMBOURS FRANÇOIS

La Generale*L'Assemblée**L'Appel**Le Drapeau**La Marche**La Charge**La Reprise**La Prière**La Breloque*

Le Ban, l'Ordre et l'entièrement, n'ont que des Batteries sans Airs.





Tambour Chinois. Tambour Persan. Tambour Affriquain.



Tambour Lappon. Tymballes militaires. Tambour Européen.



Harpe Rebec, et Timpanon; tirés d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi, écrit avant l'an 1300.



Tambour Rebec, et Cornet joués à cheval. Tirés du même manuscrit n.º 7995.

étoient avec les gens de pied françois, ensemble des Fibres, Trompettes, Clarons & autres instrumens démonstratifs de joie.

Ces Tambours étoient apparemment plus bruyans que les nôtres; mais nous n'avons rien pu découvrir à ce sujet.

Tambour des Lappons.

Il est formé de bois creusé, de figure ovale, & couvert d'une membrane bandée par des nerfs teints de rouge. Il y a sur cette membrane beaucoup de figures de leurs fausses divinités, & de divers animaux. On le tient de la main gauche, dans le tems qu'on le frappe de la droite avec un marteau d'os, long de six doigts.

Tambour des Nègres.

C'est un tronc d'arbre creusé & couvert du côté de l'ouverture, d'une peau de chevre ou de brebis assez bien rendue. Quelquefois ils ne se servent que de leurs doigts pour barre; mais plus souvent ils emploient deux bâtons à tête ronde de grosseur inégale, & d'un bois fort dur & fort pesant; tel que le pin & l'ébene. La longueur & le diamètre des Tambours sont aussi différens, pour mettre de la variété dans les tons. On en voit de cinq pieds de long & de vingt ou trente pouces de diamètre. Mais en général, le son en est mort, & moins propre à réjouir les oreilles ou à réveiller le courage, qu'à causer de la tristesse & de la langueur. Cependant c'est leur instrument favori, & comme l'ame de toutes leurs fêtes.

A Bissao, cet instrument s'appelle *Bontalon*.

Tamboula.

Instrument des Nègres de l'Amérique, servant à marquer la cadence; lorsqu'ils dansent le *calinda*: c'est une espece de gros Tambour. Le son, quoique sombre & lugubre, s'entend de loin. La maniere de s'en servir est de le coucher par terre, & de s'asseoir dessus les jambes écartées. Alors on frappe la peau du plat des deux mains.

Tambourin de Gascogne.

Instrument à cordes fort en usage en Gascogne & dans le Béarn. C'est un long coffre de bois sur lequel sont montées des cordes de laiton que l'on frappe avec une baguette tenue par la main droite, & de la gauche on joue de la petite flûte nommée *Galoubet*.

Tambourin de Provence;

Est une longue caisse presque triple du Tambour ordinaire, mais d'un diamètre plus petit. On s'en sert beaucoup en Provence & en Languedoc. On l'attache au bras gauche, & pendant qu'on joue du Flûter avec la main gauche, on bat le Tambourin avec une petite baguette tenue par la main droite.

Cet instrument ne doit pas être confondu avec le Galoubet des Languedociens. Le *Galoubet*, (mot Languedocien) n'est en usage qu'en Languedoc & en Gascogne; il a plusieurs trous, & le Flûter n'en a que trois.

Le Flûter demande pour le jouer, un artifice particulier, qui en fait un instrument différent de toutes les sortes de Flûtes à bec, n'ayant que trois trous; le son le plus grave est *re*, les trois trous étant bouchés: en ouvrant le trou le plus bas on a *mi*; le suivant donne *fa* ♯, & le dernier *so* ♯.

L'artifice, pour avoir des sons ultérieurs, consiste à souffler d'une certaine manière, en bouchant tous les trous, & l'on fait *quinter* l'instrument, c'est-à-dire, qu'il sonne *la*; en ouvrant successivement les autres trous, on a *si*, *ut* ♯: & pour avoir l'octave, on rebouche encore les trous, & l'on fait *octavier* l'instrument comme sur la Flûte traversière, en soufflant plus fort que pour faire *quinter*. C'est sans doute la grande difficulté de cet instrument qui empêche qu'il ne soit plus connu dans d'autres Provinces, sur-tout quand on tire vers le nord, où l'adresse manque un peu.

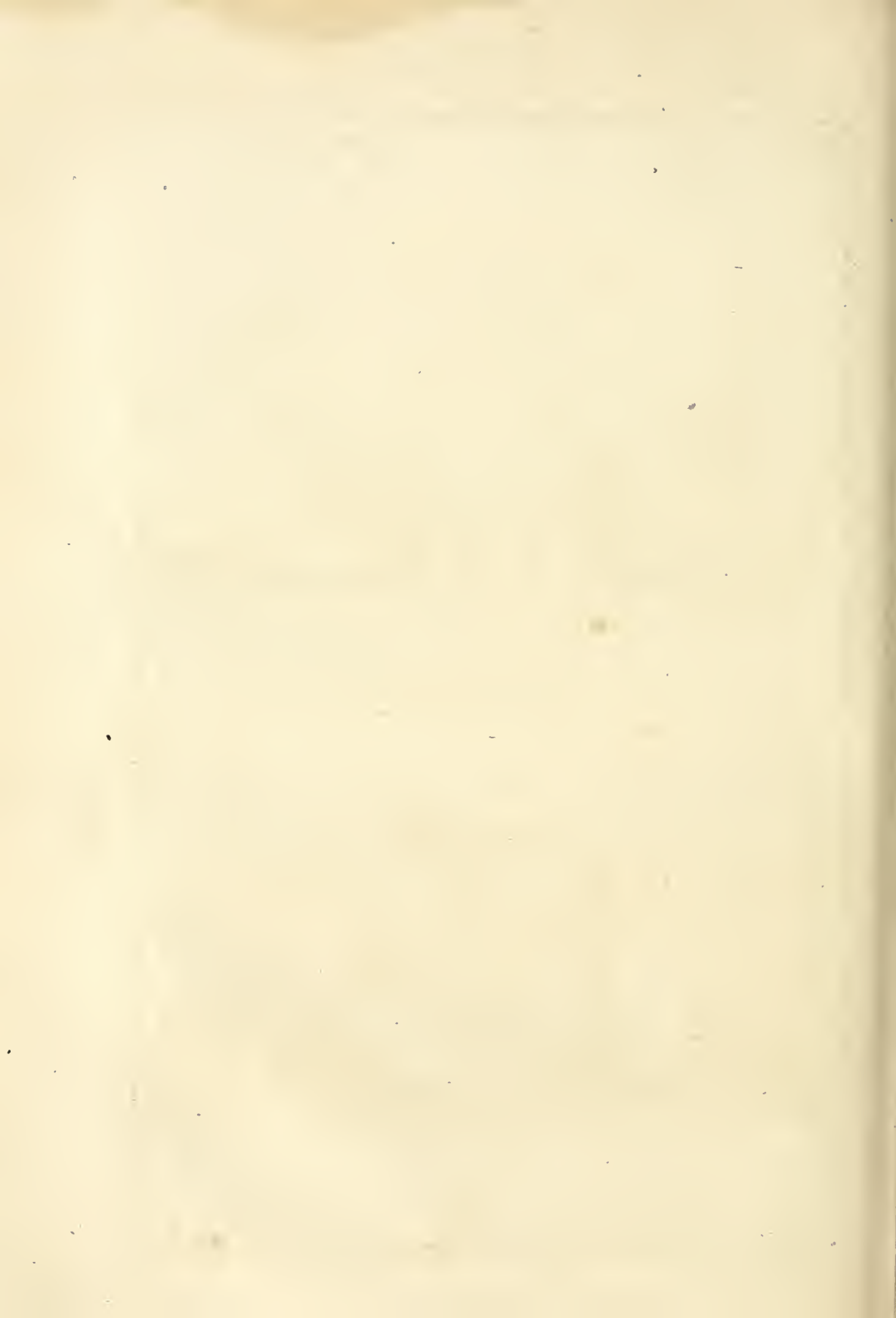
Triangle;



Cette Estampe est tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi n.º 1260 l'écriture est du 16.º Siècle. On y voit une Mandoline à 4 Cordes, une Harpe un Haut-boys, une Guitarre, une Viole, et un Instrument qui nous est inconnu.



Cette Estampe tirée du Livre intitulé la Danse aux Aveugles n'a été rapportée ici que parce qu'on y trouve le Cornet ancien, et le Tambour pareil au nôtre ainsi que le Galoubet. Ce Livre a été composé sous Charles V. Le sujet est la Mort faisant sa ronde, et frappant les objets qu'elle trouve sur son passage, ils se précipitent aussitôt dans le Tombeau. C'est Atropos qui porte la Banier.





*Tambour. Rebec. Petites Timbales.
Tiré d'un Manuscrit de la Bibliothèque du Roi écrit dans le 13^e Siècle.*



Tambour de Basque. Tambour. Clochettes, tirés du même Manuscrit.

Triangle.

Instrument de fer ayant trois côtés. Celui qui en joue le soutient par un petit anneau stable qui est posé à sa pattie la plus élevée, & bat les trois côtés avec une petite baguette de fer. Dans le côté d'en bas qui est horizontal, on met quelquefois des anneaux de fer, roulans, qui augmentent le son par leur frémissement.

Le Trich Varlach.

Les Napolitains donnent ce nom à un instrument que la lie du peuple a inventé. Il est composé de trois marteaux, un peu creusés du côté qu'on les frappe. On les infere dans deux traverses, de maniere que le marteau du milieu soit immobile, & que les deux autres de côté puissent frapper en se mouvant sans celui du milieu,

Tymbales.

Ce sont deux demi-globes d'airain couverts de peau, qu'on frappe avec de petites baguettes de huit à neuf pouces, faites en forme d'un marteau rond. Le son en est triste & sourd. Lorsqu'elles sont trop petites elles sont criardes, & graves quand elles sont trop grandes.

L'accord est à la quarte, & on monte de la dominante à la tonique. La peau de la Tymbale est tenue par le moyen d'un cercle de fer, & plusieurs écrous attachés au corps de l'instrument, avec un pareil nombre de vis que l'on monte & démonte à volonté, pour hausser ou baisser le ton.

Tymbales Turques.

On se sert de ces Tymbales, principalement dans les noces, lorsque l'épouse se rend à la maison de son époux. Un esclave la porte sur ses épaules, pendant que le Tymbalier en joue.

Tymbales Persanes.

Espece de petits Tambours faits de métal, & couverts de peaux de bœufs, qui étant frappés à propos, rendent une harmonie agréable. Celui qui en bat, les attache à sa ceinture.

Zil.

Instrument de Musique militaire, dont on se sert dans les armées des Turcs. Ce sont deux bassins de cuivre que l'on frappe l'un contre l'autre, & parfaitement ressemblans aux Cimbales, nouvellement établies dans notre Musique militaire.

C H A P I T R E X V I.

*Instrumens à Cordes, modernes.**Alto Viola.*V O Y E Z *Quinte.**Amphicordum;*

Ou Lyre Barberine, instrument inventé par *Jean Doni*. On en trouve la description dans ses Œuvres.

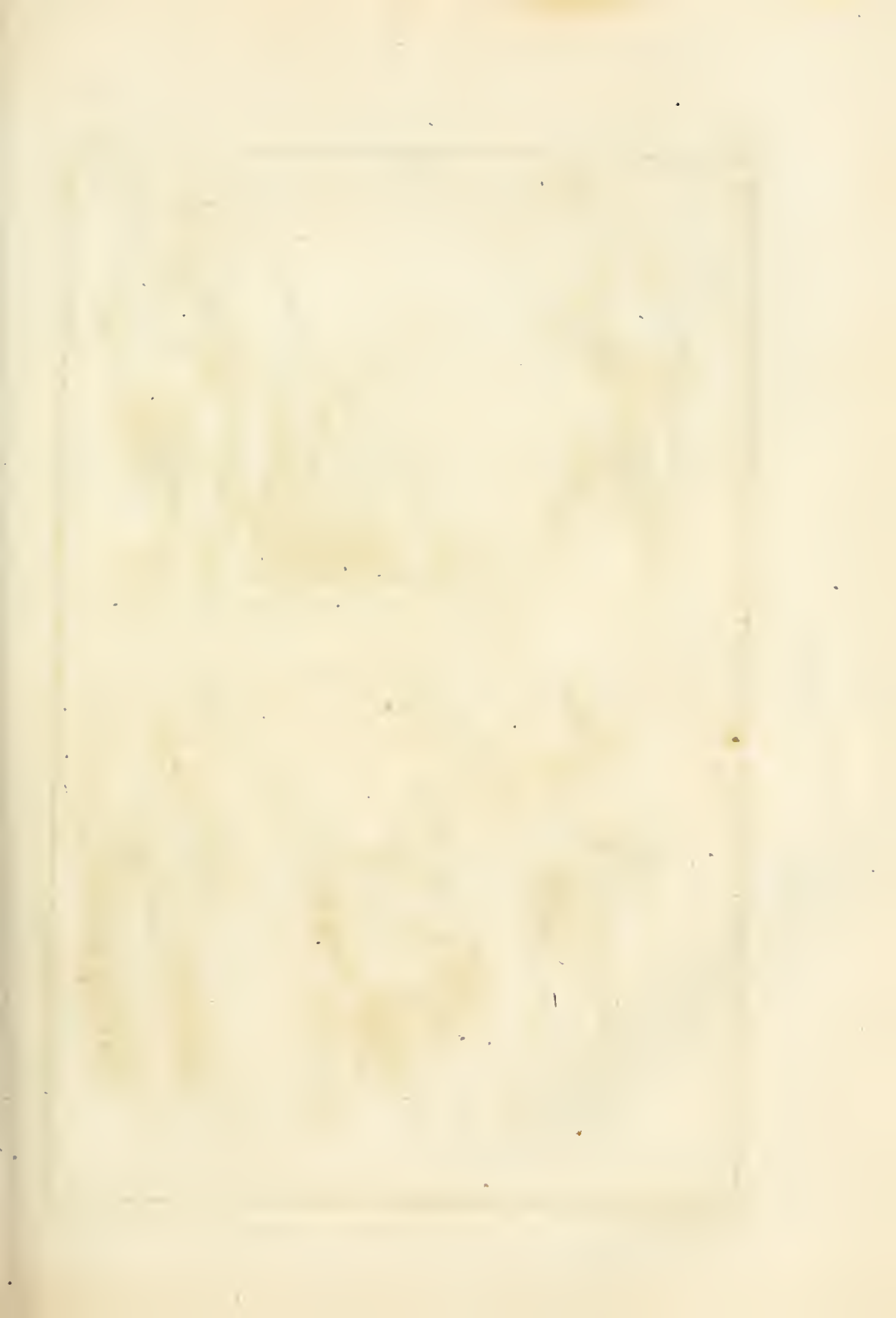
Archicembalo.

Instrument inventé par Don Nicolas Vicentini de Vicence, par le moyen duquel il se flatte de donner un traité parfait de Musique. Cet instrument n'eut point de succès en 1557.



1. Instrument appelle' Accord en Italie ou Amphicordum .
2. Violon Persan .
3. Tymballes Persannes .
4. Castagnettes des Cophtes . Page 281 .
5. Tambour Affricain . Page 287 .
6. Castagnettes des Turcs . Page 281 .







Pandore.

*Calissoncini,
Italien et Turc.*

Guitare Allemande



*Teorbe d'Italie
ou Cithare.*

Archiluth.

Psalterion Persan.

Archiluth.

Espec de Luth, ayant ses cordes étendues comme celles du Théorbe, & ayant deux manches comme lui. Son accord est le même, & toute la différence qu'il y a entre ces deux instrumens, c'est que les grosses cordes de l'Archiluth sont doublées d'une petite octave, & les minces d'un unisson.

Les Italiens s'en servent encore dans leurs basses d'accompagnement.

Ban̄as.

Instrument des Nègres d'Amérique, est une espec de Guitare à quatre cordes.

Baudose.

Espec d'instrument de Musique à plusieurs cordes, dont Aimery du Peyrat, Abbé de Moissac, fait mention dans une vie de Charlemagne, manuscrite, n° 1343, à la Bibliothèque du Roi.

Calissoncini (a).

Espec de Mandoline, dont le manche a quatre ou cinq pieds de longueur, & dont on se sert beaucoup dans le Royaume de Naples & dans le Levant.

Voyez *Mandoline*.

Auguste fit transporter à Rome deux obélisques qui avaient été élevés dans Héliopolis, ville de l'Egypte, par le Roi *Sesoftris*, environ 400 ans avant le siege de Troye. Une d'elles fut placée dans le grand Cirque, & l'autre dans le Champ de Mars. Cette dernière, la plus grande des deux, fut renversée & brisée en trois morceaux dans le sac de Rome, ar-

(a) Autrement dit le *Caloconcini*. On dit que cet instrument n'a de longueur que dix-huit pouces de long; les sieurs *Merchi*, freres, en ont joué ici au Concert spirituel vers l'an 1756, avec beaucoup de succès. Cet instrument n'avait que deux cordes,

ré en 1527, lorsque cette ville fut emportée d'assaut par les soldats du Connétable de Bourbon qui y perdit la vie.

Patmi les hiéroglyphes dont cet obélisque est chargé, on distingue un instrument à deux cordes, absolument semblable au Calissoncini.

On peut en voir la figure exacte dans la planche.

Cheurette.

Instrument champêtre dans le gente de la *Turlurette*, fort en usage sous Charles VI.

Voyez *Eustache Deschamps*, page 311.

Chiphonie.

Instrument en vogue sous Charles VI.

Eustache Deschamps en parle, page 313.

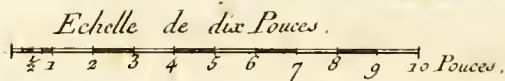
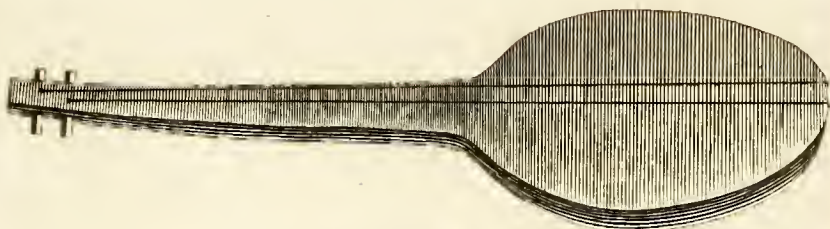
On croit que c'était un instrument de percussion, fait comme une espèce de Tambour, percé dans le milieu comme un crible; on le frappait des deux côtés avec des baguettes.

Ducange raporte des citations qui semblent prouver que c'est un instrument à vent.

Nos anciens Poètes ont aussi appelé cet instrument *Cyfoine*, *Sifoine*; *Symphonie*.

Il paraît par une anecdote de la vie de *du Guesclin*, que cet instrument n'avait pas une grande considération, ou du moins qu'au quatorzième siècle il étoit tombé dans le mépris. Le Roi de Portugal, dit l'Historien, avait deux Ménestriers qu'il estimait & vantrait beaucoup. Il les fit venir, & ils jouèrent de la *Cyfoine*; mais le Chevalier *Mathieu de Gournay* se moqua d'eux, en disant que ces instrumens, en France & en Normandie, n'étaient qu'à l'usage des mendiants & des aveugles, & qu'on les y appelait *instrumens truands*.

Il est aussi parlé de la *Symphonie* (instrument) dans la Bible,



On croit que les deux Obelisques de Rome
aportés d'Egypte, ont été érigés à Héliopolis
par SESOSTRIS, près de 400 ans avant la guerre
de Troye. Ce fut Auguste qui les fit transporter;
l'un fut placé dans le grand Cirque, et l'autre
dans le Champ de Mars. Celui là est couché par
terre, et cassé en trois morceaux. Il fut abattu en
1527 dans le sac de Rome par le Connétable de
Bourbon.

C'est sur celui là qu'est représenté un instru-
-ment de Musique à deux cordes, semblable au
Calissoncini. Nous en donnons ici la représentation
avec son Echelle.

Choron.

Était un instrument à cordes, & probablement celui que les Hébreux nommaient le chœur.

L'Auteur de la vie de Louis III, duc de Bourbon, mort en 1419; dit qu'on lui trouva le corps ceint, par pénitence, d'une corde à fouet, & d'une corde de *Choron*.

Colachon.

Instrument qui n'est plus d'usage : il n'avait que trois cordes, quelquefois deux; sa grandeur était de près de cinq pieds. On l'accordait de plusieurs façons, mais la plus usitée était d'octave en quinte. Sa forme ressemblait au Luth.

Contrebasse.

Instrument infiniment plus gros que le Violoncelle, mais du même genre, & qui fait les tons les plus graves dans les concerts.

Il y en a de trois espèces : à trois cordes, à quatre & à cinq.

On les accorde différemment.

à trois cordes..... *sol, re, la, chanterelle.*

à quatre { *fa, sol, re, la.*
sol, re, sol, ut.

à cinq { *mi^b, la, re, sol, ut.*
fa, la, re; fa[♯], la.

Guitare.

Instrument à cordes de boyau que l'on joue en pincant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même position que le Luth, le Théorbe, &c. Sa forme est aplatie, son manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles; sçavoir, deux à l'unisson, & deux

avec octaves. La chanterelle est seule. Les cordes sont attachées à un chevalier, élevé de deux lignes sur la table, & sont supportées par un fillet au bout du manche, où elles sont arrêtées par des chevilles tournantes dessous le manche.

Les anciennes Guittares n'avaient que quatre cordes, mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquième. Son accord, à commencer par la chanterelle, est *mi, si, sol, re, la*; & son étendue, depuis le *la* d'en bas jusqu'au plus haut ton de la chanterelle, est d'environ quatre octaves.

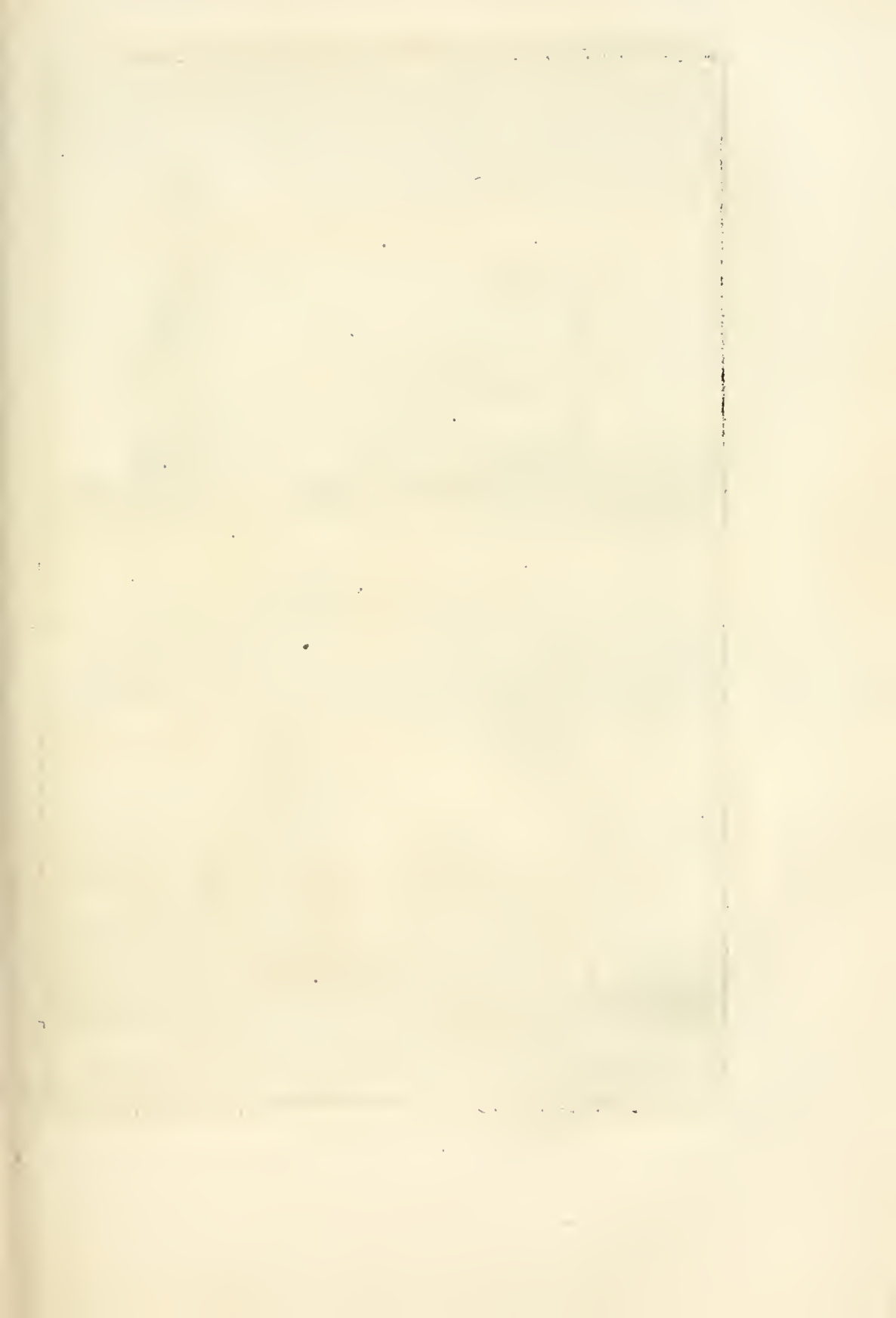
Cet instrument a peu de son, mais il a beaucoup de ressources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connaître, & à parcourir, par son étendue, est le renversement des accords qui s'y trouvent comme sur le clavecin, & dans tous les tons; aussi la tablature est-elle la clef de cet instrument pour en connaître les vraies positions & leur complication, vu la quantité de notes semblables qui peuvent tromper l'écolier, qui peut-être les irait chercher fort loin, lorsqu'elles sont sous ses doigts; ce qui empêche alors la liaison des sons, & met de la sécheresse dans le toucher.

Le caractère de la Guittare est l'harmonie, & des tournures fines & légères. Le beau toucher vient de l'à-plomb de la main gauche, & de celui de la main droite qui doit joindre la finesse & le détaché dans le pincé.

On ne doit s'en servir que pour jouer seul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *Guittare*. On dit que nous la tenons des Espagnols, qui la tenaient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de sûr; c'est que de temps immémorial, cet instrument est en vogue en Espagne, & sert sur-tout dans les sérénades, espèce de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû son origine au caractère tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat si chaud. Pendant la plus grande partie de l'année on ne commence à respirer que vers le coucher du soleil; & la fraîcheur des nuits vient dédommager des ardeurs brûlantes dont on a été dévoré pendant les jours.

La tablature est la méthode dont on se sert pour écrire la Musique des





*Harpe antique, qui prouve qu'on jouoit
alors de cet Instrument a rebours.*

*Joueuse de Flute double
antique d'après Boissart.*



*Orphée d'après un antique de Maffei.
Ce Tableau prouve l'antiquité du Violon qu'on appelloit alors une Lyre.*

instrumens que l'on pince, on peut voir ce que nous en avons dit, Livre troisieme, chapitre 27.

On peut voir aussi dans l'Encyclopédie, le tableau du manche de la Guittare; il ferait superflu de répéter ici tous les détails qu'on y trouve.

La Guittare s'appelait *Gutterne* vers le onzieme siecle, & n'est nommée Guittare que depuis le dernier siecle.

La Guittare est fort en usage chez les Turcs & chez les Persans; elle leur est venue de l'Arabie, où elle est connue de toute antiquité.

Gaspard Sanz, habile compositeur, dit, dans son traité de la Guittare; qu'il avait vu un Joueur de cet instrument jouer d'une Guittare à une seule corde, de maniere qu'il semblait entendre plusieurs instrumens différens. Cela n'est pas plus croyable que la Lyre à trois cordes dont parle Plutarque.

Harpe.

Fut appelée Cynnira par les Latins.

On dit que les Misiens l'inventerent.

Il y en a de plusieurs especes.

En Italie on en voit de cinq pieds, avec trois rangées de cordes, ce qui fait en tout soixante-quinze, que l'on pince avec les deux mains, l'une opposée à l'autre.

Ferrari croit que la Harpe est l'ancien instrument appelé *Sambuca*.

Les Harpes d'ivoire à sept cordes, & les Luths, étaient d'abord particulières & propres aux Grecs qui en perdirent l'usage, mais les Romains les conserverent toujours dans les sacrifices.

Voyez *Denys d'Hal.*, Liv. 7, ch. 13.

Celle dont on joue maintenant en France a environ quatre pieds & demi de haut, & a de trente à trente-six cordes.

Sept pédales dont on la ferre quand on veut, haussent d'un demi-ton toutes les octaves d'un ton, au moyen d'un mécanisme d'acier, qu'on appelle *les pompes*, & qui donne la possibilité à cet instrument d'être joué dans tous les tons.

On peut voir dans l'Encyclopédie le détail de ce mécanisme ingénieux.

Au-delà des ruines de Thèbes Egyptienne & un peu au nord-ouest; on trouve plusieurs montagnes où l'on a creusé d'immenses cavernes, qui

étaient , suivant la tradition , les sépulcres des premiers Rois de Thebes. La plus considérable de ces cavernes contient un grand sarcophage de granit , qui n'a que son couvercle de rompu. Dans l'entrée du passage qui y conduit , il y a deux panneaux , un de chaque côté ; sur celui qui est à droite , est la figure du *Scarabeus Thébaïcus* , que l'on croit avoir été le hiéroglyphe de l'immortalité ; sur l'autre est un crocodile. Cette indication suffira pour reconnaître cette grotte , lorsqu'on voudra l'examiner par soi-même. Tout au bout du passage , à gauche , est une figure peinte à fresque , d'un homme jouant de la Harpe , & fort bien conservée. Il est vêtu d'une tunique telle que les hommes les portent encore en Nubie , & les femmes en Abissinie. Elle semble faite d'une mousseline blanche avec des bandes rouges fort étroites. Elle descend jusqu'aux chevilles de ses pieds qui sont nuds , & sans sandales , son col & ses bras sont aussi nuds ; ses manches larges & longues sont plissées sur ses coudes ; sa tête est rasée de très près. Il paraît gros , âgé d'à-peu-près cinquante ans , & du noir le plus beau parmi les Egyptiens.

Sa main gauche est placée sur la partie la plus haute de la Harpe ; comme si elle faisait un harpégement , tandis que le corps penché il porte sa main droite sur les plus basses , & semble annoncer qu'elle va rejoindre l'autre avec la plus grande vitesse.

En supposant que le joueur de Harpe ait cinq pieds dix pouces , l'instrument doit avoir environ six pieds & demi. Il paraît se soutenir de lui-même sur sa base , & a treize cordes , dont la longueur , la force , & la liberté avec laquelle on les manie , prouvent bien qu'elles sont faites d'une autre manière que celles de la Lyre.

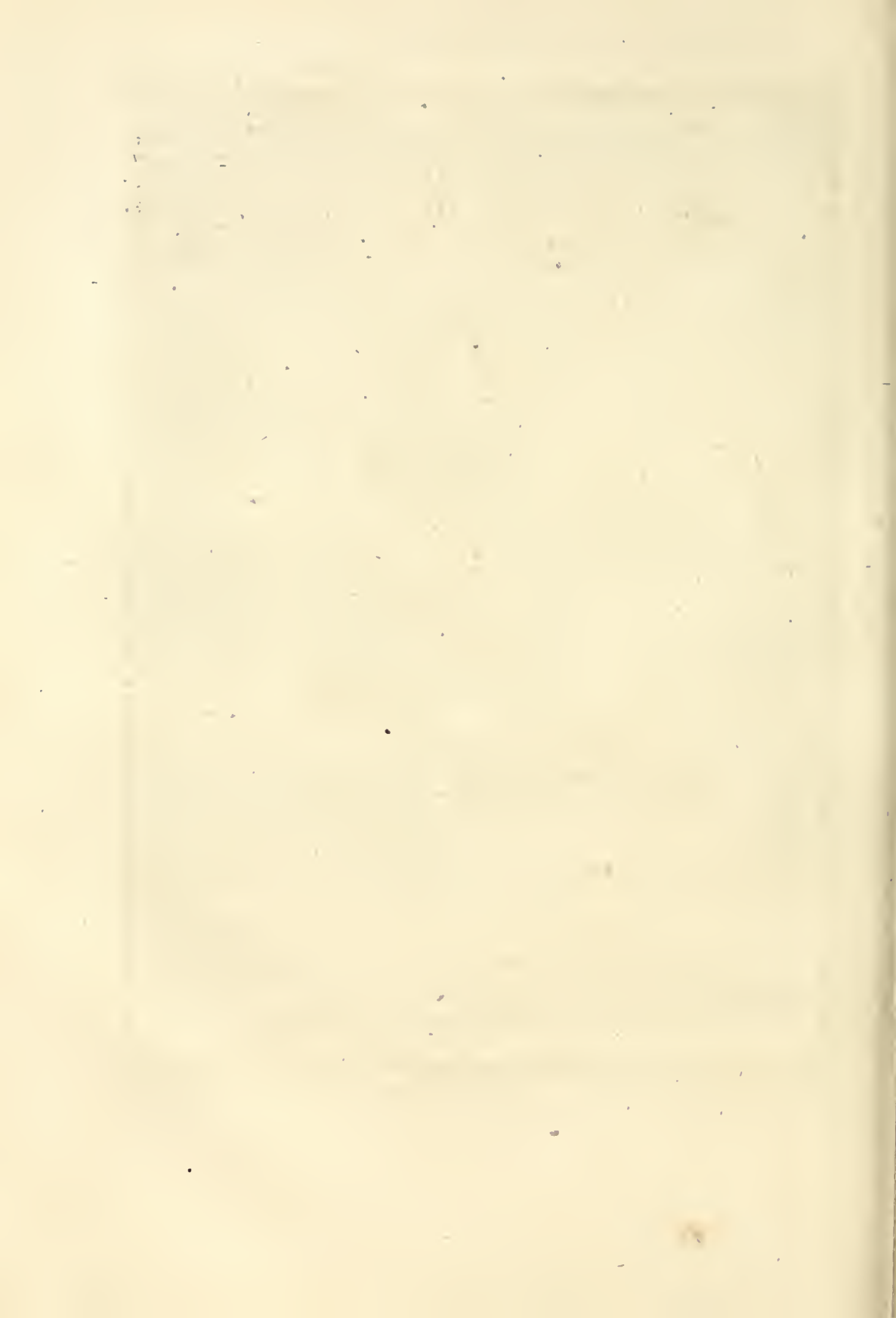
Cette Harpe , paraît être du plus beau fini & de la plus grande élégance ; probablement Sesostris ne l'a fait peindre dans le tombeau de son pere , que comme un monument de la supériorité que l'Égypte avait alors sur toutes les nations conquises par ce grand Roi. Si *Sesostris* est le même que *Sesac* (ainsi que le croit Newton) , c'était vers ce même tems que David jouait d'une Harpe qui n'avait que dix cordes , & qui devait être fort petite , puisque ce Prince dansait devant l'Arche en même tems qu'il jouait de cet instrument.

Dé routes les Harpes qui nous sont restées de l'antiquité , soit entières ou par fragment , celle qui approche le plus de celle-ci , est une Harpe que



*Tableau peint à fresque dans un Tombeau qu'on soupçonne
être celui du pere de Sesostris, dans les Ruines de Niopolis,
près celles de Thebes en Egypte.*

Tiré de l'Histoire de la musique par M.^r Burney.



que l'on voit sur un bas-relief dans le *Cyrenicum* de Prolémaïs, ville bâtie par Prolémée Philadelphie, excepté qu'elle a quinze cordes ou deux octaves complètes, & que sa forme est absolument triangulaire. Sa base est arrondie à-peu-près comme une tête de béliet, ce qui fait peut-être allusion à son origine Thébaine (a); car cette Harpe est la seule de toutes les Harpes Greques que nous connaissons, qui ait un aussi grand nombre de cordes.

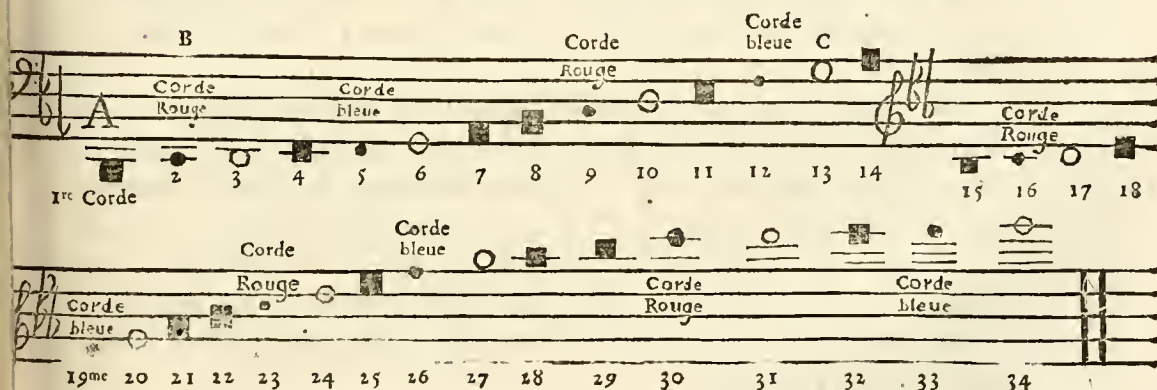
Vers le quatorzieme siecle il y avait des Harpes à vingt-cinq cordes. On lit dans un Manuscrit du Cabinet du Roi (n° 7221, folio 163), une piece intitulée : *le dit de la Harpe*. Le Poëte y compare sa Maîtresse à la Harpe, qui, dit-il, a vingt-cinq cordes; & après avoir fait l'éloge de cet instrument, qui fut, selon lui, celui dont jouaient David, Orphée & Apollon, il dit que la premiere corde est *bonté*, la seconde *gaieté*, la troisieme *douceur*, la quatrieme *humilité*, &c.

Là-dessus le Poëte fait des dissertations sur toutes les vertus de sa Maîtresse.

Voici le commencement de cette piece.

(a) Je ne puis trop bien ma Dame comparer
A la Harpe, & son corps gent payer
De vingt-cinq cordes que la Harpe ha,
Dont Roi David par maintes fois harpa.

Etendue de la Harpe.



(a) Le Béliet étoit consacré à cette ville.

Cet instrument est ordinairement composé de trente-quatre cordes ; en commençant par le *fi^b* (au-dessous de l'*ut* à vuide de la basse) jusques & compris le *sol* qui se fait en haut du manche sur la chanterelle du violon.

La note marquée *B* est l'unisson de l'*ut* à vuide du violoncelle , & la note marquée *C* est à l'unisson du *sol* à vuide du Violon.

Toutes les cordes de la Harpe ont chacune une pédale (à l'exception du *fi^b* marqué *A*) lesquelles servent à hausser chacune de ces cordes d'un demi-ton, tant pour faciliter les différentes modulations, que pour pouvoir faire usage de cet instrument dans les différents tons, quoiqu'il soit ordinairement accordé en *mi^b* tierce majeure, tel que l'étendue ci-dessus est copiée; lorsqu'on veut l'employer dans d'autres tons, alors on arrête les pédales, ainsi que le nouveau mode l'exige; c'est-à-dire, qu'on met les notes *dièses* ou *bémols* qui entrent dans le ton où l'on doit jouer. Par exemple si le ton du morceau est en *sol* tierce majeure, on met les pédales du *fi*, du *mi* & du *la*, qui naturellement sont *bémols*, afin d'élever ces trois notes d'un demi-ton, & l'on met la pédale sur le *fa*, afin d'élever cette note d'un demi-ton, étant la note sensible du mode de *sol*. & comme la modulation donne souvent des *ut* ♯; alors on les ajoute lorsqu'il en est besoin, sans cependant les arrêter comme les quatre autres pédales: il en est de même pour tous les autres tons.

Toutes les notes quarrées de cette étendue, sont toutes notes bémolisées sans le secours des pédales. Tous les *ut* sont ordinairement en cordes rangées, & tous les *fa* en cordes bleues; voyez l'étendue ci-dessus.

Les cadences se font sur cet instrument en pinçant alternativement deux cordes qui se suivent. Il faut lorsque l'on travaille pour cet instrument, éviter tous les modes où il entre beaucoup de ♯ ou *b*, sur-tout dans le courant du morceau, parce qu'alors les ♯ ou *b* (qu'on peut dire accidentels) ne se font qu'en mettant les pieds sur les pédales, & ne peuvent être arrêtées comme celles qui appartiennent au ton primitif.

Les tons favorables à la Harpe, sont ceux où il entre peu de dièses ou de bémols, tels que

Le *mi* naturel, tierce mineure.

Le *mi* bémol, tierce majeure.



1. Guitare .

2. Luth .

3. Théorbe .

Le *sol*, tierce majeure ou mineure.

Le *fa*, tierce majeure.

Le *si* bémol, tierce majeure.

Luth.

Le corps du Luth & celui du Théorbe sont à-peu-près les mêmes. Son manche est plus large, & garni de dix touches, & de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson, & six à l'octave, ce qui fait vingt en tout. Les deux premières ou chanterelles sont simples. La tête de l'instrument est renversée, ce qui le rend difficile à accorder. Les basses exigent qu'on les accorde suivant les tons dans lesquels on joue; inconvénient qui peut être sauvé plus facilement que sur le Théorbe par la construction du manche.

Des trois principaux instrumens pincés (le Luth, le Théorbe, la Guitare), le Luth est le plus étendu dans les dessus; les sons en sont rendres & touchans, lorsque l'on observe la façon d'en bien jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, & de beaucoup de moëlleux dans le pincé de la main droite; car si l'on force, ce n'est plus le même instrument. Il est plein de ressources pour les pieces & pour l'accompagnement. La tablature est aussi nécessaire pour le Luth que pour le Théorbe & la Guitare.

Il y a plus de six cent ans que cet instrument est connu en France, nous en avons des preuves certaines par la Planche ci-contre.

M. de Strozzi jouait excellemment du Luth. Henri II lui fit jouer la Gaillarde & les Canaries, qu'il fit danser au Comte de Brissac. *Brantôme*, pag. 427.

Lyre Moscovite.

Les Moscovites ont un instrument rauque, en maniere de Lyre antique de cinq ou six cordes, grosses comme celles des raquettes, qu'ils pincient en guise de Luth. *Laboureur*, Voyag. p. 200.

Mandoline.

Cet instrument est dans le genre du Luth & de la Guitare, plus petit que tous deux, rond comme le premier, & le manche semblable au second.

La Mandoline se tient de la main gauche, comme le Violon, & l'on prend la plume avec laquelle on tire du son des cordes, avec l'extrémité du pouce & de l'index de la main droite; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce, sans serrer la plume ni trop ni trop peu; ensuite on pose le plat du bras sur la Mandoline, en le jettant un peu en dehors, & faisant attention que le jeu du poignet ne soit point gêné, & qu'aucun des doigts ne soit tendu ni roide, parce que le moindre doigt tendu roidirait le nerf du poignet, & par conséquent tout le poignet.

La Mandoline n'a que quatre cordes qui sont accordées comme le violon. En Italie il y a des Mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie suivant les différens Maîtres. Nous n'entrerons point dans tous ces détails, & nous conseillons de consulter, pour la Mandoline Française, la méthode de M. Denis, qui nous a paru bien faite;

Mandore.

Celle des anciens était montée de quatre cordes, dont la chanterelle servait à jouer le sujet; on la pinçait avec l'index, auquel on attachait une plume, au lieu de *plectrum* ou *pecten*. Les trois autres cordes étaient deux octaves de la quinte en dessus, & l'octave de la tonique.

Ut, chanterelle.

Sol, premier octave en dessous de la quinte en dessus.

Ut, octave de la tonique.

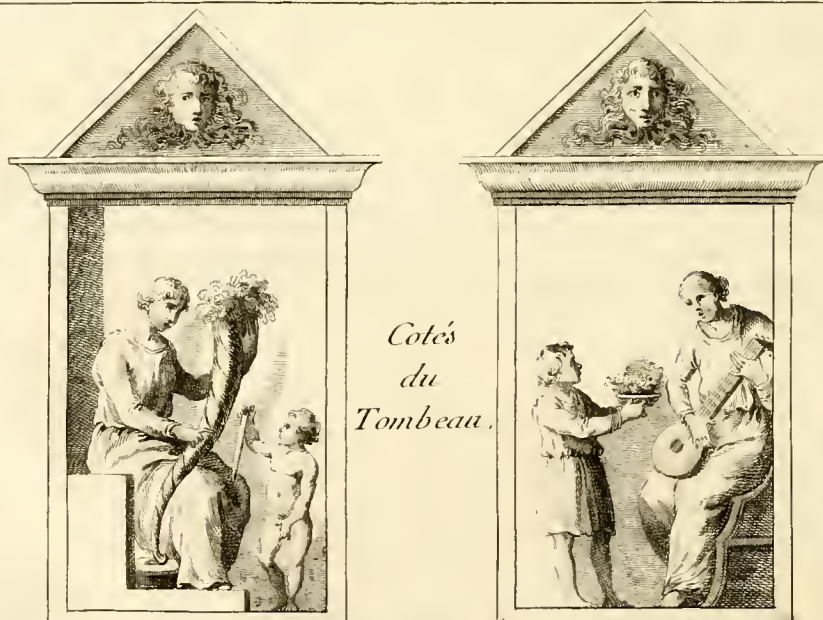
Sol, second octave de la quinte.

On les frappait seulement avec le pouce & autant de fois qu'il y avait de tems dans la mesure, c'est-à-dire, quatre fois dans la mesure à quatre,

Tombeau que l'on voit à Bresce en Lombardie.

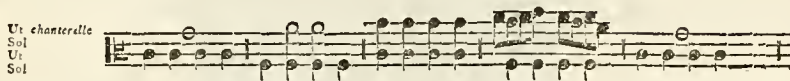


Façade du Tombeau.



Probablement on a voulu représenter les deux frères Abidius qui offrent des présents à leur mère Atilie qui apparemment jouoit de la Guitarre ou de la Mandoline.

& trois dans celle à trois, quand même le chant de la chanterelle n'aurait fait sonner qu'une note dans la mesure.



Horace nous l'apprend dans le *Livre 4*, ode 5, vers 35.

*Lesbium servate pedem, meique
Pollicis ictum ;*

« Observez avec soin la cadence des vers saphiques, & accordez vos voix sur la mesure que vous prescrit mon pouce ».

La Mandore dont on joue maintenant, est une espèce de Luth, longue d'un pied & demi, & montée de quatre cordes accordées comme l'ancienne Mandore. Quelquefois on l'accorde différemment & on y ajoute une ou plusieurs cordes (a).

Manicorde, Claricorde ou Manicordion,

Instrument en forme d'Épinette.

Il a cinquante touches en soixante-dix cordes qui portent sur cinq chevalets; dont le premier est le plus haut, & les autres vont en diminuant. Il y a vingt cordes doubles à l'unisson dans les basses.

Scaliger dit que le Claricorde est plus ancien que le Clavecin & que l'Épinette, mais il ne lui donne que trente-cinq cordes.

En général c'est le même instrument que l'Épinette, mais dont le son est étouffé, parce que les sautoirs sont plus garnis de drap.

Metfang,

Instrument fort en usage chez les Persans. Il est ainsi nommé parce qu'il n'a que deux cordes. C'est une espèce de Pandore.

Sady en parle dans le troisième chapitre du *Ghulistan*.

« L'agréable chanteur est celui qui par la douceur de ses chants peut

(a) L'Estampe représente un tombeau que l'on voit à Bresse. Une des figures tient un instrument qui peut être une Guitare, une Mandoline, ou plutôt une Mandore,

» suspendre le cours des ruisseaux, arrêter l'aile de l'oiseau qui vole ;
 » il subjugué , il entraîne par son talent le cœur des hommes , & les
 » sages font leurs efforts pour être admis à sa société. »

Chançon.

« Mon oreille est charmée par un son agréable ; qu'il est digne d'être admiré ,
 » celui qui pince *le Meisung* ! ô qu'une voix également douce & sonore
 » flatte l'oreille de ceux qui boivent de douces liqueurs dès le lever de
 » l'aurore ; une belle voix est préférable à un beau visage. La beauté est la
 » parure du corps , mais les beaux sons sont la force de l'ame ».

Pandore.

Instrument ressemblant au Luth , & dont le chevalet est oblique , de façon que les cordes sont inégales dans leur longueur ; elles sont de métal.

On prétend qu'il tire son nom de Pan qui l'a inventé.

Le nombre de ses cordes est le même que celles du Luth ; ses touches sont de cuivre comme au Sistre , son dos est plat comme à la Guittare. Varron , Isidore , & plusieurs autres anciens ne lui donnent que trois cordes , ce qui l'a fait appeler quelquefois *Trichordum*.

Psalterium.

Plusieurs interprètes ont prétendu que ce n'était pas un instrument véritable , mais seulement une certaine harmonie produite par la voix & par le son.

Joseph assure que c'était un instrument composé de douze cordes , & qu'on en jouait avec les doigts.

S. Hilarion , Didyme , S. Basile & Eutime disent que c'était un instrument excellent , & le plus parfait de tous.

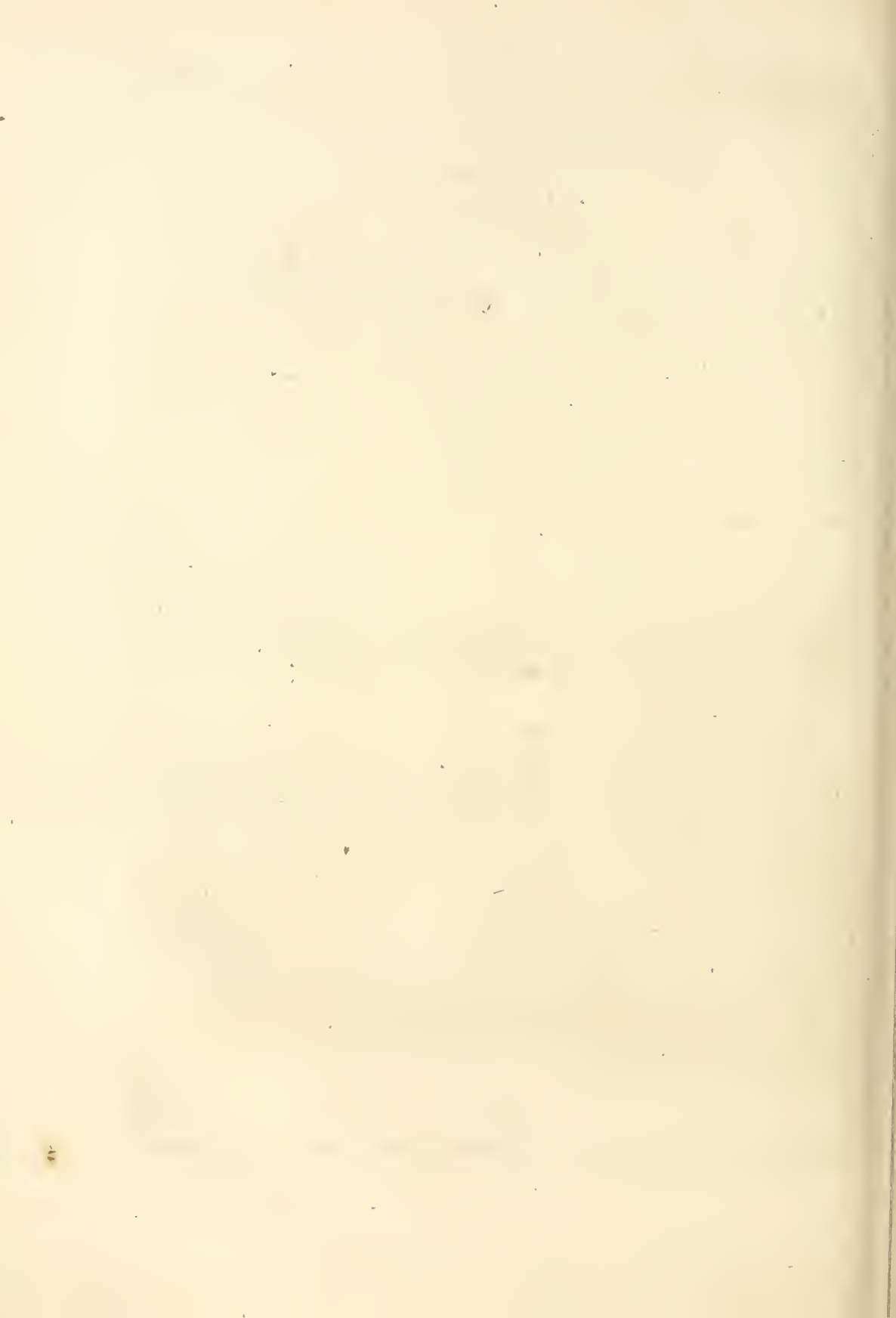
S. Augustin nous dit que celui qui en sonnait le tenait dans ses mains ; que la partie appelée *testudo* , c'est-à-dire , la partie convexe où le son se réfléchit , était en dessus , de la même manière qu'elle est en dessous dans la Lyre.



1. *Lituis pour la Cavalerie des Romains.*
2. *Cor de Chasse Antique.*



1. *Pandore.* 2. *Psalterion.* 3. *Vielle.*



S. Jérôme lui donne une forme quarrée avec dix cordes.

D'autres croient que cet instrument était le même que le Nablium dont Ovide parle.

Disce etiam duplici genialia Nablia palma

Perrere : conveniunt dulcibus illa jocis.

Art d'Aimer, Liv. 3, v. 326.

Ce qu'il y a de plus apparent, c'est que le Psalterium & la Harpe différaient fort peu pour la forme qui ressemblait au delta grec Δ ou à un triangle, dont la base en jouant était paralele à l'horison, & dont les deux côtés montant obliquement se réunissaient au sommet; dans l'un des deux côtés il y avait une cavité ou corps sonore; l'autre côté s'appuyait contre celui qui jouait. Les cordes portaient toutes du corps sonore, quelques-unes se terminaient vers le sommet, & celles qui étaient du côté non sonore, finissaient toutes au sommet.

Le nombre des cordes ne passait pas douze.

Jusques-là il n'y avait de différence entre les deux instrumens que dans la position du corps sonore. Le Psalterium l'avait en dessus, & la Harpe en dessous. Ensorte qu'on touchait les cordes à rebours. Le Psalterium se jouait en bas, & la Harpe en haut avec le doigt, ou bien avec une espèce d'archet.

Le Psalterion ou Salterion moderne, est un instrument plat qui a la figure d'un trapeze au triangle tronqué par en haut. Il est monté de treize rangs de cordes de fil de fer ou de laiton accordées de quatre en quatre à l'unisson ou à l'octave, & montées sur deux chevalets. Il y a des joueurs de Psalterium qui ne se servent que de leurs doigts qu'ils appuient légèrement sur les cordes pour en tirer du son. D'autres arment leurs doigts de dix petits anneaux, auxquels sont attachés une plume à chacun, & par ce moyen ils tirent du Psalterium des sons bien plus forts & plus argentins.

Cet instrument est fort agréable quand il est bien joué.

Il est ancien en France; le Roman *du Brut* en parle.

Quinte.

Instrument semblable au violon, dont il ne diffère que parce qu'il est plus gros, & qu'il sonne la quinte au dessous. L'accord à vuide est par quintes, & les accords rendent à vuide, en commençant par la chanterelle; les sons *la re sol ut*. Cet instrument est aussi appelé *taille & haute contre de violon*.

Le fils du célèbre *Stamitz* a composé sur cet instrument des *concerto* aussi agréables que difficiles à exécuter, & qui font grand plaisir lorsque c'est lui qui les exécute.

Rhote.

Instrument cité par Eustache Deschamps, page 313, & qui était en usage du tems de Charles VI.

On croit que c'était une espèce de Guittare.

Rebec.

Instrument dont on ne se sert plus, & qui ressemblait au Violon. Il n'avait que trois cordes, & on se servait d'un petit archet pour en tirer du son. Ce mot peut venir du Celtique ou bas-Breton, *reber*, qui signifie un Violon.

Sambuca Lyncea.

Instrument à cinq cent cordes, inventé par Colonne, Napolitain, dans le seizième siècle.

(Voyez *Coilana*, dans l'article des Ecrivains Italiens & Latins).

Theorbe.

Instrument fait en forme de Luth, mais avec la différence qu'il a deux manches, dont le second qui est plus long que le premier, soutient les huit dernières cordes qui rendent les sons plus graves.



*Viola d'Amour.
à 5 Cordes.*

Page 307.



*Figure de Colin Muset, que l'on voit au
Portail de S.^t Julien des Menétriers, construit vers
1240. alors le Violon n'avoit que trois Cordes.*



*Pardessus de Viole
à 5 Cordes.*

Page 308.



*Quinte ou Alto
à 4 Cordes.*

Page 304.



Ce joueur de Vielle est tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque du Roi n.º 7211. Dont l'écriture est du 14.º Siècle, ce qui prouve que la Vielle est fort ancienne.



Ces Figures sont tirées de trois manuscrits du 13 Siècle ce qui prouve que le Luth étoit alors en usage, les autres Instrumens de cette Planche nous sont inconnus, excepté le Rebec.

Le corps du Théorbe est arrondi. Il a 14 cordes, les huit dont nous avons parlé ; & six sur le manche le plus court ; ce manche a dix touches. Cet instrument a plus d'étendue dans les basses que dans les dessus ; ce qui fait que l'on distingue le Théorbe de pieces , & le Théorbe d'accompagnement. Celui des pieces est monté à la quarte , celui d'accompagnement au ton naturel. Le corps de ce dernier est d'ordinaire une fois plus gros que l'autre , ce qui le rend fort difficile à pincer.

Les basses exigent d'être montées en majeur ou mineur selon le ton où l'on joue : mais on peut souvent sauver cet inconvénient par le rapport des tons sur le petit jeu.

Le beau toucher exige beaucoup d'à-plomb & de force des deux mains. Les sons sont également beaux , les dessus sont brillans , & les basses nobles & majestueuses.

Le charme de cet instrument est le renversement de l'harmonie , qui y est naturel par son accord ouvert. Les pieces ne sont intelligibles que par le moyen de la tablature.

Cet instrument est sans contredit le plus beau de tous les instrumens pincés , par la rondeur de ses sons dans les basses & dans les dessus.

On prétend que c'est le sieur Hotteman qui a inventé le Théorbe , il y a environ cent cinquante ans. Du tems de Lully il n'y avait pas d'autres basses d'accompagnement.

Turlurette.

C'était une espece de Guitare dont jouaient les Mendians sous Charles VI.

Voyez *Eustache Deschamps* , fol. 208.

Vielle.

Instrument à cordes & à roue. Voyez le détail dans l'Encyclopédie.

Vielle.

L'instrument ainsi nommé dans nos Fabliaux , était le même que notre Violon.

La Viole.

Roufféau, Maître de Viole, élève du fleur de Sainte-Colombe, l'un des plus grands joueurs de cet instrument sous Louis XIV, prétend prouver que la Viole est un des premiers instrumens connus, parce que les hommes ayant dû s'attacher à imiter la voix humaine par l'artifice des instrumens, n'ont rien trouvé qui pût mieux l'imiter que la Viole.

Le P. Kirker prétend que les instrumens appelés *Magul & Minnim*, étaient faits à-peu près comme la Viole, & que le *haghniugab* était entièrement semblable à cet instrument, mais seulement à six cordes.

D'autres disent que le *Nabliam* & le *Psalterium* des Hébreux étaient à-peu-près ce que nous appelons la Viole.

Euphorion, dans son Livre de *Istmiis*, dit qu'il y avait un ancien instrument nommé *Magadis*, qui était entouré de cordes, qu'on le mettait sur un pivot pour le tourner à mesure qu'on le touchait avec l'archet, & que cet instrument fut ensuite appelé *Sambuce*.

Philostate qui enseignait à Athènes sous l'Empire de Néron, en fait ainsi la description. « Orphée, dit-il, avait le pied gauche appuyé contre terre, soutenait sa Lyre de la cuisse, en frappant le pavé du pied dont il marquait le mouvement de ce qu'il jouait, & quant aux mains, la droite tenait l'archet ferme, l'avancait sur les cordes, ayant le poignet plié vers le dedans, & les doigts de la main gauche étendus frappaient les cordes ».

Cette description semble signifier que la Lyre dont parle Philostate, était ce que nous appelons la Viole.

Plusieurs autres croient que les anciens la nommaient *Cithara*.

Ovide parle de cet instrument dans l'art d'aimer.

*Nec plectrum dextrâ, citharam tenuisse sinistrâ
Nesciat arbitrio fœmina docta meo.*

Art. d'aimer, Liv. 3, vers 319.

Bede, auteur respectable, qui vivait il y a près de 1200 ans, faisant la description de l'instrument qui imite la voix humaine, nomme posi

tivement la Viole. Voici ses termes : *Artificiale vero instrumentum est, ut organum, viola, &c.*

Les premieres Violes connues en France, étaient à cinq cordes, dont l'accord était de quarte en quarte.

La chanterelle *ut.*
 La seconde *sol.*
 La troisieme *re.*
 La quatrieme *la.*
 Et la cinquieme *mi,*
 aussi nommée bourdon.

Cet instrument était si gros, que le Musicien *Granier*, exécutant de la Musique devant la Reine Marguerite, jouait la basse & chantait la raille, pendant qu'un petit Page enfermé dans l'instrument chantait le dessus.

Quand on ajouta une sixieme corde à la Viole, on changea l'accord.

La chanterelle *re.*
 La seconde *la.*
 La troisieme *mi.*
 La quatrieme *ut.*
 La cinquieme *sol.*
 La sixieme *re.*

Cette Viole fut aussi diminuée de grandeur, pour pouvoir tenir entre les jambes, & fut nommée pour cela *Viola di gamba.*

Ce fut Sainte-Colombe, élève d'Hotman, qui ajouta la septieme corde grave *la.* Il inventa aussi les cordes filées.

Viole d'amour.

Especes de Violon à sept cordes, avec un manche de Viole. Cet instrument est plus grand & plus gros que le Violon, & ne rend pas tant de son, mais est plus doux & plus agréable.

Violon d'amour.

Est un Violon ordinaire auquel on ajoute quatre cordes de laiton qui passent par dessous la queue, le chevalet & la touche du manche, & sont contenues par de petites chevilles qui les haussent ou baissent à volonté. Ces cordes de laiton sont accordées pour rendre les harmoniques des cordes à boyau, mais produisent une confusion dans les sons qui fait qu'on ne s'en sert plus depuis long-tems.

Viole (Par-dessus de)

Est une espèce de Violon avec un manche ressemblant à celui de la Viole, & dont les rouches sont marquées; cet instrument a cinq cordes plus fines que celles du Violon.

Il y a cent ans que dans les orchestres on se servait de plusieurs espèces de Violes.

1°. La Viole *di Bordone* à quarante-quatre cordes.

2°. La Viole *bâtarde*.

3°. La Viole *d'amour* à cordes de laiton.

4°. La viole *di Braccio*.

Et cinq espèces de Violes ou Violettes, qui ne différaient entr'elles que par leur grandeur.

Aujourd'hui on ne joue presque plus d'aucun de ces instrumens.

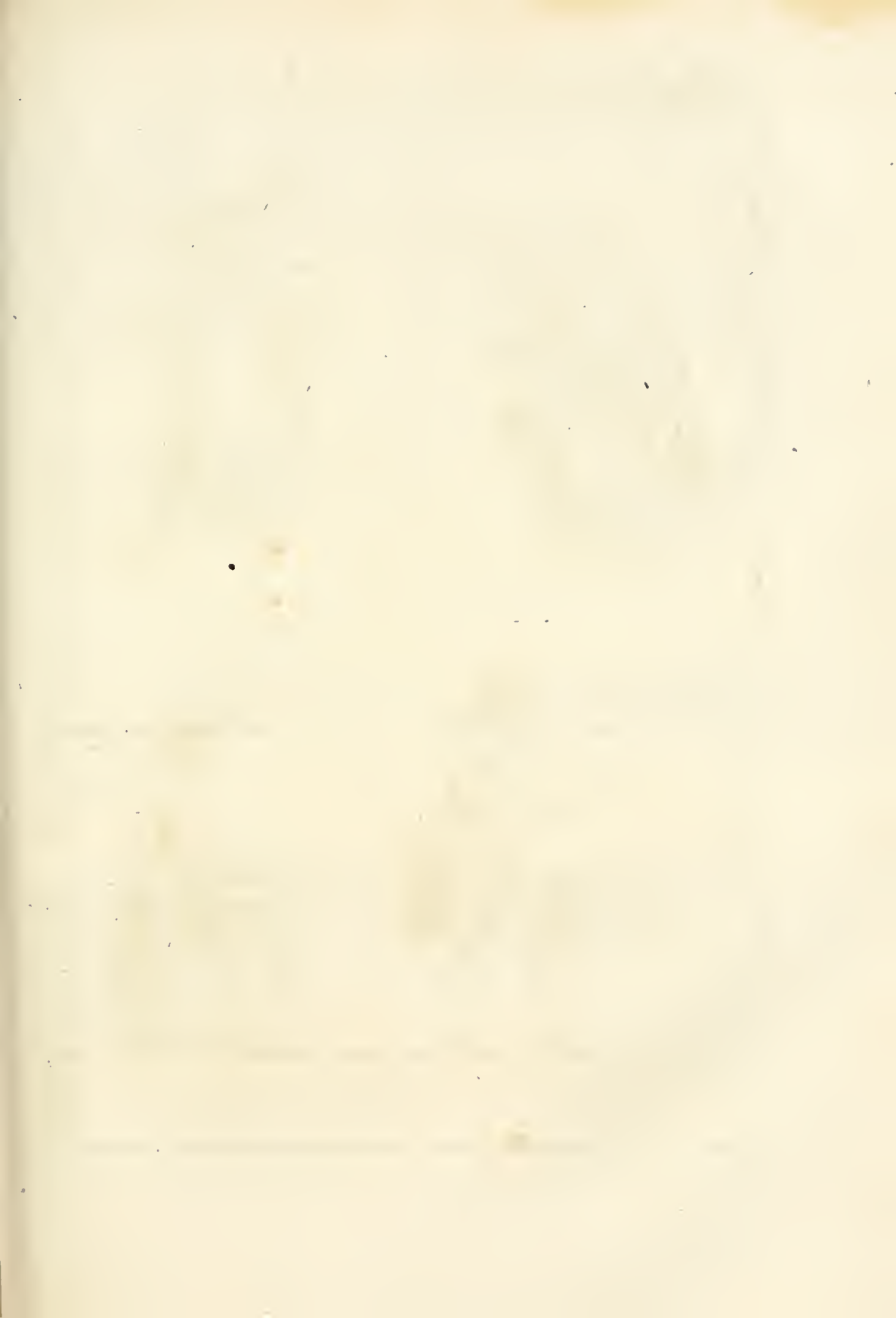
La *Basse de Viole* & le *Par-dessus*, sont les seuls dont on se sert encore quelquefois.

La Viole d'amour est assez commune en Allemagne.

Pour jouer du *Par-dessus*, on l'appuie droit sur ses genoux, & on tient l'archet avec la main droite renversée.

Viola. (Alto) ou Quinte.

Instrument du genre du Violon, mais beaucoup plus gros, & monté à une quinte en-dessous, c'est-à-dire, que la seconde du Violon est la la chanterelle de l'*Alto*. Cet instrument est par conséquent monté comme





Violoncel .



Contrebasse .

Page 293.



Timpanon .



Psalterion .

Page 303.

le Violoncelle, mais à une octave au-dessus. Il a succédé aux *Violettes* dont on se servait autrefois pour les parties de remplissage, & lui seul remplit ce qui manque à l'harmonie, après le dessus, le second dessus & la basse.

Il paraissait n'être fait que pour cet usage.

Mais depuis quelque tems, on s'en est servi pour jouer des *concerto*, & le fils du fameux *Stamitz* en a joué plusieurs fois avec de grands applaudissemens au Concert de MM. les Amateurs.

Violette.

Nom que l'on donnait autrefois, & que l'on donne encore quelquefois en Italie, à la *Quinte* ou *Alto Viola*.

Violoncelle.

Instrument qui a succédé à la Viole pour accompagner dans les Concerts. Il est fait comme le Violon, excepté qu'il est beaucoup plus gros, & se tient entre les jambes.

Le P. Tardieu, de Tarascon, frere d'un célèbre Maître de Chapelle de Provence, l'imagina, vers le commencement de ce siècle; il le monta de cinq cordes, ainsi accordées.

ut, sol, re, la, re.

Bourdon, deuxième, troisième, quatrième, chanterelle.

Il fit une prodigieuse fortune avec cet instrument, dont il jouait bien. Quinze ou vingt ans après, on réduisit le Violoncelle à quatre cordes, en lui ôtant sa chanterelle *re*. Et M. *Bertaud* fut le Professeur qui contribua le plus à la perfection de cet instrument, par la manière étonnante dont il en jouait. Depuis cet habile Maître, MM. *Duport* & MM. *Janson* l'ont porté au dernier degré, en exécutant sur cet instrument tout ce qu'on exécute sur le Violon.

Proportions du Violoncelle prises sur un modele de Stradivarius.

Hauteur des éclisses toutes finies sur le manche.

En bas, cinq pouces moins un quart.

En haut, quatre pouces & demi.

Hauteur des voûte, fond & table.

Le fond doit avoir treize lignes de voûte toute finie.

La table, quinze lignes toute finie.

Position des ouies.

Distance du bord de la table en haut, au point fixe de la position du chevalet, quatorze pouces huit lignes.

Partie du manche.

Le manche doit avoir dix pouces deux lignes de longueur, tout posé. L'excédent du manche au-dessus de la table, neuf lignes.

Longueur & largeur de la touche.

La longueur de la touche doit être de dix-neuf pouces. La largeur en haut doit être de quatorze lignes; en bas deux pouces un quart.

La hauteur du chevalet doit se prendre sur l'instrument. Elle n'est pas fixe. C'est suivant la qualité du bois que l'on emploie qu'on doit la fixer.

Cependant par un principe raisonné, les épaisseurs qu'on adopte d'après le jugement qu'on a fait de la qualité du bois, doivent être divisées en quatre parties; le haut, le bas & le milieu doivent être divisés en deux parties; le côté de l'ame plus épais que le côté de la barre; le bas de l'instrument plus épais que le haut, attendu que la table pose sur l'instrument; si elle était également épaisse en haut qu'en bas, la partie du

haut étant moins large que celle du bas, la partie du haut ferait roide, & le bas trop élastique, ce qui feroit une inégalité très-contraire à la bonté de l'instrument.

Il seroit à désirer que chaque Luthier voulût bien n'avoir que les mêmes proportions; les Professeurs ne seroient pas tourmentés des difficultés qu'il y a sans cesse, pour jouer de l'instrument; à plus forte raison ceux qui n'en ont pas une pratique consommée. Malheureusement les hommes sont trop entêtés de leurs systèmes pour espérer un changement si utile.

Un article essentiel, c'est le choix des cordes. Trop grosses, elles ne vibrent point, assourdisent l'instrument, & à la longue leurs tensions & leurs poids affaiblissent la table supérieure; trop fines, on ne peut rendre que des sons aigres, & on ne peut éviter un raclement perpétuel. Pour obvier aux deux inconvéniens, il faut une monture entre le fort & le faible. Les vraies cordes, sont celles de Naples, claires, transparentes, sans nœuds dans leur longueur, bien proportionnées l'une pour l'autre, à cause de la justesse des quintes & octaves, d'où dépend tout.

L'accord est de quinte en quinte, *la re sol ut*, que l'on appelle vulgairement chanterelle, seconde, troisième, bourdon. Le tempérament de l'accord ne doit jamais être forcé par les quintes: le rapport des octaves en fait preuve. On ne saurait trop s'y appliquer pour la parfaite justesse.

Position de la main gauche.

Elle doit être posée à trois doigts de distance du fillet; la main très-ouverte, les quatre doigts très-arrondis de la première phalange, afin d'attaquer la corde, toutefois sans force ni roideur, ce qui s'appelle *le tact*. On ne saurait trop observer que c'est une partie essentielle pour bien jouer de l'instrument.

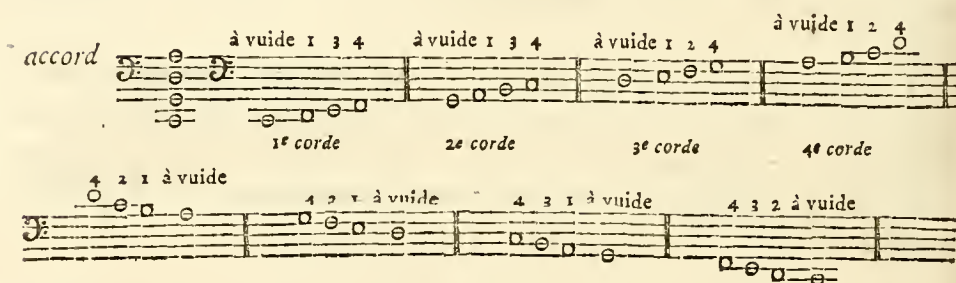
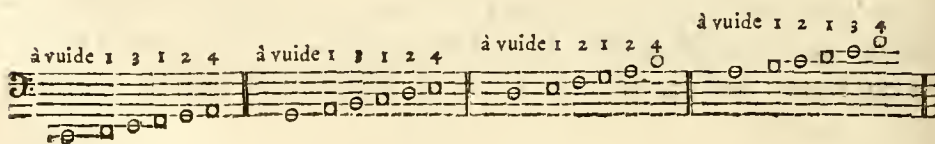
Il faut que cette main soit libre dans la rondeur du manche, afin que les mouvemens des démanchemens ne soient ni altérés, ni retardés, observant que le pouce doit suivre & être posé vis-à-vis le deuxième doigt; ce qui forme une marche naturelle pour descendre & monter librement sur le manche.

Position de la main droite.

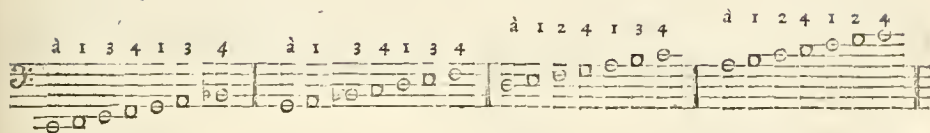
L'archet est la partie la plus difficile à acquérir, tant pour l'*articulation*, l'*ensemble des deux mains*, les *divisions* pour les différentes articulations, que l'expression des sons.

La façon de tenir l'archet est de poser la main sur la baguette au-dessus de la hausse, observant que le premier doigt soit allongé & plié sur cette baguette, le pouce vis-à-vis le second doigt sans l'appuyer, pour éviter la roideur, n'oubliant jamais d'observer, que le poignet en poussant doit être élevé, & en tirant creusé : la difficulté de l'articulation est l'ensemble des deux mains, c'est à quoi on ne peut trop s'exercer.

P O S I T I O N S.

Première.*Seconde.**Troisième.**Quatrième*

Quatrieme.



Il faut observer que lorsque la tierce est majeure, il faut placer le troisieme doigt à la seconde note; & quand elle est mineure, on place alors le second doigt.

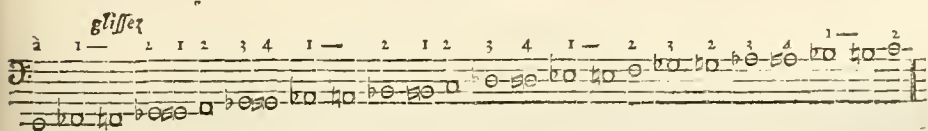
A la seconde position les trois unissons se font du quatrieme doigt; à la troisieme, du second; & à la quatrieme du premier.

Il faut jouer & rejouer souvent ces différentes marches pour se former la main, en allongeant tout l'archet pour le *pouffé* & le *tiré*, afin de s'accoutumer à le déployer.

Doigté des demi-tons.



Autre marche de demi-tons.

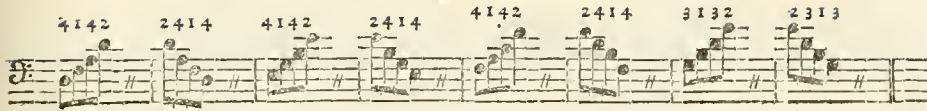


Autre marche.

Voilà une notion de la connaissance des quatre positions, en observant que l'accord étant par quinte, chaque doigt posé sur un son de la corde lui produit toujours la quinte au-dessus, ou au-dessous vis-à-vis, le doigt étant droit sur les deux cordes.

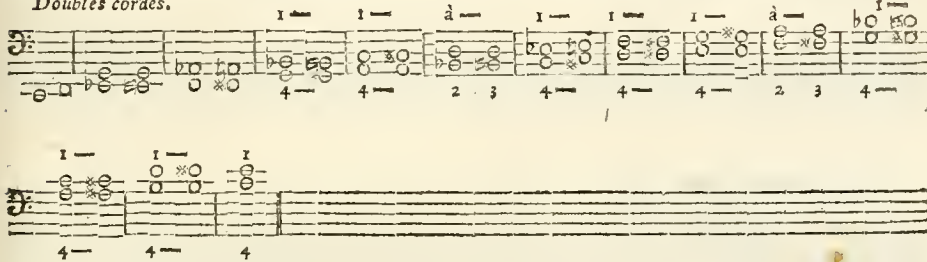
E X E R C I C E S

Tierces en batteries; les coups d'archet détachés.*Octaves en batteries.*



Tierces majeures & mineures par Accords.

Doubles cordes.



La main ne doit pas quitter la corde pour la justesse de ses marches ;
& l'archet doit être bien d'à-plomb.

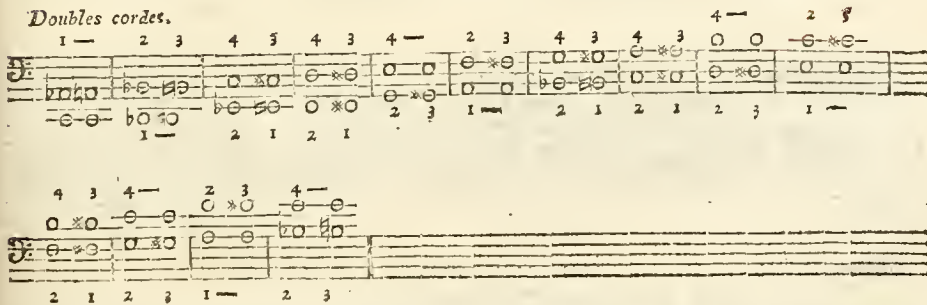
Sixtes en batteries ; coups d'archet détachés ;



Sixtes majeures & mineures.

Par Accords.

Doubles cordes.



Il faut répéter souvent cette marche, comme très-utile pour acquérir
la grande justesse.

Traits pour l'ensemble des deux mains.

Musical score for "Traits pour l'ensemble des deux mains." The score consists of six staves of music. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and fingerings, indicated by numbers above the notes. The first staff has fingerings 1 2 4, 1 2 4, 2, 1 2 4, and 1 2 4. The second staff has 1 3 4, 1 2 4, 1 2 4, 1 3 4, 1 2 4, 1, and 1 3 4 1 3 4. The third staff has 1 3 4, 1 2 3, and 2. The fourth staff has 4 2 1, 4 3 1, 4 2 1, 4, 4 3 1, 4 2 1, 4 2 1, and 4. The fifth staff has 4 2 1, 4 2 1, 4 2 1, and 4 2 1. The sixth staff has 1 2 4, 1 2 4, 1 2 4, and 1 2 4.

*Intervalles pour apprendre à traverser les cordes.**Première maniere.*

Musical score for "Intervalles pour apprendre à traverser les cordes" - Première maniere. The score consists of one staff of music in treble clef. The music features various rhythmic patterns and fingerings, indicated by numbers above the notes. The first staff has fingerings 1 2 3 4, 1 2 4, 1 2 2 4, 1 2 1 2, 2 4, 1 2 1, and 4.

Seconde maniere.

Musical score for "Intervalles pour apprendre à traverser les cordes" - Seconde maniere. The score consists of one staff of music in treble clef. The music features various rhythmic patterns and fingerings, indicated by numbers above the notes. The first staff has fingerings 2 1 4 2, 3 1 4 3, 2 1 4 2, 4 3 4 2, 4 2 4 3, 4 2 4 2, 4 3 2 1, and 4.

Ce trait demande beaucoup d'attention pour la netteté, qui dépend beaucoup de l'archet, que l'on doit détacher extrêmement après chaque première note, puisqu'il traverse toujours une corde.

Trait de deux manieres.

1^{re}.

2^{de}.

Il faut faire d'abord ces traits doucement, & ensuite par gradation de vitesse, pour former les deux mains aux deux manieres. La première fois on tirera la première croche, & la seconde fois on la poussera.

Connaissance des positions du pouce.

sur fol. sur re chanterelle. première position.

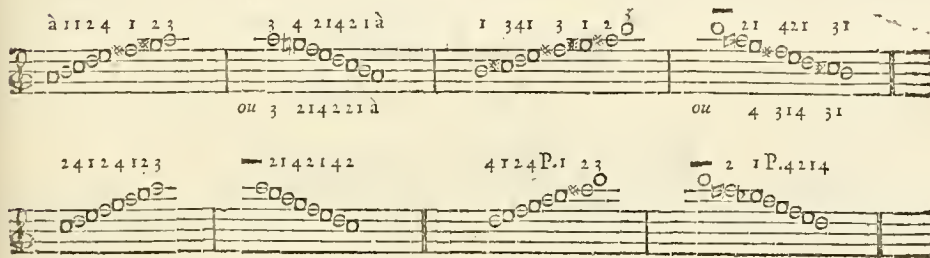
sur re chanterelle.

Marche de l'octave en majeur & mineur.



Pour bien rendre les sons harmoniques, il faut que le doigt soit placé bien juste sur la corde, le lever sans l'appuyer, & que l'archet donne des coups très-sécs, pour faire entendre chaque son.

Démachemens usités sur la chanterelle.



De l'archet.

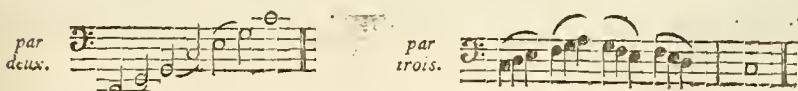
La petite barre désigne chaque coup d'archet bien détaché, ce qu'on appelle staccato.



Les notes piquées se font en levant l'archet de dessus la corde, de la valeur du point, & en passant rapidement la brève.



Notes liées.





Cinquieme position.



On ne saurait trop répéter ces octaves en harpègement pour faciliter à acquérir la légèreté de l'archet.

Coup d'archet appelé martelé.



Ce coup d'archet demande beaucoup de légèreté de la part du poignet ; il faut beaucoup de souplesse, parce qu'en liant chaque deux notes, il faut que l'archet se détache de la corde, pour exprimer le martelé.

Sons filés.

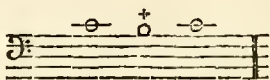


Se marquent par plusieurs signes, mais comme ce n'est que sur des notes de tenues, on les connaît aisément.

Il faut que l'archet molisse en commençant, ensuite on doit appuyer le premier doigt sur la baguette à mesure que l'on veut augmenter le

son. L'appui du doigt qui fait la note, doit observer les mêmes degrés de celui de l'archet, pour pouvoir bien filer les sons, observant la même chose pour les diminuer, ainsi que pour les augmenter.

Tremblemens appellés cadence.

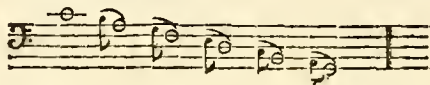


Pour bien faire la cadence, il faut commencer par des battemens lents, augmenter à mesure, comme si on voulait faire entendre des croches, des doubles & des triples croches; lever le doigt lorsque les battemens sont finis, pour qu'on entende le son de la note cadencée.

Il faut observer rigoureusement que le doigt ne s'éloigne jamais de sa place, sur-tout pour les demi-tons, quand une cadence est battue par deux doigts, il faut beaucoup d'égalité dans les battemens. Il ne faut qu'un seul coup d'archet pour exprimer une cadence, en suivant les gradations que fait le doigt.

Le coulé.

Appartient à la seconde note, ainsi l'archet liera les deux notes.



Il y a des nuances pour la Musique qu'il faut observer très-scrupuleusement; on ne saurait trop-tôt s'y appliquer, puisque sans ces nuances il n'y a point d'expression.

Forte, più forte, piano, pianissimo, crescendo (ou en augmentant); *smorzato* (ou en diminuant), *rinforzato, espressione, morendo, risoluto, dolcissimo calendo*. Tels sont les termes les plus usités.





Clavecin Vertical

Basson.

Observations.

Le défaut général de ceux qui jouent de cet instrument, est de n'avoir jamais observé qu'il y a des degrés pour parvenir à la parfaite justesse, à l'ensemble des deux mains, à la belle qualité de son, à son égalité, & à l'à-plomb de l'exécution. Tous les défauts ne viennent que de l'empressement que l'on a de jouer les difficultés, avant que d'être en état de les exécuter. C'est aux Professeurs à représenter & à démontrer l'impossibilité où sont leurs Elèves d'avancer trop vite. Sans cela, vingt ans d'études seraient vingt ans de perdus.

On entend tous les jours des Musiciens jouer des Sonates, juste ou non; & même lorsqu'il ne faut simplement exécuter que les notes de l'accompagnement d'une sonate, il n'y a ni valeurs observées, ni justesse; à peine fait-on dans quel ton on est.

Quiconque entreprendra de jouer de cet instrument, sans avoir étudié au moins six mois, la Musique dans toutes ses formes, peut renoncer à devenir jamais habilé.

Nous conseillons donc aux amateurs de ne rien entreprendre que par gradation; alors ils pourront se flatter de réussir, si la nature ne s'y oppose pas absolument. Nous conseillons aussi aux Professeurs de ne pas jouer en même tems que leurs élèves, mais de les écouter, & de les reprendre à mesure qu'ils font des fautes.

B A S S O N (a).

Le *Basson* est un instrument de Musique à vent & à anche.

Il est dénommé dans l'Encyclopédie, *Basson de Hautbois*; c'est vraisemblablement parce que cet instrument aura été formé pour faire la basse du Hautbois, lorsqu'on a cessé de faire usage du Cromorne, qui était l'ancienne basse du Hautbois.

On ne le connaît actuellement en France, que sous le nom de Basson.

(a) C'est par erreur que cet article & les suivans n'ont pas été mis à leur place.

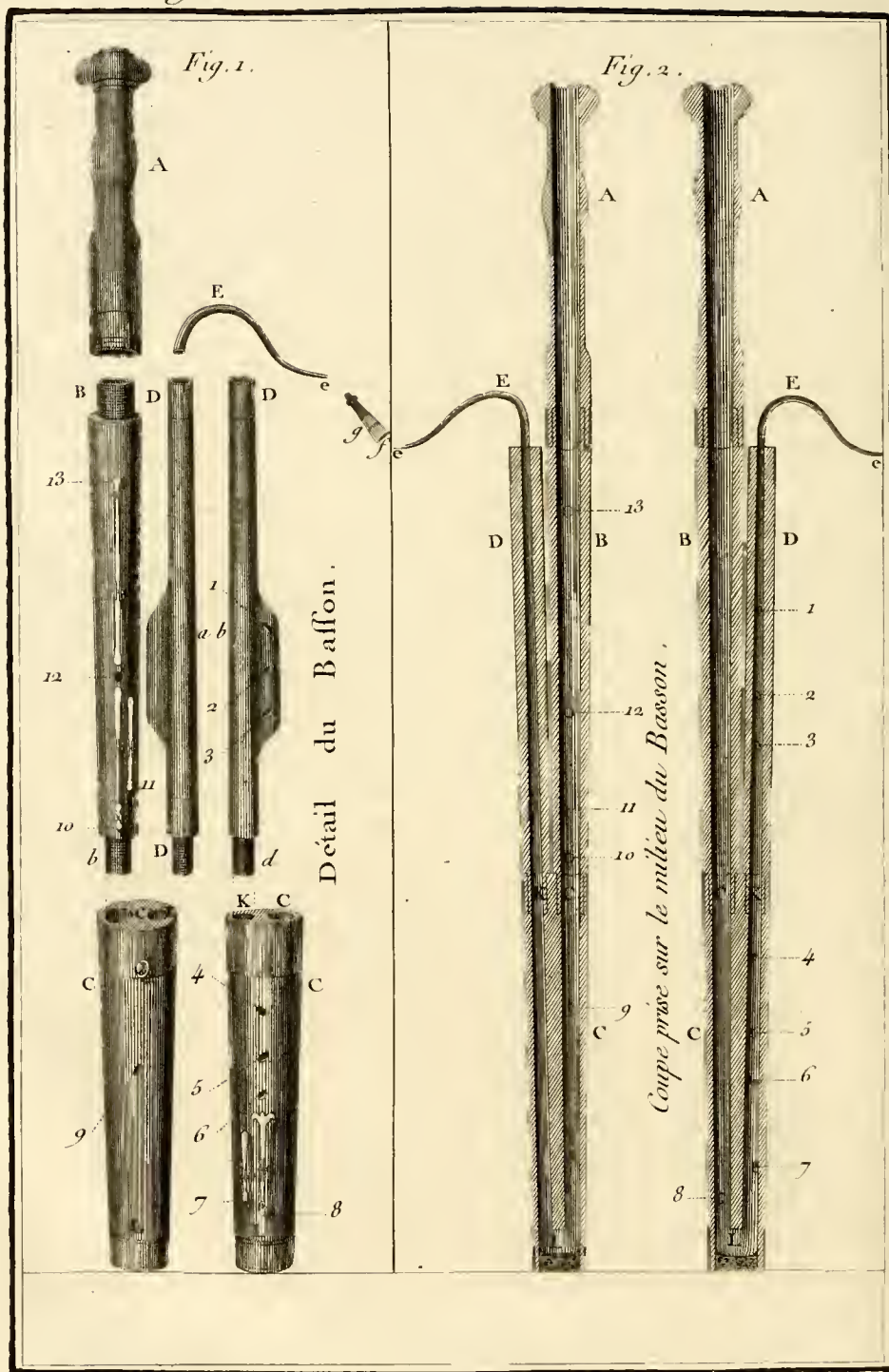
Les Italiens le nomment *Fagotto*, ce qui dans cette langue signifie *paquet*, peut-être à cause que cet instrument, lorsqu'il est démonté, & mis dans un sac, forme une espece de paquet; cependant ils donnent le même nom au serpent, autre instrument qui ne ressemble point du tout au Basson.

Le Basson sert à jouer les parties de basse, comme le violoncelle & la contre-basse: il produit un son qui, par le timbre que donne l'anche, fait sortir le son des autres instrumens, avec lesquels il se mêle, dans les morceaux de Musique, qui sont susceptibles de grand effet; c'est pour cette raison qu'on l'emploie dans tous les orchestres.

Indépendamment de cette propriété, le Basson en a encore une autre essentielle; c'est que par l'analogie qui se trouve entre le son de cet instrument, & celui de la voix humaine, il est très-propre à accompagner la voix, sur-tout la *basse-taille*, avec laquelle il a plus de rapport qu'avec toute autre; il fait aussi un très-bon effet dans le genre de Musique que les Allemands appellent Musique d'harmonie, composée de deux Clarinettes, deux Cors & deux Bassons. On l'emploie aussi avantageusement pour accompagner des pieces de Musique arrangées pour la Harpe; enfin on fait aujourd'hui par expérience, que cet instrument est porté à un degré, sinon de perfection, du moins propre à faire connaître qu'il est susceptible d'être employé dans presque tous les genres de Musique qui sont en usage actuellement. Il suffit d'avoir entendu les virtuoses, tels que MM. Jadin, Schubart, Ritter, & quelques autres, pour être persuadé que cet instrument est propre à jouer les concerto, & autres genres de Musique.

On joint ici la figure de cet instrument sous trois formes différentes: la premiere figure représente en détail les différentes pieces dont le Basson est composé, & la maniere dont elles doivent s'emboîter l'une dans l'autre, pour monter l'instrument, tel qu'il doit être pour le jouer.

La seconde figure représente l'intérieur du Basson coupé sur le milieu, & la largeur intérieure qu'il a depuis une extrémité jusqu'à l'autre. On y voit aussi le rapport qu'ont avec le tuyau ou canal intérieur, les trous qui sont percés extérieurement dans toute sa longueur pour former les tons qu'il doit produire.



La figure intitulée *tablature du Basson*, le représente tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. Elle indique aussi les trous qu'il faut ouvrir ou fermer, pour faire la gamme du Basson dans toute son étendue, ce qui se connaît par les points noirs ou blancs marqués sur les lignes qui partent des trous du Basson.

Explication de la Figure premiere.

Le Basson est composé des quatre pieces de bois que l'on voit marquées *ABCD*, perforées dans toute leur longueur.

La premiere marquée *Dd* se nomme la petite piece; elle est percée intérieurement d'un trou qui va en s'élargissant de *D* en *d*. Au milieu de cette piece est un épaulement *ab* qui recouvre une partie de la grande piece *B*, lorsque l'instrument est monté. Cet épaulement est fait pour que les doigts de la main gauche, qui doit tenir cette partie du Basson, puissent boucher facilement les trous de cette piece 1, 2, 3; auxquels sans cela, la main la plus grande ne pourrait atteindre; par l'éloignement où ces trous se trouvent l'un de l'autre, comme on voit en suivant les lignes qui marquent leur direction, pour communiquer au canal ou tuyau intérieur de cette piece. On a figuré cette piece *D* sous deux faces différentes; la premiere fait voir la position que la piece doit avoir pour être placée à côté de la grande piece *B*, lorsque pour monter l'instrument, on les place l'une & l'autre dans les trous de la piece *C* qui est au-dessous. L'autre face sert à faire connaître la direction des trous 1, 2, 3, au canal ou tuyau intérieur de cette piece. A l'extrémité supérieure de la piece *D* est l'ouverture du trou qui sert à placer le bocal *E* que l'on voit au-dessus.

L'extrémité inférieure porte un tenon *d* garni de fil, pour faire joindre exactement cette piece, qui entre dans le trou *K* de la piece *C* que l'on voit au-dessous, & qui se nomme la culasse ou grosse piece. Elle est percée de deux trous *KC*; le premier *K* reçoit, comme on vient de dire, la piece *Dd*; & le second *C*, qui est plus grand, reçoit la piece *Bb* par le tenon *b*.

Les deux trous *KC* de la piece *C* vont dans toute sa longueur, savoir; le trou *K* en élargissant de *K* vers *L* qui est à l'extrémité inférieure de

cette piece, & le trou *C* va au contraire en élargissant de *L* vers *C*. Ces deux trous communiquent l'un à l'autre vers *L*; enforte qu'ils forment un tuyau recourbé. Les deux trous *K C* qui traversent d'outre en outre la piece *C*, lorsqu'on fabrique l'instrument, sont ensuite rebouchés en *L* par un tampon de liege, pour fermer exactement cette piece. Or avant de reboucher le trou *L*, on abat un peu de la cloison qui sépare les deux trous *K C*; enforte que du côté *L*, ils ne forment qu'une seule ouverture, & que la communication, que laisse la brèche de la cloison, lorsque la partie *L* est rebouchée, soit à-peu-près égale à l'ouverture des tuyaux en cet endroit, de maniere que les deux canaux *K C* ne forment qu'un tuyau recourbé en *L*. On garnit de frettes ou virolles de cuivre ou d'argent les deux extrémités de la piece *C*, afin qu'elle ne fende point, lorsqu'on met en *L* le bouchon de liege, & dans les trous *K C* les pieces *D d* & *B b*, nommées petite & grande piece.

La culasse ou grosse piece *C* est percée de six trous; les trois que l'on voit marqués 4, 5, 6, communiquent au tuyau *K* de la petite piece, en suivant la direction des lignes ponctuées, qui partent des ouvertures de ces trous. Le trou marqué 7, & qui est fermé par une clef, que son ressort tient appliqué sur le trou, & qui ne débouche que lorsqu'on appuie avec le petit doigt sur la patte de cette clef, communique aussi avec le tuyau *K*. Le trou marqué 8 répond au contraire au tuyau *C*, & est toujours ouvert, quoiqu'il y ait une clef. Cette clef est composée de deux parties principales, qui sont la bascule & la soupape. La bascule fait charniere dans un tenon, où elle est traversée par une goupille ou une vis, qui lui laisse la liberté de se mouvoir. La soupape est de même articulée dans un tenon, par le moyen d'une vis, qui traverse ses oreilles. Les tenons sont fixés sur le corps de l'instrument par quelques vis qui les traversent, & vont s'implanter dans le corps de l'instrument. Ces tenons doivent être tellement éloignés les uns des autres, que le crochet de la bascule puisse prendre dans l'anneau de la soupape. Au-dessous de la patte de la bascule, est un ressort qui la renvoie en haut, de sorte que le crochet de la bascule est toujours baissé, de même que l'anneau de la soupape, dont le cuir est par ce moyen éloigné du trou; mais lorsqu'on tient le doigt appliqué sur la patte de la bascule, on fait hausser son crochet & l'anneau de la soupape, & par conséquent

baïsser cette même soupape, dont le cuir s'applique sur le trou, & le ferme exactement.

Les trois clefs qui ferment les trous du Basson, 8, 10 & 13, sont construites de même; elles ne diffèrent que par les différentes longueurs de leurs bascules: celle qui ferme le trou 11, est de même que celle du trou 7 que son ressort tient appliqué sur ce trou, & elle ne débouche que lorsqu'on tient le pouce de la main gauche appliqué sur la patte de cette clef.

La piece *Bb* que l'on nomme aussi la grande piece, est percée dans toute sa longueur d'un trou qui va en s'élargissant de *b* en *B*, & terminée par deux tenons *Bb*. Le tenon *b* qui est garni de fil, entre dans le trou *C*; & l'autre qui est marqué *P*, & est garni de même, reçoit le bonnet *A* qui est entouré à cet endroit d'une frette ou virolle de cuivre ou d'argent, selon que les clefs & les autres virolles en sont faites. Le bonnet *A* est percé dans toute sa longueur d'un trou qui est la continuation de celui de la grande piece *B*.

Cette grande piece est percée de quatre trous, 10, 11; 12, 13, qui communiquent avec le tuyau ou canal intérieur *Bb*.

Les trous marqués 10 & 13 se ferment avec les clefs brisées dont on a déjà parlé, en appuyant le pouce de la main gauche sur la patte de leur bascule; le trou 11 s'ouvre au contraire, lorsqu'on appuie le même pouce sur la patte de la clef qui le bouche.

A l'extrémité *D* de la petite piece, on ajuste le bocal *E* qui est un tuyau de cuivre ou d'argent, courbe, comme on le voit au-dessus de cette piece. On fait entrer la partie la plus large de ce bocal dans l'ouverture de la piece *D* qui est garnie d'une virolle, comme toutes les parties qui en reçoivent d'autres.

A l'extrémité du bocal *e*, on ajoute l'anche *f* qui est composée de deux lames de roseau liées l'une sur l'autre, sur une broche de fer de la grosseur du bocal en *e*.

On fait entrer l'extrémité de cette partie du bocal *e* à la place de la broche de fer qui a servi de moule à l'anche, au milieu de laquelle on fait encore une ligature de fil ou de laiton *g*, qui sert à contenir les deux lames de l'anche, & à lui donner la vibration nécessaire.

La figure 2 fait voir l'intérieur du Basson: on apperçoit aisément que cet instrument est un tuyau qui va toujours en élargissant depuis

l'extrémité du bocal *e*, jusqu'au bout du bonnet *A*. On voit en *L* la courbure de ce tuyau à l'endroit où les deux canaux *K C* de la culasse ne forment qu'une ouverture. La place que doit occuper le bouchon de liege que l'on met en *L*, est depuis la ligne qui termine la partie inférieure de *L* jusqu'à l'extrémité inférieure de la piece *C*.

C'est pour rendre cet instrument maniable, que l'on a imaginé de le recourber ainsi; sa longueur depuis l'extrémité du bocal *e*, jusqu'à l'extrémité du bonnet *A*, est déterminée à huit pieds, réduits à quatre, à cause de la courbure. L'ouverture à l'extrémité *e* du bocal, peut avoir tout au plus la largeur d'une lentille; *o* est à l'extrémité du bonnet *A*. Elle a un pouce un quart ou un demi de diametre. On perce les trous dans la longueur de ce tuyau, selon les distances & la largeur qui conviennent aux tons que les trous doivent rendre. Ces tons sont plus ou moins graves, selon que les trous sont plus ou moins éloignés de l'anche.

On voit aussi par l'éloignement où ces trous se trouvent l'un de l'autre, dans l'intérieur du Basson, que s'ils avaient la même distance à l'extérieur, il serait impossible de les toucher avec les doigts; c'est par cette raison que l'on a pratiqué l'épaulement *ab* qui se trouve à la petite piece *D*, par le moyen duquel les trous 1, 2, 3 se trouvent à la portée ordinaire de la main, & peuvent être touchés facilement. Il en est de même des clefs que l'on voit sur le Basson, qui donnent la facilité d'ouvrir & fermer les trous auxquels elles sont adaptées.

Quoique la longueur du Basson soit fixée à huit pieds, réduits à quatre, il faut cependant observer que, comme la longueur de l'instrument plus ou moins grande, le rend plus ou moins haut ou bas, le ton que l'on prend actuellement dans toutes sortes de Musique, & particulièrement au Concert Spirituel, étant beaucoup plus haut que le diapazon, dont on se servait lorsqu'on a commencé à faire usage du Basson, il faut nécessairement que la longueur de cet instrument soit diminuée en proportion, pour faire un Basson au ton dont on se sert actuellement; car il n'est pas plus possible de jouer haut avec un instrument bas, que de jouer bas avec un autre qui serait haut. On peut cependant changer le ton d'un Basson, c'est-à-dire, le hausser ou le baisser de quelque chose, par le moyen d'une petite piece *D* plus courte que l'ordinaire, d'un bocal & d'une anche aussi plus courte; mais comme ce changement de
pieces

pièces n'apporte de différence que dans les tons qui partent des trous 1, 2, 3 de la petite pièce *D*. Il en résulte que les tons seuls sont susceptibles de monter, & ceux qui partent du reste de l'instrument, qui demeure dans la même situation, deviennent trop bas; de sorte qu'il n'est presque pas possible de jouer juste avec un Basson de cette espèce, sur-tout lorsqu'il se trouve une trop grande différence entre les pièces que l'on substitue l'une à l'autre; enfin, pour jouer juste de cet instrument, ainsi que de tous les autres instrumens à vent, il serait à souhaiter que l'on ne changeât jamais de ton. Pour lors un instrument qui serait une fois ajusté au ton convenu, serait presque invariable: c'est pour cette raison, que tous les Virtuoses qui ont été connus jusqu'à présent pour les instrumens à vent, ne changent jamais de ton lorsqu'ils jouent seuls.

Les Bassons qui sont fabriqués dans la proportion de huit pieds réduits à quatre, suivant l'ancienne facture, conviennent dans les Eglises Cathédrales, où, ordinairement, le ton de l'Orgue est fort bas, comme était anciennement celui de l'Eglise des Innocens, & comme sont encore ceux de la Sainte-Chapelle de Paris, & de la Chapelle du Roi à Versailles. Ces Bassons peuvent encore convenir à l'Opéra de Paris, où l'on change le ton, suivant que les rôles sont plus bas ou moins hauts; de manière que le ton est quelquefois si bas, que tous les instrumens à vent sont nécessairement discordants par la difficulté, on peut même dire l'impossibilité, qu'il y a de jouer juste avec un instrument trop haut ou trop bas.

Le figure 3 représente le Basson tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. On commence par attacher l'instrument à un des boutons de l'habit, avec un ruban ou cordon, qui tient à l'anneau que l'on voit à la virolle de la culasse *C*, & on tient le Basson devant soi un peu penché, de manière que l'anche vienne directement à portée de la bouche; on porte ensuite la main gauche vers la partie moyenne de l'instrument avec laquelle on embrasse la grande pièce *B*; en sorte que le pouce de cette main bouche le douzième trou, & les doigts index, medius & annulaire de cette main bouchent les trous 1, 2, 3 de la petite pièce *D*. Le pouce de la main gauche qui sert à boucher le douzième trou, lequel répond à la grande pièce *B*, sert aussi à toucher les deux clefs brisées avec lesquelles on ferme le dixième & treizième trous, & celle

avec laquelle on ouvre le onzieme trou, lorsqu'il est nécessaire. Ce ponce doit pouvoir tout-à-la-fois appuyer sur les deux clefs dix & treize pour les fermer, & boucher le douzieme trou.

A l'égard de la main droite, que l'on porte vers la partie inférieure de l'instrument, le ponce doit boucher le neuvieme trou, le doigt index le quatrieme, le doigt médius le cinquieme, & le doigt annulaire de cette main le sixieme.

Quant au petit doigt, on s'en sert pour toucher les deux clefs des septieme & huitieme trous, observant que lorsqu'on touche celle du septieme trou, on l'ouvre, & qu'au contraire on ferme le huitieme trou, lorsqu'on touche sa clef, à cause de la bascule qui précède la soupape.

Après avoir ainsi placé les doigts, on soufflera dans l'anche de la maniere qui sera indiquée ci-après; mais il faut avoir soin de la tenir dans la bouche quelques minutes avant, pour l'humecter; sans quoi on courrait risque de la casser, & le ton du Basson ne serait pas déterminé.

Par la tablature que l'on voit adhérente à la figure du Basson, on connaîtra la plus grande étendue de cet instrument, en suivant les notes de musique qui sont placées en bas.

Il y a trois choses importantes à examiner sur cet instrument : 1°. le bois dont il est fabriqué. 2°. La qualité du roseau avec lequel l'anche est faite, & la maniere dont elle est faite. 3°. L'embouchure, c'est-à-dire, la maniere de tenir l'anche dans la bouche.

Quant à la qualité du bois, il est sûr qu'un bois dur, tel que le buis, l'ébène, le bois de palissandre, &c. produira un son aigre & dur.

Un autre bois trop tendre produira un son sourd, & rendra l'instrument dur à jouer, par la raison que les pores du bois étant plus ouverts, le vent ne passera pas avec facilité dans l'instrument, comme aussi il passerait trop vite dans un autre qui serait fait d'un bois dur & sec; il faut donc choisir un milieu entre ces deux extrémités; c'est-à-dire, un bois qui ne soit ni trop dur, ni trop tendre : l'érable est le seul, lorsqu'il est bien choisi, qui rassemble les qualités requises, & par conséquent le seul propre à faire un instrument, tel qu'il convient, pour avoir la belle qualité de son que l'on desire.

La justesse du Basson, ainsi que de tous les instrumens à vent, dépend de la perce intérieure des pieces qui le composent, & de

celle des trous qui communiquent au tuyau ou canal intérieur de l'instrument.

Les Luthiers qui fabriquent ces instrumens, en général sont en petit nombre, & nous ne réussissent pas également dans la facture du Basson ; on doit par conséquent préférer celui qui est le plus expérimenté dans ce genre.

Il y a encore une chose qui mérite attention dans la facture de cet instrument, c'est qu'il doit avoir une certaine épaisseur, sur-tout à la grande pièce *B* & à la petite pièce *D* : lorsque ces deux pièces sont minces, comme on en a vu plusieurs depuis quelques années, la qualité du son perd beaucoup, parce que le vent passe dans un tuyau qui n'a pas la force nécessaire pour supporter la répercussion qu'il produit dans ces pièces.

L'anche du Basson contribue pour le moins autant que la qualité du bois à produire le son tel qu'on le desire dans le basson. Quoique cette partie soit en apparence la moindre de l'instrument, elle est cependant une des plus essentielles. Il y a des règles établies qui déterminent les proportions que doit avoir une anche pour être de qualité requise, suivant celles que doit avoir le Basson dans son entier ; mais malgré toute la précision avec laquelle on a essayé depuis long-tems d'exécuter tout ce qui est indiqué pour la facture de l'anche, on ne peut s'en rapporter aux principes établis à ce sujet ; il arrive souvent que l'anche la mieux faite dans toutes les proportions, est tout-à-fait mauvaise, & qu'une autre qui sera moins bien faite, sera bonne, ou du moins passable. Comme l'anche est faite avec du roseau, la qualité du son qu'elle produit, dépend aussi de celle du roseau qu'on y emploie ; ainsi on ne peut donner sur cette partie une règle invariable. Tout ce que l'on peut faire, c'est d'en choisir jusqu'à ce qu'on en ait trouvé une qui produise aisément le son tel qu'on vient de le désigner. Il faut observer que l'anche ne soit ni trop forte, ni trop foible ; une anche trop forte fatigue beaucoup à jouer, exige un plus grand volume de vent, & une pression plus forte entre les lèvres ; elle produit aussi un son dur & rarement beau. Celle qui serait trop foible rendrait un son maigre, dénué de la rondeur qui convient au son du Basson, & serait par conséquent désagréable ; il faut prendre le meilleur entre les deux extrémités. On doit

aussi faire attention que l'anche ne soit ni trop longue, ni trop courte; l'une & l'autre rendent le Basson faux; la plus longue doit avoir tout au plus trente-deux lignes | | ; & la plus courte ne peut être moindre de vingt-huit ou vingt-neuf lignes | | ; on en jugera encore mieux, en les essayant sur l'instrument, que par les proportions ci-dessus.

L'embouchure est la manière de tenir l'anche dans la bouche, & de potter dans l'instrument le volume de vent suffisant, pour en tirer le son, & former les tons de son étendue; on ne peut pas donner ici une description exacte de la manière de contenir l'anche dans la bouche; c'est de-là cependant que dépend la perfection du son que l'on peut faire produire au Basson; car un instrument avec son anche, l'un & l'autre de qualité requise pour la justesse & la facture, étant joué par plusieurs professeurs habiles, produira des sons différens à l'oreille des connaisseurs, dont l'un sera plus flatteur & plus agréable que l'autre.

Tout ce que l'on peut dire sur cet objet, c'est que l'anche doit être tenue dans la bouche, depuis son extrémité jusqu'à peu-près le milieu de l'espace qui est entre cette extrémité & la petite ligature en fil ou laiton, servant à contenir les deux lames de l'anche. Pour les tons les plus graves comme le *si*, *ut*, *re*, qui sont les premiers du Basson, l'anche doit être pressée légèrement entre les levres, lesquelles doivent se resserrer à proportion que l'on monte, de manière que pour les tons les plus hauts, elle doit être comprimée entre les levres, en sorte qu'elle ne forme qu'une ouverture suffisante pour laisser passer le vent dans l'instrument. Afin qu'elle ne se ferme pas entièrement, ce qui arriverait si on la tenait tout à plat entre les levres, & serait cause que le vent n'aurait plus de passage, on doit la tenir un peu obliquement; de façon qu'un des côtés de l'anche touche à la levre supérieure, & l'autre à la levre inférieure;

à-peu-près de la manière que représente l'ovale ci-après.



Au

moyen de cette position, le vent passe librement dans l'instrument en quantité suffisante, pour produire tous les tons de son étendue.

Il y a plusieurs autres observations à faire sur l'embouchure du Basson, qui seraient trop longues à décrire ici, & sur lesquelles on pourra se procurer les connaissances nécessaires, en faisant choix d'un Maître habile, lorsqu'on voudra jouer de cet instrument : mais comme c'est de la pression plus ou moins forte de l'anche entre les lèvres que dépend le plus ou moins de mordant que l'on distingue dans le son du Basson, un amateur pourra, par lui-même, parvenir à former un son agréable, en évitant de forcer l'anche, ce qui produit un mauvais son. Il ne faut pas non plus tenir l'anche sur l'extrémité des deux lames, le son serait maigre, & on entendrait une espèce de sifflement, qu'on appelle un son de peigne, parce qu'il ressemble assez au bruit que l'on ferait, en passant avec vitesse un lame de couteau sur toutes les dents d'un peigne ; ce son est toujours désagréable, & quelque talent que puisse avoir d'ailleurs un Amateur ou Professeur, pour bien jouer du Basson, il perdra toujours beaucoup de son mérite, si ce défaut se rencontre dans le son de son instrument ; si au contraire on avançait l'anche dans la bouche beaucoup plus, c'est-à-dire, jusqu'au près de la ligature de fil ou laiton, il en résulterait un autre inconvénient, indépendamment de ce qu'elle ferait pour lors beaucoup plus dure à jouer, & qu'elle fatiguerait par conséquent les lèvres, le son de l'instrument deviendrait dur & rauque. Il n'y a donc point de meilleure position pour l'anche, que celle que l'on vient d'indiquer. On peut cependant l'avancer un peu plus dans la bouche, lorsqu'il faut exécuter de certains morceaux de Musique, où la partie du Basson exige des sons soutenus, comme dans les Opéra de Rameau & autres, où il faut tirer de ces instrumens des sons plus forts & bien opposés à ceux qu'on entend en jouant un Concerto ou autre Solo.

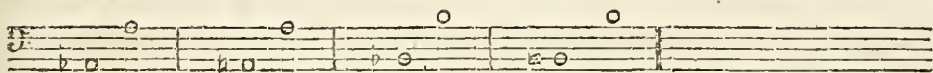
On a déjà dit que le son du Basson a beaucoup de rapport avec la voix humaine, & qu'en cela il est propre à accompagner toutes sortes de voix. Lorsqu'on l'emploie à cet usage, il faut que le son du Basson soit ménagé de manière, qu'on n'entende point l'espèce de sifflement que produit l'anche dont on a déjà parlé, & que le son de cet instrument imite pour ainsi dire celui d'une grosse flûte, s'il était possible d'en faire une qui produisît le son aussi grave que celui du Basson. Il ne faut pas cependant que ce son soit entièrement dénué de l'espèce de mordant

qui lui est propre, & qui lui donne le timbre nécessaire, car alors il ressemblerait à celui du serpent, ce qui serait également désagréable.

Il y a encore une partie du Basson qui est aussi essentielle que l'anche; pour la justesse de cet instrument; c'est le bocal. Quoiqu'il y ait aussi des proportions établies pour la facture de cette piece, il arrive souvent que le bocal qui est le mieux fait, ne convient point à l'instrument, tant pour la justesse que pour la qualité du son; il faut faire à l'égard du bocal, de même que pour l'anche, c'est-à-dire, en essayer jusqu'à ce que l'on en trouve un convenable. Il ne faut pas non plus qu'il soit trop long, ni trop court: l'un & l'autre rendrait l'instrument faux. On perce au bocal un trou qui se trouve environ un pouce au-dessus de la virolle de la petite piece du Basson *D*, dans laquelle il s'emboîte; d'autres le percent plus haut; mais il est mieux placé à l'endroit qu'on vient d'indiquer, parce que l'on peut le boucher, si l'on veut, avec une clef que l'on place sur cette même piece *D*, qui répond au dessus de ce trou que l'on ouvre ou ferme avec le pouce de la main gauche; ce trou donne de la facilité pour faire les tons *ut*, *re*, *mi* de la troisième octave, qui se font au moyen des trous numérotés 1, 2, 3. Sans cela *l'ut* prend difficilement, de même que les deux autres tons; mais il faut que le trou n'excede pas la grosseur d'une petite aiguille; autrement le vent se perdrait en trop grande quantité, & nuirait aux tons d'en-bas, sur-tout lorsqu'ils doivent être adoucis.

Quelques soins qu'on apporte à fabriquer le Basson, selon les proportions les plus justes, de même que pour le choix de l'anche & du bocal, il n'est gueres possible de trouver un instrument qui porte tous les tons & semi-tons justes & fixes, comme on les trouve sur le monochorde; il y a toujours quelques tons qui sont un peu forts ou un peu foibles: l'oreille doit guider l'embouchure, pour donner un peu plus de force aux tons qui se trouvent foibles, & diminuer au contraire ceux qui se trouvent un peu forts.

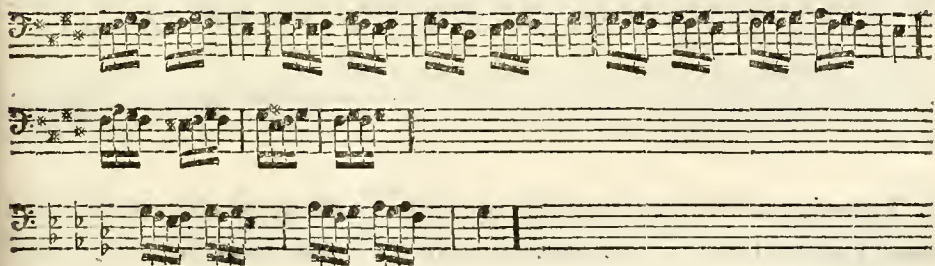
Par exemple, il est rare que les deux *la* qui se font d'une octave à l'autre, en bouchant les trous 1, 2, 3, 4, 5, soient exactement justes, de même que ceux qu'on voit ici notés, lorsqu'on ne se sert que du même doigté qui est indiqué dans la tablature que l'on a vu ci-devant.



Il y a des positions particulieres pour rectifier ce défaut; il y en a aussi pour faire de plusieurs manieres quelques tons, suivant les passages où ils sont employés. Si on entreprenait de donner ici des exemples de ces différentes positions, il faudrait multiplier les tablatures; ce qui deviendrait trop long, & pourrait faire confusion. Il faut faire choix d'un Maître habile, qui sache les positions, & puisse les enseigner, pour les pratiquer de maniere à s'en pouvoir former une habitude.

Le Basson peut jouer dans tous les tons majeurs & mineurs; mais il y en a qui lui sont plus favorables que d'autres. Les concerto, trio, quatuor & autres morceaux de Musique qu'ont exécuté jusqu'à présent sur cet instrument les Virtuoses dont on a parlé, sont composés des tons de *fa*, *ut*, *sol*, majeur & mineur, *si* bémol & *mi* bémol majeur, & ne montent pas plus haut que le *la* bémol, ou tout au plus le *la* naturel, qui est le troisieme *la* de l'instrument. On peut cependant l'employer dans les tons de *la* & *re*, majeur & mineur.

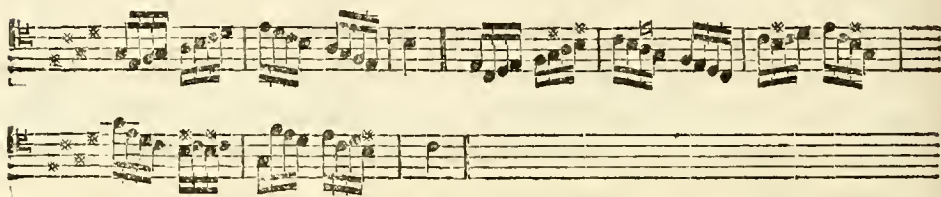
Il y a quelques passages, qui ne doivent point être employés dans la pratique, que l'on fait jouer au Basson, & qui seront indiqués ci-après: mais l'observation que l'on vient de faire sur les tons propres au Basson, ne concerne que les accompagnemens & les solo. Car il peut jouer la même partie du Violoncelle, dans toutes les symphonies & autres morceaux de grand effet, dans tous les tons.



Les passages-ci-dessus sont trop difficiles, & même presque impossibles dans la vitesse, à cause des deux clefs 7 & 8, qui doivent être touchées

alternativement avec le petit doigt de la main droite, dont l'une débouche le *sol* ✕, & l'autre ferme le *fa* dieze; ce qui fait un embarras dans le mouvement de ces clefs, & un cliqueris désagréable. La même difficulté existe à faire ces mêmes passages dans l'octave au-dessus & au-dessous de celle où ils sont notés; ainsi on ne doit point les employer, lorsqu'on compose pour cet instrument.

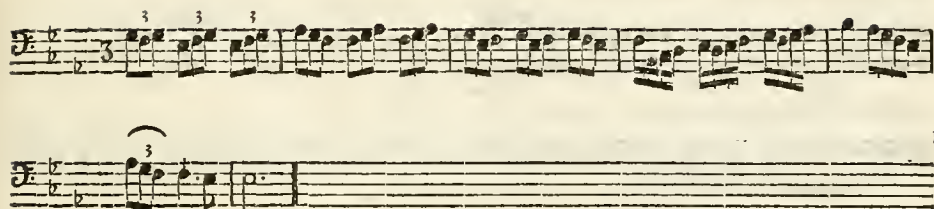
On va en démontrer quelques autres qu'il faut également éviter dans de certains tons, mais que l'on peut employer dans d'autres.



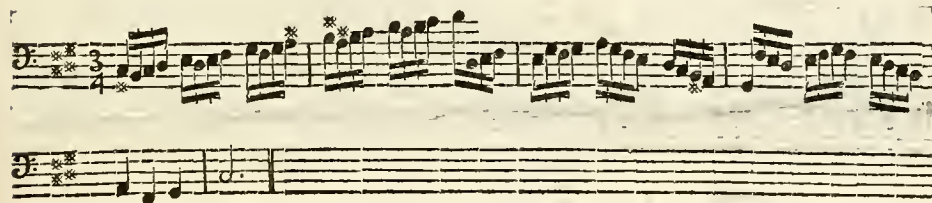
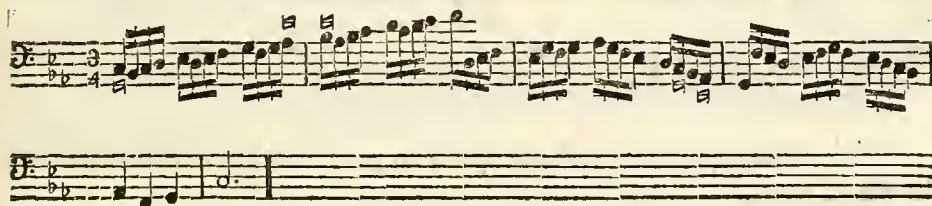
Ce trait est de la plus grande difficulté dans le ton où il est noté ci-dessus, sur-tout dans la vitesse; mais il est faisable dans celui qui suit.



Le trait ci-dessus est très-difficile dans le ton de *mi* majeur où il est noté; mais il est faisable dans celui de *mi* bémol majeur, tel qu'il est ci-après,



Le trait ci-après est faisable dans un mouvement modéré, tel qu'il est noté dans le ton d'*ut* mineur; mais il seroit impraticable dans le ton d'*ut* ♯ majeur, sur-tout dans un mouvement un peu ferré.

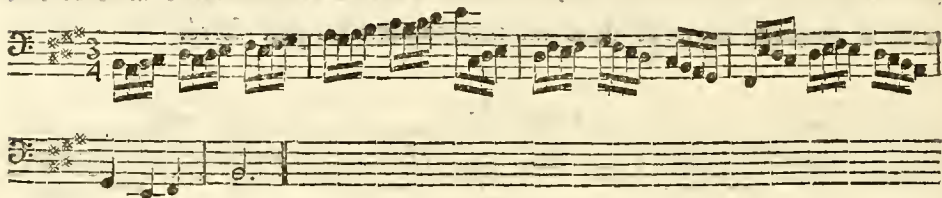


Le même trait en *ut* majeur, comme on le voit ci-après, se peut faire aisément; il est faisable aussi, quoiqu'un peu plus difficile dans le ton de *fi* bémol majeur.

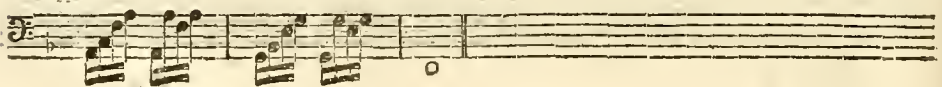
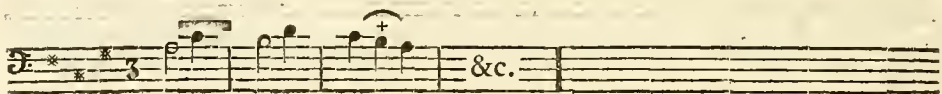
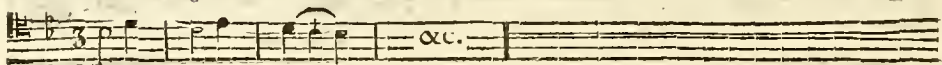




Ce même passage serait impraticable dans le ton de *fi* naturel ci-dessous.

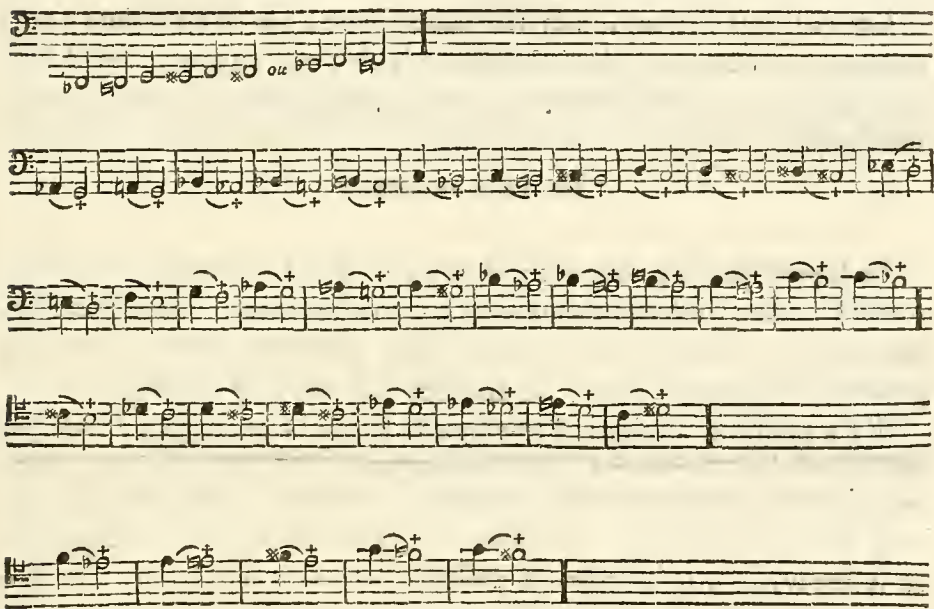


Voici encore quelques passages que l'on peut employer seulement dans le ton ci-après.

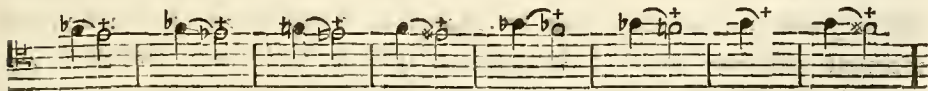


Il reste à présent à parler des cadences & autres agrémens que l'on peut faire sur le Basson; celles que l'on peut faire bien entendre sont en petit nombre. Il y en a qui se font d'un seul doigt, d'autres en exigent nécessairement deux: c'est encore l'affaire du Maître que l'on choisira de les enseigner; il ferait trop long de les désigner ici; on indiquera seulement celles que l'on peut faire, ou qu'il faut éviter.

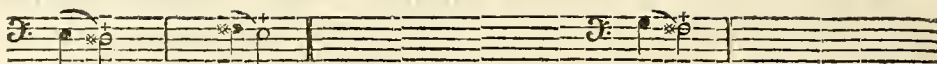
On ne peut faire aucune cadence sur les notes ci-dessous, si ce n'est sur le *fa* avec la clef; mais elle se fait difficilement.



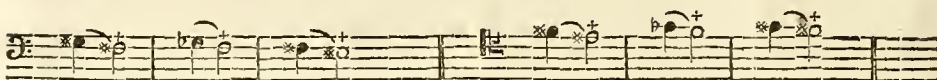
Ces cinq cadences sont difficiles à bien faire; cependant il y a des personnes qui les font assez bien par des positions particulières; c'est pour cela qu'on les a placées ici.



On ne peut point faire de cadences sur ces notes.



Ces deux cadences ne se font | Celle-ci se fait avec la clef, &
pas aisément, & ne peuvent jamais | est difficile pour la bien soutenir.
être bien battues.



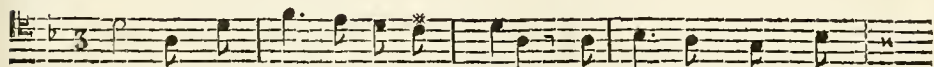
Ces cadences se font, mais très difficilement, par des positions particulières, & même tous les instrumens n'y sont pas propres; ainsi il faut les mettre au rang des inutiles, à moins qu'on ne veuille s'y exercer beaucoup.

Du coup de langue.

La langue fait aux instrumens à vent, ce que fait l'archet aux instrumens à corde : ainsi de même que pour ces derniers, on articule les notes avec le coup d'archet, suivant leurs différentes valeurs, on doit, pour les instrumens à vent, les articuler par un coup de langue.

Il y a plusieurs manières d'employer la langue à cet usage; il n'est pas possible de les détailler ici, on dira seulement en général, que toutes les notes qui ne sont pas liées ensemble, doivent être détachées par un coup de langue, qui doit être plus ou moins articulé, selon l'expression & le mouvement qu'exigent les différens morceaux de Musique que l'on exécute. Comme le Basson est propre à accompagner la voix, lorsqu'il est employé à cet usage, si c'est un accompagnement dont les notes suivent les paroles que chante la voix, on doit s'appliquer à rendre ces notes de manière que l'articulation de la langue sur l'instrument, imite autant qu'il est possible, celle de la voix, en observant bien de faire les syllabes longues & breves, de même que la voix. Pour ce genre d'accompagnement, sur-tout dans les morceaux d'expression, le son de l'instrument doit être ménagé de manière, qu'il se fonde pour ainsi dire avec celui de la voix, & le coup de langue doit être adouci à proportion des syllabes que prononce la voix.

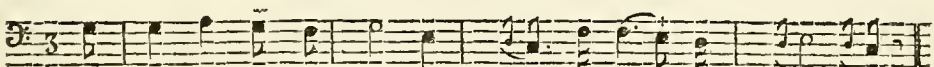
Voici un exemple où on peut mettre en pratique ce que l'on vient de dire.



Ah, que ma voix me devient chère, depuis que mon Ber-



ger se plaît à la for - mer;



E- glé tient tous les biens des mains de la na- tu- re.

L'accompagnement de Basson qui est sous ces deux morceaux, dans l'acte d'Eglé, est note pour note, & syllabe pour syllabe sous la partie du chant; il faut de toute nécessité qu'il soit rendu comme on vient de le dire, & que l'accompagnateur imite aussi les différentes inflexions du chant, tels que les coulés, les ports de voix, cadences brisées, & autres agrémens, sans quoi ces deux morceaux ne feraient qu'un effet désagréable. En un mot, les instrumens à vent ayant été inventés pour imiter la voix, ils doivent chanter de même, lorsqu'ils l'accompagnent. Cette manière d'accompagner exige plus d'art qu'on ne pense, quoiqu'elle paraisse fort simple. Il faut être bien sûr de l'embouchure, & connaître bien le doigté de l'instrument propre à faire les agrémens qu'ils exigent. Il y a peu de maîtres qui s'attachent à cette partie; ceux qui connaissent la Musique vocale, & le goût du chant, auront encore plus de facilité que d'autres à y parvenir.

Pour ce qui regarde tout autre genre de Musique, que l'accompagnement, le coup de langue doit être proportionné aussi à l'expression & au mouvement dont ils sont susceptibles. C'est l'affaire des Maîtres d'enseigner la manière de donner les différens coups de langue. Quelque genre de Musique que l'on exécute, il faut éviter les deux incon-

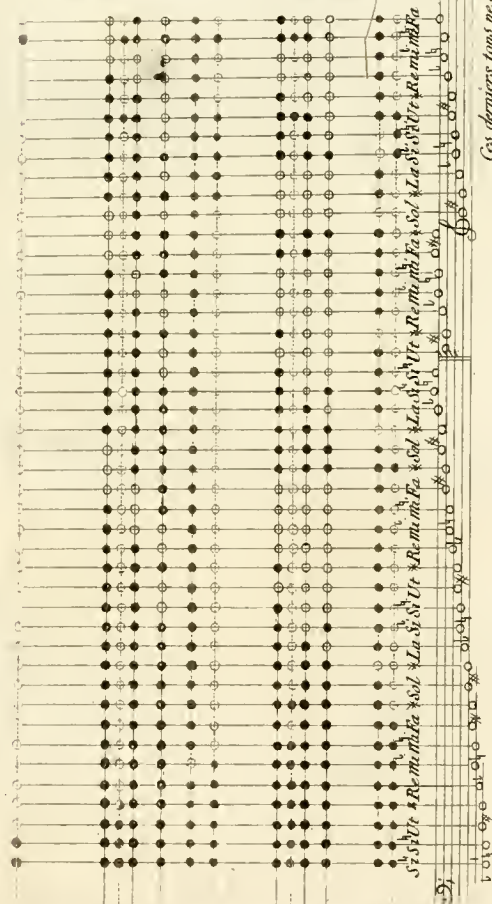
vénient qui résulteraient d'un coup de langue trop dur, ou trop peu articulé, qui tous deux rendent l'instrument désagréable à entendre ; mais comme il y en a qui dépendent du plus ou moins de liberté de la langue ; de même il y a des personnes à qui les meilleurs Maîtres ne pourront jamais donner la tournure nécessaire pour bien articuler certains morceaux de vitesse. Cependant cette difficulté ne doit pas décourager les amateurs ; ils pourront se dédommager de ce défaut de la grande liberté de langue, en s'appliquant à bien rendre d'autres morceaux de Musique, qui, pour n'être pas susceptibles de la plus grande exécution, n'en sont pas moins agréables pour l'amateur & l'auditeur. D'ailleurs on a toujours remarqué que la grande difficulté est rarement rendue sur le Basson, encore plus particulièrement que sur les autres instrumens à vent, avec la nécessité, la justesse & la précision nécessaires pour la rendre agréable. Cela provient de ce que la plupart de ceux qui jouent de grandes difficultés, se trouvent nécessairement, & comme malgré eux, emportés par un coup de langue trop précipité, qui les met souvent hors de mesure. Il est aussi difficile de réduire une langue trop libre, que de donner de la légèreté à celle qui serait lourde & épaisse. Ce dernier défaut de la langue produit l'effet contraire de l'autre, & retarde nécessairement la mesure ; de sorte que si deux personnes qui auraient ces deux défauts exécutaient ensemble un morceau de Musique, qui exigerait de la vitesse, il seroit impossible qu'ils se concentraient ensemble, & ils contrecarreraient continuellement par leurs mouvemens irréguliers, les Maîtres les plus habiles qui joueraient avec eux la même partie. La grande difficulté a encore cet inconvénient ; indépendamment de la fatigue beaucoup plus grande qu'elle exige, le son du Basson ne peut jamais être aussi beau que lorsqu'on exécute des pièces de Musique, qui ne demandent qu'un chant agréable. On invite cependant les amateurs à ne pas s'en tenir à ce qu'on peut nommer le terre-à-terre. Il est bon, & même nécessaire, de pratiquer la difficulté pour se former l'embouchure & les doigts, & acquérir l'habitude de faire aisément certains traits difficiles. Lorsqu'on sera parvenu à ce degré, on choisira le genre que l'on aimera le mieux, de l'agréable ou du surprenant.

Les doigts servent à boucher ou déboucher les trous qui produisent les différens tons du Basson. Ils doivent être placés sur l'instrument, de

TABLATURE DU BASSON.



Le Basson tout monté comme il doit être pour le jouer.

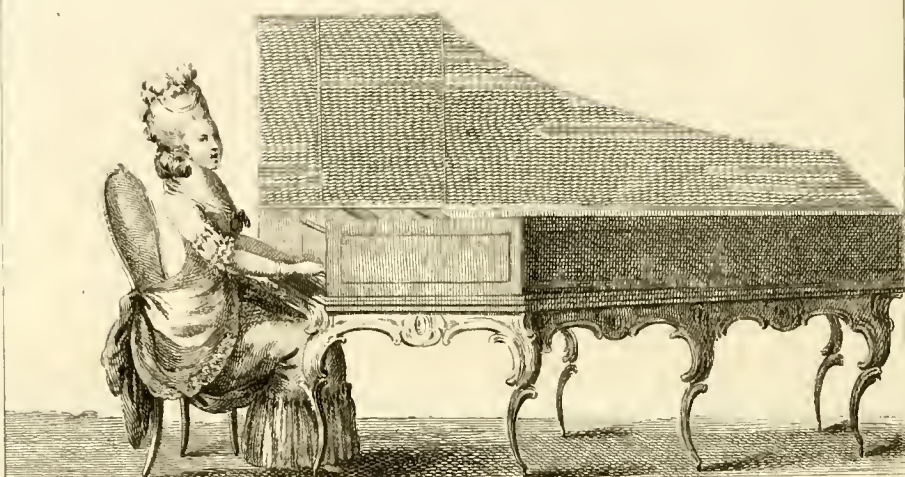


N^o. Il y a d'autres positions pour faire plusieurs tons de différents maiz, miers suivant les passages ou ils se trouvent employés, il s'en voit trop long de les décrire icy, c'est pourquoi en s'est retraint à donner la Tabla- ture la plus simple et la plus com- mune, restant aux autres de s'en for- mer à concevoir ces différentes po- sitions.

Il faut observer aussi que le même doigt qui sert dans cette Tabla- ture, faire les Dices sert aussi à faire les Bemois, par exemple, le doigt de l'Ut fait le Re b, celui du Sol fait le La b comme au- ci celui du Si b, fait le L a # et ce- lui du Mi b, fait le Re # ainsi du reste. On n'a pas placé ces tons dans la Tablature pour éviter la longueur et la confusion.

Ces derniers tons ne sont point notés sur tout Ut, Re, Mi, Fa, Mais cependant ils ne sont pas inséparables, en vertu de ce qui est après pour qu'on les a placés icy.

Les lignes perpendiculaires qui se trouvent au dessous de chaque Note indiquent le nombre de trous qui doivent être ouverts, ou fermés, pour produire chaque Ton, ou Semi ton qui forment la Gamme du Basson; la ligne droite qui part de chaque trou, marque que le trou doit être ouvert, ou fermé, pour rendre le ton indiqué, par la Note qui est au dessous de la ligne perpendiculaire. On a marqué par des lignes pointues, les tons pour lesquels il faut ouvrir, ou fermer les trois qui se touchent avec les Clefs, de même que ceux qui se touchent avec le trou de chaque main. Les autres marqués par des lignes pleines, sont ceux, pour lesquels on n'a pas besoin d'employer les Clefs et qui se touchent avec les trois premiers Doigts de chaque main. Les deux Si b et b sont les premiers tons graves du Basson, ils se font avec le même doigt, tous les trois fermés, il n'y a que la provision de l'anche qui étant plus forte, pour le Si b, le fait distinguer du Si b, mais il est rarement justé par comparaison avec les Si des Octaves au dessus sur tout lors qu'on est obligé de forcer un peu le ton, l'Ut # qui se trouve après se fait en débouchant la moitié du trou marqué 12. C'est pourquoi on voit qu'il n'est bouché qu'à moitié en ouvrant la ligne qui répond de ce ton au 1^{er}. Point qui est fait ainsi.



Clavecin .



Viole d'Amour
Page 307.



Poche ou Sourdine .

manière qu'ils puissent agir librement, & que cependant les trous soient bouchés exactement, suivant l'exigence des tons qu'ils produisent. Ils ne sont pas susceptibles des mêmes défauts que la langue, car la grande légèreté des doigts est une des meilleures qualités que l'on puisse désirer; mais la mollesse, la pesanteur & la roideur sont des défauts essentiels que l'on corrige difficilement. C'est du tact des doigts que dépend l'agrément que l'on peut mettre dans le chant que l'on fait faire à cet instrument, comme les cadences brisées & appuyées, les ports-de-voix & autres; il faut, par conséquent, que les doigts aient du nerf sans roideur, de la flexibilité sans mollesse, & qu'ils agissent toujours de concert avec la langue; c'est de-là que dépend la belle exécution de la Musique sur cet instrument. Avec des doigts de cette qualité, un coup de langue bien dirigé, une embouchure bien formée, un instrument de bonne qualité, & la connaissance de toutes les positions qui peuvent servir à rendre les agréments du chant dans tous les tons qui sont favorables au Basson, un amateur, qui d'ailleurs saura parfaitement la Musique, aura l'oreille juste, & connaîtra les différentes expressions dont le chant est susceptible, pourra rendre sur cet instrument tel chant que ce puisse être, à l'imitation d'une voix, lorsque ce chant n'excédera pas la portée de l'instrument, & exécutera les concerto, trio, quatuor, & autres genres de Musique, de manière à faire plaisir aux Auditeurs; mais il est rare de trouver toutes ces qualités réunies: c'est pourquoi il faut un travail opiniâtre, & des dispositions naturelles pour les rassembler.

CLAVECIN.

Cet instrument est trop connu pour que nous entrions ici dans les détails qui le concernent. Nous nous contenterons d'observer que par un vice de sa construction, le Clavecin étant borné à douze touches dans l'étendue d'une octave, il est impossible qu'il puisse rendre les vingt-un sons que la Musique admet, d'un son donné à son octave.

La manière d'accorder le Clavecin, loin de pallier ce défaut, y jette un vice encore plus considérable, en ce que l'on est obligé de discorder chaque quinte, c'est-à-dire, tous les sons, excepté les octaves, jusqu'au point nécessaire pour détruire la différence qui doit se trouver entre un

demi-ton majeur, & un demi-ton mineur; d'où il résulte que ni les tons mêmes, ni les tierces, ni les sixtes, ni aucun autre intervalle, ne peuvent être entendus dans leur juste proportion; en un mot, qu'aucun son n'y est juste, lorsqu'il n'est pas considéré comme l'octave d'un autre (a).

Pour parvenir à rendre le Clavecin un instrument tout-à-fait musical, il est nécessaire que le clavier porte autant de touches qu'il en faut pour exécuter les vingt-un sons différens contenus dans l'intervalle d'une octave; & afin qu'un pareil nombre de touches puisse entrer dans l'étendue du pouce au petit doigt, nous pensons qu'il n'y a que le moyen suivant.

1°. Il faut ajouter deux petites touches, l'une entre *fi* & *ut*; l'autre entre *mi* & *fa*, ce qui, avec les cinq petites touches que porte ordinairement le clavier, fera en tout sept petites touches.

2°. On coupera en deux chacune de ces petites touches, afin qu'une partie puisse rendre le bémol, & l'autre le dièse. (Voy. la planche ci-jointe).

Ce sont les Clavecins que les Italiens appellent *brisés* (Spezzari), & il paraît qu'on en faisait beaucoup plus d'usage en Italie, lorsque les principes de la Musique y étaient en vigueur, & que l'ignorance, soit des chanteurs, soit des autres praticiens, quant à l'intonation, n'y avait pas pris le dessus. On peut voir dans les *Observations sur différens points d'Harmonie*, par M. l'Abbé Rouffier, page 64 des notes, ce que disait le fameux *Becatelli*, maître de Musique à *Prato* en Toscane, touchant ces sortes de Clavecins qu'il appelle *chromatiques*, (b). Il les apporte en

(a) Si ces défauts, quoique très-considérables, ne sont pas sentis par tous ceux qui touchent l'Orgue, le Clavecin, &c. c'est que la plupart se sont adonnés à ces sortes d'instrumens avant de prendre des principes de Musique, & qu'ensuite l'habitude de ces instrumens faux a éteint en eux, ou du moins émoussé en partie, le sentiment de l'oreille quant à l'intonation. La preuve en est dans les Eglises où il y a des Orgues. Il en est peu dont les Organistes n'aient demandé, & souvent obtenu une augmentation de jeux dans leurs instrumens; aucun n'a demandé une augmentation de sons dans l'étendue d'une octave. Car le Facteur ne manquerait pas d'exécuter ce que l'Organiste demanderait; lorsqu'une Eglise se met en dépense pour augmenter seulement le bruit, qui n'est pas un objet bien essentiel dans la Musique.

(b) Cette dénomination est impropre. Les Clavecins *brisés* sont, dans le fait, *enharmoniques*,
 preuve,

ie d'une Octave)



uces,
nes.



preuve, pour démontrer la différence entre un dièse & un bémol, & pour qu'on puisse éprouver la grande discordance qui résulteroit de prendre l'un de ces sons pour l'autre, comme quelques praticiens commençaient à le faire de son tems, induits en erreur par l'imperfection des Clavecins ordinaires. Imperfection que ces Praticiens prenaient, sans doute, pour un principe, faute de connaître les vrais principes de la Musique.

Nous avons appris que M. Chiquelier, Garde des Instrumens de la Musique du Roi, avait fait construire un Clavecin (a), à-peu-près dans le genre de celui que nous proposons; mais outre que nous n'avons jamais vu le sien, & que le nôtre est fondé sur la division de l'octave, telle que nous l'avons donnée dans un tableau (tome III, page 373), on nous a dit que M. Chiquelier conservait dans son Clavecin, des touches accordées selon le *tempérament*, ce qui met une grande différence entre ce Clavecin & le nôtre, dont nous bannissons pour jamais le *tempérament*, puisque la Musique ne l'admet point. Car ce qu'on appelle *tempérament*, malgré ce qu'en ont dit dans leurs ouvrages des Ecrivains célèbres, n'est au fond qu'un moyen mécanique, une sorte d'industrie pour remédier au défaut des instrumens sur lesquels on ne veut pas mettre tous les sons, toutes les touches nécessaires. En employant les vingt-un sons contenus dans l'enceinte d'une octave, qu'a-t-on besoin de sons tempérés & intermédiaires, pour le mince plaisir de faire entendre ce qu'est la Musique sur les instrumens à douze sons? N'y a-t-il pas assez de ces sortes d'instrumens bornés, sans tâcher d'en perpétuer le vice, sur-tout lorsqu'on est convaincu qu'un *ré-dièse* n'est pas un *mi-bémol*, &c.? Nous ignorons d'ailleurs par quels principes se guide M. Chiquelier. Quant à nous, nous ne voyons rien de plus simple que de suivre ceux de la Musique, en proposant un Clavecin purement Musical, & non tempéré.

moniques, puisqu'ils font entendre la différence entre un *la-dièse*, & un *si-bémol*, un *si-dièse*, & un *ut*, &c. C'est cette différence qu'on appelle *quart de ton enharmonique*.

(a) Il a été exécuté par M. Paschal, célèbre Facteur de Clavecins, élève de Blanchet, & qui a la survivance de la charge de Garde des Instrumens, dont M. Chiquelier est titulaire.

Clavecin vertical.

Pour qu'un Clavecin tienne moins de place dans les petits appartemens, on a imaginé d'en faire qui sont brisés, & qui sont élevés contre le mur, dans le genre des Orgues. Voilà toute la différence qu'il y a entre cette espece de Clavecin & les Clavecins ordinaires.

Epinette.

C'est un Clavecin beaucoup moins étendu que le Clavecin ordinaire, & qui n'a qu'un clavier. Chaque son n'est par conséquent composé que du son de deux cordes, au lieu que dans le grand Clavecin, il est composé de deux cordes à l'unisson, & d'une à l'octave supérieure. Les touches sont aussi plus petites, & ordinairement on se sert de l'Epinette pour faire commencer les enfans. Il y en a qui tiennent dans des boîtes, dont la forme est un quarré long, & qui peuvent se porter en voyage.

Nous croyons faire plaisir au Public en rapportant ici une lettre de M. Trouflaut, Chanoine de l'Eglise de Nevers, sur les Clavecins en peau de buffle, inventés par M. Paschal. M. Trouflaut est un très-grand Musicien, organiste de son Eglise, & l'un des plus habiles Théoriciens de ce siècle. Sa Lettre est adressée à Messieurs les Auteurs du Journal de Musique, & a été insérée au n° 5 de l'année 1773, de ce Journal.

A Nevers, le 20 Décembre 1773.

M E S S I E U R S ,

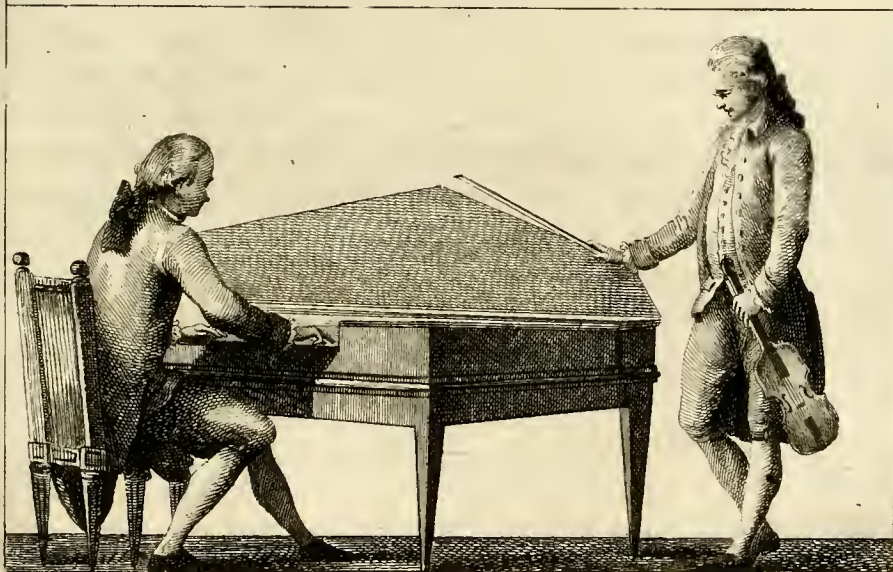
« Le Clavecin tenant un des premiers rangs parmi les Instrumens, les moyens qu'il fournit de réunir toutes les parties d'un Concert, de former des groupes harmoniques, d'offrir au Compositeur, dans un petit espace, toutes les formes possibles de l'harmonie & de la mélodie, le rendront toujours cher aux vrais Musiciens ».

« Malgré les ressources inépuisables qu'il offre au génie, on ne peut



Forte Piano .

Violon vu de profil .



Epinette .

Violon vu en face .

cependant disconvenir que l'égalité de ses sons ne fût un défaut très-réel. Cet Instrument, très-simple dans son origine, & composé d'abord d'un seul clavier, ainsi que nos Epiquettes, conserva pendant plusieurs siècles à-peu-près la même simplicité (a). On imagina ensuite de doubler les sautereaux de chaque touche, pour varier un peu les sons. C'est à cette époque que le premier germe du goût se développa en faveur de notre Instrument. Les Facteurs imaginèrent ensuite de placer deux claviers, dont le supérieur faisait parler un seul rang de sautereaux, & l'inférieur les faisait jouer tous les deux. Par ce moyen on opérât le fort & le doux : mais ce fort & ce doux étaient toujours les mêmes, & il n'y avait point de gradation de l'un à l'autre. On inventa dans la suite mille autres moyens d'amplifier, de décorer, d'améliorer les Clavecins ; mais jamais on ne toucha au but qu'on aurait dû se proposer, de graduer les sons comme la nature & le goût l'inspirent à une oreille délicate & à une ame sensible ».

« Les Facteurs ne furent pas les derniers à s'apercevoir de cette imperfection, mais ils préférèrent le sommeil de l'usage à l'activité du génie, & ne cherchèrent point à perfectionner ce bel instrument, ni à le mettre en état d'exécuter les *forte*, *piano*, *amoroso*, *gustofo*, *staccato*, &c. & toutes les autres gradations qui figurent avec tant de charmes dans la Musique moderne ».

« Il étoit réservé à M. Paschal Taskin (b) de porter ses vûes plus loin, & de triompher des obstacles qui avaient pu arrêter ses prédécesseurs. Livré à de fréquentes méditations, cet Artiste, aussi ingénieux que modeste, se détermina à faire l'essai de toutes sortes de corps, pour en tirer des sons agréables. Ce fut en 1768 qu'il obtint de la répétition de ses expériences le succès qu'il en espéroit. Parmi les trois rangs de saute-

(a) On peut voir sur ce sujet le livre excellent de l'Harmonie universelle du P. Mersenne, Religieux Minime, à l'article des Instrumens à cordes.

(b) M. Paschal, Facteur de Clavecins de la Cour, & Garde des Instrumens de Musique de la Chambre du Roi, demeure à Paris, rue de la Verrerie, vis-à-vis la petite porte de S. Merry. Il est élève & successeur de M. Blanchet ; & non-seulement il possède seul le secret de ses excellens claviers, mais il les a perfectionnés à plusieurs égards.

reaux ordinaires aux Clavecins, il en choisit un, dans lequel il substitua, aux plumes de corbeau, des morceaux de peau de buffle, qu'il introduisit dans les languettes, de la même manière à-peu-près que les plumes. De l'effet de cette peau sur la corde de l'instrument, il résulte des sons veloutés & délicieux; on enfle ces sons à volonté, en appuyant plus ou moins fort sur le clavier; par ce moyen on obtient des sons nourris, moëlleux, suaves, ou plutôt voluptueux, pour l'oreille la plus épicurienne. Desire-t-on des sons passionnés, tendres, mourans? Le buffle obéit à l'impression du doigt; il ne pince plus, mais il caresse la corde; le tact enfin, le tact seul du Claveciniste suffit pour opérer alternativement, & sans changer ni de clavier ni de registres, ces vicissitudes charmantes ».

« M. Paschal ne s'est point borné à cette précieuse découverte : il a voulu mettre en usage les registres emplumés, pour répandre plus de variété sur son instrument. Pour cela, il a imaginé des baguettes de fer qui percent perpendiculairement le sommier du Clavecin, du haut en bas; le bout supérieur fait mouvoir les registres emplumés; le bout inférieur vient se terminer un peu au-dessus des genoux du Claveciniste. Par cet ingénieux & simple mécanisme, on peut, avec le plus léger mouvement des genoux, faire parler tel ou tel jeu de plumes, séparément ou ensemble; ou le jeu de buffles seul, ou tous les jeux du Clavecin réunis : de sorte que si l'on veut imiter l'effet d'un grand chœur, d'un écho, & toutes les nuances dont la Musique moderne est susceptible, on y réussit au-delà de ses desirs, sans déplacer la main du clavier. Quelle prodigieuse variété dans un instrument auparavant si ingrat ! La magie des sons qu'il fait entendre aujourd'hui, captive bientôt l'attention de l'auditeur, intéresse son cœur, l'enchanté, le ravit. Vous êtes à même de vérifier le détail que je place sous vos yeux. Le plaisir que vous goûterez en entendant ce Clavecin enchanteur, vous en fera bien-tôt éprouver un autre non moins délicieux pour les âmes bien nées, celui de la reconnaissance ».

« Depuis 1768 notre Artiste a su ajouter à sa propre découverte. C'est en combinant les effets du tact, des claviers & des buffles, qu'il s'est aperçu qu'on pouvait, & conserver la même égalité de tact, & cependant enfler ou diminuer les sons à son gré. En conséquence il a su placer sous le pied du Claveciniste un tirant qui fait mouvoir im-

perceptiblement le jeu des buffles, ainsi que le jeu des plumes. Ce tirant recevant du pied une pression plus ou moins légère, enfle ou diminue les sons plus ou moins. On parvient aisément alors à faire sentir toutes les variations possibles dans l'exécution, & l'on fait succéder à son gré des sons foibles ou forts, tendres ou éclatans; ce qui produit la surprise la plus flatteuse. »

« Depuis les tailles, jusqu'à l'extrémité des basses, les Clavecins en peau de buffle imitent parfaitement le son des basses du prestant de l'orgue, & depuis les tailles jusqu'à l'extrémité des dessus, ceux de la flûte traversière ».

« Quant à leur durée, ce qu'on en peut dire de plus précis, c'est que le premier Clavecin en buffles ayant été fait en 1768, pour M. Hébert, Trésorier-général de la Marine & des Menus Plaisirs du Roi, il a conservé jusqu'à ce jour, quoique fréquemment exercé, la même égalité de force & d'élasticité propres à la peau de buffle, d'où l'on doit conclure que les buffles durent au moins cinq ans, & probablement beaucoup davantage; ce qui devient très-intéressant pour les Amateurs, qui étaient dégoûtés du Clavecin, par le prompt dépérissement des plumes. »

« J'ose ajouter, avec confiance, que le Clavecin à buffles est très-supérieur aux *Piano-Forte* (a). Quelqu'ingénieux que soient ces derniers, ils ne laissent pas d'avoir des défauts essentiels. Placés chez le vendeur, ils ont de quoi plaire & séduire : mais si l'on porte un coup d'œil attentif sur l'intérieur de leur construction, leur complication effraie à l'instant. Si les dessus en sont charmans, les basses dures, sourdes & fausses semblent donner la consommation à nos oreilles françaises : défaut jusqu'à présent irremédiable, si l'on ne pratique à ces fortes de Clavecins un jeu de flûtes, tel que j'en ai vu à Paris, chez un Amateur, pour améliorer les basses & renforcer les dessus; conséquemment double mécanisme, double dépense, double servitude pour entretenir l'accord de l'un & de l'autre. De plus, & c'est ce qui est le plus essentiel, on ne peut adapter le mécanisme des *Piano-Forte* de Londres à

(a) Le Clavecin *Piano-Forte* a été inventé, il y a environ vingt-ans à Freyberg en Saxe, par M. Silbermann. De la Saxe, l'invention a pénétré à Londres, d'où nous viennent presque tous ceux qui se vendent à Paris.

nos Clavecins Français , la forme & la disposition de ces derniers n'ayant jamais pu s'y prêter , quelque intelligens que pussent être les Facteurs. Ces Clavecins enfin , quelque peu qu'ils se dérangent , soit par le transport soit par l'intempérie de l'air , sont bientôt condamnés à un éternel oubli dans nos Provinces , où personne n'est en état de les enretenir comme il faut. Je passe sous silence leur excessive cherré ».

« Dans celui de M. Paschal , les basses , au contraire , répondent avec toute la précision possible aux dessus , toutes les notes du clavier sont également sonores & moëlleuses , & toujours susceptibles de toutes les gradations que l'Artiste peut desirer. Son mécanisme s'adapte à très-peu de frais à tous les anciens Clavecins Français , Flamands , Italiens. Le mécanisme appliqué , on tire encore parti des registres emplumés ; on peut en lutter les sons & avoir par-là toujours du nouveau , toujours de l'agréable. Cette découverte devient sans doute l'époque de la résurrection des Ruckers , des Geronimi , des Matius , &c. De plus , les Clavecins de M. Paschal , lorsqu'ils parviennent en Province , n'ont rien à redouter de la maladresse de ceux qui se chargent de les maintenir en bon état. Pour peu qu'on examine le sautereau , la mortaise , le buffle ; qu'on veuille comparer les touches qui vont mal avec celles qui vont bien , rien n'est plus facile & plus amusant que d'y porter un secours aussi prompt qu'efficace. Un canif , des ciseaux , un morceau de buffle , voilà tout l'attirail qui convient. La modicité du prix que M. Paschal attache à son mécanisme , prouve bien qu'il ambitionne plus l'avantage d'être utile que celui de s'enrichir. Il faut encore remarquer que les buffles , placés aux sautereaux de l'Épinette , offrent autant d'agrément qu'au Clavecin , à cela près qu'il est impossible de produire autant de variété avec un seul registre ».

« La découverte de M. Paschal lui a mérité les suffrages unanimes des connoisseurs. Les premiers Artistes de Paris , tels que M. Couperin , M. Balbâtre , n'ont pas tardé à vouloir jouir du bienfait de cette invention , & les Grands de la Cour & de la Capitale s'empresrent tellement de suivre leur exemple , que M. Paschal n'a d'autre regret que d'être occupé sans cesse à appliquer son mécanisme à d'anciens Clavecins , & de n'avoir pas un moment pour achever les siens , qu'il regardait avec raison comme les plus propres à assurer sa réputation ».

« J'ai l'honneur d'être avec respect , Messieurs , votre très humble , &c.

TROUFLAUT , Chanoine semi-prébendé de l'Église de Nevers ».

A Catane, en Sicile, un Prêtre Napolitain a inventé plusieurs Clavecins singuliers. Dans l'un, les fautereaux viennent marteller la corde avec tant de vivacité, qu'ils lui font rendre un son aussi fort, aussi brillant que le pincement de la plume, sans en avoir le glapissement, & laissent au Musicien la facilité du *Forte-Piano*, par le plus ou moins de force à battre sur la touche.

Ce Clavecin est susceptible de plusieurs jeux; il y en a particulièrement un de Harpe, qui est parfait. Il a encore l'avantage en fatiguant moins la corde, de ne lui faire presque jamais perdre son accord.

Dans un autre, une invention non moins heureuse, c'est de pouvoir; par l'augmentation ou la soustraction d'une hausse, de baisser, hausser ou changer le ton de tout le diapason à la fois, & ôter ainsi tout le désavantage de cet instrument, qui est de contraindre les voix à chanter à son ton.

Il a déjà poussé la perfection de cette invention jusqu'à quatre demi-tons, & cet habile Prêtre irait encore plus loin, s'il était aidé de quelques Facteurs qui fussent aussi adroits, qu'il est ingénieux & inventif.

Il a aussi construit les Orgues des Bénédictins de Catane. Tous les jeux & tous les instrumens à anche & à cordes y sont imités jusqu'à l'illusion. Il y a, sur-tout, un jeu qui imite l'écho, d'une manière si aérienne que l'on suit le son qui se perd dans l'espace.

Sur le Clavecin du Pere Castel.

Il y a un son fondamental & primitif dans la nature, auquel on peut donner le nom d'*ut*.

Il y a aussi une couleur tonique, originale & primitive, qui sert de base & de fondement à toutes les couleurs, c'est le *bleu*.

Il y a trois cordes ou sons essentiels qui dépendent de ce ton primitif d'*ut*, & qui composent avec lui l'accord parfait primitif & original, qui est *ut mi sol*.

Il y a de même trois couleurs originales dépendantes du *bleu* : elles ne sont composées d'aucunes autres couleurs, & elles les produisent toutes : ces trois sont, *bleu*, *jaune* & *rouge*. Le *bleu*, est la *tonique*; le *rouge*, la *quinte*; & le *jaune* est la *tierce*.

Il y a cinq tons, *ut, re, mi, sol, la*; & deux demi-tons, *fa, si*. De même il y a cinq couleurs principales, *bleu, verd, jaune, rouge & violet*; & deux couleurs *semi-toniques*, qui sont *l'aurore & le violant*, (que Newton appelle *l'orangé*) & *l'indigo*.

L'échelle musicale est, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*.

L'échelle des couleurs est *bleu, verd, jaune, aurore, rouge, violet, violant*: car le *bleu* conduit au *verd*, qui est *demi-bleu & demi-jaune*.

Le *verd* conduit au *jaune*, le *jaune* à *l'aurore*, qui est un *jaune doré*; *l'aurore* au *rouge*; le *rouge* au *violet*, qui a deux tiers de rouge contre un tiers de *bleu*, & le *violet* au *violant*, qui a plus de *bleu* que de *rouge*.

Les tons entiers se partagent en demi-tons (a); par conséquent la gamme est composée de douze demi-tons; *ut, ut* ♯, *re, re* ♯, *mi, fa, fa* ♯, *sol, sol* ♯, *la, la* ♯, *si*.

Il y a pareillement douze demi-couleurs, ou *demi-teintes*; & il ne peut y-en avoir ni plus ni moins; ces couleurs sont: *bleu, céladon, verd, olive, jaune, aurore, orangé, rouge, cramoisi, violet, agate & violant*.

Le *bleu* conduit au *céladon*, qui est un *bleu verdâtre*; le *céladon* mène au *verd*; le *verd* à *l'olive*, qui est encore un *verd jaunâtre*; *l'olive* conduit au *jaune*; le *jaune* à *l'aurore*; *l'aurore* à *l'orangé*; *l'orangé* au *rouge couleur de feu*; celui-ci au *rouge cramoisi*, qui est mêlé avec un peu de *bleu*; le *cramoisi* ou *violet*, qui est encore plus *bleu*; le *violet* à *l'agate*, ou *violet bleuâtre*; *l'agate* au *violant*, ou *bleu violant*, qui est un *bleu* tant soit peu ardent.

La marche des sons se fait dans un cercle, & comme ils sont sortis de *l'ut*, leur progression les y ramène: *ut, mi, sol, ut*, ou *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*. Cette révolution s'appelle une *octave*, dans laquelle le dernier *ut* est de moitié plus aigu, & plus retentissant que le premier.

Les couleurs forment de même leur progression dans un cercle; & comme ce cercle commence au *bleu*, il y finit pareillement: car du *rouge* au *cramoisi*, il y a un degré vers le *bleu*: du *cramoisi* au *violet*, un autre degré; *l'agate* de même, & le *violant* qui est presque tout *bleu*, & où

(a) Le Pere Castel n'était pas mieux instruit que tant d'autres sur la division de la gamme; s'il eût su que l'octave se divise en vingt-un sons, cette connaissance eût détruit son Clavecin de fond en comble.

il y a seulement un œil rouge, conduit au bleu, qui est de moitié plus tranchant & plus clair, que le premier *bleu* par où l'octave a commencé; car toutes les couleurs à proportion qu'on y mêle du blanc, deviennent plus obscures.

Le Pere Castel prouve par des principes de géométrie, qu'il n'y a que douze octaves possibles, à compter depuis le tuyau d'orgue de soixante-quatre pieds, jusqu'au tuyau d'une ligne & demie, & qu'elles ne peuvent produire que cent quarante-quatre sons. Il prouve pareillement qu'entre le blanc & le noir, il n'y a que cent quarante-quatre couleurs possibles.

Voilà les principes sur lesquels le pere Castel a fondé son Orgue ou *Clavecin des couleurs*.

Jusqu'ici nous n'avons que la moitié de la Musique, puisque le mouvement en est l'ame, & que ce mouvement consiste à faire entendre en différens tems, différens sons, plus ou moins durables, selon la mesure qui les regle.

Pour y parvenir sur le *clavecin oculaire*, il s'agit donc de pouvoir à son gré, montrer ou cacher les couleurs, de faire paraître tantôt le *bleu*, tantôt le *rouge*, puis le *verd*, le *violet*. Quelquefois le verd & le rouge succéssivement, tandis que le rouge demeure ou passe lentement devant nos yeux, ou seul, ou en compagnie d'autres couleurs.

Veut-on entendre un son d'orgue, on pose le doigt sur le clavier, on appuie sur la touche, & à mesure qu'elle baisse pardevant, & qu'elle leve par derriere, elle fait ouvrir une soupape, qui, en donnant passage au vent des soufflets, produit le son que l'on desire. Un autre touche ouvre une autre soupape, & fait sonner un autre tuyau, & plusieurs touches, baissées ensemble ou succéssivement, font entendre plusieurs sons, ou à la fois, ou l'un après l'autre.

Comme la touche en pressant ou en tirant une targe, une pilore, ou un talon, ouvre une soupape pour opérer un son; de même le P. Castel s'est servi de cordons de soie, de fil d'archal, ou de languettes de bois, qui, étant tirés ou poussés par le derriere ou le devant de la touche, ouvrent un coffre de couleurs, un compartiment, ou une peinture, ou une lanterne éclairée en couleurs; de maniere qu'au même instant que vous entendez un son, vous voyez une couleur relative à ce son.

Plus les doigts courent & sautent sur le clavier, plus on voit de couleurs, soit en accords, soit dans une suite d'harmonie.

Reste à savoir si le mouvement des couleurs peut faire une harmonie; si ce mouvement fera agréable à la vue; si l'œil pourra sentir cette harmonie, &c.

Nous avons bien de la peine à croire que l'âme reçoive, par la diversité des couleurs, le même plaisir qu'elle reçoit par la diversité des sons.

D'ailleurs le rapport que le P. Castel trouve, entre les sons & les couleurs, n'est pas tel qu'il l'imagine. Il regarde l'*ut-dièse*, par exemple, comme un son qui tient précisément le milieu entre *ut* & *re*; ce qui n'est pas. Car la distance entre *ut* & *ut-dièse*, est bien plus grande que celle de l'*ut-dièse* au *re*, puisqu'on compte un apotome dans la première distance, c'est-à-dire, d'*ut* à *ut-dièse*, & que de cet *ut-dièse* à *re* il n'y a qu'un limma. Or la différence entre ces deux intervalles, étant à-peu-près d'un quart de ton, ce seroit au milieu de ce quart de ton qu'il faudroit placer l'intonation intermédiaire sur laquelle a compté le P. Castel dans son système; intonation purement arbitraire, & pour laquelle la Musique, qui ne marche que par principes, n'a pas même de signes.

Le dièse & le bémol, qu'emploie la Musique, servent l'un & l'autre à hausser ou à baisser une note de la valeur d'un apotome, & cette valeur est toujours plus forte que ce qu'on peut concevoir comme la moitié d'un ton.

Comme beaucoup de personnes sont dans la même erreur que le P. Castel (a), nous croyons devoir mettre ici sous les yeux comment la Musique divise un ton en deux parties, & l'on verra que ces deux parties sont toujours inégales, de quelque manière que le ton soit divisé.

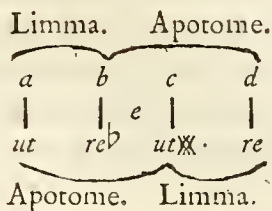
(a) 1°. L'Orgue, le Clavecin, & tous les instrumens à touches, sont construits d'après la même erreur, c'est-à-dire, d'après les faux principes que s'étoient faits des hommes grossiers dans des siècles de barbarie.

2°. Tous les chanteurs Italiens passent leur vie à étudier les fausses intonations du Clavecin, & malheureusement ils les retiennent trop bien.

3°. Des Compositeurs de Musique, d'après la construction gothique du Clavecin, prennent & écrivent des *ut* pour des *si-dièses*, des *si-bémols* pour des *la-dièses*, &c.

4°. Des théoriciens, soit en France, soit en Italie, fondent des systèmes de Musique sur l'égalité des demi-tons.

5°, 6°, 7°, &c. &c. &c, l'énumération seroit trop longue.



On voit, par cet exemple, que si l'on monte d'un limma depuis *ut*, comme d'*a* à *b*, on aboutit à *re-bémol*, peu éloigné de l'*ut*; tandis que l'espace *b*, *d*, c'est-à-dire, de *re-bémol* à *re*, est beaucoup plus grand. De même si du *re*, *d*, l'on descend d'un limma, à *c*, l'on aboutit à *ut-dièse*, & l'apotome qui reste entre *c*, *a*, ou *ut-dièse* & *ut*, est toujours un espace plus grand que celui de *d* à *c*.

Quant à l'espace marqué *e*, il représente cette sorte de quart de ton qu'il y a entre *re-bémol* & *ut-dièse*. C'est dans cet espace que les instrumens à touches placent leurs fausses intonations. Leur plan, entre *ut* & *re*, par exemple, étant d'éviter avec soin ce qui pourroit chanter décidément un *re-bémol* ou un *ut-dièse*, parce que n'ayant qu'une seule touche, pour exprimer ces deux sortes de sons, ils ne pourroient entonner juste l'un, sans trop détonner, lorsque la même touche voudroit faire sonner l'autre. Aussi les habiles accordeurs de Clavecin prennent-ils un certain milieu entre ces deux sortes de sons; & c'est ce milieu qu'a supposé le P. Castel pour représenter sa couleur intermédiaire, entre les deux couleurs qui répondent à deux sons qui forment l'intervalle d'un ton. Mais il est aisé de conclure de ce que nous venons d'observer, que le P. Castel, avec des connoissances musicales plus précises ou moins erronées, eût arrangé son système de toute une autre manière, même en réduisant la division de l'octave à douze semi-tons; soit qu'il eût employé pour cela les dièses, comme il l'a fait, soit qu'il eût divisé son octave par des bémols, comme *ut*, *reb*, *re*, *mi♭*, *mi*, *fa*, &c.

La couleur intermédiaire qu'il place entre les divers tons dont la gamme est composée, auroit été, dans un cas, plus rapprochée du son supérieur; dans l'autre, cette même couleur intermédiaire auroit dû se rapprocher davantage du son inférieur, c'est-à-dire, qu'elle auroit dû avoir une toute autre nuance que celle à laquelle le P. Castel s'est déter-

miné, d'après l'égalité prétendue des demi-tons, qu'un savant comme lui n'aurait pas dû admettre si légèrement (a). L'exemple suivant peut représenter notre idée, par la position différente entre les sons affectés d'un dièse ou d'un bémol ; les uns formant un apotome avec le son précédent, & les autres ne formant qu'un limma , intervalle moindre que l'apotome.

{	UT	<i>ut</i> ✕	RE	<i>re</i> ✕	MI	FA	<i>fa</i> ✕	SOL	<i>sol</i> ✕
	Bleu ,	céladon ,	verd ,	olive ,	jaune ,	aurore ,	orangé ,	rouge ,	cramoisi ,
	UT	<i>re</i> ♭	RE	<i>mi</i> ♭	MI	FA	<i>sol</i> ♭	SOL	<i>la</i> ♭
{	LA	<i>la</i> ✕	SI	UT	<i>octave.</i>				
	violet ,	agate ,	violant ,	bleu clair.					
	LA	<i>si</i> ♭	SI	UT	<i>octave.</i>				

On voit par cet exemple que la couleur intermédiaire entre *ut* & *re*, doit avoir plus de *verd* lorsqu'elle répond à *ut*✕ ; & être moins *céladon*, avoir plus de *bleu*, lorsqu'elle répond à *re*♭. De même, l'*olive* doit être plus *verd* ou plus *jaune*, selon qu'il répond à *mi*♭ ou à *re*✕, & ainsi à proportion des autres couleurs intermédiaires.

V I O L O N.

Un habile Amateur , & un Professeur instruit, nous avaient promis des recherches curieuses sur ce roi des instrumens, & des détails intéressans sur la maniere d'en jouer ; mais après avoir attendu plus d'un an , & nous trouvant pressés par la nécessité d'imprimer ; nous avons été obligés de renoncer à ces secours, & nous sentons, avec regret, que cet article ne fera pas traité comme il eut pu l'être.

On ignore l'origine du Violon ; on ne le croirait inventé que vers le neuvieme ou dixieme siecle , si quelques monumens antiques ne donnaient

(a) L'égalité des demi-tons est la théorie des Facteurs d'instrumens à touches. Mais la théorie de la Musique, même la plus imparfaite, distingue les demi-tons en *majeurs* & *mineurs*. Or ces mots ne devaient pas paraître vuides de sens à un homme de Lettres, Géometre, &c comme le P. Castel,

pas la représentation exacte de sa forme. On peut voir dans les tableaux de Philostrate, page 85, sur un puits antique, plusieurs violons presque semblables à ceux de nos jours, excepté que le manche est plus court.

Amphion y est aussi représenté, page 76, jouant d'une espèce de Viole ou Violon à cinq cordes, avec un archet semblable aux nôtres, & tout-à-fait différent du *Plectrum* des anciens. On croit qu'Athénée a voulu parler de l'archet, en disant : *autre chose est le sceptre, autre chose est le plectre*. On imagine que ce qu'il entend par *sceptre*, est l'archet, & cela est assez probable, sur-tout d'après les monumens antiques qui nous en ont conservé la figure.

Le puits sur lequel on voit ces Violons semblables aux nôtres, se trouve sur des médailles d'argent que fit frapper *Scribonius-Libo*, homme très-considérable chez les Romains. On en peut voir les détails dans *Pierre Valerian*, auteur des hiéroglyphiques, livre 47.

Cette médaille a d'un côté une tête avec cette inscription :

PAULUS LEPIDUS CONCORD.

Et au revers, le puits accompagné de ces mots :

PUTEAL SCRIBON LIBO.

Horace en parle de cette manière :

Forum Putealque Libonis,

Mandabo ficcis. Epître. 19, liv. 1.

Le Barreau est pour les buveurs d'eau.

parce que le tribunal du Préteur étoit auprès de ce puits que *Libon* avoit fait construire dans le *Forum*, dans un endroit où la foudre étoit tombée.

Voilà ce que l'antiquité nous a conservé sur le Violon, & c'est si peu de chose, que c'est à-peu-près ne rien savoir.

Le Rebec est le plus ancien Violon connu en France; il n'avoit que trois cordes, & nos anciens Romanciers & Troubadours en font souvent mention. Nous avons fait graver la figure de *Colin Muset*, (a) que l'on voit encore au portail de *Saint-Julien des Ménestriers*, jouant du Rebec.

(a) Voyez la page 304 de ce volume.

Nous ignorons en quel temps on ajouta une quatrième corde à cet instrument; ce ne peut être qu'avant le seizième siècle, puisque les meilleurs Violons que nous ayons encore, sont ceux que Charles IX, Roi de France, fit faire à Cremona par le fameux *Amati*, & que ce sont encore les plus beaux modèles possibles.

On fait que cet instrument à cordes & à archet, est composé de deux tables, réunies par des bandes de bois ou éclisses, hautes d'environ dix-huit lignes. La table de dessous est ordinairement de hêtre, & est de deux pièces collées ensemble. Celle de dessus est de sapin ou de cèdre. Les éclisses sont de hêtre. On attache un manche à ces tables: ce manche est plus ou moins court, suivant l'idée des Luthiers, est recouvert d'une touche de bois d'ébène, & est recourbé, vuide, & percé dans le haut, pour y placer quatre chevilles, qui servent à tenir les quatre cordes de cet instrument.

La table de dessus est percée des deux côtés par deux ouvertures faites en *S*: c'est environ à la moitié de ces *S*, & dans l'entre-deux que l'on pose le chevalet, qui est un morceau de bois mince & approprié, qui doit porter les cordes; il faut que sa hauteur soit d'environ une ligne plus élevée que la touche, lorsqu'elle est colée sur le manche.

A trois doigts plus bas que le chevalet, on attache les cordes à une queue d'ébène qui tient à un bouton placé au milieu de l'éclisse qui sépare les deux tables; & c'est-là l'endroit le plus fort de l'instrument, puisqu'il doit résister à la tension des quatre cordes.

Les ouvertures en *S* sont faites pour laisser sortir le son de l'instrument, & sous le pied droit du chevalet, on pose entre les deux tables un petit support mince, que l'on appelle l'*ame*; cette ame force un peu les deux tables de s'éloigner en voûtes, & c'est presque de cette opération que dépend la beauté du son, parce que l'*ame* communique les vibrations d'une table à l'autre.

Les cordes du Violon se nomment.

1^{re}, *mi* ou Chanterelle.

2^e, *la* ou Seconde.

3^e, *re* ou Troisième.

4^e, *sol* ou Quatrième.

Ordinairement la Troisième & la Quatrième sont filées ; quelquefois la Troisième ne l'est pas.

L'archet est composé d'une baguette un peu courbée par le bout le plus mince, pour éloigner de la baguette les crins qui sont attachés à ce bout, & qui sont au nombre de quatre-vingt ou cent, & qui par le moyen d'une vis placée au gros bout de l'archet, se tendent à volonté étant appuyés sur une hausse, petit morceau de bois qui fait, au gros bout, l'effet de la courbure au petit, & qui empêche les crins de toucher à la baguette lorsqu'on appuie l'archet sur les cordes.

On tient le Violon de la main gauche, & l'archet de la droite ; on le prend par le manche, & on pose sous le menton sa partie inférieure, en sorte que le bouton réponde sur la clavicule gauche. Le revers du manche est tourné du côté du creux de la main ; l'index doit être près du fillet, & les autres doigts en sont rapprochés, mais un peu penchés, & prêts à toucher la chanterelle ou toute autre corde en les allongeant.

On frotte les crins de l'archet sur un morceau de colophane, qui est une résine préparée, pour qu'ils puissent tirer du son des cordes ; car sans ce secours ils n'en tireroient aucun.

Le *Violon d'amour* ne diffère du précédent qu'en ce que 1°. le manche est plus long, & augmenté de quatre, cinq ou six chevilles plus petites que les quatre principales ; 2°. qu'il n'y a point de queue pour attacher les cordes, & que c'est auprès de l'endroit où est placé le bouton, qu'on les fixe. Outre les quatre principales cordes dont nous avons parlé, on y ajoute quatre, cinq, ou six cordes de laiton qui passent au milieu du chevalet percé à jour pour cet usage, vont s'attacher aux petites chevilles du manche, & s'accordent plutôt à la volonté des professeurs que par des règles certaines. On prétend que ces sons qu'on appelle improprement *harmoniques*, donnent plus de brillant au son du Violon ; mais nous avons cru observer qu'il en résulterait un assemblage de sons confus & discordans. On met sept cordes semblables à la Viole d'amour, qui par conséquent est encore plus discordante que le *Violon d'amour*.

Nous n'entreprendrons point d'indiquer la manière de jouer du Violon, ni d'en faire connaître le manche ; cette entreprise est trop au-dessus de nos forces.

CHAPITRE XVII.

Des Instrumens Modernes Chinois.

DANS notre premier Livre, page 125, nous avons essayé de donner une idée de l'ancienne Musique des Chinois; nous entreprenons dans celui-ci d'examiner celle qu'ils cultivent aujourd'hui; & nous ne craindrons point d'assurer, d'après le P. Amiot (a) qu'ils sont moins avancés qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans, à en juger par la comparaison des monumens anciens, avec ceux qu'ils ont érigés de nos jours.

L'Empereur *Kang-hi* avait entrepris de faire adopter les principes de la Musique Européenne, qu'il goûta beaucoup dès qu'on lui en eut expliqué les premiers élémens. Il employa pour cela le P. *Pereira*, Jésuite Portugais, & ensuite M. *Pedrini*, Missionnaire de la Propagande, assez instruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. Ils s'en acquitterent si bien, que l'Empereur approuva tout ce qu'ils avaient fait, & ne dédaigna pas de se dire le compagnon de leurs travaux, & de publier qu'il avait eu grande part à leur ouvrage sur la Musique.

Le Livre fut imprimé dans l'enceinte même de son Palais. Tout en était beau, papier, caractères, figures, impression. Sa Majesté en distribua des exemplaires à tous les grands de son Empire.

Quelques-uns, pour lui faire leur cour, se donnerent la peine d'étudier les différentes combinaisons de nos sept notes, & d'apprendre par

(a) Tout ce que nous allons rapporter, est tiré d'un Mémoire du Révérend Pere Amiot, savant Jésuite qui habite la Chine depuis près de trente ans, & à qui les Lettres ont de grandes obligations, pour toutes les connaissances que nous lui devons sur cette contrée, aussi mal connue, que curieuse à connaître.

Après avoir donné ce Chapitre à l'impression, nous avons trouvé dans le second volume des variétés littéraires, que la plus grande partie de ce Mémoire du P. Amiot y avait été imprimée.

Nous y avons aussi trouvé d'excellentes réflexions sur la Musique Chinoise, par le savant Rédacteur de ces variétés.

cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instrumens, à la maniere Européenne.

Mais, comme dès leur plus tendre enfance, ils étaient accoutumés à entendre parler de *lu*, de *tiao*, du son de la pierre, &c. — Qu'ils avaient entendu faite des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature; que d'ailleurs les principes de la Musique Européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne Musique. Le figuré l'emporta sur le réel, & les préjugés firent taire la conviction.

Kang-hi connaissant parfaitement le génie de la nation qu'il gouvernait, vit bien qu'il lui serait impossible de l'engager à adopter une Musique étrangère. Il savait combien de ruisseaux de sang ses ancêtres avaient fait couler pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la maniere des Tartares.

Il ne voulut point renouveler ces horribles tragédies, en exposant ses sujets à la défobéissance, pour une chose qui, au fond, n'en valait pas la peine.

Cependant comme c'est un point essentiel dans le Gouvernement, que chaque Dynastie ait sa Musique particulière, il voulut que celle des *Tartares Mantchoux* eût aussi la sienne.

Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'Empire, les mêmes précisément que ceux dont nous avons donné le détail dans notre premier Livre. Le seul changement qu'il se permit, fut dans la construction des instrumens, auxquels il conserva cependant leurs anciens noms, leur forme & leur usage.

La Musique des Chinois est donc absolument la même qu'elle était vers les premiers tems de leur Monarchie, du moins quant aux principes, dont l'époque est fixée à l'année 2637 avant J. C. selon le P. Amiot. Voyez ci-devant, page 131.

La Musique, en usage sous la Dynastie *Tay-tsing*, actuellement régnante, est la Musique *Chao-yo*, dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef, ou Sur-intendant, de cette Musique, a l'inspection sur tous les Musiciens, & porte le titre de *Tay-Tchang-sée*, c'est-à-dire, *conservateur des cinq vertus capitales*, & absolument nécessaires à l'homme, comme membre de la société. Ces

cinq vertus sont l'amour universel pour l'humanité, la justice, la politesse ou les manières, le sage discernement, & la droiture du cœur. Il y a un tribunal particulier, & un nombre déterminé de Mandarins, pour avoir soin de ce qui concerne la Musique.

Lorsque des Rois étrangers ou leurs Ambassadeurs, viennent rendre hommage à l'Empereur; lorsqu'il tient son lit-de-justice, ou qu'il est assis sur son trône pour régler les affaires de l'Empire, on emploie la Musique *Chayo-yo*. Chaque cérémonie a ses airs propres, que des Mandarins particuliers font exécuter. Le Sur-intendant préside en personne lorsque la Musique se fait pour les sacrifices.

Dans la huitième année du règne de *Kang-hi*, on fit des réglemens sur la Musique, & on déterminâ la méthode à suivre, tant pour la théorie que pour la pratique. L'Empereur changea l'épithète de *tranquille* qu'on donnait à la Musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde*; & c'est de ce beau nom qu'il décora la Musique propre à sa Dynastie.

Dans la cinquante-deuxième année du même règne, on changea les instrumens de Musique, & on en fit faire d'une nouvelle construction: nous allons rapporter le réglemant de l'Empereur à ce sujet.

Edit de l'Empereur Kang-hi.

« Le chef de la Musique de mon Empire m'a représenté que les
» nouveaux instrumens pour la construction desquels j'avais donné mes
» ordres, étant achevés, il était à propos de les faire insérer dans mon
» Livre des grands usages.

» Les instrumens dont on se servait sous mes Prédécesseurs, étaient
» à la vérité d'une très-bonne construction, mais ils étaient vieux &
» ne rendaient plus que des sons sourds & altérés; c'est ce qui m'a en-
» gagé, après les avoir examinés moi-même avec beaucoup d'attention,
» à en faire construire de nouveaux, sur le modèle de ceux qu'on avait
» déjà; car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre,
» que ce qui avait été fait sous la Dynastie précédente, & tous les éloges
» que me donne le *Tay-tchang-sée*, en me faisant auteur d'un nouveau
» système, & d'une nouvelle invention pour la Musique & pour les inf-

» trumens, doivent être regardés comme un effet de son zele pour
 » mon service & pour la gloire de mon regne.

» Après avoir communiqué mon projet à mon premier Ministre, aux
 » Chefs des neuf principaux Tribunaux de ma Cour, & à d'autres Of-
 » ficiers de mon Empire, je leur ordonnai de me dire naturellement
 » ce qu'ils en pensoient. Ils m'ont fait, d'une commune voix, la réponse
 » suivante.

» Les instrumens de Musique faits sous la Dynastie précédente, sont
 » fort imparfaits. Ils ne sauraient exprimer ni les délicatesses, ni les
 » agrémens, ni même les véritables tons de la Musique, suivant les
 » principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits. Mais
 » Votre Majesté a trouvé, par ses profondes réflexions, le moyen de
 » corriger ce qu'ils avaient de défectueux, & d'en faire qui pussent
 » rendre des tons justes & véritablement harmonieux. Nous croyons
 » donc, & nous sommes pleinement convaincus que Votre Majesté rendra
 » un service essentiel à l'Empire, si elle veut bien donner ses ordres
 » pour qu'on grave tous ces instrumens, & qu'on les infere dans le
 » Livre des grands usages de l'Empire, avec la méthode de les con-
 » struire, leurs dimensions & tous les moyens qu'on a employés pour
 » les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre, sans cette précaution,
 » qu'on en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la suite des tems
 » notre Musique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où Votre Majesté
 » l'a tirée. Nous croyons donc qu'il est à propos qu'en les insérant dans
 » le Livre des grands usages de l'Empire, on marque non-seulement
 » la méthode, & toute la théorie de leur construction, mais encore la
 » Lune, où par ordre de Votre Majesté, on commencera à s'en ser-
 » vir, &c. ».

Dans la cinquante-cinquieme année du regne de *Kang-hi*, ce Prince ordonna au Gouverneur de la Province de *Petchely*, de faire jouer la nouvelle Musique dans la Salle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette Musique, que les instrumens de la nouvelle construction.

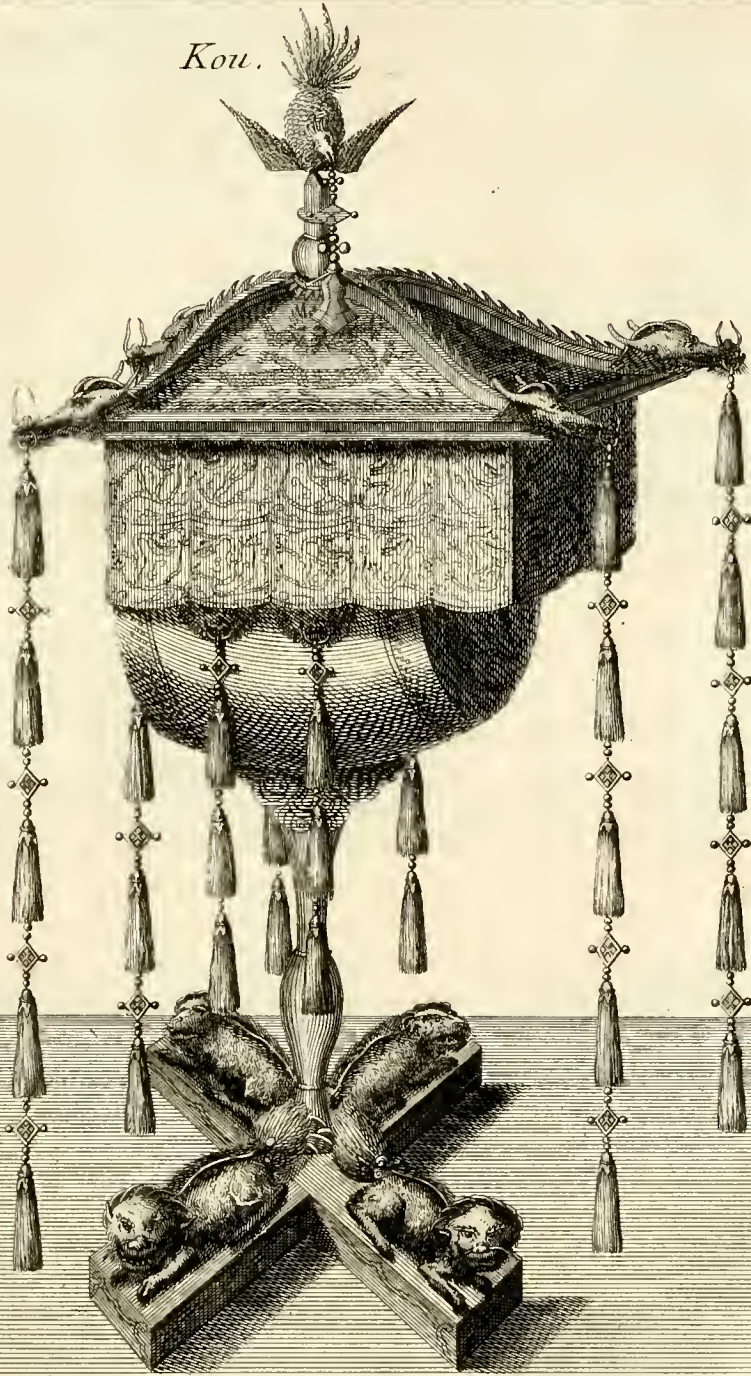
Dans la seconde année de son regne, l'Empereur *Young-tcheng*, ordonna que le Chef de la Musique des descendans de *Confucius* viendrait prendre du *Tay-tchang-sée* les ordres & les instructions nécessaires

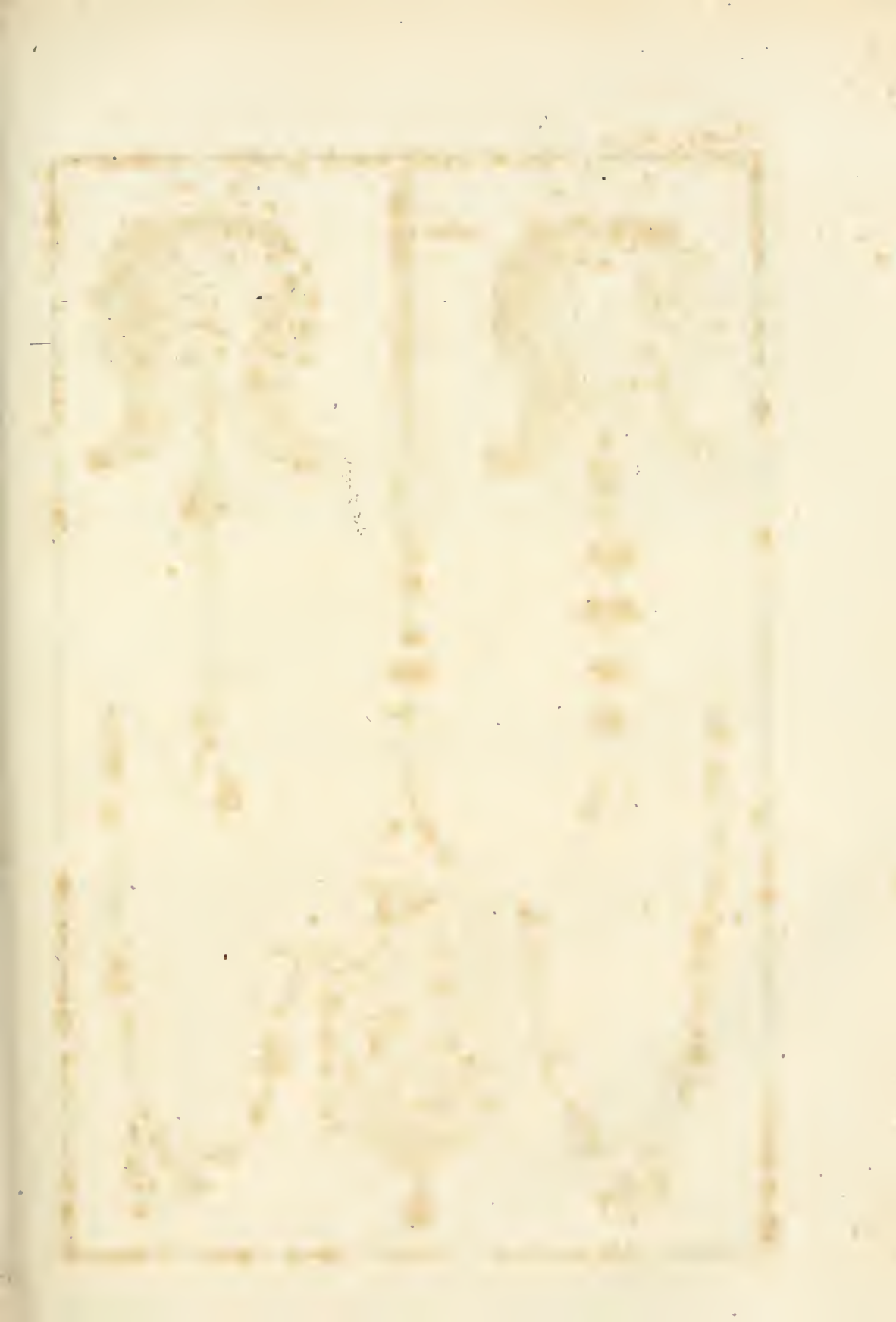
pour l'exécution de la nouvelle Musique dans la famille de *Confucius*. Sa Majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres Musiciens de l'Empire qui avaient soin de la Musique des Temples, Salles & autres lieux où se font les cérémonies publiques. Il fut établi aussi une Musique particuliere pour la cérémonie du labourage de la terre, qui se fait une fois chaque année, & une autre pour le festin qui la suit.

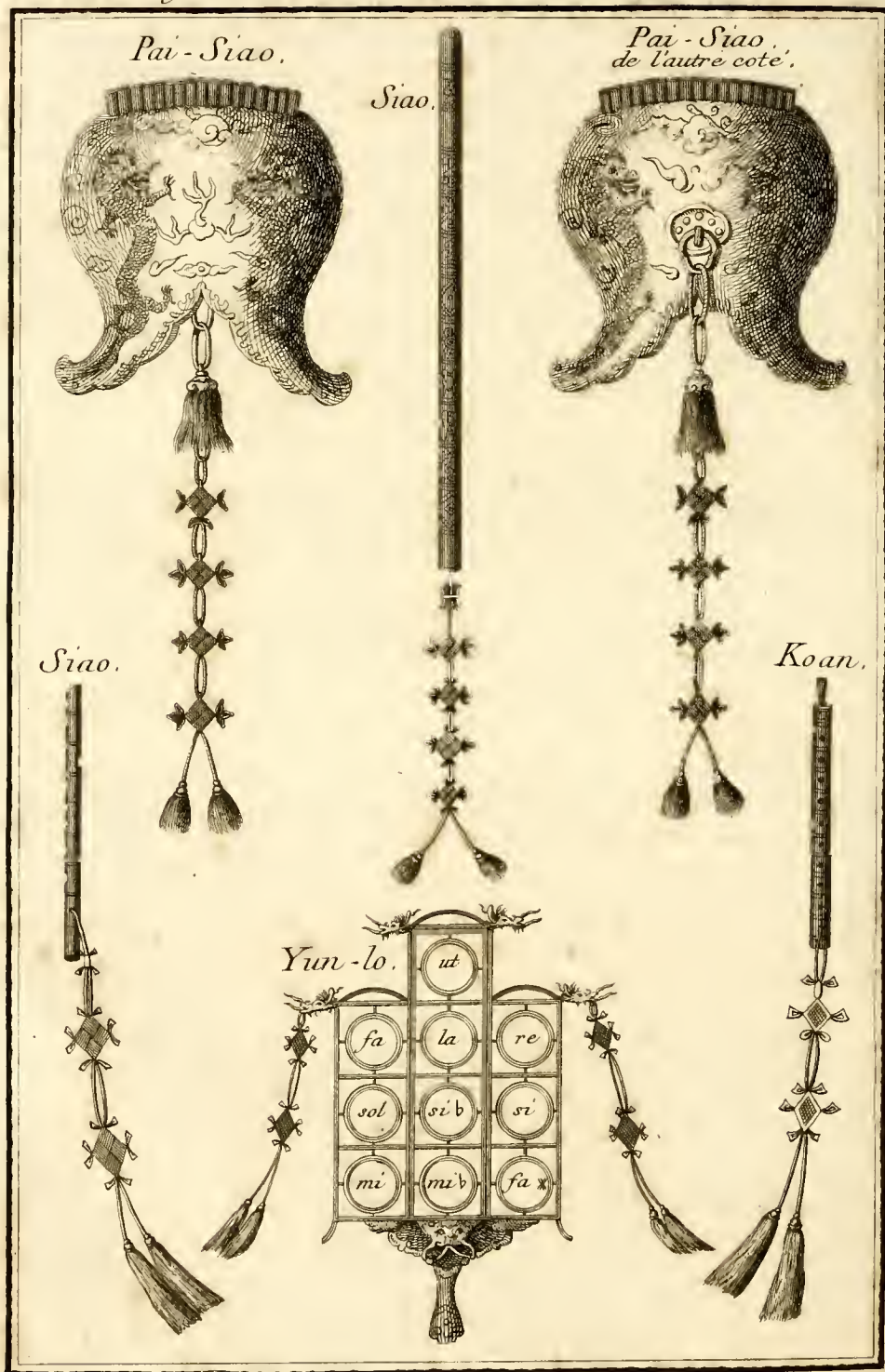
Catalogue des nouveaux Instrumens.

- (N^o 1.) *Le Hœi*. C'est une espece de Banderolle, avec des figures mystérieuses en broderie d'or. Elle sert à rassembler dans un instant tous les Musiciens, & demeure toujours à leur tête dans le lieu où s'exécute la Musique que l'on fait pour l'Empereur.
- (N^o 2.) *Le Kou*, espece de Tambour. La figure le représente avec tout son attirail. Sur ses pieds sont quatre animaux fabuleux acroupis, & l'espece de dais qui le couvre, est de soie brodée d'or.
- (N^o 3.) *Le Tchou*, autre espece de Tambour. On voit la forme de la petite baguette dont on se sert pour le frapper. Le son est beaucoup plus sombre que celui de nos Tambours.
- (N^o 4.) *Le Po-fou*, autre espece de Tambour qu'on frappe avec la main.
- (N^o 5.) *Le Tchoung* ou le jeu de Cloches, est composé de seize petites sonnetes de métal, qui ont chacune un ton particulier. Nous en avons donné la division. On frappe dessus avec une petite baguette de bois, représentée dans la figure.
- (N^o 6.) *Le King* est composé de deux rangs de pierres, taillées en forme d'équerre. Chaque rang est composé de huit. On frappe de même que sur le *Tchoung*. Ces pierres sont calcaires, & de différentes especes.
- (N^o 7.) *Le Ché* est le plus ancien des instrumens, on prétend qu'il existait du tems de *Fou-hi*.
Il a trente-six cordes de soie crue ; ces cordes sont bien plus éclatantes que les cordes à boyau.
- (N^o 8.) *Le Kin* est à-peu-près du même genre & aussi ancien.

Kou.







(N° 9.) *Le Cheng*, instrument à vent, est composé de plusieurs tuyaux, dont chacun a un ton propre. On souffle dedans, & on en tire un son fort mélodieux & très-doux.

Une petite lame ou languette de cuivre fort mince & fort déliée, collée à chaque tuyau par un de ses bouts, fait que cet instrument a l'avantage de donner les mêmes tons, soit qu'on pousse l'air hors de soi, ou qu'on l'attire pour prendre haleine, ce qui procure des tenues aussi longues que l'on veut.

(N° 10.) *Le Ty*, Flûte semblable à la nôtre, excepté qu'elle n'a point de clef, & qu'entre le trou de l'embouchure & celui qui donne le second *re* dans nos Flûtes, il y a dans la Flûte Chinoise un trou qu'on bouche avec une pellicule. De plus, il y a quatre autres trous dans la partie d'en-bas, deux sur les côtés & deux en ligne droite avec les six qui se trouvent à nos Flûtes. Cette pellicule est celle qui couvre la moëlle de bambou, & est aussi fine que notre pelure d'oignon; il suffit de la mouiller pour qu'elle tienne.

(N° 11.) (*Le Pai-siao* est un instrument dans le goût de celui que le Pere Merfene appelle *Syringa panos*.

Il est composé de quatorze tuyaux arrangés l'un contre l'autre.

(N° 12.) *Le Hiun* est un instrument à vent fait de terre cuite & verni en dehors: il a un son grave, & est percé de cinq trous, sans compter l'embouchure.

(N° 13.) *Le Siao* est une espece de Flûte dont le son est mélodieux, & plus grave que celui des autres Flûtes. Son embouchure n'est qu'une petite échancrure dans la partie d'en-haut.

(N° 14.) *Le Tché* est un instrument à vent de bambou, d'ivoire ou d'ébene, & se joue transversalement.

(N° 15.) *Le Ou* est un tigre de bois creux en dedans, sur le dos duquel il y a de petites lames de cuivre, par le moyen desquelles on tire le son de cet instrument lorsqu'on passe par-dessus une espece de balai. Quelquefois ces lames de cuivre ont la forme de tuyaux.

(N° 16.) *Le Kou* est le Tambour dont on se sert dans les représentations des Comédies.

Il est attaché contre quatre colonnes, & on monte sur un escabeau pour pouvoir le battre.

(N° 17.) *Le Fang-Hiang* est composé de seize pieces de bois plus ou moins épaisses, pour l'accord. On frappe dessus comme sur le *King*.

(N° 18.) *Le Yun-lo* est composé de dix petits bassins de cuivre de différentes épaisseurs, pour avoir des sons différens.

(N° 19.) *Le Koan* est un instrument à vent qu'on joue avec une anche; c'est une espece de Hautbois d'ivoire ou d'ébene; l'anche est d'un roseau fort tendre, & toute d'une piece.

(N° 20.) *Le Pan* n'est autre chose que deux bâtons plats que l'on met entre ses doigts, & que l'on fait frapper l'un contre l'autre, comme nous faisons avec nos Castagnettes.

(N° 21.) *Le Kin-Tchoung*, jeu de cloches, composé de seize, qu'on frappe avec une petite baguette de bois.

(N° 22.) *Le Yu-King*, composé de dix-huit pierres sonores, qui ressemblent beaucoup à la pierre d'agate.

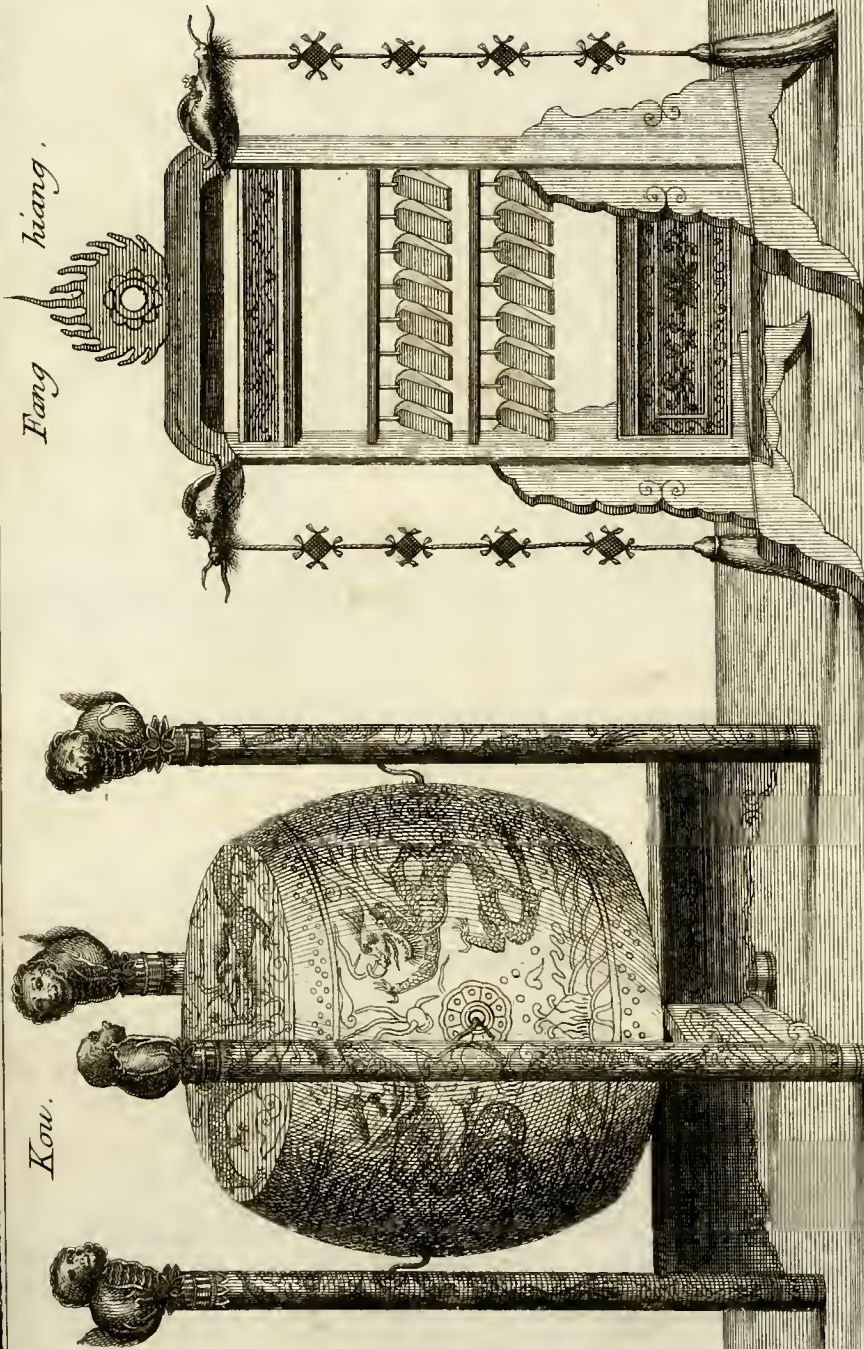
(N° 23.) *Le Kou* ou *Tambour* avec tout son attirail.

(N° 24.) *Le Yo*, instrument semblable à nos Fifres.

(N° 25.) *Le Tchâng-kou* est une espece de Tambour fait en forme de saliere; on monte ou on baisse le ton par le moyen d'un bâton transversal *A*, *B*.

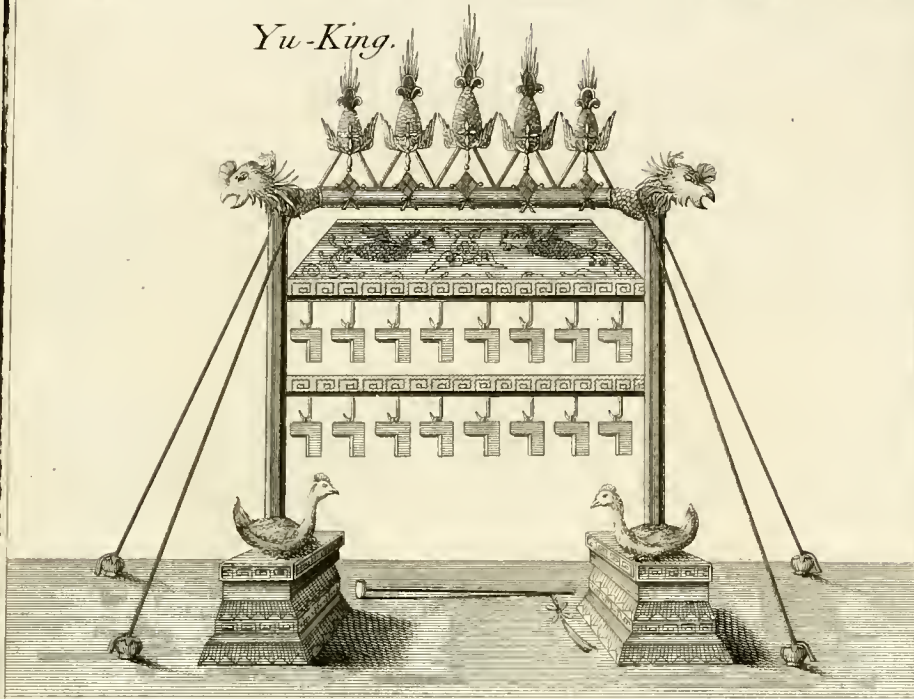
On peut voir dans le manuscrit du P. Amiot, envoyé à feu M. de Bougainville en 1754, les détails & les proportions de tous ces instrumens mesurés avec la plus scrupuleuse attention, par pieds, pouces, lignes, dixiemes, centiemes de lignes.

Nous allons parler maintenant de différentes Musiques que l'on fait à la Chine.





Yu-King.



Kin tchoung.





*Instrumens Chinois dont nous ignorons les noms . On peut les voir
dans le Cabinet de M. le Duc de Chaulnes .*

Miris del.

Chenu Sculp.

§. I .

La grande Musique du Vestibule (Tan-pi-chang).

Est composée de deux Chanteurs & de vingt-huit Symphonistes.

Elle se fait dans un Vestibule d'où elle tire son nom.

On exécute cette Musique :

1°. Lorsque les *Regulos* & *Mandarins* de différens ordres vont remercier Sa Majesté de ses bienfaits. Alors on lui chante le Cantique *King-ping-tché-tchang*.

2°. Tous les ans, le jour de la naissance de l'Empereur, lorsqu'il se rend à la Salle du Trône ; lorsque les *Mandarins*, &c. font leurs prosternations ; lorsque l'on fait la lecture de l'éloge de Sa Majesté ; lorsque l'Empereur retourne à son appartement ; & lorsqu'après son repas il envoie des mets de sa table aux *Regulos*, *Mandarins*, &c.

3°. Le second jour du sacrifice, lorsque les *Regulos*, les *Grands*, & les *Mandarins* des différens ordres venant féliciter l'Empereur, font leurs prosternations, & lisent son éloge ; ensuite lorsqu'il revient à son appartement, & lorsqu'il envoie des mets aux *Mandarins*, &c.

4°. Le quinzième jour de la première lune, l'Empereur se rend à la salle du Trône : il y a cérémonies à grande Musique.

5°. Lorsque l'Empereur fait les cérémonies dans la salle des Ancêtres, le premier jour de la première lune ; le premier de la quatrième, le premier de la septième, & le premier de la dixième.

6°. Lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui président aux grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens Laboureurs, &c ; lorsqu'il va rendre hommage à ses Ancêtres & à *Confucius*.

7°. A la cérémonie du labourage des terres.

C'est ainsi qu'elle se fait :

Vingt Musiciens n'ont d'autre office, dans cette occasion, que celui de tenir en main quelqu'un des instrumens de labourage ; cinquante autres Musiciens gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs ; l'Empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, se met ensuite derrière une charrue, & fait un sillon ou deux : quatre vieux Laboureurs l'accompa-

gnent. Après que Sa Majesté a donné l'exemple, les Regulos & les Grands des neuf ordres labourent à leur tour, & l'Empereur est attentif à regarder leur travail. Tout étant fini, Sa Majesté monte en chaise pour se rendre à son appartement. C'est alors que commence la grande Musique.

8°. Lorsque le Gouverneur des neuf portes introduit les Mandarins qui ont rapport au peuple, lorsqu'il introduit les quatre vieillards qui viennent rendre hommage à Sa Majesté, &c. on fait la grande Musique sur le perron de la salle du Trône.

9°. La grande Musique se fait, depuis quelques années, chez les Impératrices, mais elle n'est exécutée que par des Eunuques.

10°. Lorsque l'Empereur envoie ses ordres dans quelqu'endroit, & que celui qui porte respectueusement la boîte dans laquelle l'écrit est renfermé, est arrivé à la porte, on fait la grande Musique.

11°. Lorsque l'on offre à l'Empereur un Livre nouvellement imprimé (par autorité publique).

12°. Lorsque les Docteurs, tant d'armes que de lettres, s'assemblent pour les examens.

13°. Lorsque les descendans de Confucius viennent à la Cour.

Enfin, dans différentes autres occasions, trop longues à rapporter, mais qui prouvent le goût des Chinois pour la Musique.

§. I I.

La Musique qui inspire la véritable concorde (Tchoung-ho-chao-yo).

Elle est composée de quatre Mandarins de Musique, de deux Chanteurs & de vingt-huit Instrumens.

On exécute cette Musique :

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'Empereur tient son lit de justice ; alors on chante le cantique *Yuen-pin*, (l'éternelle concorde) ; celui de *King-ping*, (respect tranquille) ; & celui de *Ho-ping*, (union tranquille).

2°. Lorsque l'Empereur se rend à la salle du Trône.

§. I I I.

La Musique excitatrice. Tao-yng-yo.

Elle est composée de deux Mandarins , & de douze Musiciens:

On l'exécute :

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'Empereur.

2°. Lorsque l'Empereur offre, dans une espece de petit temple, un petit sacrifice aux ames de ses ancêtres, &c.

§. I V.

La Musique Tao-yng-ta-yo.

Elle est composée de sept Mandarins & de vingt-quatre Musiciens.

On l'exécute lorsque l'Empereur offre un sacrifice dans une espece de petit temple, ou petite salle, appelée *Tang-Tsee*, & lorsqu'après la cérémonie, l'Empereur se retire dans l'appartement appelé *Tchoung-ou*; pour y prendre son repas.

§. V.

La Musique Tchoung-ho-tsing-yo.

C'est celle que l'on exécute lorsque l'Empereur est à table, & que l'on lui présente les mets.

§. V I.

La Musique Ta-tchoung-ho-char-yo.

S'exécute lorsqu'après avoir fini les affaires, l'Empereur retourne à son appartement.

§. VII.

La Musique Yeou-ping-tché-tchang.

Est destinée aux cérémonies des solstices, lorsque l'Empereur offre des sacrifices sur l'autel rond.

Il y a treize Mandarins, quatre Chanteurs, & cinquante-deux Symphonistes.

Voilà les différentes especes de Musique Chinoise qui sont venues à notre connaissance. Elles ne doivent différer qu'en plus ou moins d'instrumens ; car les airs, (à en juger par ceux que nous connaissons) sont presque toujours du même genre. Les Chinois n'aiment qu'un chant simple & lent ; ils ne connaissent ni basse, ni taille, ni haute-contre ; tout est à l'unisson, mais cet unisson est varié, (dit notre Manuscrit, & nous n'entendons pas trop comment on varie un unisson) suivant la nature de chaque instrument ; c'est dans cette variation que consistent l'habileté du compositeur, la beauté des morceaux, & tout l'Art Musical. On voit que cet Art ne doit pas être porté fort loin chez une nation qui ne se permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connaisse tous, & qu'elle les fasse entrer dans l'assemblage des douze *lu*.

Il serait inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforcerait-on de vouloir prouver aux Chinois, qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en trouvent point.

Disciples de la belle nature (selon eux), ils croiraient s'écarter des règles qu'elle prescrit, si, pour flatter agréablement l'oreille, ils lui faisaient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer si rapidement, disent-ils ? Est-ce pour montrer la légèreté de votre esprit, & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à ceux qui vous écoutent ?

» Si c'est la première de ces vues qui vous anime, vous avez atteint le but, & nous avouons volontiers que vous nous surpassez. Mais si c'est la seconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin.

» Vos Concerts, sur-tout, s'ils sont un peu longs, sont des exercices violens pour les exécutans, & de petits supplices pour ceux qui écoutent.

« Il faut, après tout, que les oreilles Européennes soient construites
 » différemment des nôtres. Vous aimez les choses compliquées, nous
 » nous plaifons dans celles qui font fimples. Dans vos Mufiques vous
 » courez fouvent à perte d'haleine ; dans les nôtres nous marchons tou-
 » jours d'un pas grave & mefuré. Rien ne fait mieux connaître quel eft
 » le génie d'une Nation, que la Mufique qu'elle goûte. D'un efprit vain,
 » futile & léger, il ne peut fortir que des productions qui lui refsem-
 » blent ; & ces fortes de productions ne plaifent guères qu'à ceux qui
 » font marqués au coin de l'inconftance & de la légèreté. Nos anciens
 » ne s'y méprenaient guères. Habiles dans la connoiffance du cœur hu-
 » main, ils étaient perfuadés que rien ne le décelait mieux que le goût
 » qu'il faifait paraître pour tel ou tel autre genre de Mufique. Nous
 » ne les valons pas, à beaucoup près, mais héritiers de leurs écrits, de
 » leurs préceptes, & de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoi-
 » qu'on nous dife, nous écarter des voies de la nature & des bonnes
 » mœurs, quand nous adopterons une Mufique compliquée, confufe,
 » fautillante, & dont les mouvemens trop variés ne font que remuer
 » un peu le fang, fans pénétrer jufqu'à l'ame. En cela, comme en bien
 » d'autres chofes, les êtres qui nous font inférieurs doivent nous fervir
 » de modèles. Examinons-les de près, & voyons qu'elles font les regles
 » qu'ils obfervent. A-t-on jamais vu, par exemple, des oifeaux de la
 » même efpece faire entr'eux des concertss, dans lefquels l'un chante la
 » rierce, la quarte ou la quinte, de ce que l'autre entonne ? Non, fans
 » doute ; mais lorsque l'un d'eux entonne fon ramage naturel, l'autre
 » écoute ou chante à l'uniffon (a). Cependant nous nous plaifons à les
 » entendre, nous les admirons, nous en fommes enchantés. D'où vient
 » cela ? C'eft que notre oreille n'aime point la confufion. Elle aime à
 » diftinguer ce qu'elle entend, à le goûter à loisir ; elle veut pouvoir

(a) Les Chinois ne raifonnent pas jufte dans cette occafion ; car les oifeaux ne
 chantent jamais à l'uniffon, mais au contraire, dans tous les tons, & forment conti-
 nuuellement des diffonances, que l'habitude de les entendre, ou plutôt le peu de réfle-
 xions que l'on fait fur leur ramage, empêche d'appercevoir. Les oifeaux font le con-
 traire des Chinois, puifque ce peuple grave ne peut fouffrir qu'un même fon à la fois,
 & que les oifeaux les forment tous enfemble.

» porter jusqu'à l'ame la sensation dont elle est affectée, la porter sans
» travail, & lui en rendre pour ainsi dire raison.

» Il en est de nos oreilles, à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci
» veulent se reposer doucement sur les objets, pour pouvoir reconnaître
» les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus; celles-là
» quoiqu'un peu plus prompts, à la vérité, veulent néanmoins être
» entraînées comme malgré elles, & sans aucun travail de leur part,
» par les charmes d'une bonne mélodie. Que diriez-vous de nous, si
» pour vous donner le plaisir de voir en peinture tout ce que les vingt-
» deux Dynasties, qui ont successivement gouverné notre Empire, ont fait
» de grand & de remarquable, nous vous montrions, dans un seul ta-
» bleau, cet amas confus d'actions de tous les genres? Pourriez-vous
» bien les y distinguer? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la
» vérité, des couleurs, & des couleurs bien nuancées, des figures, &
» des figures bien exprimées, mais tout cela si confusément, & d'une
» manière si compliquée, qu'elle n'imprime aucune espèce distincte dans
» votre cerveau? Ou bien encore, que penseriez-vous d'une personne qui,
» ayant toute l'histoire de notre Empire en plusieurs centaines de ta-
» bleaux, ferait passer rapidement sous vos yeux chacun de ces tableaux
» l'un après l'autre, & vous demanderait ensuite froidement, si vous
» n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, &
» si vous n'en avez pas admiré toutes les beautés?

» La réponse que vous lui feriez, est précisément la même que nous
» sommes tentés de vous faire, lorsque vous nous demandez si nous ne
» trouvons pas votre Musique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions-
» nous alors, qu'un mélange confus de sons hauts & bas, sans avoir pu
» distinguer, en aucune façon, ce qu'ils voulaient exprimer »(a)?

Tels sont les raisonnemens des Chinois modernes, raisonnemens faux, mais dont il est impossible de leur faire sentir la fausseté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se

(a) Sages Chinois qui avez ainsi jugé notre Musique, en entendant seulement quelques Missionnaires exécuter nos airs anciens les plus simples, que penseriez-vous donc de nous & de notre Musique moderne, si vous pouviez entendre une seule fois, ce que nous nommons maintenant nos *Opéra*?

trouve chez eux, & que la Musique inventée par leurs aïeux, est ce qu'il y a de plus parfait au monde; ne reconnaissant d'ailleurs, pour juges de leurs sensations, que des organes stupides ou émoussés, ils se moqueront toujours de nous, quand nous voudrons leur persuader que leur Musique, pour être bonne, devrait être composée suivant les règles que nous observons en Europe, pour composer celle qui nous charme.

Ne peut-il pas nous être permis de penser que la célèbre Musique des Grecs était à-peu-près semblable à celle qui plaît tant à la nation Chinoise, & que le superbe unisson dont ils sont si enthousiasmés, avait le même charme pour les Grecs, & l'a encore aujourd'hui (par vénération pour eux), pour leurs dévoués admirateurs. Si cela est, combien ne faut-il pas rabattre de tous ces merveilleux effets si vantés? Hé, bon Dieu! que pourrait être une Musique toujours à l'unisson, grave, froide, triste & sombre. Oserait-on appeler un Art une pareille psalmodie? Plaignons ceux qui, dans cette occasion, sont d'un sentiment contraire au nôtre, mais sur-tout ne cherchons point à leur prouver qu'ils ont tort; ils ne nous pardonneraient jamais.

Nous avons dit au commencement de ce Chapitre, que les Chinois étaient aujourd'hui moins avancés, quant à la science des sons, qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans. En effet, les douze *lu* sur lesquels étaient fondés les principes des anciens Chinois, n'étaient que l'assemblage de douze sons à la quinte l'un de l'autre, représentés par une progression de douze termes en proportion triple (a), comme 1,

(a) <i>Lus des Chinois.</i>	<i>Progression triple.</i>	<i>Notes des Européens.</i>
Hoang-tchoung.....	1	<i>fa</i>
Ta-lu.....	3	<i>ut</i>
Tay-tsou.....	9	<i>sol</i>
Kia-tchoung.....	27	<i>re</i>
Kou-fi.....	81	<i>la</i>
Tchoung-lu.....	243	<i>mi</i>
Joui-pin.....	729	<i>si</i>
Lin-tchoung.....	2187	<i>fa</i> ✕
Y-tsè.....	6561	<i>ut</i> ✕
Nan-lu.....	19683	<i>sol</i> ✕
Ou-y.....	59049	<i>re</i> ✕
Yng-tchoung.....	177147	<i>la</i> ✕

On voit

3, 9, 27, &c. qui donnent l'octave divisée en douze demi-tons inégaux, c'est-à-dire, dont l'un est majeur, & l'autre mineur, tandis que les Chinois modernes sont tombés dans l'absurdité d'avoir, ainsi que nos Facteurs d'instrumens à touches, des demi-tons égaux ou à-peu-près égaux entr'eux, dans la construction ou l'accord des instrumens dont ils font usage.

Nous croyons devoir présenter ici un tableau des divers sons qui peuvent entrer dans la division d'une octave (a).

Nos Lecteurs verront ainsi, d'un coup d'œil, jusqu'à quel point il faut s'écarter de la nature, émousser la finesse de l'organe acoustique, & renoncer même au simple raisonnement, pour se déterminer à embrasser le système, qui ne veut admettre, d'un son donné à son octave, que douze intonations intermédiaires, tandis qu'en réduisant même la Musique dans ses principes les plus simples, on en trouve un bien plus grand nombre.

Chaque note pouvant être ou *naturelle*, ou *bémol*, ou *dièse*, il s'ensuit que d'une note quelconque à son octave, il y a vingt-une sortes d'intonations intermédiaires, & que s'il était possible que la voix pût les parcourir successivement, il faudrait de *fa* à *fa*, par exemple, chanter la gamme suivante.

On voit par-là que les Chinois sont aussi dans l'erreur de ne faire usage que de douze sons pour la division de l'octave, ce qui les oblige à s'écarter dans la pratique des proportions justes que la progression triple assigne à chaque son.

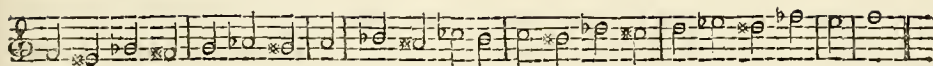
Leur système s'arrête à *la* ㄨ ; ils sont forcés par conséquent d'employer d'un côté *fa* pour *mi* ㄣ ; *ut* pour *si* ㄣ , &c. — De l'autre *la* ㄨ pour *si* ㄣ ; *re* ㄣ pour *mi* ㄣ ; *sol* ㄣ pour *la* ㄣ &c. — Le système Chinois, restreint à douze sons, a donc le même défaut que celui des Européens, lorsqu'ils veulent renfermer l'octave dans douze demi-tons. Les Chinois sont d'autant moins excusables, qu'ils devraient ne pas ignorer cette vérité. En voici la preuve.

« La première année du règne de *Chen-kouei*, Roi de *Ouei*, un des Ministres de ce Prince lui parla ainsi : Il serait à propos d'adopter par rapport aux *tiao* & aux huit sortes de sons, la méthode de *King-fang*. Selon cet Auteur, continue-t-il, voici quel est le principe des *Tiao*. Le *koung* & le *chang* doivent être graves, le *tché* & le *yu* doivent être aigus. Si vous suivez la méthode de *Koung-soun-tchoung*, qui n'emploie que les douze *lu*, vous n'aurez qu'une mauvaise Musique, &c. ».

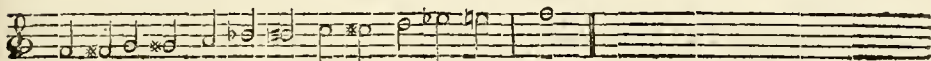
Texte du *Toung-tien*, ou abrégé de l'Histoire.

(a) Voyez le Tableau de la page 350, Tome III.

un ton. un ton. $\frac{1}{2}$ un ton. un ton. un ton. $\frac{1}{2}$



Et non pas, selon notre usage, par les seuls demi-tons suivans ;



Il paraît singulier que le *mi* \sharp que l'œil voit plus bas que le *fa*, soit pourtant plus élevé dans la nature, ainsi que les autres notes de cet exemple, que l'on voit plus basses que celles qui les précèdent. Cependant rien n'est plus certain, & pour s'en assurer, il ne faut que suivre l'opération indiquée dans ce tableau.

Il s'ensuit de-là que notre enharmonique (a) est une chose absurde ; puisqu'il consiste à prendre un son pour un autre (b).

Il n'est donc pas étonnant que lorsqu'un Compositeur change le nom d'un *sol* \sharp en celui de *la* \flat , & fait passer subitement son orchestre dans des tons relatifs à ce *la* \flat , mais absolument étrangers au *sol* \sharp , l'oreille étonnée trouve dur, & même discordant ce changement imprévu ; plus les exécutans auront l'oreille juste, & moins ils exécuteront bien cette transition contre nature. Voilà ce qui fait qu'on n'a jamais pu exécuter le trio des Parques d'*Hypolite & Aricie*, & qu'on ne l'exécutera jamais, parce que la nature s'y oppose. Rameau n'était pas convaincu de cette vérité, mais il ne connaissait pas cette division de l'octave ; & si ce grand homme l'eût seulement soupçonnée, l'amour de la vérité qui l'enflama toujours, lui aurait bientôt fait abandonner toute autre route pour suivre celle-là.

On verra aussi par ce tableau, que notre système de Musique est le

(a) Nous en parlerons cependant dans le Livre suivant, pour ne pas laisser ignorer à nos lecteurs, ce que les modernes entendent par enharmonique.

(b) C'est cependant cette transformation d'un son en un autre, que Rousseau met au rang des *fineesses de l'art*, au mot *Système*, de son Dictionnaire. Voyez la note (III) dans le Mémoire de M. l'Abbé Rouffier, page 69.

même que celui des Grecs, excepté que nous prenons, en montant, les sons que les Grecs, dans leur échelle, prenaient en descendant. C'est une découverte due aux savantes recherches de l'Abbé Roussier. Personne avant lui n'avait soupçonné cette marche des anciens, & cette marche explique tout naturellement les difficultés que jusqu'à lui on n'avait pu résoudre (a).

Il a aussi prouvé que, comme en Musique il n'y a pas de sons qui soient la portion d'un intervalle consonant, comme ferait de l'octave, de la quinte, de la quarte, &c. de même l'harmonie, l'oreille, les règles d'intonation n'admettent pas des sons qui seraient la moitié, ou telle autre portion d'un intervalle diatonique, ou moindre que le diatonique, comme du ton, du demi-ton, ou du comma.

C'est donc à tort que l'on regarde les sons *ut*♯, *mi*♭, &c. comme une portion ou une modification du son d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, &c. Ces sons altérés sont aussi étrangers aux sons dont ils portent le nom, qu'ils le seraient à tout autre son, & ils n'en font pas plus partie, que les autres ne font partie d'eux.

Il faut donc conclure de tout ceci que les vingt-un sons, dont nous venons de parler, sont des sons absolus & isolés qui ne dépendent point les uns des autres (b). Si l'on augmentait des quatorze termes la progression dont nous avons fait usage dans notre tableau, on trouverait sept autres sons doubles dièses, & sept autres sons doubles bémols, qui n'auraient de même rien de commun avec les premiers, & l'octave serait ainsi divisée en

(a) Voyez le même Mémoire, Avertissement, page 15, & note 7, page 106.

(b) C'est ce dont on peut s'assurer par l'inspection du monocorde des Orientaux; où l'on voit que les dix-huit sons par lesquels ils divisent l'octave, sont considérés entre eux comme des sons absolus, isolés, dont l'un n'a rien de commun avec celui qui le précède, ce qu'expriment si bien les nombres par lesquels ils désignent ces sons : premier, second, troisième, quatrième, &c. Et l'on ne pourroit dire ici que le second son peut être regardé comme engendré du premier, le troisième du second, & ainsi de suite : car quoique l'excès d'un nombre sur l'autre, soit toujours le même dans cet ordre de sons, les distances quant à l'intonation de l'un à l'autre, ne sont pas néanmoins semblables, puisqu'on entone d'abord d'*ut* à *re* b un *limma*, & de *re* b à *re*, un *apotome*, &c., c'est-à-dire, tantôt des demi-tons mineurs, tantôt des demi-tons majeurs.

trente-cinq sons. On pourrait pousser à l'infini cette progression , & par conséquent la division de l'octave irait à l'infini.

On voit par-là à quelle distance des principes l'on était autrefois en France , lorsqu'on regardait les dièses comme des agrémens du chant ; idée dont il ne restait déjà plus de traces parmi nous depuis quelques années , mais à laquelle les Compositeurs sans principes semblent revenir avec une sorte d'empressement , par la raison que cette idée s'est perpétuée chez les Italiens , que nous voyons parsemer toujours leur Musique de ces sortes d'agrémens (a), c'est-à-dire , de *dièses* , & même de *bémols* , placés uniquement , selon eux , par goût de chant , & sans que ces *dièses* ou ces *bémols* alterent en rien , à ce qu'ils pensent , ni la modulation , ni le rang qu'occupe une note dans le ton. Un *fa* , par exemple , quatrième note du mode d'*ut* , est toujours quatrième note , selon cette absurde idée , quoiqu'élevé d'un demi-ton par un dièse , & sans doute (comme on sera forcé d'y venir) , quoique baissé d'un demi-ton par un *bémol*. Il sera plaisant , de voir un jour le chant *ut re mi* ^b, regardé comme appartenant au mode mineur d'*ut* , ou au mode majeur de ce même *ut* , mais dont le *mi* aura été , par goût , baissé d'un demi-ton.

Il est aisé de voir par ces sortes d'extravagances , dont les nouvelles compositions sont remplies , combien l'art de la Musique est encore peu avancé en Europe , & par conséquent dans l'Univers. La plupart des ouvrages de nos nouveaux Auteurs , au lieu d'éclairer , ne conduisent qu'à l'erreur. De jour en jour nos règles se détruisent , les sons placés sans aucune idée de ce qu'ils valent , écartent les principes fondamentaux , & loin d'acquiescer de nouvelles connaissances , nous perdons peu-à-peu les anciennés.

Qu'il nous soit permis de proposer le seul remède que nous croyons propre à ce mal. S'il en est un , ce ne peut être , sans doute , qu'un moyen

(a) Il y a certainement du goût & de l'agrément à placer quelquefois , & à propos , des *dièses* & des *bémols* , parce qu'il y a de l'agrément à moduler , à n'être pas perpétuellement dans le même mode ; mais il ne peut y avoir que de l'absurdité (pour ne rien dire de plus) à altérer une note par un *dièse* ou un *bémol* , sans vouloir moduler , sans vouloir que ce *dièse* ou ce *bémol* appartienne à toute autre gamme , à tout autre ton que celui où l'on était. C'est dire aux Orientaux que le chiffre 10 est , par goût , la même chose que le chiffre 6 ; c'est-à-dire , que *fa-dièse* est la même chose que *fa*.

(Voyez le tableau du monocorde des Persans dans notre premier Livre.)

d'épurer les vrais principes, de les débarrasser des honteuses associations que leur a donné l'ignorance, ou au moins le mauvais goût, & de les perpétuer de siècle en siècle, dans toute leur pureté : voilà ce que l'établissement d'une école publique peut seul opérer (a). Pourquoi la Musique serait-elle le seul art privé de ce secours ? Est-ce parce qu'on le trouve un art uniquement destiné au plaisir ? Quand cela serait, l'amusement des hommes est-il une chose de si peu de valeur, qu'on doive la regarder avec indifférence, & l'abandonner au hasard ?

Mais nous osons assurer que la Musique a, non-seulement la vertu d'amuser, mais qu'on lui connaît des effets physiques qu'il est impossible de révoquer en doute ; & si elle ne guérit pas de la peste & de la sciatique, comme quelques auteurs anciens voulaient nous le faire croire, elle peut diminuer, par sa douce mélodie, les accès de chagrin & de mélancolie. Il est des êtres assez heureusement nés pour que le charme des accords adoucisse leur douleur, & quelquefois même leurs mœurs. La Musique n'est donc pas un art à reléguer dans la classe des arts frivoles, ou du moins peu nécessaires.

Le Professeur qu'on choisirait à cet effet, aurait sous lui deux Maîtres qui seraient ses élèves, & tous trois seraient chargés d'instruire gratuitement trois fois la semaine, tous ceux qui se présenteraient pour écouter leurs leçons, & dont le plus grand nombre n'ayant pas les facultés nécessaires pour payer un Maître, sont forcés de chercher la vérité de livre en livre, sans pouvoir presque jamais la rencontrer. Que de génies avortés, étouffés par cette marche, aussi pénible que dangereuse ! Les leçons publiques que nous proposons d'établir, remédieraient à cet inconvénient, & assureraient pour jamais la stabilité des véritables regles.

Nous formons des vœux d'autant plus ardens pour cet établissement

(a) Salinas, Auteur Espagnol, était Professeur de Musique dans l'Université de Salamanque. Il a écrit en latin un ouvrage sur la Musique, où il prend ce titre.

A Cambridge, en Angleterre, on prend des grades en Musique comme dans les autres sciences.

Les conservatoires d'Italie sont assez connus, pour l'enseignement de la Musique.

En France même, *Ramus* en fondant une Chaire de Mathématiques, a spécifié en particulier, dans son testament, la Musique, comme faisant partie des Mathématiques.

utile, qu'il ne faudrait pas long-tems chercher le Professeur digne d'occuper une telle place : l'embarras du choix ne pourrait arrêter ; car quel ferait le compétiteur, quelque rempli qu'il fût de son mérite, qui crut pouvoir le disputer au plus habile théoriste que nous ayons jamais eu, au savant Abbé Roussier ? Cet établissement si utile allait être proposé au Ministre par M. de Vismes, ancien Entrepreneur de l'Opéra (a), qui consentait à le faire à ses frais pendant tout le tems de son bail : il est à présumer que la ville de Paris, qui vient de reprendre la conduite de ce Spectacle, & qui depuis tant d'années a si généreusement prouvé combien elle s'intéresse aux plaisirs du Public, se prêterait dans cette occasion à un établissement qui ne peut qu'en assurer la continuation.

CHAPITRE XVIII.

Des Instrumens Arabes.

PARMI les Turcs & les Arabes, les gens de distinction croiraient se deshonorer en apprenant la Musique & à danser ; c'est ce qui fait que ces deux Arts sont bien loin, chez eux, de la perfection où on les a poussés en Europe. Cependant tous les Chanteurs & Musiciens de l'Orient ne sont pas absolument ignorans.

Les matelots sont ordinairement les meilleurs Musiciens de l'Arabie, mais leurs chansons amoureuses sont aussi plates qu'uniformes. Ils y comparent ordinairement leurs Maîtresses aux concombres de Damas, & leurs grands yeux noirs aux yeux d'une gazelle ; ils exaltent aussi la beauté de leurs mains jaunes & de leurs ongles rouges, &c. Tous leurs airs se chantent alternativement, c'est-à-dire, qu'un Chanteur dit un couplet, & que les autres répètent les mêmes paroles, & le même air, trois, quatre ou même cinq tons plus bas ; & quand ils n'ont point de tambourin pour battre la mesure, ils claquent tous dans leurs mains.

(a) M. Trial, Directeur de l'Opéra, avec M. Berthon, avait formé un pareil projet, qu'il se proposait d'exécuter, lorsque la mort le surprit en Juin 1771.

Presque toujours leurs airs sont graves & simples; ils veulent que leurs Chanteurs prononcent si distinctement, que l'on puisse comprendre chaque mot.

Nous allons donner quelques détails sur leurs Instrumens.

- (N^o 1.) L'*Icitali* en Turc, *Tambura*, en Arabe, est une espece de Calissoncini; il n'a que deux cordes d'acier qu'on monte sur le même ton.
- (N^o 2.) Le *Sewuri* a quatre cordes d'acier, & une cinquieme de laiton.
- (N^o 3.) Le *Baglama* ou *Tambûra* a presque la même forme que le *Sewuri*, mais est beaucoup plus petit, & n'a que trois cordes, dont deux d'acier, & une de laiton. Autour du manche on attache des cordes de boyau, pour pouvoir rendre les sons plus aigus. On les touche avec une plume, & ordinairement on chante en jouant de cet instrument.

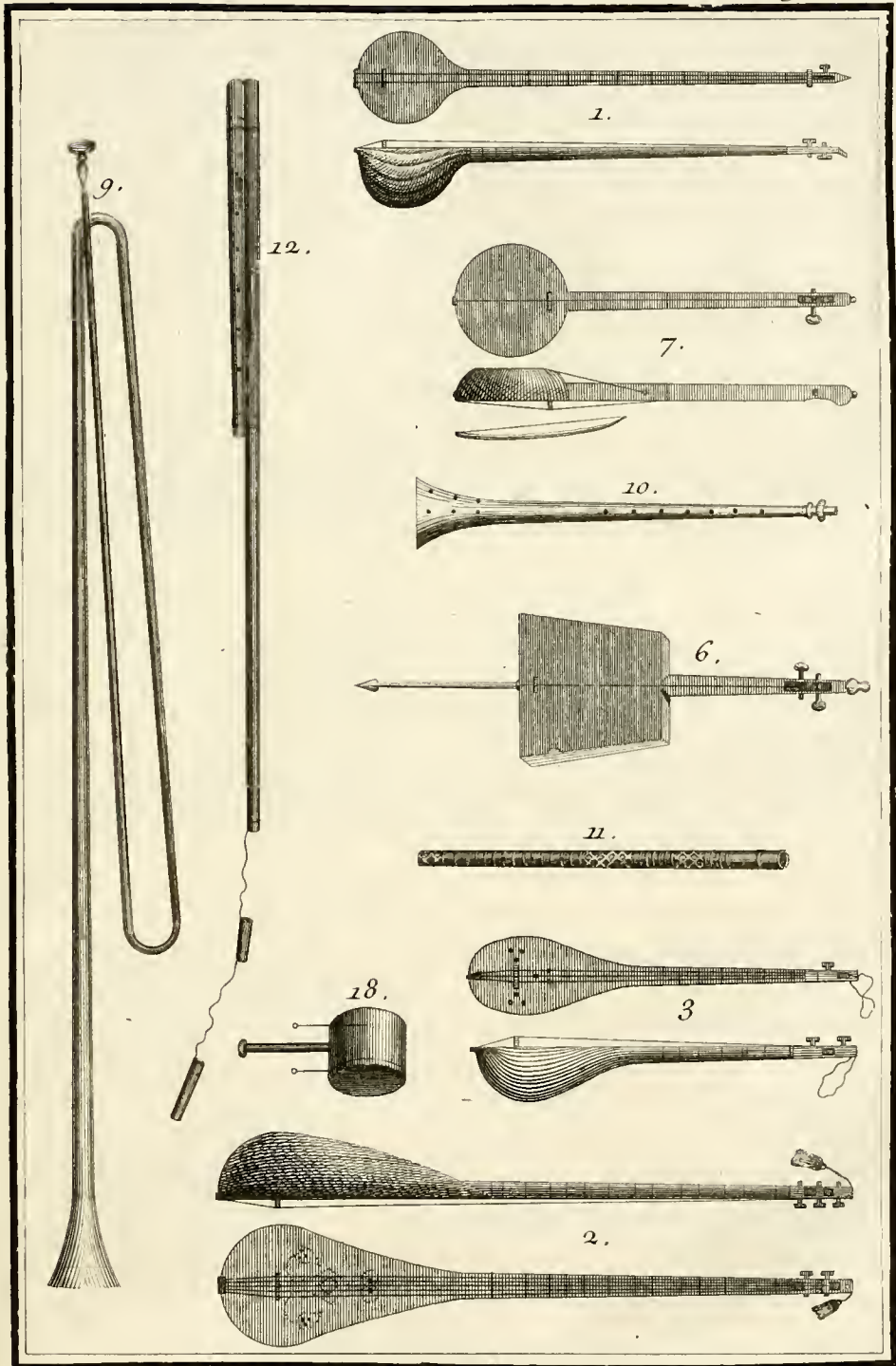
Le corps est d'un bois mince, la table n'est presque point du tout courbée, & les chevilles ne sont pas toutes aux côtés du manche, mais quelques-unes sont dessus.

- (N^o 4.) Les Grecs le nomment *Lyra*, & il se joue avec un archet. Il a trois cordes de boyau, dont les deux extérieures sont fort relevées, mais celle, du milieu l'est encore davantage. On les touche de côté avec les ongles: cet instrument se joue dans la même position que la Viole.

L'archet de l'Orient n'est qu'un petit bâton, tel qu'on l'a coupé sur l'arbre; les crins de cheval sont si mal attachés; qu'il faut les tenir tendus avec le petit doigt, pendant que l'on joue.

Le corps du *Lyra* est d'un bois épais. Il y a une petite ouïe dans le fond, & le chevalet qui soutient les cordes est posé sur la table.

- (N^o 5.) Le *Répab* en Grec, & *Semédsje* en Arabe, est un instrument à archet; il n'a que deux cordes, dont l'une est montée à une tierce majeure de l'autre. Le pied est de fer, & passe à travers le corps dans le manche. Ce corps est ordinairement



rement une noix de coco, & la table est une peau tendue comme celle de nos tambours. C'est l'instrument favori des Ménestriers & Bateleurs Orientaux; on le tient comme la Viole.

- (N^o 6.) C'est un autre instrument à archet nommé *Marabba*, & à-peu-près du même genre, quoiqu'il soit d'une autre forme; quelquefois cependant il n'a qu'une corde.

Il n'a guères que deux pouces d'épaisseur; le corps est couvert par-dessus & par-dessous d'une peau tendue, & près du manche il y a une ouïe.

Le Musicien en joue comme du Violon ou comme du Tambour, battant quelquefois les cordes avec le dos de l'archet.

- (N^o 7.) Est encore un instrument à archet qui a une corde & une peau tendue qui lui tient lieu de table.

- (N^o 8.) Est une espece de Harpe à cinq cordes, que les Turcs nomment *Kuffir*, & les Arabes *Tambura*, nom qu'ils donnent à presque tous les instrumens que l'on touche avec une plume. Le corps de cet instrument, peu bruyant, est une assiette de bois, couverte d'une peau tendue; deux bâtons qui tiennent par le haut à un troisieme, passent obliquement dans la peau, sur laquelle posent les cinq cordes de boyau soutenues par un chevalet. L'instrument est sans chevilles, mais on monte chaque corde, en l'attachant autour du bâton, qui est en travers, avec un petit morceau de toile.

- (N^o 9.) Est le plus bruyant des instrumens à vent; on le nomme *Surme* en Egypte. Il est composé de sept pieces, & ressemble assez à notre Trompette.

- (N^o 10.) S'appelle aussi *Surme*, & est une espece de Hautbois, à sept trous par-dessus, & un huitieme par-dessous.

Il y a un autre Hautbois qui a vingt-un pouces de long; & qui sert de Basson aux Orientaux.

Les Trompettes, les Hautbois & les Tambours, sont les principaux instrumens de la Musique Militaire, & servent aussi à distinguer les rangs; car un Pacha à trois queues en a plus qu'un Pacha à deux queues, & celui-ci en a plus qu'un Bey.

(N^o 11.) Est une *Salamanie*, Flûte Turque, faite de roseau, avec un anneau de plomb par le haut, ou bien toute entière d'un joli bois. On le tient à-peu-près dans la même position que notre Flûte douce. L'embouchure en est fort difficile; car elle n'a point d'anche, mais elle est toute ouverte par le haut.

Les Derviches sont les meilleurs joueurs de Flûte de la Turquie. Comme ils ont introduit la Musique dans leur culte, cet usage les a rendu bons Musiciens.

(N^o 12.) Le *Sumara*, instrument à vent à deux tuyaux & à deux embouchures. On se sert du tuyau court pour jouer les dessus, & du plus long pour les basses; ce tuyau peut être allongé ou raccourci, au moyen de quelques petits morceaux qui y sont attachés, & suivant les divers tons sur lesquels on joue.

(N^o 13.) Est une espèce de Musette, nommée *Sumâra el Kurbe*, dont on fait usage en Egypte. Le haut des flûtes est d'un bois dur, & les larges ouvertures inférieures sont des cornes.

(N^o 14.) Le grand Tambour Turc s'appelle *Tabbel*. On le tient horizontalement, & on le bat d'un côté avec un morceau de bois recourbé, & de l'autre avec une petite baguette.

(N^o 15.) Le *Doff* est l'instrument le plus en vogue en Turquie, & absolument pareil à notre Tambour de Basque.

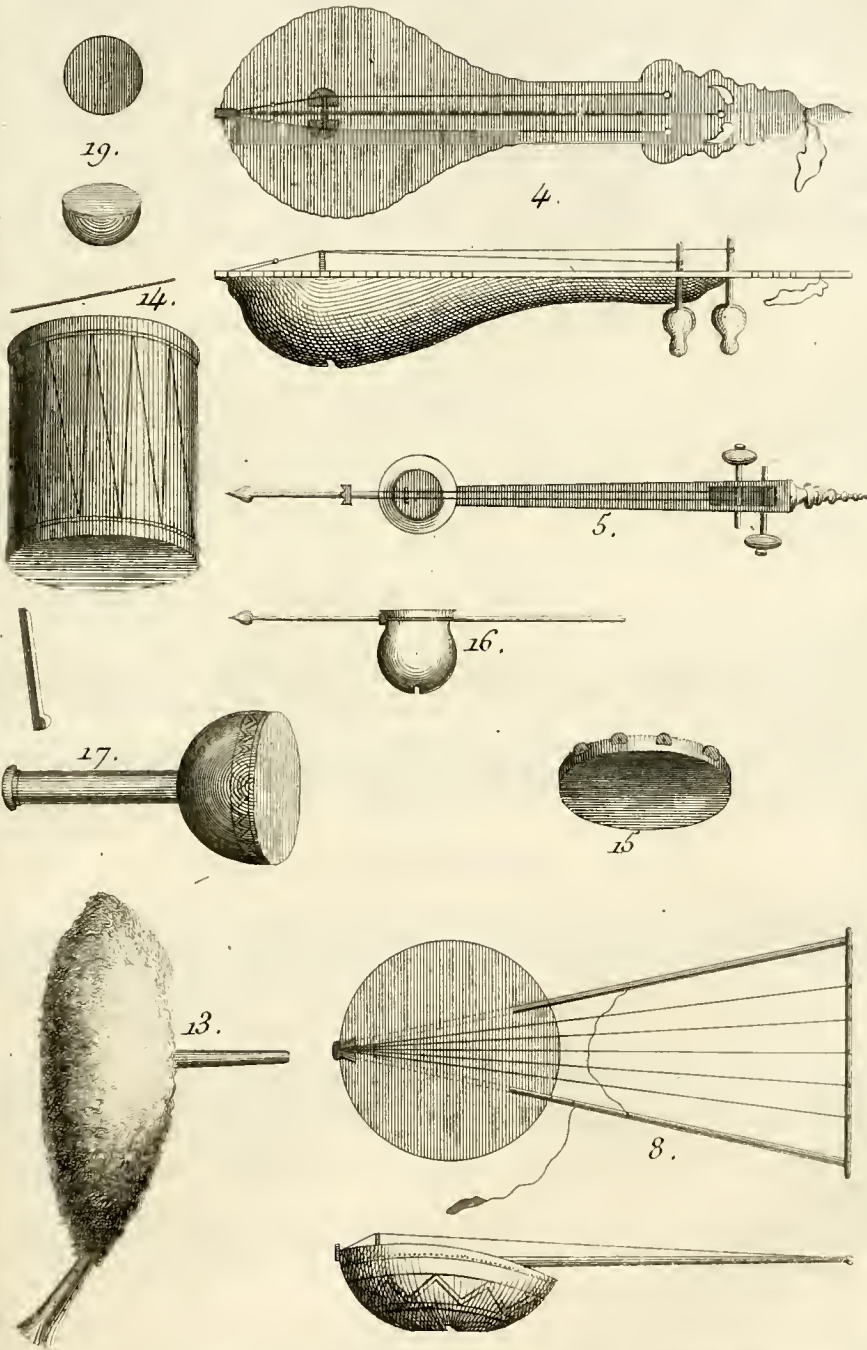
(N^o 16.) Autre petit Tambour, souvent de bois, & quelquefois de cuivre.

(N^o 17.) Espèce de Tambour appelé *Durbekke*: c'est un pot d'argille cuite, & couvert d'une peau tendue. On le tient sous un bras, & on en joue de la main opposée.

(N^o 18.) Est un autre Tambour semblable à celui des Chinois. Les pauvres en jouent en demandant l'aumône.

(N^o 19.) Espèce de Cymbales ou Castagnettes.

La Musique des Turcs n'est pas si animée que celle des Bédouins; il y a dans tout ce qu'ils font, un air morne & mélancolique. Peut-être en doit-on chercher la raison dans le grand commerce qu'ils ont eu avec leurs sujets *Grecs*, dont les airs sont lugubres & graves, & inspirent aux auditeurs un grand sérieux & même de la tristesse. Ils se



servent principalement de deux instrumens, dont l'un ressemble à un Violon à long col; qu'on touche comme le *Rebabb*, & l'autre ressemble à notre Tympanon, ayant des cordes de cuivre; on le touche quelque-fois avec les doigts, d'autres fois avec deux petits bâtons, ou bien avec un archet.

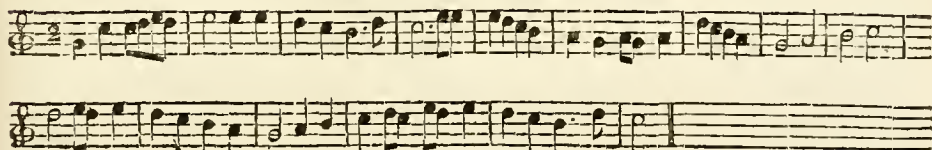
Quoique la Musique des particuliers, chez les Turcs, se réduise à fort peu d'instrumens, les *Beys* & les *Bachas* ne laissent pas d'en avoir un grand nombre dans leurs concerts. On y voit des Flûtes, des Tym- bales, des Tambours, des Trompettes, une infinité de fortes de Cym- bales, &c.

Nous allons donner ici quelques-uns de leurs airs.

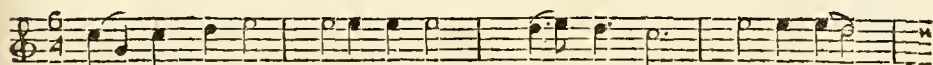
Air Bédouin.



Prélude pour le Mizmoune.



Le Mizmoune.

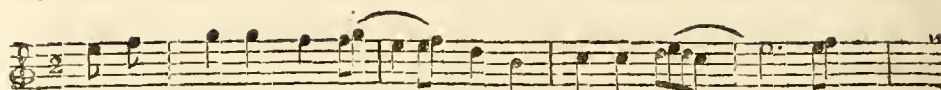


Ya men melleck ana deery naat sa jebb Id - elly ish



heufé sa beb hat - sa az - - - aa - at - ta - leb,

Cet air est célèbre chez les Bédouins.

Air Maure.

Minny att-il Kel boo - - - all - il milla - - - meih



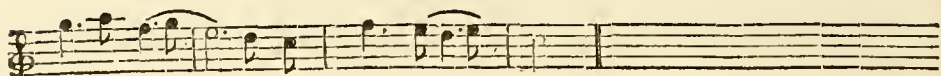
en fa oo - - - fe na fa be - - - r. Ba deffer roo - - ra



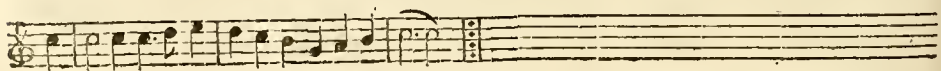
roore ney Kitten ee - - - houn tishey ma - - - e



mally mee - n. Lash yah - - hah be bee houn tey A - nee alla

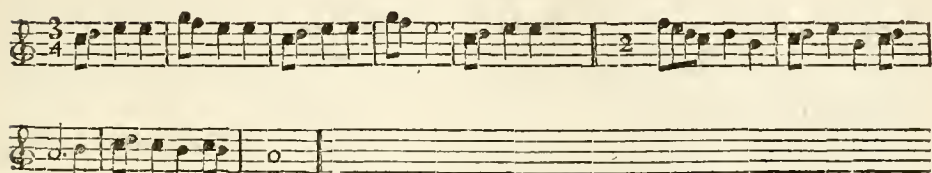


y ah houn al-la yah nee - - n.

Danse Maure.

Danse

Danse Turque.



La Musique des Maures est plus harmonieuse, & s'exécute avec plus d'art que celle des *Bedouins*; la plupart de leurs airs sont vifs & agréables; & ils ont leurs fables comme les Grecs, pour les effets de leur Musique.

CHAPITRE XIX.

De la Musique des Russes.

POUR pouvoir donner un Chapitre intéressant sur la Musique d'un si célèbre Empire, nous nous étions adressés à un grand Seigneur de ce pays, connu par son amour pour les Arts; mais ses occupations l'ayant apparemment empêché de songer à notre demande, que nous avions cependant réitérée plusieurs fois, nous avons été obligés, pour donner une simple idée de la Musique Russe, de recourir à des détails que l'on trouve dans un Almanach de Gotha, mais qui, comme on le verra par nos notes, renferment beaucoup d'erreurs.

Le chant constitue la principale partie de la Musique Russe, & les instrumens ne servent qu'à soutenir la voix.

Ce chant est le plus simple de l'univers; il ne roule que sur un seul genre, que le Chanteur varie quelquefois, selon son talent, & le degré de son habileté, mais qui fait la base de toute la Musique qu'on entend parmi les peuples de ce vaste Empire.

Depuis le fleuve d'*Amur* (a) jusqu'à la Mer Glaciale, on ne connaît que cette simple mélodie. Elle sert également à l'amant pour exprimer sa passion; au malheureux, pour gémir sur son infortune; au buveur, pour entonner une chanson bachique; au laboureur, pour se distraire de ses fatigues; au Voiturier, pour animer ses chevaux; & à la jeunesse pour régler ses pas & sa danse.

Avec une mélodie aussi universelle, l'art du Compositeur doit être entièrement ignoré, & celui de la Poésie ne l'est pas moins; car le Russe ne chante que de la prose (b). Il s'est, à la vérité, conservé parmi le peuple quelques vieilles romances en vers non rimés, comme celle du Géant *Ilia Mouromets* (c): celle du *Grand Esturgeon*, &c. —

(a) Il n'est guères croyable que dans toute la Russie, le même chant serve à tant d'usages différens. La variété des affections en met dans ce pays, comme ailleurs, une semblable dans les moyens qu'on emploie pour les faire connaître. La proposition contraire serait une absurdité. C'en est une aussi d'avancer que les peuples divers qui habitent la Russie, se sont accordés pour n'avoir qu'un chant.

Les *Ukraiens* les *Circassiens*, les *Géorgiens*, les *Boukhares* & quelques *Tartares* sont les plus célèbres Musiciens de la Russie. On vante aussi le chant des *Bourlaks* ou Mariniers du Volga, & de quelques autres grandes rivières de cet Empire. Comment le seraient-ils tous accordés pour n'avoir que le même chant?

(b) Ce sont les Chansons du peuple. Les Russes ont aussi des chansons en vers, & les étrangers qui leur ont apporté la bonne Musique, leur ont appris la composition, & les ont mis à même de faire pour ces paroles en vers, des airs analogues à ce qu'elles expriment, & où le goût de la nation se conserve toujours.

(c) C'était un homme très-grand & d'une force prodigieuse. Il vivait sous le Prince *Vladimir* ou *Volodimer* I, (vers la fin du dixième siècle) qui, selon l'usage de son tems, en avait à sa Cour plusieurs de cette espèce. Les chroniques de la nation disent des choses merveilleuses de la plupart de ces hommes-là; mais avant que les Russes écrivissent l'histoire de leur pays, ils célébraient dans des récits, & sur-tout dans des chansons, les hommes rares qu'il produisait; de-là la Romance d'*Ilia*, &c. Les faits étonnans, les actions éclatantes, les prodiges exerçaient tour-à-tour le génie de leurs Poètes.

La Musique a fait chez eux, comme chez les Grecs, une partie du culte Religieux, car ils avaient des hymnes en l'honneur de leurs Dieux, & il reste des preuves qu'alors la Musique vocale & instrumentale retentissait dans leurs Temples.

Dido & *Lelia* étaient frères. Ils tenaient en Russie la place de l'*Anteros* & de l'*Eros* chez les Grecs. On chantait des couplets en leur honneur, dont le refrain était *Dido*

Mais les chançons modernes ne font, pour la plupart du tems, que des impromptus que chacun arrange comme il peut, sans se mettre en peine de compter les syllabes, encore moins de rimer les paroles, on se contente d'exprimer sa pensée d'une manière intelligible.

Celui qui peut y joindre une voix agréable, est sûr du succès, & son chant est sûrement applaudi. La seule règle qu'il ait à observer, c'est de marquer une certaine cadence que cette mélodie exige absolument en certains endroits, mais qui a encore cela de particulier, qu'elle tombe toujours sur la quarte, par laquelle même plusieurs de leurs Ménétriers finissent leur chant.

On trouvera dans la Planche 175, du Chapitre IX du Livre IV, quelques-uns de leurs airs.

Les instrumens qui servent à accompagner cette Musique portent le même caractère de simplicité. L'arr les a si peu perfectionnés, qu'on peut dire qu'ils sont encore tels qu'ils sont sortis des mains des inventeurs,

Voici quels sont les principaux.

Le Goudok.

Sorte de Violon informe monté de trois cordes (comme notre ancien Rebec). On touche sa chanterelle avec un doigt, tandis qu'au moyen d'un archet fort court, on fait résonner en même tems les autres cordes.

Kalina, *Lelia Malina*, c'est-à-dire, *dido* est la *kalina* (un fruit amer); *Lelia* est la *framboise*. (fruit doux).

Zoloraia baba (la femme d'or), était regardée par les Russes, comme la mère des Dieux. Son idole était entourée d'une grande quantité d'instrumens de Musique.

Koliada était honoré comme le Dieu de la Paix. C'était le *Janus* des Russes.

Sa fête se célébrait le 24 de Décembre par des jeux, des réjouissances, des chançons où son nom revenait souvent.

Koupalo était le Dieu des fruits. Sa fête tombait le 24 de Juin, & ce jour-là les jeunes gens des deux sexes dansaient en rond autour de sa statue, ayant des couronnes & des ceintures faites d'une certaine herbe, ou simplement de fleurs, en répétant fréquemment dans leurs chants le nom de *Koupalo*.

Radégaft était le Dieu protecteur des villes; à la fin des sacrifices de victimes humaines qu'on lui offrait, commençait un festin accompagné de musique & de danses.

Le Balalaïka.

Est un corps de bois, rond ou triangulaire, avec un col quatre fois plus long, monté de deux cordes, dont on touche l'une de la main gauche, tandis que de la main droite on pince l'une & l'autre. On trouve cet instrument dans toutes les maisons en Russie, il n'y a gueres de payfan qui n'en sache jouer un peu.

Le Dout-ka.

Paraît être le plus ancien instrument du pays: comme on le trouve fréquemment sur les monumens de sculpture qui nous sont restés de l'ancienne Grèce & de l'Egypte, il est vraisemblable que la Russie l'a tiré de l'une ou de l'autre de ces contrées. Cet instrument est fait de deux flûtes à trois trous chacune, dont l'une est cependant moins grande que l'autre, & dont on joue à la fois.

Le Rilek, ou Rilok, ou Rila, ou la Rilka;

Est une espece de Vielle.

La Valinca.

Est la Cornemuse la plus simple, à laquelle on donne l'existence, en faisant entrer deux Flûtes dans une vessie de bœuf humectée.

La Bandora.

Est une espece de Luth. Elle vient de l'Ukraine, qui est à la Russie; ce que le Languedoc & la Provence sont à la France. La situation de cette Province, l'extrême fertilité de son sol, l'abondance, dont les effets naturels sont l'aisance de la vie, & l'attrait du plaisir, tout porte les habitans de cette contrée à une vie voluptueuse; ils aiment tous la Mu-

lique & la danse, & ne paraissent pas avoir d'occupation plus importante que celle de se divertir.

Ils excellent singulièrement sur la Bandora, dont ils s'accompagnent des chansons, ou rendres, ou badines, qui sont en grand nombre chez eux. Beaucoup de ces habitans se rendaient à Moscou ou à Pétersbourg, & se mettaient (a) au service des Grands en qualité de Musiciens, avant que le goût de la Musique Italienne s'y fût répandu si généralement.

Goufli.

On pourrait nommer cet instrument une Harpe horizontale. Il ressemble, quant à sa forme, à un Clavecin sans touches, & est monté de cordes de laiton qu'on pince des deux mains. On peut exécuter sur cet instrument toutes sortes de pieces, & d'une manière très-variée (b).

Tel est encore aujourd'hui l'état de la Musique nationale parmi le peuple en Russie. On n'en connaissait point d'autre jusqu'au tems de Pierre-le-Grand. Ce génie créateur, qui ne négligeait aucune partie,

(a) Les Ukrainiens sont encore en possession d'être au service des Grands, comme Musiciens; ils ont de très-belles voix, & c'est-là principalement ce qui les fait rechercher. Il n'y a pas d'Eglise Cathédrale en Russie où l'on n'entretienne des Chantres de leur nation.

La Chapelle Impériale en est presque entièrement composée, au moins pour ce qui regarde le Service Divin qui se fait en Russe, & demande des hommes qui soient de la Religion du pays. Les Italiens, gagés par la Cour, ne sauraient remplir ces conditions.

(b) Il faut ajouter à cette nomenclature :

Le *Rojok*, c'est le Cornet à bouquin.

Le *Rog*, qui sert à la chasse, & qui a fourni à M. Narichkin l'idée du Concert singulier dont nous parlerons tout-à-l'heure. Le *Rog* est de différentes grandeurs.

La *Trouba*, dont les Russes se servaient anciennement à la guerre. Ce mot veut dire une Trompette.

Boubni : autre instrument de guerre.

On voit, à la manière dont les Auteurs en parlent, qu'il fallait le frapper pour en tirer des sons.

Le *Tambour des Chamans*, ou Prêtres de quelques peuples de la Sibirie; du Kamchatka, de quelques Tarrares, &c.

s'occupa le premier à faire connaître à sa nation une autre Musique ; & d'autres instrumens (a).

Il commença par donner à ses armées & à ses flottes , des Trompetes , des Tymbales , des Hautbois & des Bassons.

Il choisit un certain nombre de jeunes Russes , à qui il fit apprendre à jouer de ces instrumens ; & pour que le public fût en état de juger de leurs progrès , il ordonna que tous les jours à midi ils se feraient entendre , les uns en jouant de la Trompette & des Tymbales sur le clocher de l'Amirauté , les autres en faisant le même exercice sur le clocher de la Forteresse avec des Hautbois , des Bassons & des Cors-de-Chasse (b). Pendant qu'il était à table , il se faisait jouer des corners à bouquin , & des sacquebutes , instrumens très-sonores qu'il avait fait venir d'Allemagne. Les Violons & les Basses étaient réservés pour les bals de la Cour. Mais lorsqu'il était dans son intérieur , il faisait venir souvent sa troupe de joueurs de Cornemuse Polonoise , & de Chalumeau , auxquels on joignait quelquefois le bruit des tambours adoucis. Après ce pas , pour réformer ou pour établir la Musique en Russie , il faut attribuer les premiers progrès de cet art , à l'arrivée du Duc Charles-Frédéric de Holstein-Gottorp à Pétersbourg. Ce Prince destiné à épouser la Princesse Anne Petrowna , fille du Czar Pierre , avait à sa suite douze bons Musiciens Allemands , qui firent entendre en Russie le premier concert en forme (c).

(a) Les Russes ont connu une autre Musique avant Pierre-le-Grand. Le Czar *Alexis Mikhaïlovitch* , pere de *Pierre I* , avait des Musiciens étrangers. Le Palais nommé *Potechoufi* , était destiné à des concerts exécutés par ces derniers , & il y assistait avec toute sa Cour.

Son fils *Théodore* qui lui succéda , marcha sur ses traces , aima les Arts & les Sciences , au point de les cultiver lui-même , & de faire dans ses Etats des établissemens en leur faveur.

Vint ensuite le tems de la minorité de *Pierre I* , & d'*Ivan* , qui , quoiqu'orageux , ne fut pas assez long pour que le goût des arts se fût éteint.

(b) C'est la Musique Militaire (étrangere) qui paraît avoir tenu le premier rang sous *Pierre le-Grand* ; ensuite celle du pays a eu le second , & puis la Musique (étrangere) d'agrément qui ne s'est soutenue qu'à l'appui de la première , & qui se borna long-tems au mélange des instrumens de la nation , avec les instrumens étrangers.

(c) Ces concerts n'eurent lieu que vers l'année 1724 ; c'est-à-dire , sur la fin du

Le Czar y prit tant de goût, qu'il en fit exécuter régulièrement deux par semaine, & y assistait presque toujours.

Sous l'Impératrice Anne, les progrès de la Musique furent si rapides, que dès les premières années de son règne on vit à Pétersbourg un Opéra Italien avec des intermedes & des ballets. Le premier fut l'*Abiazare*, de la composition d'Araja, maître de la Chapelle Impériale. L'orchestre était composé de quarante Musiciens, & les plus belles voix de l'Italie chantaient les rôles. Le goût de la Musique se répandit bientôt de la Cour dans la ville, & principalement chez les Grands. La Princesse Cantimir se fit admettre sur le Clavecin, le Prince Repnin sur la Flûte, les trois Princes Trubetzkoi freres, sur le Violon & le Violoncelle, & la Maison de Strogonow sur divers instrumens. L'émulation fit établir dans plusieurs villes, des Concerts particuliers, où les amateurs se mêlaient avec les Musiciens de profession (a).

L'Impératrice Elisabeth, née avec une ame sensible, & du penchant pour les beaux Arts, porta la Musique à un plus haut degré de perfection. C'est par son ordre que l'on construisit à Moscou la première salle d'Opéra assez vaste pour contenir 3000 personnes.

On fit l'inauguration de cette Salle, par la représentation de la *Cleomenza di Tito*, Poëme de *Métastase*, Musique de *Hassé*. Araja avait composé le Prologue, intitulé : la *Russia afflitta e riconsolata*.

Peu de tems après on vit dans Pétersbourg le premier Opéra en langue Russe ; les acteurs & les Musiciens étaient tous de la nation.

Le Poëme intitulé : *Céphale & Procris*, était de *Soumorokov*, mis en Musique par Araja.

Ce fut vers ce tems-là que le Grand-Veneur *Narichkin* conçut un projet, aussi singulier par l'invention que par l'exécution, & par sa biffarerie.

Anciennement les chasseurs Russes ne connaissaient d'autre instrument

regne de l'Empereur, quand ce Prince, commençait à jouir dans sa nouvelle Capitale des douceurs de la paix.

(a) Depuis Pierre-le-Grand, les Russes ont poussé fort loin la Musique Militaire.

Il y a dans tous les Régimens des Maîtres de Musique étrangers ou nationaux qui s'en occupent essentiellement.

qu'un Cor de cuivre jaune, de la forme d'un cône droit ou un peu parabolique. Ces Cors lourds se ressembloient pour la grandeur & la grosseur, & rendaient à-peu-près le même son, en les sonnant ensemble, ils produisaient une espèce de hurlement affreux.

Le Grand-Veneur, aidé par un des Cors de Chasse de la Cour, nommé *Marasc* fit fabriquer trente-sept Cors, mais de grandeur & de grosseur diverses; de sorte que chacun rendant un ton différent (à demi-ton l'un de l'autre), ils formaient ensemble trois octaves complètes. Ces trente-sept Cors furent distribués à autant de jeunes chasseurs auxquels on apprit à sonner le ton de leur Cor avec précision, & dans toute sa pureté. Ensuite on les accoutuma à compter exactement les notes, qui faisaient pour eux autant de silences jusqu'au moment où leur tour venait de donner leur ton, selon la valeur que l'air exigeait.

Cette opération est plus difficile qu'on ne se l'imagine, & il a fallu sans doute beaucoup de patience de la part du maître, & encore plus d'application de la part des élèves.

En très-peu de tems cette compagnie de chasseurs devint en état d'exécuter tout ce qu'on lui présentait. Ils sont aujourd'hui si bien dressés; qu'ils jouent des marches, des airs, des symphonies entières, & les exécutent avec une précision étonnante, lors même qu'elles sont de la plus grande difficulté, l'oreille de l'auditeur est tellement trompée, que l'on croirait que chaque morceau n'est exécuté que par un seul Musicien. Il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée. A Pétersbourg on entend souvent cette Musique dans les belles soirées d'été, sur la Néva, où elle précède ordinairement les chaloupes de la Cour.

Petre Fedorovitch jouait assez bien du Violon, & aimait la Musique avec passion. Dès qu'il fut sur le trône, il attira à sa Cour les plus célèbres Musiciens de l'Europe.

Catherine II étant montée sur le trône, appella à sa Cour le fameux *Buranello*. Sa *Didone abbandonata* eut le plus grand succès, & après la première représentation, l'Impératrice remit elle-même une magnifique boîte remplie de pièces d'or à l'Auteur, en lui disant que l'infortunée Didon avait fait ce legs à l'illustre Galuppi en expirant. Le célèbre *Trajetta* a succédé à Galuppi, & a rendu le théâtre de Pétersbourg un des plus brillans de l'Europe. Le goût de la bonne Musique a passé jus-

ques

ques dans les Temples (a). Le chant sacré de l'Eglise Grecque est différent de celui des autres Eglises Chrétiennes. Il est plus varié que le chant Grégorien, & ressemble plutôt à la musique qu'au plein-chant. Il n'est point accompagné d'instrumens, mais exécuté à quatre parties par des voix, dont le nombre monte jusqu'à cent, dans la Chapelle Impériale.

C'est à cette Musique sacrée que le grand Opéra de Pétersbourg est redevable de ses chœurs. Sous le regne d'*Elisabeth*, M. Staelhin proposa le premier de se servir au théâtre des Chanteurs de la Chapelle, & d'en former des chœurs. Cette idée fut suivie; & quelque tems après dans l'opéra d'*Iphigénie en Tauride*, Galuppi fut si bien en tirer parti, qu'il en forma jusqu'à dix chœurs différens, qui firent l'effet le plus surprenant.

La Russie qui ignorait avant *Pierre-le-Grand*, jusqu'au nom des Arts, les a favorisés depuis avec tant de succès, qu'en moins de cinquante années elle est devenue une rivale respectable de toutes les Nations policées; & chaque jour voit augmenter leurs succès sous l'auguste Souveraine, dont la Cour brillante leur sert d'asyle.

CHAPITRE XX.

De l'Opéra, de l'Opéra Bouffon, de l'Opéra Comique, & du Concert Spirituel.

NOUS avons déjà dit (Livre premier, page 123) que le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie en 1644, les plus fameux Musiciens qui y fussent alors, pour donner une représentation d'opéra, ce que l'on n'avait encore jamais vu en France: mais cet opéra était Italien.

(a) Cette phrase semblerait signifier que le chant de l'Eglise *Russe Grecque*, a subi aussi une véritable réforme, & qu'il n'est plus tel, que les Russes l'ont reçu des Grecs modernes, leurs premiers instituteurs; mais cela n'est pas vrai, & il n'a gagné que du côté de l'exécution: quant au chant, il est toujours à-peu-près le même.

Les sieurs Perrin & Cambert essayèrent de donner un spectacle à-peu-près du même genre, mais avec des paroles françaises.

En 1659, ils firent représenter à Issy, chez M. de Lahaye, une pastorale qui eut beaucoup de succès, ce qui les engagea à composer celle de Pomone, & à la donner au Public au mois de Mai 1671. C'est donc à cette époque qu'il faut fixer l'établissement de l'Opéra.

Nous n'entreprendrons point d'examiner quels sont les défauts de ce genre de spectacle, ni d'essayer d'indiquer quelques moyens pour les corriger. Les goûts sont maintenant si partagés, qu'il faut laisser aux Auteurs la liberté de s'exercer dans tous les genres; les plus habiles seront sûrement ceux qui amuseront davantage.

Nous nous contenterons d'affirmer que l'Opéra est un spectacle universel, où chacun trouve de quoi contenter son goût. Les partisans de la musique qui composent la classe la plus nombreuse, sont amusés par la variété des airs; les amateurs de la danse, uniquement attentifs aux divertissemens, ont plus que jamais de quoi se satisfaire par l'abondance & la gaité des ballets; les décorations depuis quelque tems paraissent plaire au public; il n'y a que les poèmes qui ne font point ensemble avec le reste. Depuis ceux de l'immortel Quinault, quelques-uns seulement ont été trouvés dignes de leur être comparés, & cette disette est la cause de l'ennui que l'on éprouve souvent à ce spectacle, l'Opéra pouvant plutôt se passer de musique parfaite que de paroles intéressantes.

S'il arrive un jour que la mode s'établisse de faire de bons Poèmes, alors l'Opéra fera la réunion des beaux Arts, de la Poésie, de la Musique, de la Danse, de l'Oprique, des Méchaniques, de l'illusion, &c. — En un mot, le grand œuvre par excellence.

La Tragédie a pour objet la terreur & la compassion; la Comédie a pour le sien la critique des mœurs & l'instruction; l'Opéra doit surprendre, intéresser, amuser, recréer, promener d'illusions en illusions, charmer à la fois, l'esprit, les yeux, les oreilles, & quelquefois le cœur.

On prétend qu'il faut comparer un Poème d'Opéra à une femme qui frappe agréablement la vue, quoiqu'il n'y ait rien de régulier dans ses traits.

Il ne faut pas croire cependant que dans ce genre de Poèmes, la

régularité doive en être bannie ; il en faut bien moins , fans doute , que dans la Tragédie ou la Comédie , mais il n'est pas aisé d'en fixer les bornes.

Saint-Evremont a beau nous assurer que « l'Opéra n'est qu'un travail » bizarre de Poésie & de Musique , où le Poète & le Musicien égale- » ment gênés l'un par l'autre , se donnent bien de la peine à faire un » méchant ouvrage ». Ce spectacle bizarre fera dans tous les tems le plus suivi de Paris , lorsque l'on y cherchera à plaire au Public , sur-tout par la variété , Déesse des Français.

Dufrény jugeait l'Opéra un peu plus gaiement que Saint-Evremont : écoutons-le un moment.

« L'Opéra est un séjour enchanté ; c'est le pays des métamorphoses ; » en un clin d'œil les hommes deviennent des dieux , & les déesses » s'humanisent. Là , le voyageur n'a pas besoin de courir les pays ; ce » sont les pays qui voyagent. Vous ennuyez-vous dans un désert affreux ? » Un coup de sifflet vous transporte dans les jardins d'Idalie ; un autre » vous fait passer des enfers dans le pays des Dieux ; un autre encore , » vous voilà chez les Fées.

» Celles de l'Opéra enchantent , ainsi que celles de nos contes , mais » leur art est plus naturel. Ordinairement elles sont bienfaitantes , ce- » pendant elles n'accordent point à ceux qu'elles aiment , le dou des » richesses , elles le gardent pour elles.

» Disons un mot des habitans du pays de l'Opéra : ce sont des peuples » un peu bizarres ; ils ne parlent qu'en chantant , ne marchent qu'en » dansant , & font souvent l'un & l'autre , lorsqu'ils en ont le moins » d'envie.

» Ils relèvent tous du souverain de l'orchestre , prince si absolu , » qu'en haussant & baissant un sceptre en forme de rouleau , qu'il tient » à la main , il regle tous les mouvemens de ce peuple capricieux.

» Le raisonnement est rare parmi ces peuples. Comme ils ont la tête » pleine de musique , ils ne pensent que des chants , & n'expriment » que des sons : cependant ils ont poussé si loin la science des notes , » que si le raisonnement se pouvait noter , ils raisonneraient tous à » livre ouvert ».

Ce fut en 1669 que l'Abbé Perrin obtint des Lettres-Patentes , por-

tant : « permission d'établir dans la ville de Paris & autres du Royaume ;
 » des Académies de Musique pour chanter en public des pieces de
 » théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne & en Angle-
 » terre, pendant l'espace de douze années, &c.... Tout Gentilhomme
 » & Demoiselle pouvant y chanter sans déroger, &c. »

Ne pouvant fournir seul aux soins & à la dépense de cet établisse-
 ment, il s'affocia pour la musique avec Cambert, pour les machines avec le
 Marquis de Sourdeac, & pour les fonds à faire avec le sieur de Champeron.

Dès que le traité fut signé, ils firent venir de Languedoc plusieurs
 acteurs, entr'autres Beaumavielle, qui eut long-tems une grande réputation.

Perrin avait composé en 1661 *Arianne & Bacchus*, dont Cambert
 avait fait la musique : quoique les paroles eussent été jugées mauvaises,
 la musique fut trouvée si belle, qu'on allait en donner une représenta-
 tion, lorsque la mort du Cardinal Mazarin, arrivée à Vincennes le neuf
 Mars de cette année, empêcha qu'elle ne fût jouée.

Le nouveau Directeur ayant loué le Jeu de Paume de la rue Maza-
 rine, vis-à-vis la rue Guénégaud, y fit dresser un théâtre, & ayant com-
 posé une nouvelle piece avec Cambert, la fit représenter au mois de
 Mars 1671. Saint-Evremont en porte ce jugement : « Dans Pomone on
 » voit les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entend le
 » chant avec agrément, & les paroles avec dégoût ». Cependant la piece
 fut représentée huit mois de suite avec un applaudissement général, &
 elle fut tellement suivie, que Perrin en retira pour sa part plus de
 30000 liv.

Le Marquis de Sourdeac s'empara alors du théâtre pour se payer des
 avances faites à Perrin, & engagea Gilbert, Secrétaire des Commende-
 mens de la Reine Christine, de composer un Opéra qui fut mis en
 musique par Cambert, & représenté en 1672.

Ce fut alors que Lully profitant de la division qui s'était mise parmi
 les associés, & du crédit de Madame de Montespan, obtint que
 Perrin lui céderait son privilège moyennant une somme d'argent. Cam-
 bert, piqué de cette préférence que l'on donnait à Lully, quitta la France
 & passa en Angleterre, où il mourut cinq ans après, Surintendant de
 la Musique de Charles II.

Le Roi accorda de nouvelles Lettres-Patentes à Lully, portant per-

mission de tenir *Académie Royale de Musique*; & pour n'avoir rien à démêler avec les autres associés de Perrin, Lully fit construire par Vigarini, Machiniste du Roi, (qu'il s'associa pour dix ans, à un tiers de bénéfice) un théâtre plus considérable que le premier, dans la rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Il ouvrit ce nouveau théâtre en Février 1673, par les *Fêtes de l'Amour & de Bacchus*, dont il avait fait la musique, & Quinault les paroles.

Moliere étant mort cette année, le Roi donna à Lully la Salle du Palais Royal; & depuis le mois de Juillet 1673, l'Opéra n'a cessé d'y être représenté que lors de l'incendie arrivé le 6 Avril 1763.

Mais la Ville ayant fait construire une nouvelle Salle, sur les magnifiques desseins de M. Moreau, son Architecte, l'Opéra, après avoir joué sur le théâtre des Tuileries; depuis le 24 Janvier 1764, l'ouvrit au Palais Royal, le 26 Janvier 1770, avec plus de splendeur que jamais.

La troupe de Moliere, privée de la Salle du Palais Royal, s'arrangea de celle de Perrin dans la rue Mazarine, y demeura jusqu'en 1688, qu'elle s'établit dans la rue des Fossés-Saint-Germain, & n'abandonna cette possession en 1770, que parce qu'elle menaçait ruine.

Depuis ce tems les Comédiens Français se sont fixés, par la permission du Roi, sur le théâtre des Thuilleries, jusqu'à ce que leur nouvelle Salle projetée soit construite; on la bâtit maintenant sur l'emplacement de l'ancien hôtel de Condé, & d'après les Plans de MM. Peire & de Wailly, célèbres Architectes.

En 1685 Lully vendit au sieur Gautier la permission d'établir un Opéra à Marseille, & ce Musicien y fit représenter pour la première fois, le 28 Janvier 1685, un Opéra intitulé le *Triomphe de la Paix*, dont il avait fait la musique, & qui eut un grand succès.

Lully garda son privilege depuis 1672 jusqu'à sa mort arrivée le 22 Mars 1687. Son gendre, Nicolas de Francine, Me d'Hôtel du Roi, eut la direction de l'Opéra pendant trois ans, & ensuite obtint un nouveau privilege de dix, à condition qu'il ferait dix mille livres de pensions à la veuve & aux enfans de Lully, qui seraient payées par préférence sur toutes les autres dépenses, & de mois en mois; qu'on ferait un inventaire des décorations, machines, habits, pierreries, &c. arrêté par M. de Louvois, Secrétaire d'Etat; que le sieur de Francine rendrait compte de

tout ce qui ferait sur l'inventaire au bout des dix années, ou en payerait la valeur à la famille.

En 1698 le sieur de Francine s'associa le sieur *Hyacinte Goureault Dumont*, Ecuyer, commandant l'Ecurie de Monseigneur le Dauphin; & en faveur de cette association, le Roi accorda un nouveau privilège pour dix ans, à commencer du premier Mars 1699.

En 1704 ce privilège fut renouvelé pour dix ans, & le Roi approuva la cession faite par les sieurs de *Francine & Dumont*, à Pierre *Guyenet*, Payeur des rentes (a). Celui-ci étant décédé le 20 Aoûr 1712, & ses affaires se trouvant dérangées, il se trouva redevable envers plusieurs créanciers de l'Opéra, de sommes considérables.

Les sieurs *Francine & Dumont* rentrèrent dans leur privilège, cederent ce qui restait à expirer, & obtinrent une prorogation de treize ans (qui devaient finir le dernier Février 1732) pour les sieurs *Besnier*, Avocat au Parlement, *Chomat*, *Duchêne*, & *Laval de Pont*, Bourgeois de Paris, & créancier de *Guyenet*, à la charge d'environ 30000 liv. de pensions énoncées dans le privilège.

Ce fut alors que *Destouches*, le Compositeur, fut établi par Lettres-Patentes Inspecteur-général de toute la régie de l'Académie, tant pour ce qui regarde la police intérieure, que pour le service du Spectacle, & les recettes & les dépenses, n'ayant point de comptes à rendre aux Entrepreneurs, mais seulement au Ministre ayant le département de la Maison du Roi.

En 1714 on nomma deux Inspecteurs, par Ordonnance du Roi donnée le 10 Décembre de cette année. Le sieur *Chomat*, Syndic des créanciers du sieur *Guyenet*, fut chargé de la régie du Théâtre & de la Salle, & le sieur *Duchêne*, autre Syndic, eut la régie du magasin & de la caisse. En 1715 *Destouches* fut continué Inspecteur-général de l'Opéra, & le Duc d'Antin, conjointement avec le sieur de Landivisiau, M^e des Requêtes, furent commis pour avoir connaissance de tout ce qui concerne la police & la régie de l'Opéra, à la place du Ministre de la Maison du Roi.

(a) L'Opéra devait alors 380780 liv.

En 1717 le sieur de Landivisiau resta seul chargé de ce soin. En 1728 le sieur de Francine se retira de l'Opéra avec une pension de 18000 liv.

Destouches le remplaça, & en eut la régie jusqu'en 1730, que le Roi donna l'inspection générale de l'Opéra à M. le Prince de Carignan.

Ce Prince choisit pour Entrepreneur le sieur Gruer, à condition qu'il payerait pour 300000 liv. de dettes de l'Opéra.

Ce nouvel Entrepreneur n'en jouit pas long-tems.

Après avoir choisi pour associés M. *Coustard*, Secrétaire du Roi, M. *le Bœuf de Valdahon*, Président à la Chambre des Comptes de Dole, & M. *le Comte*, sous-fermier, il se brouilla bientôt avec eux, & quelques mois après la société fut rompue.

Le Comte ayant conservé une haine implacable contre lui, fut si bien le desservir auprès du Ministre, qu'il parvint bientôt à l'indisposer; & une aventure scandaleuse qui lui arriva, acheva de le perdre.

Où prouva qu'un jour Gruer ayant donné un grand dîner chez lui au Magasin de l'Opéra, força trois Actrices, parmi lesquelles était Mlle Pelissier, à montrer à ceux qui voulurent le voir, ce que la pudeur ne permet pas de nommer. Le privilège fut ôté à *Gruer*, & donné à *le Comte*, qui s'associa de nouveau avec M. *le Bœuf de Valdahon*, mais ils ne s'accorderent pas long-tems ensemble.

Le 22 Mai 1733, le Roi révoqua le privilège, & en donna un nouveau au sieur *Thuret*, ancien Capitaine du régiment de Picardie, pour en jouir vingt-neuf ans, à compter du premier Avril 1733, avec le privilège exclusif de faire imprimer & graver les paroles & la musique des Opéra représentés pendant le tems de son administration (a).

En 1744 M. *Thuret* s'étant retiré, le Roi accorda son privilège à M. *Berger*, ancien Receveur-Général des Finances de Dauphiné (b).

L'année suivante les fêtes pour le mariage de M. le Dauphin, ayant

(a) Le Président le Bœuf eut ordre de sortir de Paris dans vingt-quatre heures, pour se retirer à Dole en Franche-Comté, & Saint-Gilles fut exilé de France.

(b) Il s'associa le Chevalier de Mailly, Colonel de Dragons, sous le nom du sieur *Venture*.

privé l'Opéra de ses bons acteurs, les recettes furent si faibles, que Thuret demanda & obtint une indemnité de 45000 liv. Ce fut dans cette année que les Comédiens Italiens ayant représenté la parodie des Fêtes de Thalie, ornée de danses & de chant, furent condamnés à 10000 liv. d'amende envers l'Opéra; & l'année d'ensuite les Comédiens furent condamnés en 30000 liv. d'amende, pour avoir mis des ballets dans la *Fête interrompue*, dans le *Nouveau Monde*, & dans l'*Inconnue* (a).

Le sieur Berger n'avait régi que pendant trois ans, lorsqu'il s'aperçut qu'il avait augmenté de 400000 liv. les dettes de l'Opéra. Le Ministre qui le fut, lui en témoigna son juste mécontentement; & Berger en fut, dit-on, si touché, qu'il tomba dans une langueur qui le conduisit au tombeau le 9 Novembre 1747. Cependant il avait obtenu de la Cour 81000 liv. d'indemnité. Il avait augmenté le loyer des loges à l'année de 20000 liv. Il avait gagné aux foires S. Germain & S. Laurent 102000 liv.

Le sieur de Tréfontaine, protégé par Madame la Princesse de Conty, obtint alors de succéder à Berger; & s'affocia, le 3 Mai 1748, les sieurs Douet de Saint-Germain, la Feuillade & Bougenier. Mais cette nouvelle compagnie ne jouit de son privilège que pendant seize mois; & n'ayant pu remplir ses engagements, le Roi se détermina à charger à perpétuité le Bureau de la Ville, du Spectacle de l'Opéra. L'Arrêt fut rendu le 26 Août 1749; & aussi-tôt la Ville en prit possession.

Tréfontaine donna un bordereau de ses recettes & dépenses, dont le résultat fut que pendant l'année & quelques mois de sa gestion, il avait reçu 915356 liv. & dépensé 1,168265 liv.

Le Bureau de la Ville ayant alors des affaires sans nombre, causées par la construction de la Place de Louis XV, la formation des Boule-

(a) Dès l'année 1716, les Comédiens Français s'étant avisé de mêler dans des représentations du *Malade Imaginaire*, & de la *Princesse d'Elide*, des Danseurs, des voix, & des instrumens en plus grand nombre que celui qui était permis, (six Violons & une Basse), il intervint un Arrêt du Conseil du 20 Juin de la même année, qui les condamne à 500 liv. d'amende par chaque contravention, aux dommages, dépens, & intérêts, &c.

vards, &c. & n'ayant que fort peu de tems à donner à la régie de l'Opéra, obtint du Roi la permission de céder le privilège de l'Opéra aux sieurs Rebel & Francœur. L'acte fut passé en Mars 1757, & le privilège cédé pour 30 ans, à commencer du premiet Avril 1757.

L'Opéra devait alors 1200000 liv. La Ville se chargea de les payer ; & MM. Rebel & Francœur entrant en jouissance, firent une réformé générale, & conduisirent ce Spectacle mieux qu'il ne l'avait jamais été.

Ils en avaient déjà été les Directeurs pendant long-tems, & avaient quitté en 1754, dégoûtés des tracasseries qu'on leur faisait éprouver.

Alors Royer, Maître de Musique des Enfans de France, leur avait succédé, avec le titre d'Inspecteur général. Etant mort l'année d'après, M. le Vasseur, Maître de Chant du Magazin, l'avait remplacé jusqu'en 1757, que Rebel & Francœur reparurent sur la scène.

Ils gouvernerent paisiblement jusqu'en 1767, que les sieurs Berton & Trial devinrent Entrepreneurs à leurs risques & périls.

Leur concession a fini au premier Janvier 1770, époque de l'ouverture de la Salle actuelle. Berton & Trial se trouvant en perte, résilièrent leur bail, & furent nommés Administrateurs pour la Ville, conjointement avec les sieurs d'Auvergne & Joliveau. Cet arrangement subsista jusqu'au premier Avril 1776.

MM. des Menus furent nommés alors Commissaires pour le Roi ; mais au bout d'un an, excédés des troubles qui agitaient sans cesse la République Lyrique, ils en abandonnèrent les rênes ; & sur leur démission, M. Berton fut seul chargé de l'administration, relativement à ce qui concernait la Musique, & M. Buffaut a dirigé, comme trésorier de la Ville, la partie de la Finance & tout ce qui y a rapport.

L'Opéra était régi de cette manière, lorsque M. de Vismes du Valguay, Ecuyer, se présenta pour prendre l'administration à ses frais, & offrit de déposer une somme de 500000 liv. dans la caisse de la Ville, pour répondre des effets qui lui seraient confiés. Le Roi eut la bonté d'accepter ses offres, & de le nommer Entrepreneur général pendant douze ans, à compter du premier Avril 1778.

Jamais situation ne fut plus critique que la sienne au moment où il entra en jouissance. La Musique était alors divisée entre plusieurs partis

qui combattaient les uns contre les autres , peut-être sans savoir pourquoi.

Le plus faible , sans doute , était composé des amateurs de Lully , qui ne se battaient plus qu'en retraite , donnant seulement de tems en tems quelques lueurs de leur ancien courage. Le parti de Rameau avait toute sa vigueur , mais se contenait de se tenir sur la défensive , n'ayant plus pour toutes munitions que Castor & Dardanus , avec quelques actes détachés , & beaucoup d'airs de danse qui ne pouvaient être regardés que comme troupes légères. Les plus pesamment armés , étaient ceux qui soutenaient le nouveau genre de Musique ; mais tel était leur aveuglement , qu'ils se déchiraient mutuellement entr'eux , & par conséquent détruisaient leurs forces , au lieu de songer à se réunir pour commencer par accabler l'ennemi commun.

Cette malheureuse division du Public n'était pas ce qui devait le plus effrayer le nouvel Entrepreneur ; il avait à craindre les funestes suites de la guerre intestine qu'il voyait bien ne pouvoir éviter , dans un pays où les troupes ne connaissaient ni subordination , ni discipline , où les Officiers généraux ne voulaient point de Général , & où chacun croyant avoir le droit de commander , personne n'avait la volonté d'obéir.

Jamais année d'administration ne fut plus orageuse que celle-là. Jamais peines n'égalèrent celles que se donna l'Entrepreneur , pour que le public ne s'aperçût pas de ces dissensions intérieures ; & l'on peut assurer à sa louange , que jamais administrateur ne trouva , comme lui , l'art d'amuser le public , & de multiplier ses plaisirs. Il parvint en peu de tems à changer d'Opéra comme on change de Comédies.

Il en a donné jusqu'à cinq différens dans une semaine (a) , & a

Jusqu'à M. de Vismes les représentations de l'Opéra n'avoient jamais eu lieu que quatre fois la semaine en hiver , & trois fois dans l'été ; mais animé du desir de plaire , malgré les obstacles que les autres spectacles cherchaient à lui faire éprouver , il a obtenu du Ministre tous les ordres qui lui étaient nécessaires pour avoir la liberté de faire représenter quand bon lui sembleroit , ayant été reconnu au Conseil que l'Académie Royale de Musique avait le droit de représenter tous les jours , si bon lui semblait ; ce que M. de Vismes a établi sur le champ , en donnant spectacle toute une semaine de suite.

chassé de ce Spectacle l'uniformité qui le rendait languissant, & condamnait les Spectateurs à voir malgré eux le même Opéra, quelquefois pendant quatre mois de suite.

Que n'eût-il pas fait pour plaire au public, s'il eût été secondé comme il aurait dû l'être?

Mais malgré les éloges qu'il recevait de toutes parts, & la justice que lui rendaient les partisans des différentes musiques, qu'il avait trouvé moyen de réunir sur son compte, en offrant à chacun d'eux, tour-à-tour, des spectacles selon leur goût. Ses forces ne lui permirent pas de combattre plus long-tems des ennemis domestiques qui se relayaient sans cesse pour ne lui laisser aucun repos. A Pâques 1779, il supplia le Ministre, ayant le département de Paris, d'obtenir de Sa Majesté qu'il ne fût plus Entrepreneur, & consentir à se charger, pour le compte de la Ville, de l'administration générale de l'Opéra; ce qui fut exécuté.

Pendant l'année de son entreprise, M. de Vismes a eu pour objet principal, de faire passer sous les yeux du public, les différens degrés où la Musique s'est trouvée depuis Lully jusqu'à Piccini. C'est ce qu'il a fait, en donnant successivement des ouvrages de Lully, (*Thésée*); de Moutet, (*la Provençale*); de Destouches, (*Vertumne & Pomone*); de Rameau, (*Castor, Pégymalion, &c.*); de Trial, (*la Fête de Flore*); de Cambini, (*la Bergerie*); de Philidor, (*Ernelinde*); de Gretry, (*les trois Ages*); de Gluck, (*Armide, Iphigénie, Orphée*); de Floquet, (*Hellé*); de Piccini, (*Roland*); & de plus, ce que l'Italie pouvait avoir de plus agréable en intermedes bouffons, soit de Piccini, d'Anfossi & de Paisiello. On peut juger par-là des peines & des dépenses dans lesquelles une variété si soutenue a dû l'entraîner, sur-tout si l'on considère la magnificence des habits, & la quantité de décorations nouvelles qu'il a fait faire par les Artistes les plus célèbres, & nommément par les freres Galliani, qui étaient les Peintres Italiens les plus estimés de son tems; pour les décorations, & qu'il a appelés en France.

Qu'on nous permette d'entrer dans quelques détails sur les frais de régie de l'Opéra, pour donner à nos Lecteurs une idée de cette immense entreprise, qu'il faut connaître pour pouvoir l'apprécier.

On y verra la différence énorme des dépenses actuelles, à celles qu'en

1713; Louis XIV avoit défendu d'augmenter *sous quelque prétexte que ce fût.*

Cette différence a été d'environ 700000 liv. en 1778, cependant la plus forte recette que l'on puisse faire maintenant à une représentation, ne surpasse que de fort peu la plus forte recette que l'on pouvait faire alors. Ce n'est donc que par la quantité d'excellentes recettes qu'il peut être possible que la recette de l'année égale la dépense. Mais comment espérer d'en faire de semblables à celles que l'on a fait depuis quelques années ? Comment se flatter de rencontrer souvent de pareilles circonstances ? Il a fallu pour cela que deux genres de Musique, absolument différens, aient voulu chasser le nôtre, & s'emparer du Théâtre. De-là les partis, les querelles, les cabales, & par conséquent l'affluence. Mais cette guerre une fois assoupie, il en résultera que le Public accoutumé à la variété, & aux efforts que l'on a faits pour embellir ce Spectacle, exigera que l'on continue les mêmes dépenses pour lui conserver la même splendeur, & cependant n'y viendra pas aussi souvent qu'il y vient maintenant. Alors, bien loin que cette entreprise puisse procurer du bénéfice, jamais la recette ne pourra atteindre la dépense. Il est donc impossible que jamais Entrepreneur puisse éviter de se ruiner, lorsqu'il voudra laisser subsister les choses comme elles sont. Il n'y a que le Bureau de la Ville qui puisse se charger d'une telle Administration, mais sans jamais se flatter que chaque année il ne lui en coûte des sommes considérables.

On verra par les calculs suivans combien les Acteurs se sont trompés, lorsqu'en demandant au Ministre de régir eux-mêmes cette Entreprise, ils ne doutaient pas que leur bénéfice ne dût être immense.



COMPARAISON des frais de l'Opéra en 1713, & en 1778.

ÉTAT du nombre de personnes,
tant hommes que femmes,
dont le Roi veut & entend
que l'Académie Royale de
Musique soit toujours com-
posée, sans qu'il puisse être
augmenté ni diminué.
Donné à Versailles le onze
Juillet 1713.

ÉTAT des Dépenses de l'Opéra
en 1778.

C H A N T.

ACTEURS.

ACTEURS.

<i>Basses-tailles.</i>			
I	à 1500	} 3700	
II	à 1200		
III	à 1000		
<i>Hautes-contres.</i>			
I	à 1500	} 3700	
II	à 1200		
III	à 1000		
<i>Tailles.</i>			
2	à 600....1200	} 14700	
<i>Dessus.</i>			
I	à 1500		
II	à 1200	} 6100	
III	à 1000		
IV	à 900		
V	à 800		
VI	à 700		

<i>Basses-tailles.</i>			
3	à 3000.....	9000	
<i>Hautes-contres.</i>			
2	à 3000]	6000	
1	à 2400.....	2400	
		} 8400	
<i>Dessus.</i>			
3	à 3000]	9000	
<i>Remplacemens.</i>		} 19200	
3	à 2400]		7200
2	à 1500]		3000
<i>Doubles.</i>			
<i>Basses-Tailles.</i>			
3	à 1500]	4500	
<i>Hautes-contres.</i>		} 14100	
1	à		1500
<i>Dessus.</i>		} 14100	
3	à 1500]		4500
3	à 1200]		3600
<i>Coryphées.</i>			
Un Haut-contre	}		
Trois Dessus.			
Feux	Environ.....	26100	

14700

86000

E S S A I CHŒURS.

1713.

24 Hommes.. 8400 }
12 Femmes.. 4800 } 13200

1778.

11 Basses-tailles.... 7500 }
8 Hautes-contres.. 5200 } 32600
7 Tailles..... 4300 }
24 Dessus..... 12400 }

B A L L E T S.

Un Maître..... 1500 }
Un de Danse.... 500 } 2000

1 Maître..... 12000 }
2 Adjoints à 2000 4000 } 20100
1 Maître de Danse. 1000 }
1 Aide..... 1400 }
2 Répétiteurs. 1700 }

Premiers Danseurs.

2 à 1000] 2000 }
2 à 900] 1800 } 3800

Premiers Danseurs.

3 à 3000].... 9000 }
4 à 3000].... 12000 } 21000

Remplacements.

2 Danseurs à 2000] 4000 }
2 Danseuses à 2000] 4000 } 8000

Doubles.

6 Danseurs..... 7500 }
4 Danseurs..... 5100 } 13000

Coryphées.

6 Danseurs..... 7200 }
4 Danseuses..... 3600 } 10800

Figurans.

4 à 800] 3200 }
4 à 600] 2400 } 6400 }
2 à 400] 800 } 1000

Figurantes.

4 à 500] 2000 }
4 à 400] 1600 } 3600

Figurans.

28 Danseurs..... 15600 }
24 Danseuses..... 10800 } 26400

Feux, environ..... 30000

Extraordinaires, environ.... 10000

15800

139300

ORCHESTRE.

1713.

1778.

Un Batteur de Mesure..	1000	}	20150
Petit Chœur de dix....	6000		
Douze Violons.....	4800		
Huit Basses.....	3200		
Deux Quintes.....	800		
Deux Tailles.....	800		
Trois Hautes-contres...	1200		
Un Tymbalier.....	150		

47 Personnes.

20150

Un Directeur.....	}	69482
Un Adjoint.....		
24 Violons.....		
7 Flutes & Hautbois.....		
2 Clarinettes		
2 Cors.....		
2 Trompettes.....		
5 Bassons.....		
6 Alto.....		
10 Basses.....		
4 Contre basses.....		

64 Personnes.

69482

Tous les Instrumens comme Tymba-
les , Trombones, Tambourins,
Hautbois de forêt, &c. se rem-
plissent par quelques-uns des 64
Musiciens qui composent l'Orchestre.

Autres Dépenses.

Deux Machinistes à 600.....	1200
Un Maître Tailleur.....	800
Un Dessinateur.....	1200

Les mêmes Dépenses.

Environ..... 150000

Un Maître de Théâtre.....	5000
Deux de Chant.....	6500
Deux de Musique.....	2800
Trois Répétiteurs.....	900
Un Machiniste.....	2400
Deux Copistes.....	2700
Copies extraordinaires.....	10000
Deux Maîtres Tailleurs	3100
Employés.....	26400
Illumination à 90 livres par Représentation (environ 160) & 12 liv. par Répétition.	} 14400
Machines.....	
Peintres.....	14000
Fournitures, environ.....	160000
La Garde, environ.....	10000
Le quart des Pauvres.....	72000
Gratifications extraordinaires..	30000
Pensions.....	108000
Les Bouffons.....	82000

153200

586200

R É S U M É

E T C O M P A R A I S O N.

	1713.	1778.
Chant	14700.....	80000
Chœurs	13200.....	32600
Danse & Ballers	15800.....	139300
Orchestre	20150.....	69482
Autres Dépenses ...	153200.....	586200
	<hr/> 217050. <hr/>	<hr/> 907582 <hr/>

Ce tableau fait voir la différence des frais que l'on faisait en 1713, de ceux que l'on fait maintenant. Cette dépense énorme prouve au Public le besoin que l'Opéra a de ses bontés pour pouvoir se soutenir.

Du temps de *Lully* la recette montait de 130 à 140000 liv. & les dépenses de 70 à 80000 liv.

Du temps de *Francine* elle a monté depuis 220 jusqu'à 240000 liv. & les dépenses en 1713 montaient à 217000 liv.



ÉTAT des Recettes & des Dépenses de l'Opéra ,
année commune prise sur les 10, depuis 1749 jus-
qu'en 1758.

RECETTE.

La Porte.....	270000
Loges à l'année.....	130000
Bals.....	50000
Opéra Comique.....	20000
Concert Spirituel.....	9000
Loyer du Café.....	2400
Vente des Paroles.....	5000
Tiers de la Capitation..	3000
Opéras de Province.....	3500

492900

DÉPENSE.

Quart des Pauvres.....	50000
Garde.....	6000
Apoinemens.....	115000
Gratifications annuelles.....	12000
Gratifications extraordinaires.....	6000
Chaussures, Pain & Vin.....	2000
Pensions.....	60000
Commis.....	12000
Marchés à l'année.....	4000
Peintures.....	8000
Luminaire.....	20000
Egrennes.....	3500
Journées d'Ouvriers des Machines.	26000
Tailleurs, Couturieres.....	10000
Frais des Bals.....	12000
Fournitures d'Etoffes.....	50000
Honoraires des Auteurs.....	4000
Payé pour le Privilège.....	10000

415500

Nous allons présenter un tableau des paiemens que l'on a faits en 1778 aux premiers sujets de l'Opéra, pour que le Public puisse juger si l'administration a rien épargné pour qu'ils fussent contents.

C H A N T.

		<i>Messieurs</i>			
ACTEURS.	{	GÉLIN.	{ Apointemens. 3000 Feux. 5100 }	8100	{
		L'ARRIVÉE.	{ Apointemens. 3000 Feux. 3150 Gratification accordée par Brevet. } . . . 3000 }	9150	
		LE GROS.	{ Apointemens. 3000 Feux. 3950 }	6950	
		DURAND.	{ Apointemens. 3000 Feux. 3640 }	6640	
		TIROT.	{ Apointemens. 2400 Feux. 1464 }	3864	
		LAINÉ.	{ Apointemens. 3000 Feux. 2788 }	5788	
		<i>Demoiselles</i>			
ACTRICES.	{	DUPLANT.	{ Apointemens. 3000 Feux. 3000 }	6000	{
		BEAUMENIL.	<i>Idem.</i>	6000	
		LE VASSEUR.	<i>Idem.</i>	6000	
		DURANCY.	<i>Idem.</i>	6000	
		LA GUERRE.	<i>Idem.</i>	6000	
				70492	

Nota. Quoique les feux des Actrices n'aient pas monté à 3000 liv. M. de Vismes leur a complété cette somme pour que leurs appointemens & leurs feux montassent à 6000 liv.

D A N S E.

Messieurs

DANSEURS.	VESTNIS, Pere.	Retraite de Maître des Ballets.	2000 ^{tt} s. d.	} 9566 ^{tt} 13 ^f . 4 ^d .
		Apontemens.	3000	
		Feux.	4566 13 4	
	GARDEL, l'aîné.	Comme Adjoint au M ^e des Ballets.	2000	} 11259 6 8
		Comme M ^e du Magasin.	1000	
		Apontemens.	3000	
		Feux.	4223 6 8	
		Gratification pour le ballet de Ninette.	1036	} 38460 ^{tt} 13 ^f . 4 ^d .
	D'AUBERVAL.	Comme Adjoint au M ^e des Ballets.	2000	
		Apontemens.	3000	
		Feux.	2866 13 4	
	GARDEL, Cadet.	Apontemens.	2000	
		Feux.	2192	
	VESTNIS, Fils.	Apontemens.	2000	
		Feux.	3576	

Demoiselles

DANSEUSES.	ALLART.	Apontemens.	3000	} 6033 6 8
		Feux.	3033 6 8	
	PESLIN.	Apontemens.	3000	} 6366 13 4
		Feux.	3366 1	
	GUIMARD.	Apontemens.	3000	} 8966 13 4
		Feux.	3833 6 8	
	HEYNEL.	Apontemens.	3000	} 42176
		Feux.	4066 13 4	
		Gratification accordée par Brevet.	1900	
	DORIVAL.	Apontemens.	2000	} 3770
		Feux.	1770	
	ASSELIN.	Apontemens.	2000	} 2910
		Feux.	910	
	CECILE.	Apontemens.	2000	} 3664
		Feux.	1664	
	THÉODORE.	Apontemens.	2000	} 3632
		Feux.	1632	

80636^{tt} 13^f. 4^d

Opéra Bouffon.

En 1723 M. le Duc d'Orléans, Régent, ayant désiré voir un Opéra Italien, chargea M. Crozat le cadet, de lui en procurer les moyens. Il fut arrêté que *Buononchini*, la *Cuzzoni*, la *Margareta*, *Durastanti*, *Bernardi*, *Berneſtat*, & *Boſchi*, se rendraient à Paris pour représenter pendant un an, du jour de la première représentation, douze fois un ou deux Opéra Italiens.

Au mois de Juillet 1752, le sieur Cambini, chef d'une troupe de Bouffons Italiens, ayant fait un traité avec le sieur Rouffeler, Directeur de la Comédie à Rouen, pour donner des représentations sur le théâtre de cette Ville, l'Opéra s'y opposa, & fit jouer cette troupe sur son théâtre.

La première représentation fut le 2 Août 1752.

La Demoiselle *Tonnelli* & le sieur *Manelli* eurent de grands succès.

On se rappelle les disputes que causerent ces Bouffons, & les écrits qui paraissaient tous les jours, tantôt du coin de la Reine, tantôt de celui du Roi.

Ces disputes donnerent naissance à cette fameuse & mauvaise lettre de Rousseau, dictée par l'humeur, le faux goût, le défaut de jugement, & l'inconséquence.

Les Bouffons ne demeurèrent que quelques années en France, & ce ne fut qu'à Pâques 1778 qu'ils reparurent sur le théâtre de Paris, engagés par M. de Vismes, nouvel Administrateur de l'Opéra, qui n'a voulu laisser échapper aucune occasion de plaire au Public, & n'a rien épargné pour lui procurer les meilleurs acteurs de l'Italie.

Opéra Comique.

Le 28 Novembre 1776, les Entrepreneurs de l'Opéra passèrent un traité avec *Catherine Vanderberg*, épouse du sieur *Chartier de Baulne*, pour la permission exclusive de donner pendant la tenue de la Foire S. Germain & S. Laurent, des spectacles mêlés de danses, de chant, & de

symphonies, pendant 15 ans, moyennant 35000 liv. par an, ce qui fut confirmé par un Arrêt du Conseil du 15 Février 1717.

En 1721, le trente Avril, le Roi permit que l'Entrepreneur de l'Opéra traitât avec le sieur la Lauze, & lui accordât la liberté de représenter un Opéra comique aux Foires de S. Laurent & de S. Germain, moyennant 6000 liv. par an.

Le 9 Août de la même année, le même privilège fut accordé pour neuf ans à la troupe de Francisque pour le même prix.

Au mois de Décembre les Comédiens Français & Italiens, jaloux de leurs succès, obtinrent la suppression de ce Spectacle. Les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire S. Laurent, sur le théâtre de l'Opéra Comique; mais n'y ayant pas fait fortune, ils l'abandonnerent.

En 1724 une Compagnie obtint le privilège de l'Opéra Comique, & fit l'ouverture de son théâtre le 25 Juillet de cette année.

En 1734 Ponteau devint Entrepreneur de l'Opéra Comique, & le prit à bail de M. Thuret, moyennant 15000 liv. par an, 7500 liv. pour chaque Foire.

En 1743, Thuret passa un bail pour six ans à Monnet, pour le prix de 12000 liv. par an; Monnet n'épargna rien pour donner un nouveau lustre à ce spectacle. Mais en 1744, Berger ayant succédé à Thuret, résilia ce bail, & fit valoir lui-même l'Opéra Comique.

Le succès de l'Opéra Comique engagea les Comédiens à en demander encore une fois la suppression.

Par décision du Conseil, il ne fut que suspendu, & on ne le rétablit qu'en 1742, sur les représentations du Bureau de la Ville.

Monnet reprit la direction, & eut de grands succès, au prix de 15000 liv. par an.

Il vendit son fond en 1756 pour 84000 liv. à MM. Favard & Corbi, qui l'ont gardé jusqu'en 1762, que ce Spectacle a été réuni à la Comédie Italienne.

Concert Spirituel.

Anne Danican, dit Philidor, Ordinaire de la Musique du Roi, obtint de M. de Francine, alors Entrepreneur de l'Opéra, la permission de

donner des Concerts les jours qu'il n'y aurait point de Spectacles. Le traité fut signé pour trois ans, à commencer du 17 Mars 1725, moyennant 1000 liv. par an, à la charge de ne pouvoir y faire chanter aucune Musique française, ni aucun morceau d'Opéra.

Philidor obtint la permission de le faire exécuter aux Tuileries, dans la piece des Suisses; & c'est encore celle où on l'exécute.

Il obtint le renouvellement pour trois ans en 1727.

Alois il y mêla de la Musique & des paroles françaises, avec des sujets profanes.

Philidor céda son privilege à Simard en 1728; Mourer fut chargé de l'exécution.

En 1734, le 25 Décembre, l'Académie Royale de Musique commença à régir le Concert par elle-même; Rebel faisait exécuter.

Ce fut en 1735 que les deux freres Bezozzi, Haut-bois & Basson du Roi de Sardaigne, y exécuterent des duo qui charmerent Paris; jamais succès ne fut pareil.

En 1741, Thuret afferma le Concert à Royer pendant six ans, au prix de 6000 liv. par an.

En 1740 Tréfontaine passa à Royer & Caperan un nouveau bail, à raison de 6000 liv. pour chacune des trois premières années, de 7500 liv. pour chacune des trois suivantes, & de 9000 liv. pour chacune des huit dernières. Ce bail fut homologué au Conseil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer en 1755, Mondonville fut chargé de l'administration du Concert pour le compte de sa veuve & de ses enfans.

M. d'Auvergne lui succéda en 1762, & garda le Concert jusqu'en 1771, en société avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en société avec M. Berton; mais les recettes ayant été mauvaises, ils demanderent à résilier, ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en société avec M. le Duc, & le garda jusqu'en 1777, que M. le Gros s'en chargea.

Etablissement du Bal de l'Opéra.

Le 30 Décembre 1715, le Roi permit à l'Académie de donner Bal public pendant dix ans, & ordonna :

Qu'on ne pourrait entrer au Bal sans payer, ni rentrer après en être sorti, sans payer une seconde fois.

Qu'on n'y entrerait point sans être masqué.

Qu'on ne pourrait y porter aucune arme, excepté les Officiers de service pour la garde & la police, &c.

CHAPITRE XXI.

Confrérie de S. Julien des Ménestriers.

Ce fut vers l'an 1330 qu'elle fut établie. L'instrument à la mode était alors la *Vielle*.

Le titre de Confreres était, *Compagnons, Jongleurs, Ménestreaux* ou *Ménestriers*, & au lieu de dire un *Vielleux*, on disait un *Ménestrel*.

Les Jongleurs étaient des Farceurs, qui, dans le onzième siècle, s'étaient rendus fameux avec les Troubadours ou Trouveres, Poëtes Provençaux. Leur vie licencieuse obligea Philippe-Auguste de les bannir dès la première année de son règne. Ils y rentrèrent dans la suite, & y formèrent une troupe nombreuse qu'on appelait la *Menestrandie*. Leurs fonctions consistaient à faire des tours de gibecière, à faire sauter des singes, à exercer dans les cercles ou devant la populace curieuse les autres fonctions de Bateleurs, au son des Vielles dont ils se faisaient accompagner.

S. Louis les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris, sous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient sauter leurs singes, & chanteraient une chanson devant le péager, & c'est de-là qu'est venu le proverbe si connu : *Payer en gambades & en monnaie de singe.*

Le P. du Breuil, Bénédictin, nous dit dans ses antiquités de Paris :

« Qu'en 1331 il se fit une assemblée à l'Hôpital des Jongleurs, & Méneftriers, lesquels, d'un commun accord, consentirent à l'érection d'une Confrérie, sous les noms de S. Julien & S. Geneft, & en pafferent lettres qui furent scellées au Châtelet le vingt-trois Novembre dudit an ».

Cette bande, jusques-là errante & vagabonde, se choisit pour Patron, S. *Geneft*, parce que, de Batteleur Païen, il s'était fait Chrétien, & fut martyrisé à Rome dans le Colisée en 303, en présence de l'Empereur Dioclétien.

Les Jongleurs associés se retiraient dans une seule rue, à laquelle ils avaient donné leur nom. Elle porte encore celui de S. *Julien des Méneftriers*. C'était-là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les nêces & dans les assemblées de plaisir.

Mais comme ils y venaient en plus grand nombre que celui dont on était convenu, & qu'ils exigeaient tous le même salaire, *Guillaume de Germont*, Prévôt de Paris, corrigea cet abus par une Sentence du jour de Sainte Croix 1331, qui défend à ceux des Jongleurs ou Jonglereffes qui auraient été loués, d'aller en plus grand nombre que celui dont on serait convenu, & d'y en envoyer d'autres à leur place.

Dans le sceau de la Confrérie, on voyait S. Geneft tout droit jouant de la Vielle; ce qui prouve l'ancienneté de cet instrument.

Le Rebec succéda à la Vielle, (on fait que le Rebec était un Violon à trois cordes) & le Violon abolit bientôt le Rebec; alors on détruisit le sceau de la Confrérie, & il fallut bien que S. Geneft abandonnât sa Vielle.

Quelques-uns prétendent que c'est lui qu'on a placé au Portail de S. Julien, tenant un Violon, & qu'on lui conserva sa robe de Vielleux, mais d'autres assurent, non sans fondement, que cette figure représente le Méneftrel *Colin Muset*, l'un des Officiers de *Thibault, Comte de Champagne, & Roi de Navarre*.

Quoique les Jongleurs eussent été déjà bannis pour cause de libertinage, leurs défordres nouveaux furent portés à un tel excès, que le Prévôt de Paris se vit obligé de rendre une Ordonnance du 13 Septembre 1395, qui leur fit défenses de rien dire, représenter ou chanter dans les places publiques ou ailleurs qui pût causer quelque scandale, à peine

peine d'amende, de deux mois de prison, & d'être réduits au pain & à l'eau.

D'après cette loi sévère, ils prirent différens patts; les uns se livrèrent à l'exercice des tours de force & d'adresse; ils furent appelés *Batteurs*. Telle est l'origine des *Sauteurs* & des *Danseurs de cordes*.

Les autres, après avoir fait divorce avec les singes, se lièrent entr'eux par des réglemens en 1397. Dix ans après ils les changèrent; & comme il y avait alors des Basses & des dessus de *Rebec*, ils s'intitulèrent *Ménéstrels*, *joueurs d'Instrumens*, tant haut que bas, & parvinrent à se faire confirmer cette pompeuse dénomination, par le Roi Charles VI, qui leur fit expédier des Lettres-Patentes, le 14 Avril 1401, à la suite desquelles sont les Ordonnances, qui ne parlent que des noces, & des lieux où on les appelait pour faire danser.

Ces Lettres commencent ainsi.

« Charles, par la grace de Dieu, Roi de France: favoir faisons, à
 » tous présens & à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du Roi
 » des Ménéstrels, & des autres Ménéstrels, joueurs des Instrumens, tant
 » hauts comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour leur
 » science de *Ménéstrandise*, faire & entretenir, selon certaines Ordon-
 » nances, par eux autrefois faites, & tous Ménéstrels, tant jouets de
 » hauts instrumens comme bas, seront tenus d'aller pardevant ledit Roi
 » des Ménéstrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci-
 » après déclarées, &c. »

On peut voir dans l'Eglise de S. Julien un marbre noir, sur lequel on lit :

« En l'honneur de Dieu, de S. Julien & de S. Genest, ce présent
 » marbre a été posé pour éternelle mémoire & reconnaissance de la fon-
 » dation de la Chapelle S. Julien des Ménéstriers, rue S. Martin,
 » faite par les *Maîtres joueurs d'Instrumens, de Violons & Maîtres à*
 » *danfer*, en l'année 1331, le vingt-troisième jour de Novembre, ainsi
 » qu'il a été reconnu par la transaction faite & passée pardevant Charles
 » & l'Evêque, Notaires au Châtelet de Paris, le 25 Avril 1665, entre
 » les *Maîtres joueurs de Violon ordinaires de la Chambre du Roi, & les*
 » *autres Maîtres joueurs de Violon, & à danfer dans cette ville de Paris,*
 » M^e Jacques Fevrier, Chapelain dudit S. Julien, & pourvu d'icelle

» sur la nomination & présentation desdits *Maîtres joueurs de Violon*
 » d'une part, & les Révérends Peres de la Doctrine Chrétienne de la
 » Prévôté de Paris, &c. plus bas, suit :

» Que les Peres reconnaissent que de toute ancienneté & à perpétuité,
 » lesdits *Maîtres joueurs de Violon & à Danse*, sont les fondateurs Pa-
 » trons Laïques, Présentateurs, Gouverneurs & Administrateurs de l'E-
 » glise, &c. »

Depuis les Lettres de Charles VI, nous avons peu de détails sur la Confrérie des Menestrels; nous savons seulement qu'ils eurent une longue suite de Rois, que *Guillaume I, Dumanoir*, succéda à *Constantin*; *Guillaume II* à son pere; & à *Guillaume II, Jean-Pierre Guignon*.

Du réms de *Philippe-le-Bel*, *Jean Charmillon* avait été fait Roi des Jongleurs dans la ville de Troyes en Champagne, par Lettres-Patentes de 1295.

Les Statuts arrêtés par Charles VI, furent confirmés par Louis XIV en 1658, en faveur de ses Musiciens. Mais il ne faut pas confondre la Musique de la Chambre, avec la grande & la petite bande créée par Louis XIV.

La grande bande était celle que l'on nommait les vingt-quatre Violons de la Chambre du Roi, qui étaient tous en charge, de création assez ancienne. Leurs fonctions consistaient uniquement à faire danser à tous les bals parés & masqués qui se donnaient à la Cour, à jouer des airs, des menuets & des Rigaudons dans l'anti-chambre du Roi, pendant son lever & à son grand couvert; savoir, le premier de l'an, le premier du mois de Mai, le jour de la fête de Sa Majesté, & toutes les fois qu'elle revenait de la guerre ou du voyage de Fontainebleau.

La bande des seize, que l'on appelait la petite bande, avait été créée par Louis XIV à cause de l'insuffisance du talent de ceux de la grande; elle jouait aussi aux bals de la Cour, au lever & au grand couvert.

Au commencement du regne de Louis XV, la petite bande disparut, & l'on ne conserva que les charges des vingt-quatre Violons. Mais leur symphonie discordante au lever & au grand couvert, déterminâ MM. les premiers Gentilshommes de la Chambre, à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fussent acquises par des Menestriers, & à mesure qu'elles devenaient vacantes, on les donna à des Musiciens du Roi, ce

qui les rendit indépendantes de la Communauté de S. Julien. Enfin toutes ces charges ont été supprimées en 1761, & c'est actuellement les Musiciens de la Chambre qui exécutent les symphonies chez le Roi.

CHAPITRE XXII.

Des Rois des Violons.

CHACQUE Corps ou Compagnie avait autrefois un Supérieur ou Coryphée que l'on qualifiait du titre du Roi; les Merciers, les Arpenteurs, les Barbiers, la Bazoche, les Arbalétriers, les Soldats d'élite, nommés *Ribauts*, les Poètes mêmes, & nombre d'autres avaient chacun leur Roi particulier: mais les exactions & la tyrannie firent anéantir peu à peu ces simulacres de royauté.

Les Ménestriers, plus amateurs des anciens usages, ont été les derniers qui aient conservé cette précieuse image de l'antiquité. On ne connaît plus que le Roi d'armes & le Roi des Ménestriers; mais le premier a peu de tributaires, & ses fonctions ne s'exercent que dans des cérémonies passagères; l'autre, au contraire, est toujours en fonction, & prétend exercer son empire dans toute l'étendue du royaume.

On ignore l'histoire des premiers Rois des Ménestriers; on sait seulement qu'après la mort de Constantin, fameux Violon du dix-septième siècle, la couronne passa en 1630 à Dumanoir I; ensuite à Dumanoir II, qui, par une abdication volontaire, occasionna une anarchie en 1685. Louis XIV vit avec indifférence, l'extinction de cette royauté; & il déclara même qu'il ne jugeait pas à propos de la ressusciter.

Cette monarchie avait été long-tems agitée par des troubles & des guerres civiles ou étrangères. Les Maîtres à danser, aidés de leur chef, avaient plaidé plus de cinquante années contre les vils artisans qui dishonoraient leur art en jouant dans les cabarets, pour leur retrancher une corde de leurs Violons, & les réduire à l'ancienne & première forme des instrumens nommés *Rebecs*.

Ils avaient pourſuivi les Danſeurs de la Ville , & les avaient fait condamner par un Arrêt ſolemnel du 14 Janvier 1667.

Nulle Communauté ne ſe montra plus diſſonante , plus tumultueuſe : tous les Tribunaux retentirent du bruit de leurs diviſions , & leurs querelles enrichirent la Jurisprudence d'une multitude de jugemens dans tous les genres.

L'interregne dura depuis 1685 juſqu'en 1741, que le ſieur Guignon , célèbre par la maniere dont il jouait du Violon , aspira à faire revivre la royauté en ſa faveur.

La bonté du Roi voulut bien l'honorer de la couronne Ménétrière , & ſes provisions furent expédiées le 15 Juin de cette année.

Mais ſon élection lui donnant l'envie de faire renaître des privilèges qu'il prétendait devoir être attachés à ſa charge , il eut à ſoutenir des procès avec une foule de Muſiciens , & ſur-tout avec le Corps des Organistes , qui remporterent la victoire ; & Guignon voulant donner une preuve de ſon amour pour les arts , & de ſon déſintéreſſement , ſe démit généreuſement & volontairement de ſa charge de Roi & Maître des Ménétriers.

Par un Edit du mois de Mars 1773 , enregistré au Parlement le 31 du même mois , le Roi ſupprima cette charge.

CHAPITRE XXIII.

De la Muſique chez les Grecs modernes.

LES Orientaux ont naturellement l'oreille faite pour la Muſique : ils l'aiment dès qu'ils peuvent l'entendre. On ne voit point de Grecs ni de Turcs qui ne s'arrêtent pour écouter une belle voix , ou le chant du Roſſignol.

Miladi Montagut préférerait la Muſique Turque à toute autre ; les airs en ſont ſi tendres & ſi touchans , qu'ils font ſur l'ame une impreſſion douce & profonde.

La division de leurs tons étant plus étendue que la nôtre, leur donne des expressions que nous n'avons pas, & qui, dans le genre tendre, font un grand effet. Aussi leurs airs de sentiment, leurs chants de douleur, pénètrent-ils l'ame, & causent-ils l'émotion la plus douce & la plus agréable.

Les Orientaux ont leurs fables comme les anciens Grecs sur les effets de leur musique. En voici une rapportée par le Prince Cantimir, dans son Histoire Ottomane.

« Sultan Amurat ayant assiégé & pris Bagdad, donna ordre d'égorger trente mille Persans qui avaient mis bas les armes. Dans le nombre de ces malheureux, il se trouva un Musicien qui supplia l'Officier Turc de suspendre pour un moment sa mort, & de lui permettre de parler à l'Empereur. On le mena en présence d'Amurat, & on lui demanda ce qu'il avait à dire :

« Très-sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas qu'un art aussi excellent que l'est la Musique, périsse aujourd'hui avec *Schahculi*. Je n'ai nul regret à la vie pour la vie même, mais seulement pour l'amour de la Musique, dont je n'ai pu atteindre encore toutes les profondeurs.

« Laissez-moi travailler à me perfectionner dans cet art divin, & si je suis assez heureux pour arriver au point où j'aspire, je me croirai mieux partagé que si je partageais votre empire.

« On lui permit de donner un essai de ses talens. Aussi-tôt il prit un *Scheshdar* (a), & accompagnant cet instrument de sa voix, il joua d'un ton si tendre, la prise de Bagdad & le triomphe d'Amurat, que ce Prince fondit en larmes, & continua d'être attendri aussi long-tems que le Musicien se fit entendre.

« L'Empereur, à sa considération, ordonna non-seulement qu'on sauvât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus qu'on leur rendit la liberté ».

On trouve dans le voyage de M. Guis, cette observation curieuse de M. le Chevalier de Saint-Priest, Ambassadeur de France à Constantinople.

« On ne fauroit, avec fondement, soutenir que les Turcs aient une

(a) Espece de Psaltérion qui ressemble à la Harpe, & qui a six cordes de chaque côté.

- » Musique théorique : l'usage en est encore à s'introduire, & presque ignoré
 » parmi eux. Ils apprennent uniquement de mémoire les airs qu'ils chan-
 » tent ou jouent sur les instrumens qu'ils connaissent, & d'après des exer-
 » cices longs & répétés, avec ceux qui sont parvenus à les composer &
 » à les retenir, pour les enseigner à d'autres de la même manière. C'est-
 » là tout ce que savent les maîtres & compositeurs de musique turque.
 » S'il s'en trouve quelqu'un dans le nombre qui ait atteint le talent d'é-
 » crire la Musique, il le doit à sa propre invention : en sorte que la mé-
 » thode particulière qu'il s'est faite, ne saurait être entendue que de lui
 » seul, & ne présente aucunes règles ni principes de convention générale.
 » Les Musiciens du Grand-Seigneur, qui sont réputés les Orphées de
 » l'Empire, jouent, comme les autres, tous leurs airs par cœur, & les
 » ont appris de même. Jamais ils n'ont eu de Musique notée devant eux,
 » encore moins au moment de l'exécution. Toute leur étude se réduit à
 » répéter de l'un à l'autre leurs pièces de Musique de nouvelle compo-
 » sition, jusqu'à ce que chacun les ait apprises. Bornés de cette sorte,
 » ils jouent tous à-peu-près la même partie : ce qui ne présente d'autre
 » harmonie que celle qui peut se rencontrer dans la différence des inf-
 » trumens; & il faut convenir que, si c'en est une, elle ne peut être
 » sentie que par ceux qui n'en connaissent point d'autre.
 » On convient néanmoins que les Turcs ont quelques traités de Mu-
 » sique orientale, qu'ils tiennent des Persans, dans lesquels se trouvent
 » les règles de la composition & la manière de l'écrire; mais le dédain
 » qu'ils ont généralement pour la culture des sciences, a laissé ces ouvrages
 » dans un parfait oubli. Cantimir dit, dans son histoire, avoir fait un
 » traité de Musique qu'il dédia à Achmet II. Si, comme il l'assure, on
 » se servait alors partout de sa méthode, il faut qu'elle n'ait pas fait de
 » grands progrès, puisqu'elle est aujourd'hui totalement abandonnée, &
 » aussi peu connue que si elle n'eût jamais existé.
 » Cela n'empêche pas que les Musiciens, en Turquie, n'exécutent des
 » pièces de Musique, & des espèces de *concerto* fort longs; mais il est
 » facile de juger de la difficulté qu'ils ont à les composer sans le secours
 » de la note, & du tems qu'il leur faut pour les apprendre au point de
 » pouvoir les exécuter ensemble. A peine compte-t-on à Constantinople
 » trois ou quatre de ces Musiciens qui aient acquis le talent de transmettre

» au papier leurs compositions , & toujours sous une méthode différente les
 » unes des autres. D'où l'on doit conclure avec assurance , que les Turcs
 » n'ont point de Musique théorique communicative , & qu'ils ne possèdent
 » encore , tant pour la voix que pour l'instrument , qu'une simple routine
 » adaptée à leur goût. S'il en étoit autrement , les Musiciens , en Turquie ;
 » s'instruiraient dans leur art , par le secours des mêmes principes que
 » ceux qui sont connus en Europe , & ne feroient point astraits à une
 » simple étude de mémoire ou d'imitation , qui s'efface à mesure qu'elle
 » se multiplie.

» En un mot , rien ne prouve tant la vérité de ce qu'on vient de dire ;
 » que l'extrême surprise , ou plutôt l'admiration que témoignent les gens
 » les plus instruits en Turquie , en voyant noter leurs airs par les Euro-
 » péens qui savent la Musique , & les rendre aussi-tôt après , soit par le
 » chant , soit sur les instrumens. C'est pour eux une espece de magie , ou
 » tout au moins un art au-dessus de leur compréhension ».

Nous avons peu de choses à ajouter à ces réflexions judicieuses ; les diffi-
 cultés sont si grandes pour avoir quelques détails sur la Musique des Turcs &
 des Grecs modernes , que sans le voyage aussi curieux qu'intéressant de
 M. Guys , nous n'aurions pu seulement en donner une idée à nos lecteurs.

Après avoir parlé de cette Musique en général , nous passerons à leurs
 chansons , & nous en rapporterons quelques-unes originales & traduites.

M. Guys prouve invinciblement que M. Morin s'est trompé en assurant
 que depuis quelques siècles il n'est plus question de chansons dans la
 Grece , & qu'il ne leur reste que des soupirs. Voici ce que dit ce savant
 Académicien (a).

« Les habitans , assujettis par une domination étrangère , y sont occu-
 » pés d'autres soins que de ceux de la symphonie : ils ont perdu , comme
 » les Juifs , pendant leur captivité , leurs Lyres & leurs Harpes aux saules
 » verds ; & de toute la Musique , il ne leur est resté que des soupirs ; ou
 » s'il leur arrive quelquefois d'y entonner quelques Cantiques , ce ne sont
 » que de tristes lamentations , &c. ».

Les Grecs aiment les chansons plus qu'ils ne les ont jamais aimées.

(a) Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres , tome 7 , page 325.

L'usage de chanter à table subsiste toujours chez les Grecs. Jadis ils buvaient chacun à leur tour à la santé de leurs maîtresses, & souvent autant de coups qu'il y avoit de lettres à leur nom ; ils conservent cet usage encore aujourd'hui. Ensuite les chansons commencent par des airs & des paroles graves , deviennent plus libres & plus gaies ; enfin on prend la Lyre & on danse.

Leurs chansons ressemblent parfaitement aux scholies des anciens Grecs. Ils ont encore le même goût pour la Musique , & quelquefois de bons Musiciens.

Leur Lyre ressemble à celle qu'Orphée, suivant la description de Virgile , tantôt pinçait avec ses doigts , & tantôt touchait avec un archet d'yvoire (a).

La Lyre a toujours été l'instrument favori des Grecs, & l'est encore : la Guitare leur plaît aussi. Le Berger joue indifféremment de la Musette, de la Flûte ou de la Lyre.

Voici quelques-unes de leurs Chançons modernes.

Texte Grec.

ΑΚΡΟΣΤΙΚΟΝ ΕΙΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.

Φ - ὥς τῷ ἡλίῳ ἐκλαμπρον, λάμψις ὠραιότητι,
 Ρ - ἰψὲ καὶ εἰς τῷ λόγῳ με ἀπτήν καθαροτάτη,
 Α - πῶν μαλιῶν σὺ τὰς βολὰς ἀκτίνα χῆρυσιν μίαν,
 Ν - ἀ ἔυρω εἰς τὰ πάθη με καμίαν θεραπείαν ?
 Τ - ἀ εἰσανάμμε, ἢ πληγὰς, οἱ πόνοι, τὰ κακά με
 Ζ - ἀλεν με δίδεν πάντοτε θρηνῶν τὰ μάτια με.
 Ε - λα ὦ φῶσμε, δέξιμε ἔλεος θεραπείαν
 Σ - τὰ ἀμετρα με τὰ κακὰ μικρὰν παρηγορίαν ?

(a) Obloquitur numeris septem discrimina vocum
 Jamque eadem digitis, jam rectine pulsai eburno.

Κ - ἀμε, ὦ φῶσμι, ἔλεος, καμὲ' ἔναν (Γερμάνι) (α) ;

Ε - ἰς τὰς πληγὰς τὰς πολλὰς βάλε' ἕνα βωτάνι ?

Σ - ὦναι ἢ ἀπονιάσει, φθάσει ἢ ἀσπλαγμία.

Α - λήμονον ! ἐχάθηκα, δὲν εἶναι ἀμαρτία ?

C H A N S O N en Acrostiche (b).

« Tes beaux yeux, dont les regards ne sont comparables qu'aux rayons
 » de l'astre du jour, peuvent seuls me guérir. Laisse donc échapper sur
 » moi un seul de tes regards ; ma vive douleur se soulage envain par
 » des torrens de larmes. O ma lumiere ! viens, laisse-toi attendre par
 » l'excès de mes maux, & accorde-moi du moins la plus légère espérance.
 » O ma lumiere ! sois plus sensible à la pitié ; j'éprouve depuis assez long-
 » tems ta cruauté & ton indifférence. Hélas ! malheureux que je suis, je
 » ne vis plus ; & n'est-ce pas un crime que de me laisser mourir ? »

A U T R E C H A N S O N.

Texte.

» Το δένδρον της αγαπης σε, μεφυλλα πισοσύνης
 Ισκιον ελπίδος μὲ δνδεν, αμείβε συφροσύνης
 » Πλην ἴορα ἐμαράνθικαν ἰα φυλλα κύποφερνο
 Απελπησίας φλογισμὸν κἀδνηκα παραδερνο
 » Τον υποσκέσειον κλαδία, τε μίσος η ψυχροῖης
 Εξερανε πανταπασι η εχθρας και η κρυοῖης
 « Κί μόνον ρίζα ἰε φυῖα-αδὴνάστην κοιδάζο
 Απῆλα σημεια ἰον κλαδιον αν εἰν χλορη δυσαζο

(a) Mot Turc, qui signifie *aide, secours*.

(b) La premiere lettre de chaque vers dans le texte, forme le nom de celle pour qui la chanson a été faite: FRANTZESKESA ou *Françoise*.

- » Φαίνεται πάρος ἔσχασε τὴν ζοτικὴν στολήντης
 Καὶ γὰρ αὐτὸ ἀπεβαλε τῶν φίλων τὴν σολήνην
 » Ἀφθαλές ἐνόμιζα τὸ δένδραυτο με λαθός
 Χορίς νὰ ἐνδεχέσθαι τὸ φυλοβόλον παθος
 » Κε μόνον τῆς προσφερῆς καὶ καθὲς θεραπείαν
 Δακρυὸν με ποῖησμάλα με καθὲς προθυμίαν
 » Πλὴν μάτην ἐκοπιάζα γιὰ τὴν δὲν εἶχα φθάσῃ
 Στὸ βάθος ρίζαν μοναχὴν σὶν ὅφιν εἶχα πιασῇ
 » Καὶ ἐδιήγε σα μάθρα, με ὅλο πὸς θεὸν νάυξήσῃ
 Μὰ ρίζαν σταθεράτης δὲν εἶχαν ἀπονήσῃ
 » Μον' ἀπὸ θύσῃν ἐρός πάλην ἀναδιδῶν
 Ἰσως τὸν προστὸν ἔσκιον με ἐλπηδὸς ξαναδόσῃ

« L'amour était pour moi un arbre paré des feuilles toujours vertes de
 » la fidélité : son ombre était l'espérance du bonheur que je desirois.

» Mais tout-à-coup les feuilles ont été desséchées par le souffle brûlant
 » du désespoir qui me poursuit & qui me fait errer.

» Mon espérance est détruite par la haine, & par les rigueurs qui
 » attaquent toutes les branches de l'arbre.

» Un faible rejetton qui reste, n'a plus qu'une fausse apparence de
 » vie & de fraîcheur.

» Les feuilles sont tombées, parce que la racine ne fournissait plus de
 » suc nourricier.

» Vaine illusion ! Je croyais que cet arbre ne périrait point, que ses
 » rameaux verts ne craignaient plus la sécheresse.

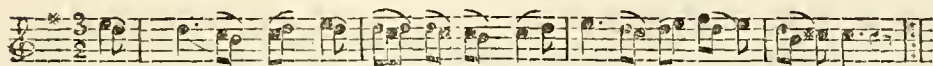
» Dans cette double idée, j'offrais jusqu'à mes larmes pour l'arroser.

» Il n'était plus tems, & j'ai été encore trompé par la vue du rejetton ;
 » qui n'avait qu'une fausse apparence.

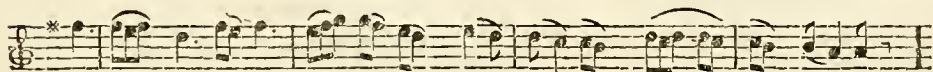
» Lorsque je croyais qu'il allait refleurir, la racine n'avait plus de
 » force.

» Si l'Amour que j'implore, pouvait en prendre soin, je reverrais encore
» ces verts rameaux, qui me donneraient & la fraîcheur & l'ombre,
» & les premières douceurs de l'espoir que j'ai perdu ».

Premier couplet de cette Chanson avec la Musique.



To - dhen-dron this A - gha - pis sou, me - phyl-la pis-to - - si - - nis. :



Is - kion el-pi-dhos me-dhi-dhen, a - me - trou Sy - - phro - si - - nis.

A U T R E C H A N S O N.

« Homme aveugle & léger, qui crois trouver la satisfaction de ton
» cœur dans ce qui plaît à tes yeux, qui dans le desir d'un moment,
» places le bonheur de la vie; homme aveugle, ouvre les yeux de ton
» ame, & fais un choix digne de ta raison. La beauté qui t'enchant
» est la fleur du matin que tu jettes loin de toi le soir, lorsqu'elle est
» fanée. Sors des jardins de Damas: va chercher dans l'heureuse Arabie
» ces plantes qui, en se séchant, répandent une odeur encore plus vive
» & plus agréable que l'odeur du matin. Le tems qui détruit les fleurs
» & la beauté, perfectionne, embellit toujours l'esprit, la sagesse & les
» graces ».

A U T R E.

« Je lutte contre l'infortune, plongé dans un abîme de maux, prêts
» à m'accabler. Je vis sur une mer orageuse prête à m'engloutir. Des
» vents impétueux, & qui m'annoncent le naufrage, soufflent de tous
» côtés, & soulèvent des ondes effrayantes. La mer est couverte de brouil-
» lards épais; les tourbillons qui se succèdent, la font blanchir d'écume.
» Je vois s'amonceler des nuages sombres, qui cachent la lumière du
» jour. Hé quoi! ne se présentera-t-il aucun espoir de salut? Mes yeux

» ne pourront-ils découvrir le rivage? Ne trouverai-je aucune issue pour
 » arriver au port, & jeter l'ancre dans des eaux plus tranquilles? Déses-
 » péré, je cours à mes voiles pour me sauver ou me perdre avec elles.
 » Hélas! leur seule résistance à tant d'effets contraires, peut encore me
 » sauver ».

CHANSON TURQUE.

TRADUCTION.

Félek gher kiamimuzdje dun messé, alamumuz ioktur.
 Biz chli terchiz, anden zéné degulu kiamumuz ioktur.

Si la roue de la fortune ne tourne pas
 à mon gré, que m'importe? La philo-
 sophie me console & s'empare de tous
 mes desirs.

Sarilmak mumtenidur sinéi sirini dildaré,
 Biz ol endichéden dour iz, kuîali khamumuz ioktur.

S'il ne m'est pas permis d'approcher
 de ce corps d'albâtre, de ce tyran des
 cœurs, pourquoi m'en inquiéter, & me
 repaître de vaines chimères?

Saladur alémé, djami beladen zeok al'an ghelfun
 Kimugn kim zeoki var, nouch eileffun, ibramumuz ioktur.

Que ceux qui trouvent leur plaisir dans
 un verre, jouissent pleinement, & en
 buvant à longs traits, de ce genre de
 félicité. Un pareil bonheur ne sera ja-
 mais le mien.

Safamuz var ezelden badei achkilé sermastiz.
 O kaïdi tchekmeziz, kim badei Gulsamumuz ioktur.

Le nectar des buveurs ne me tente
 pas. Celui de l'amour fit toujours mes
 délices.

Kilidi fabrilé babi vissafugn fethi mumkindur.
 Anungn ichun, Roubis, olbabé ik damumuz ioktur.

Mais (a) *Roubis* ne fait pas impor-
 tuner : c'est la clef de la patience qui
 doit lui ouvrir tôt ou tard la porte du
 triomphe.

(a) Chaque Poète Turc prend un surnom, qu'il glisse ordinairement dans le dernier distique de sa chanson.

A U T R E.

T R A D U C T I O N.

Hitch elen thekmé gheugnul iar feni etti issé,
Bisé dé ferméghé bir gheuzleri ahou boulounour.

Si la beauté que j'aime m'a abandonné,
je m'en console, dans l'espoir que je trou-
verai bien à fixer quelques yeux de Ga-
zelle.

Gheugnugn alub, feni Gheuz gheuré koïub, guitti issé,
Bir ianaghi tazé ghul, duhléri indjou boulounour.

Si l'infidèle, en me quittant, enleve
mon cœur, ne trouverai-je pas une
autre maîtresse au teint de roses, aux
dents de perles?

Gam iémérem chehri islamboldé ferim sagolsim,
Bize gherdani siim bengleri hindou boulounour.

Point de chagrin, & vive Constanti-
nople, où je saurai bien découvrir un
beau cou d'albâtre, avec des signes de
Mauritanie.

Taghid jèler foubh olundjé, oïkou ghelmez gheuzimi
Ja ne var fendé benim bir gulé bak fagn inzumé?

Malgré ces résolutions, je passe les
nuits sans fermer les yeux, ni goûter le
moindre sommeil. Ingrate! Pourquoi ne
pas m'accorder un simple sourire?

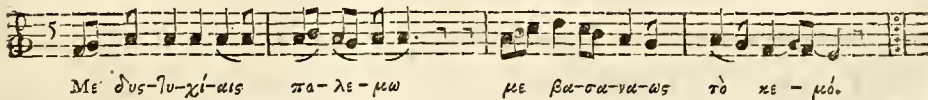
Keuligniz oldi issak, ià né var bizi uldurédjek?
Hak bilur ki kalmadi sabré modjalim tché kedjek.

Si je suis devenu ton esclave, pourquoi
veux-tu me donner la mort? Ne vois-tu
pas qu'il ne m'est plus possible de résister
à tes rigueurs?

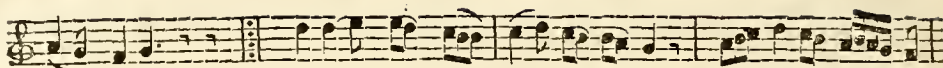
Alignizden, *Abdy*, hunkiaré chikiaïet idedjek
Bou meçel dur, iki deliïé bir ouflou boulounour.

Abdy sera forcé d'en porter ses plain-
tes au Monarque. Tu fais le proverbe,
qui dit : qu'il faut bien qu'il se trouve
un sage, pour faire la paix entre deux
fous, qui ne peuvent s'accorder.

C H A N S O N G R E C Q U E.

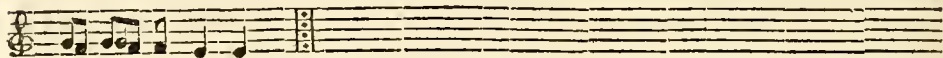


A la répétition de cette première partie, il faut laisser cette dernière
mesure, & jouer en sa place la suivante.



Τὸ κε-μέ-ο

Εἶ - - μαι, καὶ κιν-δύ-νέυ-ω, καὶ τὰ χέ- -



θω κιν-τε-ύ-ω.

Il est à remarquer que cette Musique est à cinq tems, mesure qui n'est pas employée chez nous, & n'est pas propre à marquer la cadence.

CH AN SON TUR QUE.

Adressée à la Sultane, fille aînée du Sultan Achmet III, par Ibrahim Bassa, Favori du Sultan, & l'Epoux de la Sultane.

P R E M I E R C O U P L E T.

- 1^{er} vers. Le Rossignol voltige maintenant dans les vignes; sa passion est de chercher les roses (a).
- 2 J'ai été admirer la beauté des vignes; la douceur de vos charmes a ravi mon cœur.
- 3 Vos yeux font noirs & aimables; mais aussi vifs & dédaigneux que ceux d'un cerf.

I I.

- 1 La possession désirée est différée de jour en jour: le cruel Sultan Achmet me défend (b) de voir ces joues plus vermeilles que les roses.

(a) Les amours des Rossignols avec les Roses, est une fable Arabe, aussi connue en Turquie, qu'Ovide parmi nous.

(b) Quoique marié avec la Sultane, il n'étoit pas encore permis à Ibrahim de la voir sans témoins.

Je n'ose vous dérober un baiser : la douceur de vos charmes
a ravi mon ame.

Vos yeux sont noirs & aimables , mais aussi vifs & dédaigneux
que ceux d'un cerf.

I I I.

Ces vers sont les interpretes des soupirs du malheureux Ibrahim:
Un dard sorti de vos yeux m'a percé l'ame.

Ah ! quand arriyera l'heure où je pourrai vous posséder ?
Dois-je attendre encote long-tems ? La douceur de vos
charmes a ravi mon ame.

Ah , Sultane ! yeux de cerf ! ange parmi les anges ! Je desire ,
& ce desir n'est point rempli. Goûtez-vous du plaisir à me
déchirer le cœur ?

I V.

Mes cris s'elevent jusqu'aux cieux. Le sommeil ne peut plus
fermer mes yeux. Tourne-toi vers moi , ma Sultane , afin
que je contemple ta beauté.

Adieu , je descends au tombeau : si vous m'appellez , je reviens.
Mon cœur est aussi inflammable que le souffre : un seul
de vos regards l'embrâsera.

Couronne de ma vie ! brillante lumiere de mes yeux ! ma
Sultane ! ma princesse ! Je frotte la terre avec ma face ;
je me noye dans l'amertume de mes larmes : mes sens
s'égarent. Ne prenez-vous point pitié de moi ? N'obtien-
drai-je pas même un regard de vous ?

On voit combien la langue Turque est plus laconique que la nôtre ,
& par conséquent doit être plus expressive. Il nous faut une périphrase de
six lignes pour rendre un seul vers ; quelquefois il faut deux ou trois
vers français pour rendre un seul mot Turc.

CHAPITRE XXIV.

Sur les Pierres sonores de la Chine.

LES Pierres sonores ont été de siècle en siècle un des instrumens de Musique les plus estimés en Chine.

Les *King*, qui sont les plus anciens & les plus précieux monumens de cet Empire, parlent de cet instrument : on peut voir à ce sujet le livre curieux de *Tchin-tsée* sur la Musique.

Il est difficile de savoir si la colonie qui vint en Chine y porta l'idée d'un instrument de Musique fait de pierre, ou si les pierres sonores qu'elle y trouva, la conduisirent à cette belle & curieuse invention.

Un vieux Commentaire du *Chou-king*, dit que les anciens ayant remarqué que le courant de l'eau faisait résonner quelques pierres du rivage, en se brisant contr'elles, en détacherent quelques-unes, & que charmés du beau son qu'elles rendaient, ils en firent des *King*.

Le *Chi-pen* prétend que *Vou-kiu*, qui vivait du tems d'*Yao*, (le fondateur de l'Empire de la Chine) inventa le *King*. Le *Yo-lou*, ou Chronologie de la Musique, dit qu'on ignore quel en a été le premier inventeur. Lequel croire des deux ?

Ce qui n'est pas douteux, c'est que le *King* était chez les anciens un des instrumens dont on faisait le plus de cas. C'était l'instrument dominant dans les sacrifices au *Tien*, dans les cérémonies aux ancêtres, & dans les repas des vieillards. Dans le *Ti-ni*, il est nommé *Kouan-king*, le *King de l'Etat*.

On appelle *Pierres sonores*, des pierres qui, après le choc d'un corps dur, rendent des sons distincts, comparables entr'eux, & de quelque durée.

La différence de pierre sonore à pierre sonore est très-grande pour la beauré, la force & la durée du son; & ce qui est singulier, c'est qu'on ne saurait la déterminer pour les divers degrés de dureté, pesanteur, finesse de grain, &c. Il y a des pierres très-dures qui sont très-sonores,

&

& d'autres qui sont tendres , donnent d'aussi beaux sons. Quelques-unes , quoique très-pesantes , rendent un son très-doux & très-harmonieux ; & on en trouve qui , quoiqu'aussi légères que la pierre ponce , en rendent d'aussi agréables.

Une chose fort curieuse seroit de pouvoir comparer les Pierres de *King* antiques , à celle de nos jours , mais les plus anciens *king* qu'a maintenant l'Empereur , sont tout au plus du dixieme siecle.

La Pierre nommée *yu* est la plus belle , la plus précieuse , & la plus renommée des pierres sonores.

Lorsque *Tching-ty* monta sur le trône (trente-sept ans avant J. C.) , il regarda comme une époque glorieuse à son regne , qu'on eût trouvé seize *king* anciens au bord d'une riviere , & tous de *yu*. Les plus grandes que l'on trouve aujourd'hui , ont deux pieds & demi à trois pieds , sur un pied huit à dix pouces de large.

On remarque cinq choses dans l'*yu* sonore (que nous croyons un caillou métallisé & cristallisé) savoir : la dureté , la pesanteur , la couleur , le grain & le son. La couleur la plus estimée est le *blanc* de petit-lait d'une seule teinte ; puis le *bleu clair* , le *bleu céleste* , le *bleu d'indigo* , le *citron* , l'*orangé* , le *rouge de bois d'inde* , le *verd pâle* , le *verd d'eau* , le *verd foncé* , le *gris de cendre* , &c. Les Chinois font plus de cas de celui qui est d'une seule couleur , sans nuance ni dégradation , à moins qu'il ne soit marbré agréablement de cinq couleurs.

Il y avoit douze de ces *king* suspendus derriere & devant l'appartement de l'Empereur ; & c'étoit en frappant dessus qu'on l'éveilloit à la pointe du jour.

Seconde Pierre.

Le *Nieou-yeou-che* , ou *Pierre graisse de Bœuf* , est la seconde espece de Pierres sonores.

Elle n'a ni la dureté , ni la pesanteur , ni la douceur du son du *yu*. Les Pierres jaunes de cette espece sont les plus estimées ; il faut qu'elles soient d'une seule teinte , sans nuances ni dégradations.

Il seroit curieux d'examiner pourquoi le centre de cette Pierre est plus travaillé & plus fini , plus compact & plus foncé que le reste.

Le *yu* donne du feu au briquet , le *Nieou-yeou-che* n'en donne point.

Troisième Pierre.

La troisième espece de Pierres sonores nommée *Hiang-che*, *Pierre noire*, rend un son si métallique, qu'on la prend d'abord pour une composition. On en voit de noires, de grisâtres, de verdâtres unies, & d'autres marbrées de blanc. Les plus noires sont les plus sonores. Elles paraissent être d'une espece d'albâtre noirci, & changées par les eaux dont elles ont été pénétrées.

Quatrième Pierre.

La quatrième espece de Pierres sonores ressemble au marbre par les nuances qui sont grises, noires, & blanc sale, sur un fond blanc de lait : Celles que nous avons vues avaient des taches transparentes, qui sont une vitrification commencée, & tiennent le milieu entre le talc & le crystal. Voilà peut-être pourquoi les frémissemens s'interrompent, & sont moins longs.

Il y a probablement bien d'autres Pierres sonores en Chine, mais nous ne les connaissons pas.

Plusieurs pétrifications de Tartarie, Pierres colorées & autres, rendent aussi un son fort distinct, & accompagné de frémissemens, quand elles sont taillées en longues plaques ou creusées en vases profonds.

Il seroit bon d'examiner pourquoi les Pierres de l'Orient ont cette qualité, qu'il ne paraît pas qu'on ait encore observée à celles d'Europe. Les Chinois prétendent qu'elle leur est imprimée par les eaux qui les remplissent de particules métalliques, ou qui les cristallisent.

L'Empereur *Yong-lo*, de la dernière dynastie, observe dans ses réflexions philosophiques, que le *King* est le plus difficile de tous les instrumens à accorder avec les autres, ce qui doit s'entendre de cette manière, c'est qu'il faut que tous les autres se mettent à son ton ; mais aussi il est admirable, selon lui, pour lier & fondre les sons ensemble : voilà pourquoi les anciens comparaient le sage au *King*.

On trouve aussi dans les réflexions de ce grand Prince des choses curieuses ; 1°. sur le chant des oiseaux, qui plaît toujours lorsque c'est celui que la nature leur a appris, au lieu que celui que l'art leur enseigne,

ne plaît qu'à certaines oreilles, & souvent ne plaît pas long-tems; 2°. sur le défaut qu'ont les Musiques bien travaillées, de n'être faites que pour des oreilles savantes, & d'ennuyer les autres; 3°. sur la difficulté de faire une Musique qui soit également agréable à tous les âges, tous les sexes, tous les génies, & tous les caractères; 4°. sur les différentes Musiques qu'avaient les anciens, selon les saisons, les cérémonies, les fêtes & les circonstances; 5°. sur ce qu'une Musique complete devoit être composée de tous les corps sonores, bois, métal, pierre, &c.

MUSIQUE DES SIAMOIS.

Quoiqu'un peu mélancolique, ce peuple aime assez la joie; souvent il fait des courses sur la rivière, & les rend fort agréables par des concerts de voix, d'instrumens, & des battemens de main qu'il fait en cadence.

Celui de tous les instrumens Siamois qui peut plaire davantage, rend un son à-peu-près semblable à celui que rendraient ici deux violons d'un parfait accord que l'on toucheroit en même tems. Mais il n'y a rien de plus désagréable que le diminutif de cet instrument, qui est une espece de violon à trois cordes de fil d'archal.

Leurs trompettes de cuivre ressembtent assez, par le son qu'elles rendent, aux cornets dont nos payfans se servent pour appeller leurs vaches. Leurs flûtes ne sont gueres plus douces; ils font d'ailleurs un carillon avec de petites clochettes, qui réjouit assez quand il ne se mêle point au son de leur tambour d'airain, qui désole ceux qui n'y sont point accoutumés. Ils ont aussi un tambour de terre qui ne fait pas tant de bruit: c'est un pot de terre bien cuite, qui a une gueule longue & fort étroite, mais qui n'a point de fond: ils le couvrent d'une peau de buffle, & le battent avec la main, de telle maniere qu'il leur sert ordinairement de basse dans leurs concerts. Ils n'ont pas la voix désagréable, & on seroit assez satisfait si on pouvoit leur entendre chanter la chanson suivante.

Sout chai eui fai Châou cha cam pra.

Pai fou - an na nou - an Chaou ma - chit tunc pi

ban fout chai eui fai chai i l'ou chanc pai

Ton re uang reuang reu - ang nâi eu i.

Supplément au Chapitre XX de la Musique des Arabes.

Le tableau suivant, sur la Musique des Arabes, nous a été communiqué par M. le *Baron de Tott*, connu par ses talens en plusieurs genres, & par les profondes connaissances qu'il a sur tout ce qui concerne les Orientaux.

Nous ne sommes point surpris que l'échelle de la Musique Arabe ne soit pas la même que celle des Européens, divisée par demi-tons égaux entr'eux, puisque cette division est démontrée fautive dans plusieurs endroits de notre ouvrage; mais en la comparant avec la nouvelle échelle que nous avons indiquée, & que nous avons démontré devoir être la seule véritable, nous y trouvons quelque rapport avec celle-ci, sans comprendre néanmoins sur quelles proportions les Arabes ont pu se fonder pour établir leur échelle. Nous allons la comparer avec l'échelle par demi-tons égaux, & celle que nous donnons comme la véritable.

Échelle Arabe.

*Échelle Européenne
par demi-tons égaux.*

Échelle véritable.

R A S D.	ut.	ut
nim zergoula.		re \flat
zergoula.	ut \times & re \flat .	ut \times
tik zergoula.		
D O U G A.	re.	re
nim kourdi.		mi \flat
kourdi.	re \times & mi \flat .	re \times
S E I G A.		mi
nim poussalek.	mi.	fa \flat
poussalek.		mi \times
C H A R G A.	fa.	fa
arba.		sol \flat
hegeas.	fa \times & sol \flat .	fa \times
tik hegeas.		
N A O U A.	sol.	sol
nim heussar.		la \flat
heussar.	sol \times & la \flat .	sol \times
tik heussar.		
H U S S E I N I N.	la.	la
nim ageam.		si \flat
ageam.	la \times & si \flat .	la \times
A O U C H.		si
nim neuft.	si.	ut \flat
neuft.		si \times
M A O U R.	ut.	ut

En comparant leur division avec la nôtre, nous y trouvons trois sons de plus, par conséquent elles ne peuvent avoir le même principe.

En la comparant avec la division par demi-tons égaux, nous y trouvons un rapport évident.

<i>Échelle Arabe.</i>		<i>Intervalles.</i>	<i>Échelle Européenne.</i>		<i>Intervalles.</i>
De <i>rafd</i>	à <i>douga</i>	4	d' <i>ut</i>	à <i>re</i>	2
De <i>douga</i>	à <i>nimp oussalek</i>	4	de <i>re</i>	à <i>mi</i>	2
De <i>nimp poussalek</i>	à <i>charga</i>	2	de <i>mi</i>	à <i>fa</i>	1
De <i>charga</i>	à <i>naoua</i>	4	de <i>fa</i>	à <i>sol</i>	2
De <i>naoua</i>	à <i>housseinin</i>	4	de <i>sol</i>	à <i>la</i>	2
De <i>housseinin</i>	à <i>nimp neuft</i>	4	de <i>la</i>	à <i>fi</i>	2
De <i>nimp neuft</i>	à <i>maour</i>	2	de <i>fi</i>	à <i>ut</i>	1
Étendue de l'Octave.		24	Étendue de l'Octave.		12

On voit qu'ils divisent en quatre, ce que les Européens divisent en deux, & que par conséquent ils se trompent aussi grossièrement que ceux qui suivent le système des demi-tons égaux.

Mais ce qu'il nous est impossible de comprendre, c'est qu'ayant leur échelle divisée en sept notes principales, comme la nôtre, ils ne fassent pas leurs repos, comme nous faisons les nôtres.

Notes Arabes.	Intervalles.	Notes Européennes.	Intervalles.
Rafd..... ut
Douga..... 4 re 2
Seiga..... 3 2
..... mi 1
Charga..... 3 fa 2
Naoua..... 4 fol 2
Husseinin... 4 la 2
Aouch..... 3 2
..... si 1
Maour..... 3 ut
24		12	

Il nous paraît que ce système a quelque analogie avec le système enharmonique des Grecs, mais nous avouons que nous n'entendons rien, & que nous désirons de jamais ne rien entendre à des systèmes fondés sur des quarts de ton (a).

(a) Voyez le *Mémoire* de M. l'Abbé Rouffier, page 202, touchant l'enharmonique des Grecs. Quant à notre genre enharmonique, qui n'est qu'une mauvaise imitation de celui des Grecs, le même auteur remarque dans son *Harmonie pratique*, que ce genre n'est fondé que sur l'imperfection & l'état de barbarie où sont encore nos instrumens à touches, qui, de deux sons très-différens, veulent n'en faire qu'un. « Absurdité, ajoute-t-il, à laquelle les Musiciens auroient bien dû renoncer depuis long-temps, pour ne pas entretenir les Facteurs d'instrumens dans une erreur dont certainement ils ne sont pas comptables, n'étant pas obligés d'être Musiciens, encore moins d'en savoir plus à cet égard que les Musiciens ». *Avertissement*, pag. 10 & 11.

CHAPITRE XXV.

De la Poésie Lyrique des MORLAQUES & de leur Musique.

LES Morlaques sont un peuple voisin de la *Dalmatie*, habitant une partie de l'ancienne *Illyrie*, & qui a la réputation d'être féroce, inhumain, stupide, & capable de commettre tous les crimes. M. l'Abbé *Fortis*, à qui nous devons les détails que nous allons donner sur la Musique de ce peuple, nous assure que jamais réputation ne fut moins méritée que celle-là, & qu'il en a reçu le meilleur accueil.

Ils doivent leur origine aux *Slaves*, dont les différentes tribus, sous le nom de *Scythes*, de *Gètes*, de *Goths*, de *Huns*, de *Croates*, d'*Avares*, de *Vandales*, ont inondé les Provinces Romaines du tems de la décadence de l'Empire.

Au commencement du treizième siècle, les Tartares chassèrent *Bela IV*, Roi de Hongrie, qui se réfugia dans les îles de la *Dalmatie*. Il est probable que plusieurs familles de ce peuple s'y fixèrent alors, & telle est l'origine que l'on donne aux *Morlaques*.

C'est dans les assemblées champêtres qui se tiennent à l'ordinaire dans les maisons où il y a plusieurs filles, que se perpétue le souvenir des anciennes histoires de la nation. Il s'y trouve toujours un chanteur qui accompagne sa voix, d'un instrument, appelé *Guzla*, monté d'une seule corde, composée de plusieurs crins de cheval entortillés.

Cet homme se fait entendre en répétant les vieilles *Pismé* ou chansons.

Leur chant héroïque est extrêmement lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde assez avec le son de leur instrument.

Les vers des plus anciennes chansons, conservées par tradition, sont de dix syllabes & sans rime.

Leur poésie abonde en expressions fortes & énergiques. Mais on y apperçoit à peine quelques lueurs d'imagination : elles font cependant une impression singulière sur l'ame des auditeurs. M. l'Abbé *Fortis* en a vu soupirer & pleurer à des passages qui ne l'affectaient point du tout.

La

La simplicité & le désordre qu'on trouve réunis dans les poésies de nos *Troubadours*, forment aussi le caractère distinctif des contes poétiques des *Morlaques*. Il s'en trouve néanmoins dont le plan est assez régulier : mais l'auditeur est toujours obligé de suppléer au défaut des détails nécessaires à la précision.

La langue *Morlaque* (probablement la même que l'ancien *Illyrien*), est celle que parlaient les *Slaves de la mer Noire*. Lorsqu'Ovide fut exilé chez eux, ce Poète si célèbre ne dédaigna pas de faire des vers dans leur idiôme, & y réussit jusqu'à causer l'admiration de ces Sauvages. Cependant il parut se repentir d'avoir profané ainsi les Muses Romaines.

*Ah! pudet, & Getico scripsi sermone libellum :
Struellaque sunt nostris barbara verba modis.
Et placui (gratare mihi) cœpique Poëtæ
Inter inhumanos nomen habere Getas.*

De Ponto, IV, ep. 13.

Quand un *Morlaque* voyage par les montagnes désertes, il chante ; principalement de nuit, les hauts faits des anciens *Rois & Barons Slaves*, ou quelqu'aventure tragique.

S'il arrive qu'un autre voyageur marche en même tems sur la cime d'une montagne voisine, ce dernier répète le verset chanté par le premier ; & cette alternative de chant continue aussi long-tems que les chanteurs peuvent s'entendre.

Les *Morlaques* ne sont pas réduits à répéter uniquement les anciennes compositions, ils ont beaucoup de chanteurs qui, après avoir chanté quelques morceaux antiques, en s'accompagnant de la *Guzla*, finissent par des vers composés sur le champ, ainsi que les improvisateurs d'Italie.

Outre la *Guzla*, ils ont encore la *Mufette*, le *Flageolet*, & un *Chalumau* de plusieurs roseaux.

Les chansons nationales, conservées par tradition, contribuent beaucoup à maintenir les anciennes coutumes. De-là vient que leurs cérémonies, leurs jeux & leurs danses tirent leur origine des tems les plus reculés. Ils dansent au son de la voix ou de la *Mufette*.

Nous allons donner un de leurs petits poèmes ou chansons, accompagné d'une traduction faite par M. l'Abbé *Fortis*. Cet essai suffira pour donner

une idée de leur poésie : nous aurions bien désiré y joindre aussi la Muſique, mais nous n'avons pas pu nous la procurer.

Argument d'un petit Poëme Illyrien.

» *Aſan*, Capitaine Turc, eſt bleſſé dans un combat, & ſa bleſſure le
» met hors d'état de retourner dans ſa maiſon. Sa mere & ſa ſœur vont
» le viſiter dans le camp ; mais ſa femme, retenue par une pudeur incon-
» cevable, n'oſe pas y aller auſſi pour voir ſon mari. *Aſan* prend cette déli-
» cateſſe pour un défaut de ſentiment de la part de ſa femme, s'en
» fâche, & dans le premier mouvement de colere, lui envoie une lettre
» de répudiation.

» On arrache cette tendre épouſe & mere à cinq créatures touchantes,
» à ſes enfans, dont le dernier eſt encore au berceau.

» A peine revenue dans la maiſon de ſon pere, les principaux Seigneurs
» du voiſinage demandent ſa main. Son frere, le *Beg Pintorovich* l'ac-
» corde au *Cadi*, malgré les prieres de ſa ſœur déſolée, qui aimait
» toujours ſon premier époux & ſes enfans avec la plus vive tendreſſe.
» Le cortege nuptial paſſe devant la maiſon d'*Aſan*, qui, guéri de ſes bleſ-
» ſures, & revenu chez lui, ſe repentait vivement de ſon divorce. Con-
» naiſſant parfaitement le cœur de celle qui avoit été ſon épouſe, il
» envoie à ſa rencontre deux de ſes enfans, auxquels elle fait des pré-
» ſens qu'elle avoit préparés pour eux. Alors *Aſan* lui-même fait en-
» tendre ſa voix en rappelant ſes enfans, & en ſe plaignant de l'inſen-
» ſibilité de leur mere. Ce reproche, le départ des enfans, la perte
» d'un mari qu'elle aimait autant qu'elle en étoit aimée, cauſent une fi
» grande révolution dans l'ame de cette malheureuſe épouſe, qu'elle
» tombe morte ſubitement, ſans proférer une parole ».

C H A N S O N

Sur la mort de l'illuſtre Epouſe d'ASAN-AGA.

Sto ſe bjeli u gorje Zelenoi ?
Al-ſu ſnjezi, al-ſu Labutove ?

Quelle blancheur brille dans ces forêts
vertes ? Sont-ce des neiges, ou des cygnes ?

Da-su šnjezi vech-bi okopnuli;
 Labutove vech-bi poletjeli.
 Ni-su šnjezi, nit-su Labutove;
 Nego sciator Aghie Ašan-Aghe.
 On bolu-je u ranami gliutimi.
 Oblaziga mater, i Sestriza;
 A Gliubovza od stida ne mogla.

Kad-li-mu-je ranam' boglie biło ,
 Ter poruca vjernoi Gliubi svojoj :
 Ne čekai-me u dworu bjelomu ,
 Ni u dworu, ni u rodu momu.
 Kad Kaduna rjeci razumjela ,
 Josć-je jedna u toi misli stala.
 Jeka stade kogna oko dwora :
 J pobjexa Ašan-Aghiniza
 Da vrât lomi kule niz penxere.
 Za gnom tergu dve chiere djevoike :
 Vratî-nam-se, mila majko nâscia :
 Ni-je ovo babo Ašan-Ago
 Vech daixa Pintorovich Bexe.

J vratise Ašan Aghiniza ,
 Ter se vješcia bratu oko vrâta.
 Da ! moi brate, welike framote !
 Gdi-me saglie od petero dize !
 Bexe mući : ne govori ništa.
 Vech-se mâscia u xepe svione ,
 J vadi-gnoi Kgnigu oproshienja ,
 Da uzimglie podpunno vienčanje ,
 Da gre s' gnime majci u Zarraghe.
 Kad Kaduna Kgnigu proučila ,
 Dva-je sina u qelo gliubila ;
 A-due chiere u rumena liza :
 A s'malahnim u besicje sinkom
 Odjeliti nikako ne mogla.
 Vech-je brataz za ruke uzeo ,
 J jedva-je sinkom raztavio :
 Ter-je mechie K'sebi na Kogniza ,
 S'gnome grede u dworu bjelomu.

Les neiges seroient fondues aujourd'hui
 & les cygnes se seroient envolés. Ce ne
 sont ni des neiges ni des cygnes, mais les
 tentes du guerrier Ašan-Aga. Il y demeure
 blessé & se plaignant amèrement. Sa mere
 & sa sœur sont allées le visiter : son épouse
 seroit venue aussi, mais la pudeur la retient.

Quand la douleur de ses blessures s'ap-
 paisa, il manda à sa femme fidelle : « Ne
 » n'attends pas ni dans ma maison blan-
 » che, ni dans ma cour, ni parmi mes
 » parens ». En recevant ces dures paroles,
 cette malheureuse reste triste & affligée.
 Dans la maison de son époux, elle entend
 les pas des chevaux, & désespérée elle court
 sur une tour pour finir ses jours en se jet-
 tant par les fenêtres. Ses deux filles épou-
 vantées, suivent ses pas incertains, en lui
 criant : Ah, chere mere, ah ! ne fuis pas :
 ces chevaux, ne sont pas ceux de notre pere
 Ašan ; c'est ton frere, le Beg *Pintorovich*
 qui vient te voir.

A ces voix l'épouse d'Ašan tourne ses
 pas, & courant les bras étendus vers son
 frere, elle lui dit : « Ah mon frere ! vois
 » ma honte extrême ! il me répudie, moi
 » qui lui ai donné cinq enfans ! » Le Beg
 se tait & ne répond rien : mais il tire d'une
 bourse de soie vermeille, une feuille de
 papier, qui permet à sa sœur de se cou-
 ronner pour un nouveau mari, après
 qu'elle sera retournée dans la maison de
 ses peres. La dame affligée voyant ce
 triste écrit, baise le front de ses fils & les
 joues de rose de ses deux filles. Mais elle
 ne peut pas se séparer de l'enfant au ber-
 ceau. Le sévere Beg l'en arrache, l'entraîne
 avec force, la met à cheval, & la ramene
 dans la maison paternelle.

U rodu-je malo vrijeme štala ,
 Malo vrijeme , ne nedjegliu dana ,
 Dobra Kada , i od roda dobra ,
 Dobru Kadu proše sa svi strana ;
 Da majvechie Imoski Kadia.
 Kaduna-se bratu svomu moli :
 » Ai , tako te ne xelila bratzo !
 » Ne moi mene davat za nikoga ,
 » Da ne puza jedno serze moje
 » Gledajuchi srotize svoje ».

Ali Bexe ne hajasce nista ,
 Vech-gnu daje Imoskomu Kadii
 Josc Kaduna bratu-se mogliasce ,
 Da gnoi pisce listak bjele Knighe
 Da-je saglie Imoskomu Kadii.
 « Djevoika te liepo poz dravgliasce ,
 » A u Kgnizi liepo te mogliasce ,
 » Kad pokupisc Gospodu Svatove
 » Dugh podkliuvaz nosi na djevoiku ;
 » Kadà bude Aghi mimo dwora ,
 » Neg-ne vidi srotize svoje ».

Kad Kadii bjela Kgniga doge
 Gospodu-je Svate pokupio.
 Svate Kuppi grede po djevoiku.
 Dobro Svati dosli do djevoike ,
 I Zdravo-se povratili s'gnome.

A kad bili Aghi mimo dvora ,
 Dve-je chierze s'peuxere gledaju ,
 A dva sina prid-gnu izhogiaju ,
 Tere svajoi majçi govoriaju.
 « Vrati-nam se , mila majko nascia ,
 » Da mi tebe uxinati damo ».

Kad to çula Ašan-Aghiniza ,
 Starišcini Svatov govoriła :
 « Bogom , brate Svatov Starišcina ,

Peu de tems après son arrivée , le peu
 de tems de sept jours à peine écoulé , de
 toute part on demande en mariage la jeune
 & charmante veuve , issue d'un sang illustre.
 Parmi les nobles prétendants se distingue le
 kadi d'*Imoski*. D'une voix plaintive elle dit
 alors à son frere : « ne me donne pas à un
 » autre mari , mon cher frere : mon cœur
 » se briserait dans ma poitrine , si je re-
 » voyois mes enfans abandonnés ».

Le *Beg* ne fait point d'attention à ses
 prières , & s'obstine à la donner au *Kadi*
 d'*Imoski*. Alors elle le prie de nouveau :
 puisque tu veux absolument me marier ,
 envoie au moins une lettre en mon nom au
 Kadi , & dis-lui : la jeune veuve te salue ,
 & te prie par cet écrit , que quand tu vien-
 dras la chercher , accompagné des sei-
 gneurs *Svati* , de lui apporter un voile ,
 avec lequel elle puisse se couvrir , afin qu'en
 passant devant la maison d'*Ašan* , elle ne
 voie pas ses enfans orphelins.

Après avoir reçu la lettre , le *Kadi* as-
 semble sur le champ les seigneurs *Svati*
 pour aller chercher son épouse , & pour lui
 porter le long voile qu'elle demande. Les
Svati arrivent heureusement à la maison
 de l'épouse , & la conduisent avec le même
 bonheur vers la demeure de son époux.

Arrivée , chemin faisant , devant la
 maison d'*Ašan* , ses deux filles la voient
 d'un balcon , & ses deux fils courent à sa
 rencontre , en criant : « chere mere reste
 » avec nous ; prends chez nous des rafraî-
 » chissemens ».

La triste veuve d'*Ašan* , entendant les
 cris de ses enfans , se tourne vers le pre-
 mier *Svati* : « Pour l'amour de Dieu ,

» Ustavimi Kogne uza dvora ,
 » Da davujem sirotize moje ».
 Ustavise Kogne uza dvora.
 Svoje dizu liepo darovala.
 Svakom' sinku nozve pozlachene,
 Svakoi chieri çohu da pogliane.
 A malomu u besicje sinku
 Gnemu saglie uboske hagline.

A to gleda Junak Asan-Ago ;
 Ter dozivglie do dva sina svoja :
 « Hodte amo , sirotize moje ,
 » Kad-se nechie milovati na vas
 » Majko vasciâ , serza argiaskoga ».

Kad to çula Asan Aghiniza ,
 Bjelim liçem u Zemgliu udarila ;
 U put-se-je s'duscjom raztavila
 Od xalosti gledajuch sirota.

» cher & vénérable , arrête les chevaux
 » près de cette maison , afin que je donne
 » à ces orphelins quelque gage de ma
 » tendresse ». Les chevaux s'arrêtent de-
 vant la porte , elle descend & offre des
 présens à ses enfans : elle donne aux fils
 des brodequins d'or , & de beaux voiles aux
 filles. Au petit innocent , qui couche dans
 le berceau , elle envoie une robe.

Asan voyant de loin cette scène , rap-
 pelle ses fils : « revenez à moi , mes en-
 » fans ; laissez cette cruelle mere , qui a
 » un cœur d'airain , & qui ne ressent plus
 » pour vous aucune pitié ».

Entendant ces paroles , cette affligée
 veuve pâlit & tombe par terre. Son ame
 quitte son corps au moment qu'elle voit
 partir ses enfans.

Fin du second Livre , & du Tome premier.

PARTIES SÉPARÉES

DES CHANSONS

Al 4 Partie



HAUTE CONTRE

HAUTE CONTRE

Allegretto
N.° 1.

Ha! belle Blonde au corps si - gent Per-le du
mon-de que j'ai-me tant, ha! belle Blon-de au
corps si gent; Per-le du monde que j'ai-me tant;
D'u-ne chose ai bien grand de - sir, c'est un doux
bai - ser vous tol - lér, d'une chose ai
grand de - sir, d'u-ne chose ai grand de - -
- sir, c'est un doux bai - ser vous tol - -
- lér, c'est un doux bai - ser vous tol - - lér, -
Si par for - tu-ne courou-ce-riés cent fois pour une
le vous ren - drois vo-lon - tiers; si par for-tune cou -
rou-ce-riés cent fois pour une, cent fois pour une le vous ren -
drois vo-lon - tiers, le vous ren - drois vo-lon - tiers,

Andante
N.° 2.

Plus ne saisisse que j'ai é - té et plus ne saurois jamais l'être;
mon beau Printems et mon é - té ont sauté saut par la fe-nê-tre:
Amour tu as été mon maître, je t'ai ser-vi sur tous les Dieux
ah! si je pouvois deux fois naître, combien je te ser-vi-rois mieux.

Allegretto

N^o 3.

Si jeune et tendre se-mêlle n'aimant qu'en-fan-tins é bats,
 a-voit mis dans sa cervelle que Ricdin Ricdon Ricdin Ric-
 -don je m'ap-pelle, Ricdin Ric - don Ricdin Ricdon Ric - -
 -din Ricdon je m'ap-pelle, point ne vien - droit, point ne vien-
 -droit dans mes Lacs : Mais sera pour moi la belle,
 mais sera pour moi la belle, Car, car, car, car, un tel
 nom un tel nom ne se re-tient pas, un tel nom ne se re-tient
 pas, un tel nom ne se re-tient pas.

N^o 4

Corise à beau mètre se-vere je rest-rai tou-jours
 dans son char-mant li-en: elle est pour mon a-mour in-diffé-
 -rente et fiere, mais du moins elle n'aime rien. Puis que de
 mes Ri-vaux elle fait l'entre-tien, j'aime mieux en souf-
 -frir des ri-queurs éter-nel-les que de soupi-rer pour ces
 bel-les qui flattent de leur tendre choix Cinq ou
 Six amans à la fois, qui flat-tent de leur
 choix Cinq ou Six amans à la fois.

HAUTE CONTRE

Adagio
N. 5

Si l'amour ne livrait aux mêmes aven-tu-res
les fi-de-les a-mans et les a-mans par-ju-res, si ce re-dou-
-la-ble vain-queur sa-voit ré-compenser la cons-tance d'un cœur,
dans mille doux plai-sirs je passerais ma vie, je passerais ma
vi-e. Mais ches, lui la pi-tié pour toujours endor-mi-e,
fait qu'il ne me veut point querir ni me laisser mou-rir, la pi-
-té pour tou-jours en dormie, fait qu'il ne me veut point que-
-rir, ni me lais-ser mou-rir, ni me lais-ser mou-rir.

Adagio
N. 6.

Puis que de vous je n'ai autre viei-ge, je m'en vais rendre Her-
-mite en un de-vert, Pour prier Dieu si un autre vous sert qu'autant que
moi en votre honneur soit sa-ge, je m'en-vais rendre.
Her-mite en un de-vert, Her-mite en un de-vert,

Adieu, amour, adieu, gentil Corsage,

Adieu, ces si beaux yeux.

Je n'ai pas eu de vous grand avantage,

Un moins aimant aura peut-être mieux (bis)

HAUTE CONTRE

Andantino
N^o 7.

Quand je re - vie ce que j'ai tant ai - mé, peu s'en fal -
- lut que mon feu rallu - mé ne fit l'a - mour dans mon a - pi - er re naître,
et que mon cœur autre fois son cap - tif, ne ressemblât l'Esclave fugi -
- tif à qui le sort fait rencon - trer son mai - tre

Que de discours mon ame séduisante !
Que de pensers l'un l'autre détruisant,
S'entis-je alors agiter mon courage !
Que mon esprit de ses laes échappé,
Se repentit de s'être détrompé !
Qu'il me deplut d'être devenu Sage !

Andante
N^o 8.

Au bord d'u-ne fontai - ne Tir - cis brûlant d'a - mour,
con - tait ain - si sa pei - ne aux Echos d'alen - tour, se - li - vité pas -
- sé - e qui ne peut re - ve - nir, tour - ment de ma pen - sé - e, que n'ai - je en -
te per - dant per - du le sou - ve - nir, per - du le souve - nir,

HAUTE CONTRE

Andante
N.º 9

Tous les sou-cis humains sont pu-re vani-té, d'erreur, de
vansi voir, toute la terre a-bon-de; mais ai-mer cons-ta-
-nient une jeune beau-té, c'est la plus douce erreur, c'est la plus douce er-
-reur des vani-tés du mon-de.

Non, non, n'écartons point un si plaisant souci;
Rien n'est doux sans amour dans cette vie humaine;
Ceux qui cessent d'aimer cessent de vivre aussi,
Ou vivent sans plaisir comme ils vivent sans peine.

Andantino
N.º 10

O bienheureux qui peut passer sa vie entre les cimes francs de
haine et d'en-vie, Parmi les champs; les for-êts et les Bois;
Loin du tumulte et du bruit popu-lai-re, et qui ne vend sa li-
-berté pour plaire aux Passi-ons des Princes et des Roys.

2.

3.

*Il n'a souci d'une chose incertaine , L'ambition son courage n'allise ,
 Il ne se pait d'une esperance vaine D'un fard trompeur son ame il ne déguise ;
 Nulle faveur ne va le décevant . Il ne se plaint à violer sa foi ,
 Decent sursurs il n'a l'ame embrasée , Des grands Seigneurs l'oreille il n'importune ;
 Et ne maudit sa jeunesse abusée . Mais en vivant content de sa fortune ;
 Quand il ne trouve à la fin que du vent . Il est sa Cour, sa faveur, et son Roy .*

4.

5.

*Si je ne loge en ces maisons dorées , Ainsi vivant rien n'est qui ne m'agrée
 Au front superbe aux voutes peinturées J'ai des Cieux la Musique sacrée
 D'azur, d'émail et de mille Couleurs , Quand au matin ils bénissent les Cieux ;
 Mon œil se pait des trésors de la plaine , Et le doux son des bruyantes fontaines
 Riche d'aillet, de lys, de Marjolaine . Qui vont coulant de ces roches hautes
 Et du beau Thym des Printanières fleurs Pour arroser nos Prés délicieux .*

6.

*Douces Brebis, mes fidèles Compagnes :
 Vergers, Buissons, Forêts, Prés et Montagnes,
 Soyés témoin de mon contentement :
 Et vous, ô Dieux, faites, je vous supplie .
 Que cependant que durera ma vie ,
 Je ne connoisse un autre changement .*

HAUTE CONTRE

Andantino
N.^o II

Mi-gnone, allons voir si la Ro-se qui
ce matin a voit dé-ché-sa Robe de pourpre au so-
-leil, n'a point per-du cette vé-prée, les plis de sa Robe pour-
-prée et son ten au ve-tre pareil et son ten au vtre pa-reil.

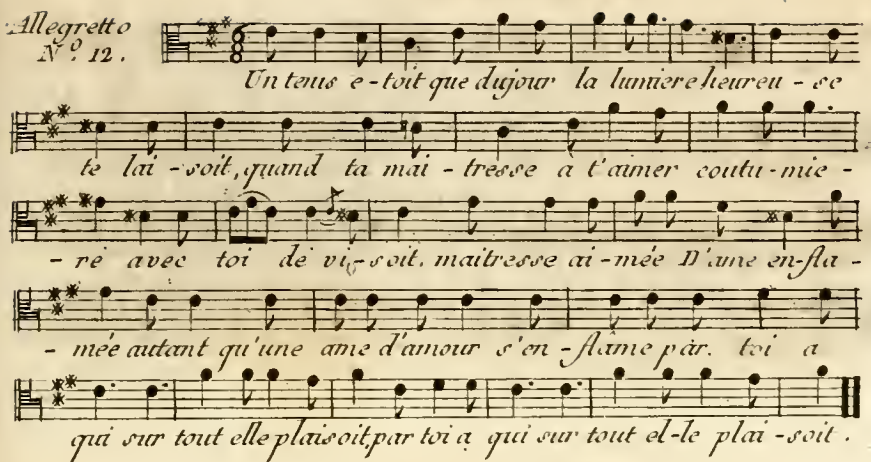
2.

Las ! voyez comme en peu d'espace ,
Mignone, elle a dessous la place
Des douces beautés laissée choir ,
O vraiment , Mirette Nature
Puis qu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir .

3.

Donc si vous m'en croyez , Mignone ,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté ,
Cueillez , Cueillez votre jeunesse
Comme cette fleur , la vieillesse
Fera ternir votre beauté

Allegretto
N^o 12.



Un tens e-toit que d'jour la lumiere heu - reu -
te lai - soit, quand ta mai - tresse a t'aimer coutu - mie -
- re avec toi de vi - soit, maitresse ai - mée D'une en - fla -
- mée autant qu'une ame d'amour s'en - flâme par. toi a
qui sur tout elle plaisoit par toi a qui sur tout el - le plai - soit.

2^e.

Lors se faisoient dix mille gentillesces
En tout heur et tout bien ;
Si tu voulois des jeux de mille especes ,
Elle les vouloit bien .
Lors la Lumiere ,
Te fut bien chere ,
Alors la vie
Te fut amie ,
Quand vous vivies en un si doux lien (bis.)

HAUTE CONTRE

N.º 13

Oh! qu'heureuse est ma fortune! oh! combien est
grand mon heur! d'être seul retenu d'une Pour si-d'elle servi-
- teur; par sus toutes elle est vuë, pleine de grace et beau - té,
et suis sûr qu'elle est pour-vuë beaucoup plus de Loyal - té

2

*Comparer est impossible
Sa grande perfection,
Fors qu'à mon heur j'indigne
Et à mon affection:
Mais tous deux procèdent d'elle;
Et moi seul je n'ai rien
Qu'un cœur loyal et fidelle,
Encore n'est-il pas mien.*

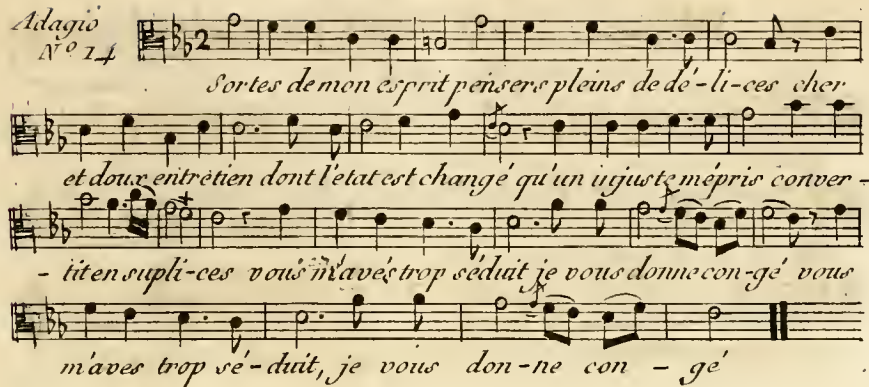
3

*O vous qui ne l'avez vuë,
Voyez-la pour votre bien;
Puis jugés, l'ayant connue;
L'heur que ce m'est d'être siez
Mais la voyant si parfaite,
Gardés-vous bien un chacun
Car pour blesser elle est faite,
Et de tous n'en guérir qu'un.*

HAUTE CONTRE

II

Adagio
N^o 14



Sortes de mon esprit pensées pleines de dé-li-ces cher
et doux entretien dont l'état est changé qu'un injuste mépris conver-
-titen suppli-ces vous m'avez trop sédui-t je vous donne con-gé vous
m'avez trop sé-dui-t, je vous don-ne con - gé

2.

Avec vos mots flatteurs et, vos feintes idoles ,
De constance et de foi dîtes sans pouvoir ,
Dont le son déguisoit si souvent les paroles ,
Quel amant n'eut été facile à décevoir ?

3.

Me jurer, que son cœur dont les flâmes sont mortes ,
Embrascé d'un beau feu soupироit nuit et jour
Et de Myrte enchainé de mille et mille sortes ,
Brûloit avec le mien sur l'autel de l'amour .

4.

A moi qui ne vivois que pour lui rendre hommage ,
Et n'aimois mon esprit enclin à l'adorer
Que pour le seul respect des traits de son visage
Que l'amour de sa main y sut si bien tirer .

5.

Adieu ! mais qu'ajé dit : quelle erreur me transporte !
Qui, moi, de tes beaux yeux vouloir rompre la loy ;
Et briser tant de nœuds dont la chaîne est si forte !
Comme si mon vouloir étoit encore à moi !

HAUTE CONTRE

Andante
N^o 15.

O bien heureux qui peut passer sa vie entre les siens franc de
haine et d'en-vi-e, parmi les champs les fo-rets et les bois.
loin du tu-multe et du bruit popu-lai-re, et qu'une vend sa liber-
-té pour plaire aux passions des Princes, et des Roys.

N^o 16

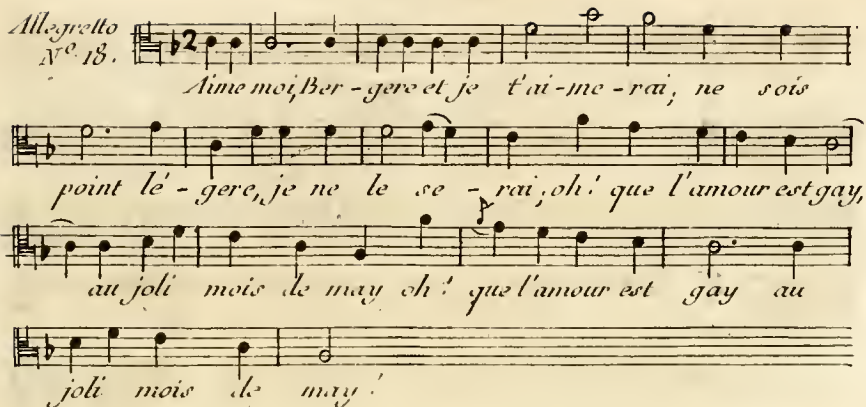
Divine Amaril lys, ton teint brun comme il est fin thon à
tous les lys, la grace est ad-mi-ra-ble, mais ta ver-
-té qui pas-se la beau-té, dessous le Ciel n'a rien
de com-pa-ra-ble que ma fi-dé-li-té,

Lens

N^o 17.

Las, il n'a nul mal qui n'a le mal d'amour, la fil-le du
Roy est au pied de la toux qui pleure et sou-
-pire et mène grand dou-lour Las! il n'a
nul mal qui n'a le mal d'a-mour, Las!
il n'a nul mal qui n'a le mal d'a-mour,
Le bon Roy lui dit ma fil-le qu'a-vés
vous? vou-les vous un ma-ri? hé-
-las! oui mon seign-oué!

Allegretto
N^o 18.



2

Mon cœur et ma vie
Je te donnerai ;
Jamais d'autre amie
Je ne servirai .
Oh ! que l'amour est gay
Au joli mois de May !

3

Dans ce vèrd Boceage
Je te mènerai ;
Cens fois a l'ombrage
Je te baiseraï ,
Oh ! que l'amour est gay
Au joli mois de May !

4

De nos amourettes
Je te parlerai ,
Et sur les fleurettes
Je te jetterai .
Oh! que l'amour est gay .
Au joli mois de May !

HAUTE CONTRE

Andante
N^o 19

Tu crois ô beau Soleil, qu'à ton Eclat rien n'est pa -
- reil en cet aimable tems que tu fais le prin - tems; mais quoi tu pa -
- lis au - près d'A - maril - - lys ,

Tendrement
N^o 20

Mon cher trou-peau, cherche's la plaine, fuyes les
bois de peur des Loups; Mon cher troupeau, cherche's la plai - ne ,
fuyes les bois de peur des loups; je ne songe qu'à Celi - mene je ne saurois son -
- ger à vous, je ne songe qu'à Celi - mene, je ne saurois songer à vous ,

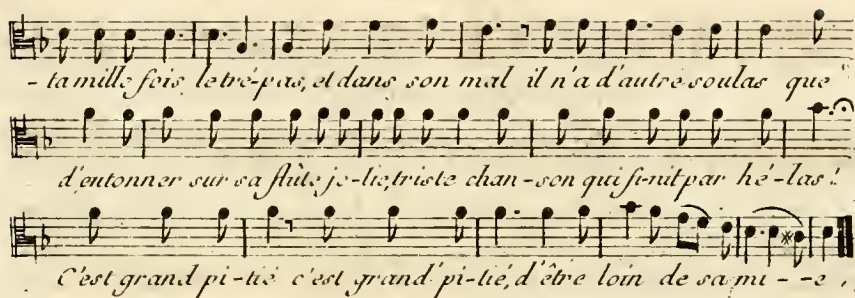
2^e

*Je ne sçais plus depuis que j'aime
Mener mes Chiens ni vous guider ;
Je n'ai pu me garder moi même ,
Comment pourrais je vous garder !*

Allegretto
N^o 21.

Dès que Robm eut vû partir Toinette, il quitta là le soin
des son troupeau, il jetta loin Panetiers et hou-lotte, et ne gar-du rien que
son chalumeau, il le mon-ta plus fort qu'un Jérèmi - e il souhait -

HAUTE CONTRE



- la mille fois le tré-pas, et dans son mal il n'a d'autre soulas que
d'entonner sur sa flûte je-tie, triste chan-son qui finit par hé-las !
C'est grand pi-tié c'est grand pi-tié, d'être loin de sa mi- - se ,


2

Ces derniers mots sans cesse il repette ,
Tantôt assis sur le bord d'un Ruisseau ,
Tantôt couché sur la tendre herbe ,
Tantôt le dos appuyé d'un Ormeau ;
Que ne mene Berger si triste vie ,
Du doux sommeil il ne fait plus de cas ;
Plus qu'un hermite il fait maigre repas ,
Dances et jeux ja ne lui plaisant mie ,
Et dans sa bouche il n'a rien qu'un hélas !
C'est grand pitié d'être loin de ma mie ,

3

Il n'est-Berger qui son mal ne regrette ,
Et près de lui Bergeres dit hameau ,
Viennent chanter filant leur Quenouillette ;
Pour consoler ce jeune Pastoureau :
Mais leur doux chant point ne le solacie ,
Tant la douleur le tient de dans ses Lacs ;
Pour ne rien voir les yeux tient toujours bas :
Et si leur dit, laissez moi je vous prie ,
Puis aussitôt revient a son hélas !
C'est grand pitié d'être loin de sa mie ,

HAUTE CONTRE

Amoroso
N^o 22.


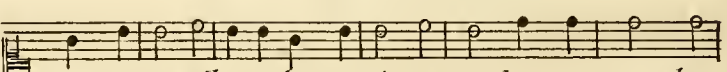
Rosine, si ton ame se sent or allu-mer de cette douce
flâ-me qui nous for-ce d'aimer, allons sur la verdure, amans gais
et cons-tans, allons, tan-dis que dure no-tre jeu-ne Prin-tems.

2.

*Avant que la journée ,
 De notre age qui s'ait ,
 Se trouve environnée ,
 Des ombres de la nuit ,
 De vivre notre vie ,
 Prenons le doux loisir ,
 Et malheur à l'envie ,
 Qu'offense le plaisir .*

3.

*Venez, ma tant aimée ,
 Ça trompons le destin .
 Qui clôt notre journée ,
 Souvent dès le matin ;
 Allons sur la verdure ,
 Amans gais et constans ,
 Allons, tandis que dure
 Notre jeune Printems .*

Allegretto
N^o 23


Dans notre Village, chacun vit content, les Ber-gers chan-
-tant, après la fin de leur ouvrage, le reste du jour vont faire l'a-mour.

2

*Il sont a leurs belles
 Si fort attachés
 Qu'ils seroient touchés
 D'une inquiétude mortelle
 S'ils passaient un jour
 Sans faire l'Amour.*

3.

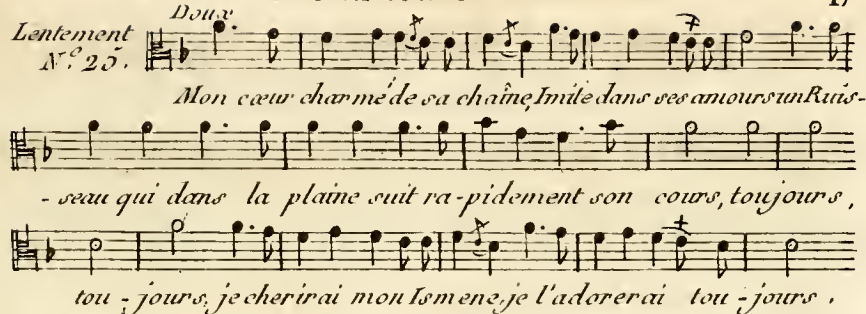
*Jamais la tristesse
 Ne regne en ces lieux ,
 Les ris , et les jeux
 Y sont leur demeure sans cesse ,
 Ah ! le beau séjour
 Pour faire l'Amour !*

HAUTE CONTRE

17

Lentement
N^o 25.

Doux

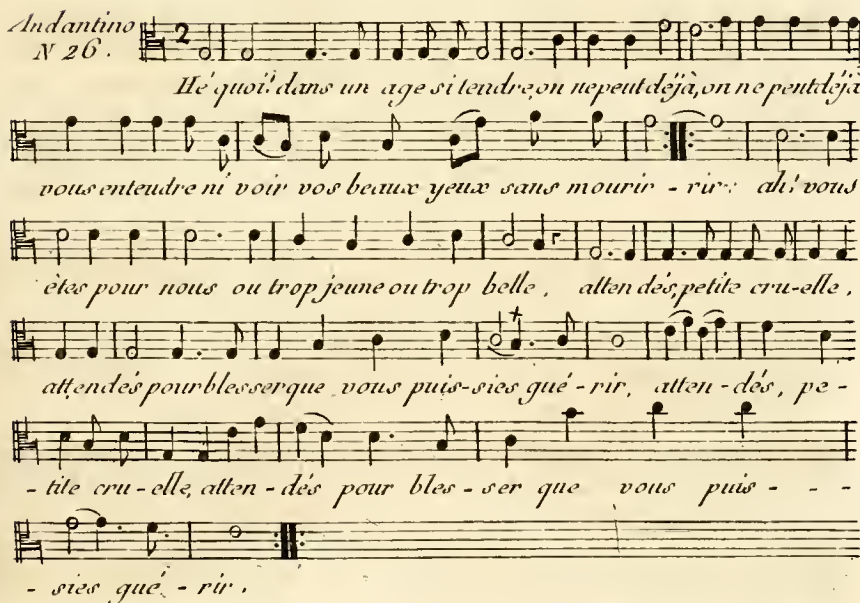


Mon cœur charmé de sa chaîne, Imite dans ses amours un Ruiss-
-seau qui dans la plaine suit ra-pidement son cours, toujours,
tou - jours, je cherirai mon Ismène, je l'adorerai tou - jours .

Quand le sort qui tout entraîne
Au tombeau nous conduira ,
On gravera sur un Chêne
Que le tems respectera
Hélas !
Hélas !

Rien ne fut si beau qu'Ismène ,
Rien de plus tendre qu'Hylas .

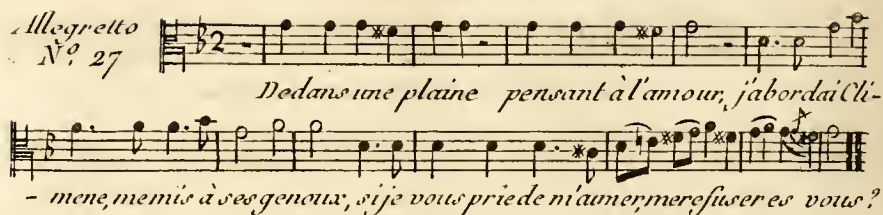
Andantino
N 26.



Hé quoi, dans un âge si tendre on ne peut déjà, on ne peut déjà
vous entendre ni voir vos beaux yeux sans mourir - rir : ah ! vous
êtes pour nous ou trop jeune ou trop belle , atten-dés, petite cru-elle ,
attendés pour bles-ser que vous puis-siez gué-rir, atten-dés, pe-
-tite cru-elle, atten-dés pour bles-ser que vous puis - -
-siez gué-rir .

HAUTE CONTRE

Allegretto
N^o 27



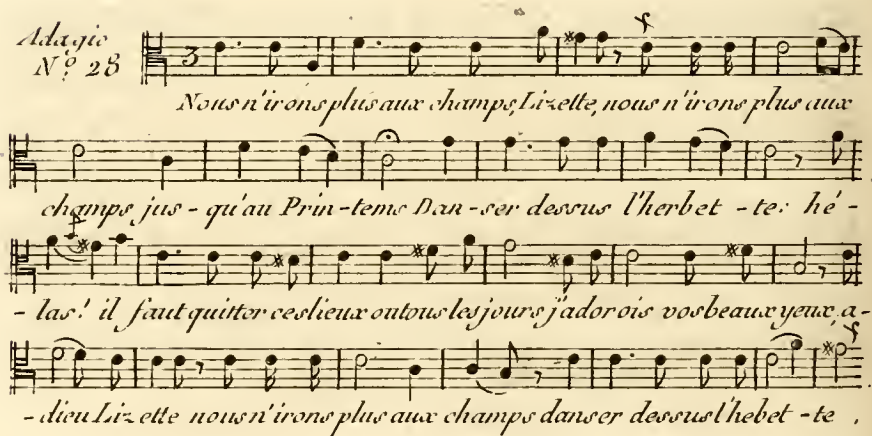
*J'abordai Climene ,
Me mis a genoux
Lui disant, ma belle ,
Donnés moi secours ,
Si & ,*

*Ceux que vos yeux blessent ,
Les guerissés vous ?
J'aurois trop a faire ,
Berger, taisez vous ,
Si & .*

*Lui disant, ma belle ,
Donnés moi secours ,
Ceux que vos yeux blessent ,
Les guerissés vous ?
Si & .*

*J'appercçois ma mere ,
Je crains son couroux ;
Vite nous courumes
Pour bien nous cacher ;
La peur l'empêcha d'penser
A me rien refuser .*

Adagio
N^o 28



HAUTE CONTRE

Adagio
N^o 29.

Ah ! que j'ai de regret d'avoir dit mon secret à
l'inhu-maine que j'a-dore, Ah ! que j'ai de re-gret d'avoir
dit mon secret à l'inhu-maine que j'a - do-re, Je suis censé plus
malheureux, plus malheu-reux, si j'avois pu cacher mes
seux, d'au moins l'es-poir me resterait en - core, d'au moins l'es -
-poir me res-terait en - co - -re .

N^o 30.

D'un seul secret je me sens je me sens consumer, sans pouvoir
soulager le mal, le mal le mal qui me posse-de, de .
je pourrois je pour-rois bien guérir, si je ces-sois d'ai-mer,
je pour-rois bien gué-rir, si je cessois d'ai-
-mer, mais j'aime mieux le mal, le mal, le mal.
que le re-me - - de, de .

HAUTE CONTRE

N.^o 31.

Un jour dans une Grotte obscure où d'un Ruis -
 -seau le cours se -cret accompagnoit de son murmure les plaintes
 d'un amant dis -cret, Tirois à l'objet qui l'engage, recommençoit cet -
 -le chanson; c'en est trop si c'est badinage, c'est trop peu si c'est tout de bon.

2.^e4.^e

Quand sur ma musette plaintive
 Je chante quelqu'air languoureux,
 Je vois ton oreille attentive
 A mes preceptes amoureux
 Si je veux les mettre en usage
 Tu deviens sourde à ma leçon,
 C'en est trop. &.

Quelque fois par un trait de flamme
 Tes yeux aux miens sont entre voir
 Qu'amour qui captive mon ame,
 Te tient aussi sous son pouvoir;
 Si j'en veux un baiser pour gage,
 Je n'en puis obtenir le pardon,
 C'en est trop. &.

3.^e5.^e

Piqué de quelque jalousie,
 Si je te decouvre mes maux,
 Tu te ris de ma Phrénésie,
 Tu plaisantes de mes Rivaux;
 Avec eux sous l'épais ombrage
 Tu dances pourtant sans façon,
 C'en est trop. &.

Ingrat, interrompt la Bergere
 Avant qu'il fut près d'achever
 Est-ce véritable colere?
 Ou le feins-tu pour méprouver?
 Je t'aime, et tu le scas, sois sage,
 Chasse un injurieux soupçon,
 C'en est trop. &.

HAUTE CONTRE

Andantino
N° 32.

Quoi! sans vous souvenir de moi ni de ma
 peine, vous pou-vez passer tout un jour, haïs-sés moi plu-
 -tôt, Cli-mene, plutôt Cli-mene, plutôt Cli-mene: L'indif-fé-
 -rence est en a-mour plus dangereu-se que la haïne, haïs-sés
 moi plu-tôt, Cli-mene, haïs-sés, moi plu-tôt, Cli-mene,
 -l'in-dif-fé-rence est en a-mour plus dan-ge-
 -reu-se que la hai--ne.

Gayment
N° 33

Dans un pré trois de-moiselles accusaient en grand cou-
 -roux leurs a-mans qui peu si-dé les leur man-quoient au rendes-
 -vous; Mor non-billes, que ces filles pour de'baucher les gar-çons,
 Mornon-billes, que ces filles ont de droles de fa-çons!

2.

*Près de là par aventure
 Passe un manant jeune et frais ,
 D'une assés bonne encolure ,
 D'un maintien sot et niais ,
 Mornonbilles & .*

3.

*Oh ! vraiment, dit la plus fine ,
 Nous ne perdrons pas nos droits ;
 Ce drôle a toute la mine
 De pouvoir payer pour trois .
 Mornonbilles & .*

4.

*On l'appelle, il se presente ,
 En voyant sur le garçon
 Un déjeuné qui le tente ,
 Il prend place sans façon ;
 Mornonbilles & .*

5.

*Ne faudra-t'il pas te battre
 Pour te faire boire un coup ?
 Non ; j'en boirai plus de Quatre ,
 Si le vin est de mon gout ,
 Mornonbilles & .*

6.

*Ayant repu sans mot dire ,
 S'en alloit sans dire mot ,
 Tout doux, lui dit-on, beau sire
 Il faut payer votre écot ;
 Mornonbilles & .*

7.

Moi payer ! qu'elle misère !
 Je n'ai pas vaillant cinq sols,
 Eh bien pour sortir d'affaire,
 Tu danseras avec nous.
 Mornonbilles &.

8.

Ah ! dit-il pour danser, passe,
 Je ferai bien cet effort ;
 Si je n'ai pas bonne grace
 J'ai du moins le jarret fort.
 Mornonbilles &.

9.

La première entrant en danse
 Rît avec lui du chemin ;
 Bien qu'il changeât la cadence
 Il la fit aller bon train ;
 Mornonbilles &.

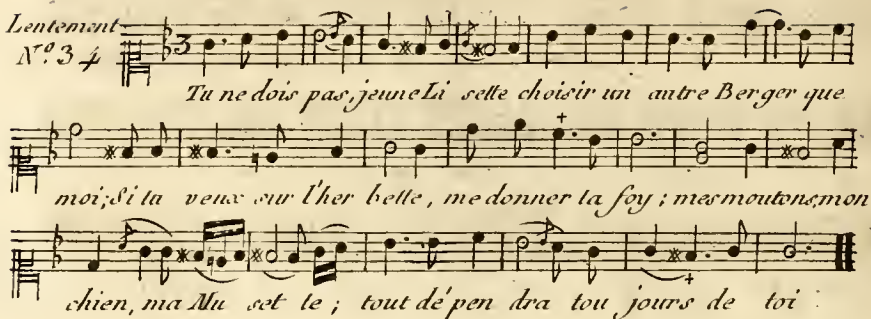
10.

Du garçon l'autre danseuse
 Au moins ne se plaint pas ;
 La troisième moins chancelante
 S'aperçut qu'il étoit las.
 Mornonbilles &.

11.

Vous plaît-il que je revienne ?
 Oui, reviens demain au soir.
 Eh bien qu'à cela ne tienne,
 Serviteur jusqu'au revoir.
 Mornonbilles &.

HAUTE CONTRE

*Second Dessus**Lentement**N^o 3*


Tu ne dois pas, jeune Li sette choisir un autre Berger que
moi; si tu veux sur l'herbette, me donner ta foy; mais moutons mon
chien, ma Mu set le; tout de pen dra tou jours de toi

*D'Autres amans, pour te surprendre, Je veux toujours être Lisette,
T'endront t'offrir des soins et des vœux, Rire et chanter sera tout pour moi;
Avant que de te rendre Si j'allois sur l'herbette
Epreuve leurs feux: Te donner ma foi,
Si ton cœur est pour le plus tendre Aujourd'hui j'aurois ta musette;
Ah! je serai le plus heureux! Je dépendrois demain de toi.*

*Allegretto**N^o 35*


Phi lis plus a vare que tendre, ne gagnant rien a re su-
-ver, un jour exi gea de Cli-tandre trente Moutons pour un baiser;

2.

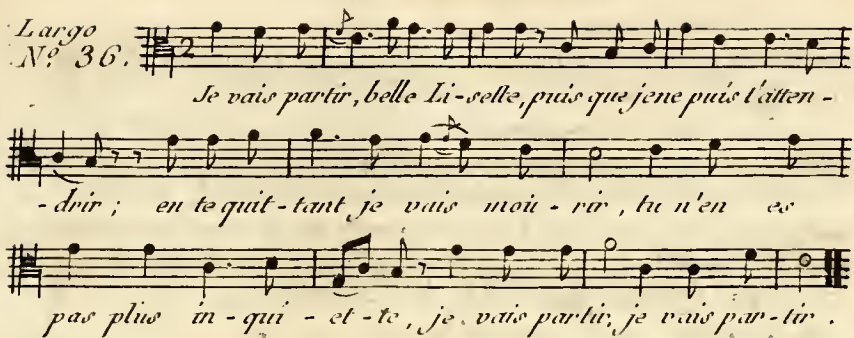
3.

Le lendemain nouvelle affaire, Le lendemain Philis plus tendre,
Pour le Berger, le troc fut bon; Craignant de moins plaire au Berger
Car il obtint de la Bergère, Dans un moment voulut lui rendre
Trente baisers pour un Mouton. Trente Moutons pour un baiser.

4.

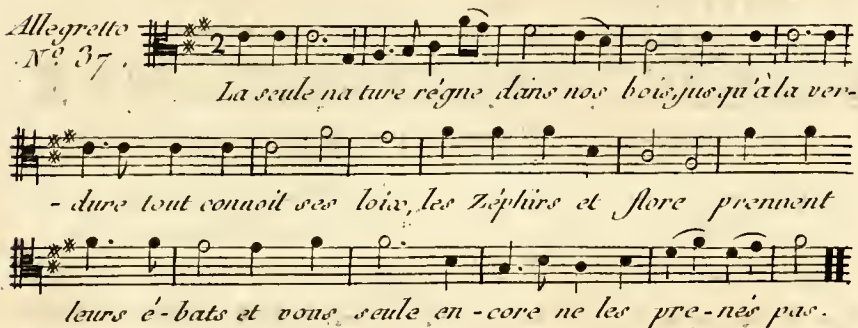
Le lendemain Philis peu sage,
Aurait donné Moutons et Chien
Pour un baiser que le volage,
A Lisette donnoit pour rien.

Largo
N^o 36.



Veux-tu toujours être muette ?	J'allois quitter ses tendres charmes,
Parle d'un vain par un soupir :	Quand je vis la belle fremir,
Quoi ! je ne puis rien obtenir ?	Quel attrait seut me retenir ;
Adieu ! trop amiable brunette,	Ah ! dit-elle, en versant des larmes
Je vais partir, je vais mourir	Tu vas partir, je vais mourir.

Allegretto
N^o 37.



Les troupeaux des plaines	De votre jeune âge
S'aiment sans tourment,	Suivés les desirs,
L'amour à des peines	C'est n'être pas sage
Pour vous seulement :	De fuir les plaisirs :
Les poissons dans l'onde	Dès que la vieillesse
Resseignent ses feux,	Chasse nos beaux jours,
Et vous seule au monde	Adieu la tendresse,
Les sentez moins qu'eux,	Les feux, les amours.

HAUTE CONTRE

Gaiment
N^o 38

*Après d'un Buisson cueillant des fleurettes, Robinet san-
- chen parloient d'amouret - tes; oh! oh! Ra - bin, oh! lui. dit
elle, ô l'on l'an la, l'amour n'est-il donc que ce - la? ô
lon lan la, l'amour n'est-il donc que ce - la?*

2.

*Où, dit le Berger,
Un amour extrême
Fait tout négliger
Pour ce que l'on aime;
Ho! ho! &*

3.

*Il nous fait lever
Bien avant l'aurore,
Pour toujours rever
A ce qu'on adore;
Ho! ho! &*

4

*On se plaint tout bas,
Sans cesse on soupire,
Quand le cœur n'a pas,
Tout ce qu'il desire.
Ho! ho! &*

5.

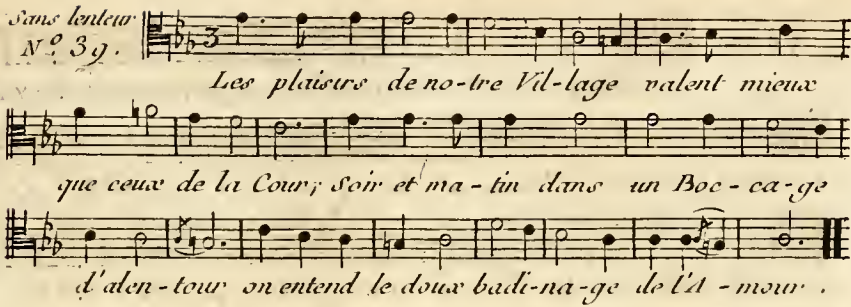
*Robin comprenant
Ce qu'on vouloit taire,
Tout en badinant,
Dit à la Bergère,
Ho! ho! s'en vont ma belle,
O lon lan la &*

6

*S'ils furent heureux,
Je n'ose le dire,
Il s'aimoient tous deux,
Cela doit suffire;
Ho! ho! Robin! ah! dit elle,
O lon lan la,
Il n'est point d'amour sans cela.*

HAUTE CONTRE

Sans lenteur
N^o 39.



2.

4.

Avec plaisir et sans contrainte,
On s'y divertit galamment,
Chacun y parle à son Aminte
Librement,

Et l'on n'entend jamais la plainte
D'un amant.

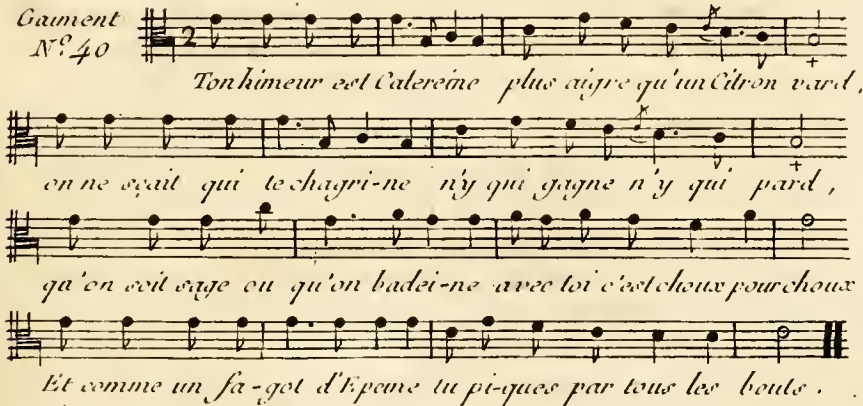
S'il en est quelqu'un peu sincère,
Il est banni de ce séjour;
Et la peine la plus sévère
Est qu'à son tour,
Il doit aimer une Bergère
Sans retour.

3

5.

Les Bergers n'y sont point volages L'amour l'ac de mon inconstance
Chez eux il n'est point de détour; Fit serment de fixer mes vœux.
Il n'offrent jamais leur hommage Mais il n'en trouve l'assurance
Sans amour; Qu'en vos yeux;
Aussi goûtent-ils l'avantage Jugés, tris, de leurs puissance
Du retour. Par mes feux.

Gaiement
N^o 40



2.

*Si je parle, tu t'offenses ,
 Tu grognes, si je me tais ,
 Lors que je me plains, tu dances ,
 Quand je ris, je te déplaïs :
 A ton oreille mal faite
 Mes chansons ne valent rien ,
 Et ma tant dence Musette
 N'est qu'un instrument de chien .*

3.

*D'un pot plein de Marjolaine
 Quand je te fis un présent ,
 Aussitôt pour son êtrene
 Tu le cassis moi présent :
 Si j'en eus cru mon courage ,
 A près ce beau grand-merci ,
 Ma main qui bouilloit de rage
 T'eut cassé la gueule aussi .*

4

*L'autre jour d'un air honnête
 Quand je t'otis mon chapeau ,
 Plus vite qu'une Arbalète
 Tu le fis sauter dans l'eau :
 Et puis d'un ton d'arrogance
 Sans dire ni qui, ni quoi ,
 Tu me baillis l'ordonnance
 De m'approcher loin de toi .*

5.

*Stan pendant quoi que tu dises
 Je ne puis quitter cest lieux ,
 Et quoi que tu me méprises
 Par tout je suivrai tes yeux
 Je m'en veux mal a moi même
 Mais quand on est amoureux ,
 Un cheveux de ce qu'on aime
 Tire plus que quatre Boeufs .*

6.

*Pour te mettre en oubliance
 A d'autres je fis la cour ,
 Mais par cette manigance
 Tu m'a baillé plus d'amour ;
 Je crois que tu m'ensorcelles ,
 Car a mes yeux éblouis
 Au près de toi les plus belles
 Ne sent plus que du pain bis .*

7

*Chacune de tes deux jouës
 Semble une pomme d'api ,
 Comme deux centres de roües
 Sont tout a point tes sourcils ,
 Tes yeux plus noirs que deux marles
 Sembl' un mouche dans du lait ;
 Et tes dents un rang de perles
 Ben égal, et ben complet .*

9.

*Parla morgué que domage
Que tant de belles biautés ,
Ne soyons pour tout partage
Qu'un sac plein de duretés :
Quand sur ton himeur revèche
Je rumine en mon serviau
Tu me sembl'êre une Pêche
Dont ton cœur est le noyau .*

10.

*Avec lui dans nos prairies
Tu t'en vas batifoler .
Vous japés comme deux piés ,
Et moi , je n'ose parler :
Il t'agace , il te chatouille
Il te torche le groüin ,
Et moi d'abord que je grouille
Tu me flanqu'un coup de poing .*

9.

*Le soleil qui fônd la glace
N'est pas plus ardent que moi ,
Comme un gueux de sa boëce
Je me sens jaloux de toi :
Au grand colas qui te lorgne
Je veux pocher les deux yeux ;
Ou du moins en faire un borgne,
Si je ne puis faire mieux .*

11.

*San guay vois tu Cathereine
Je n'y saurois plus tenir ,
Je crève dans ma poitrine
Il faut changer ou finir :
Tu me prends pour une buche ,
Paree que j'ai l'air benin ,
Mais tant a l'iau va la cruche
Qu'elle se brise a la fin .*

12.

*Quand j'aime une Criature
Jarniqué c'est tout de bon ,
Je suis doux de ma nature
Autant et plus qu'un mouton :
Mais quand mon amour sincère
N'est payé que de refus ,
Dam' alors dans ma colere
Je suis pir qu'un Cerf en rus .*

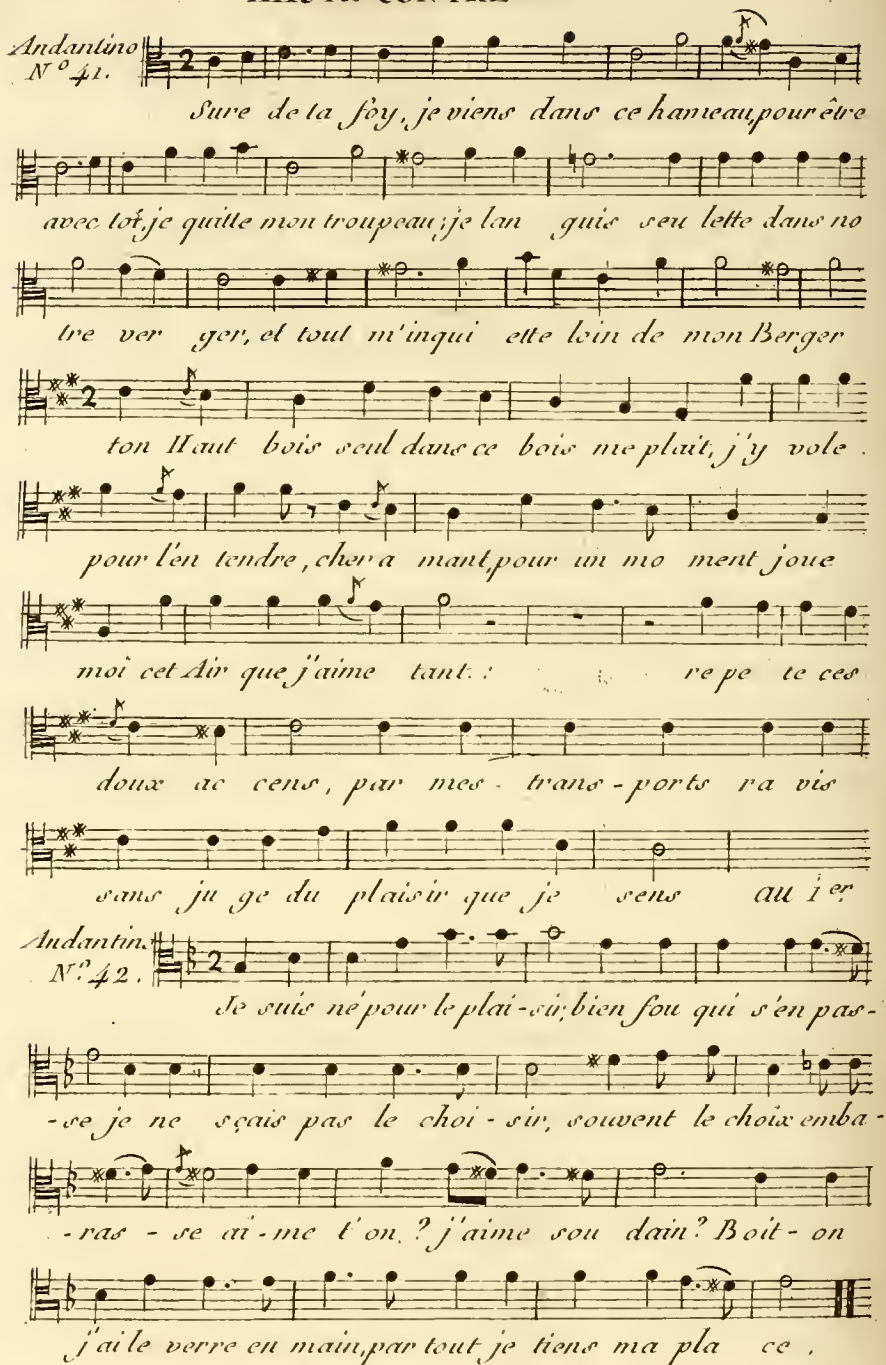
HAUTE CONTRE

Andantino
N^o 41.



Sûre de la foy, je viens dans ce hameau, pour être
avec toi, je quitte mon troupeau; je l'ai gué seul lette dans no
tre ver ger, et tout m'inquiète loin de mon Berger
ton Haut bois seul dans ce bois me plaît, j'y vole
pour l'en tendre, cher a maint pour un mo ment joue
moi cet Air que j'aime tant: re pe te ces
doux ac cens, par mes trans - ports ra vis
sans ju ge du plaisir que je sens au i^{er}

Andantino.
N^o 42.



Je suis né pour le plai - sir, bien fou qui s'en pas -
- se je ne sçais pas le choi - sir, souvent le choix emba -
- ras - se ai - me t'on? j'aime sou dain? Boit - on
j'ai le verre en main, par tout je tiens ma pla ce.

2.

*Dormir est un temps perdu ,
Faut il qu'on s'y livre ?
Sommeil prend ce qui t'est dû ,
Mais attend que je sois yvre ;
Saisis moi dans ce moment ,
Fais moi dormir promptement ,
Je suis pressé de vivre .*

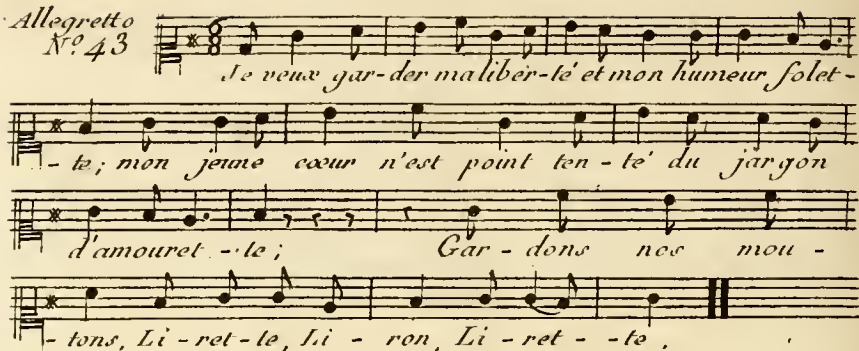
3.

*Mais si quelque objet charmant
Dans un songe aimable
Vient d'un plaisir séduisant
M'offrir l'image agreable ,
Sommeil, attens doucement ,
L'erreur est dans ce moment
Un bonheur véritable .*

4.

*Bacchus veut que ses sujets
Soyent d'intelligence ,
Il ne craint dans ses projets
N'y reglement n'y prudence ;
Survient-il un différent ?
Du vin versé promptement
L'étouffe en sa naissance .*

Allegretto
N^o 43



Je veux gar-der ma li-bér-té et mon humeur solet-
-té; mon jeune cœur n'est point ten-té du jargon
d'amouret-te; Gar-dons nos mou-
-tons, Li-ret-te, Li-ron, Li-ret-te,

2

Pour me deffendre des amans ,
J'ai mon Chien , ma houlette ,
Je ne crains pas leurs compliments ,
S'ils me trouvoient seulette; Gardons . & .

3.

Manan dit qu'ils sont tous trompeurs
D'une humeur indiscrette
Qu'il ne faut aimer que les fleurs .
Et j'aimais la fleurlette . Gardons & .

4

Quand on laisse engager son cœur
On est trop inquiète ;
L'on perd toute sa belle humeur
Et l'on est contrefaite; Gardons & .

5

Si l'amour venoit quelque jour
Me voir dans ma Chambrette ,
Je lacherois après l'amour
Ma fidelle Lisette . Gardons . & .

6.

*Je ne veux point changer de ton ,
 Je veux rester fillette ,
 Il n'est point de plus joli nom
 Que celui de Nanette : Gardons & .*

7.

*J'aime à rire , j'aime à sauter
 Au son de ma musette
 J'aime à danser , j'aime à chanter
 Voilà mon amusette : gardons & .*

8.

*C'est ainsi que presentement
 Parle la jeune Annette ,
 Elle dira tout autrement
 Un peu plus grandelette ;
 Adieu les Montons ,
 Liron , Lirette .
 Adieu Chien et Houlette .*

HAUTE CONTRE

*Adagio
 N° 44 .*

*De mon Berger Vo-lage j'entens le flago-
 -let, de ce nouvel hom-mage je ne suis point l'ob-
 -jet; je l'en-tens qui se-donne Pour un autre que
 moi, hé-las! que j'étois bonne de lui donner ma soy.*

2

*Autre fois l'infidèle ,
 Faisoit dire à l'écho ,
 Que j'étois la plus belle ,
 Qui fut dans le Hameau ;
 Que j'étois sa Bergere ;
 Qu'il étoit mon Berger ,
 Que je serois légère ;
 Sans qu'il devint léger .*

3.

*Le Printems qui vit naître
 De si belles ardeurs ,
 Les a vûe disparaître
 Aussi-tot que les fleurs :
 Mais s'ils ramene à Flore
 Les inconstans Zéphirs ,
 Ne pourroient ils encore
 Ranimer ses desirs ?*

4.

*Dans ma douleur extrême
 Je voudrois me venger ,
 Que ne puis-je de même
 Prendre un autre Berger !
 Mais, non, pour l'amour même
 Je ne voudrois changer
 Hélas ! lors que l'on aime
 Peut on se dégager !*

Gaumont
N^o 45

Pierrot sur le bord d'un Ruiss-seau, trouva Co-
-lette qui sifloit seu-lette, il lui dit, tournant son chapeau pour lo je
grille dans ma peau; je viens te parler d'amou-ret-te,
mais la Bergere à ce beau dé-but la, d'un ton farouche à l'ins-
-tant s'écri - a, ah ! ah ! je voudrais bien voir ça !

2

Pierrot près d'elle se placa,
Et cette belle
Crainlive et cruelle
Contre Pierrot se courouça,
Et d'une main le repoussa,
Pierrot saisit la main rebelle,
Morgué, dit-il, baisons ce bijou la,
Et la Bergere en grondant s'écria,
Ah ! ah ! je voudrais bien voir ça !

3

Pierrot qui devient hazar-deux,
A l'instant baise
La main à son aise ;
Pourquoi, dit-il, cet air boudeux ?
Sur ce garçon joüons tous deux
Je vais, morgué, ne t'en déplaise,
Dans ton corcet mettre ce bouquet la,
Et la Bergere en grondant s'écria : Mais la Bergere en riant s'écria :
Ah ! ah ! je voudrais bien voir ça !

4

Aussitôt dû, aussitôt fait,
Pierrot l'attache,
Collette l'arrache,
Et le lui flanque au nez tout net,
Pierrot en est tout stupefait,
Ta resistance enfin me fache,
Un doux baiser, dit-il, me vengera,
En se troublant Collette s'écria :
Ah ! ah ! je voudrais bien voir ça !

5

Par un baiser l'ardent Pierrot
La deconcerte
La Bergere allerte
Lui baille un soufflet aussitôt,
Mais pas plus fort qu'il ne le faut,
Tu vas avoir la cotte verte,
Lui dit Pierrot, pource beau soufflet la
Ah ! ah ! je voudrais bien voir ça !

6'

7

Colette qui craint ce badin ,
Lui donne tape
Et brusquement s'échape ,

Je ne sçais comme il la punit,
Mais la folette
Quitta la retraite ,

Elle gagne un Bosquet voisin :
De cela rit l'amour malin :

Avec certain air interdit
Qui ne marquoit aucun dépit :

Pierrot la suit et la rattrape ,

Ma vengeance n'est pas complète,

Tu me paieras, dit-il, cette fois là ,

Mais dit pierrot, rien n'y manquera ;

En soupirant colette s'écria :

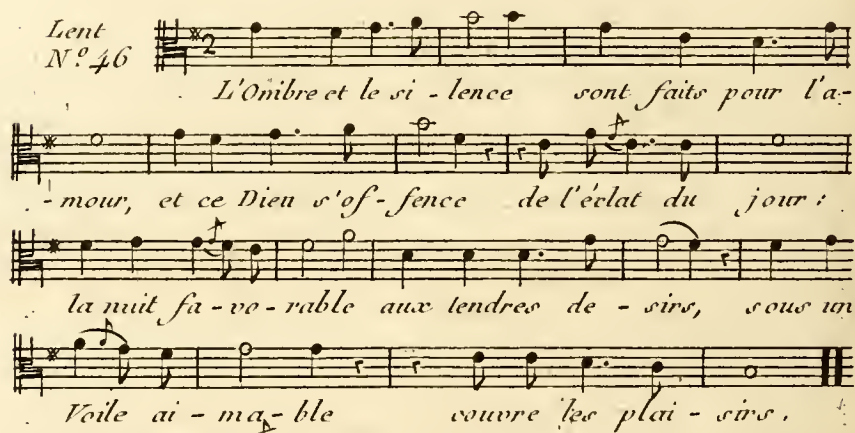
En souriant Collette s'écria ;

Ah ! ah ! je voudrois bien voir ça !

Ah ! ah ! je voudrois bien voir ça !

Lent

N.º 46



Allegretto

N.º 47



2

Pour toi dans la prairie
 Je faisois un bouquet ,
 Je l'offrois à sylvie
 D'un air assez coquet ;
 Je fêins de rendre hommage
 A de nouveau appar ,
 Tu n'en prens point d'ombrage , Non , & .

3

Quand te trouvant seulette
 Je conte ma langueur ;
 Tu parois inquiète ,
 Ton esprit est rêveur ;
 L'absence de Silvandre
 Cause ton embarras
 Ton cœur croisse i m'entends , Non , & .

4

Lorsque dessous l'herbette
 Mon chien vient te flater ,
 D'un coup de ta houlette
 On te voit l'écarter
 Et quand le sien , cruelle !
 Par hazard suit tes pas
 Par son nom tu l'appelle (Λ)
 Non tu ne m'aimes pas

5

L'autre jour dans la danse
 Avec moi sous l'ormeau ;
 Tu suivois la cadence
 De mon doux chalumeau ;
 De loin tu vis silvandre ,
 Et tu fis un faux pas ;
 Je scût bien le comprendre
 Non , tu ne m'aimes pas .

6

Son ame fût ravie
 Mon pipeau s'en rompit
 Et la danse finie
 (J'en rougis de dépit)
 Ce Berger , d'un air tendre
 Te dit un mot tout bas
 Et tu daignas l'entendre ,
 Ah ! tu ne m'aimes pas .

(Λ) il faudroit tu l'Appelles

CHANSON SUR LE MEME AIR

¹
 C'est la fille à ma tante
 Pour qui j'ai de l'amour ,
 Cette fille charmante
 A Pour moi du retour :
 Mais c'est la vertu même ,
 Je n'y puis réussir ;
 Cependant elle m'aime
 Ça fait toujours plaisir .

²
 L'Hy-men qui m'épouvante
 Pour elle a des appas ;
 Le sacrement la tente ,
 Mais je n'en lâte pas
 Quand on est en ménage ;
 L'on se voit sans désir ,
 Mais hors du Mariage
 Ça fait toujours plaisir .

³
 Badinant avec elle ,
 Je lui pris son bouquet ;
 Mais à l'instant la belle
 Me campe un bon soufflet ;
 J'en suis fâché', dit elle ,
 D'un ton de repentir ;
 Quoique d'une cruelle ,
 Ça fait toujours plaisir .

⁴
 Quelque fois je l'embrasse ,
 Car je suis son cousin ,
 Et même elle me passe
 Un baiser sur son sein ,
 Mais sitôt que j'approche
 Du but de mon désir ,
 J'attrape une taloche ,
 Ça fait toujours plaisir .

Allegro
N^o 48.



2

Quand de la destinée
Je ressentis les coups,
Ma mère ma donna
Au Vieux le plus jaloux
Ah! Pierre &.

4

Sa tendresse est brisée
A serré mes genoux;
Jamais au lit couchée
N'a eu que sa toux
Ah! Pierre &.

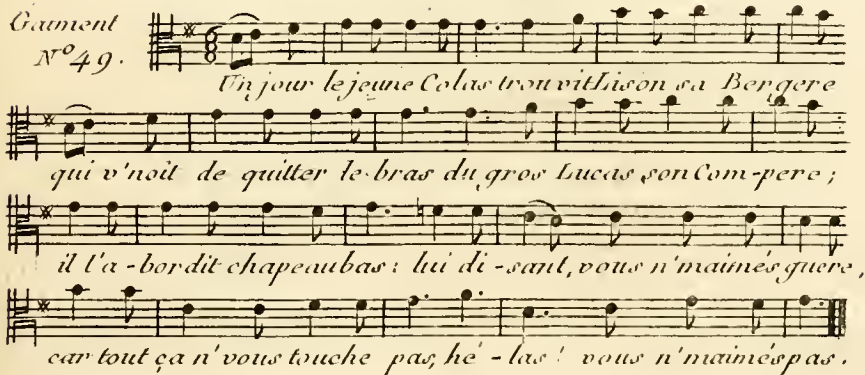
3

Sa mine surannée
Excite mon courroux,
Il entend l'Hymenée
Comme a ramé des Cheux
Ah! Pierre &.

5

Jamais dans la journée
N'a fermé les verroux,
Au fond de ma pensée
Je vois un bien si doux
Ah! Pierre &.

Gaiement
N^o 49.



HAUTE CONTRE

Vous n'fait²is plus du tout de cas
 D'un Berger qui persèvere ,
 Vous desirès mon trépas ,
 Mais las ! pour vous satisfaire
 Y'm' faudroit un coutelas ,
 Mon ptit cœur & .

3

Tout chacun dit qu'j'ai des rats ,
 Je n'puis fermer la paupière
 Je m'chème pour vos appas
 D'une terrible magnière ,
 Autre-fois j'étois gras !
 Mon ptit cœur & .

4

Vous disiais queu qu'fow, Colas ,
 Passe devant notre chaumière,
 Je m'tiendrai dessus le pas ;
 Ce souv'nir me desesperé ,
 Car je ne vous y vois pas ,
 Mon plit cœur & .

5

Souvent j'allionstout là bas
 Dans ce bosquet solitaire ,
 Nous promener pas a pas .
 En dépit de votre mère ;
 Qui n'scavoit rien du tracas
 Mon ptit cœur & .

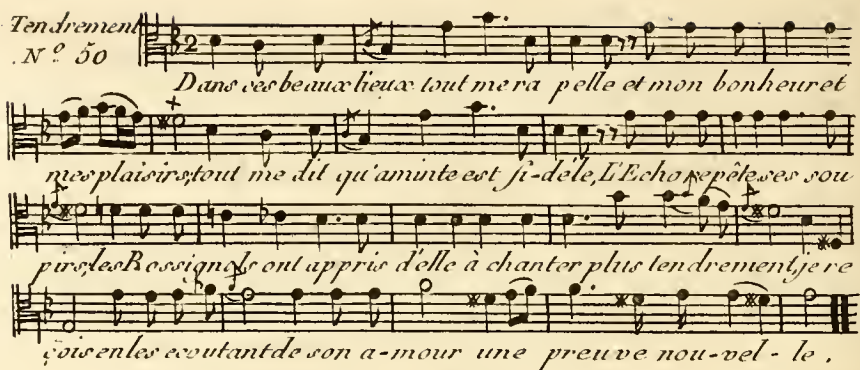
6
 Quand on lui contit le cas ,
 Ça la mit toute en colere ,
 Pourtant malgré' son fracas ,
 Ma mine vous étoit chère
 C'n'est pas d'même a s'theure , hélas !
 Je l'voir bien & .

7
 Vous souvient il ces jours gras ,
 Quand j'fis une Bandouillere
 D'un beau ruban de taf' tas
 Qui vous servoit de jarguiere ?
 Ni l'chagrin , ni l'embarras
 Dans c'tems là n'me troubloient guere ,
 Mais tout ça & .

8
 Si je marmotois tout bas
 Queuque chanson pour vous plaire ,
 Vous m'disiez en riant Colas !
 La sçais tu bien toute enquière
 J'la chantois à tour de bras ,
 Mon plit cœur & .

9
 Eaut il qu'avec tant d'appas ,
 Vous soyés parfaite et fiere ,
 Et que j'parde tout mes pas ,
 Pour vous avoir cru sincere !
 Vous m'plantés là pour Lucas .
 Hé si donc ! vous n'maimes guere
 Car & .

Tendrement
N^o 50



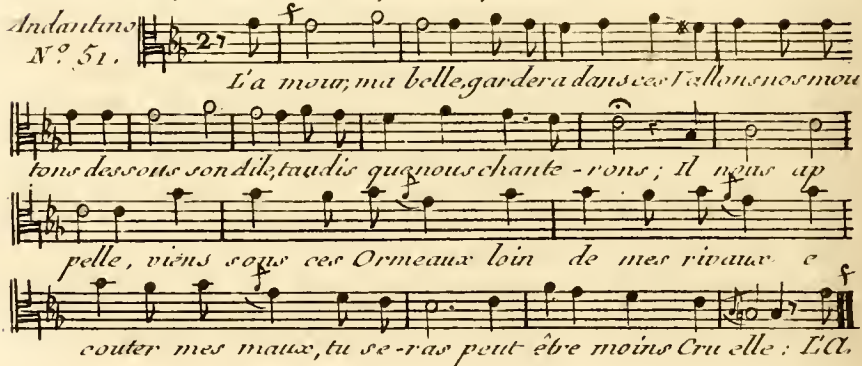
2

Sur ce gazon l'herbe foulée
Semble n'oser se relever,
Elle attend qu'aminte troublée
Viennne avec moi la refouler,
On dirait que sur ce rivage
Tout s'unit pour mon bonheur;
L'onde nous prête sa fraîcheur
L'obscurité regne dans ce bocage.

3

Que tardés vous ? venez, Aminte,
Tout favorise nos desirs,
Nous pouvons ici sans contrainte
Gouter les plus tendres plaisirs;
Mais je la vois... que sa presense
Met de trouble dans mes sens !
Ah ! Dieux ! quels transports je ressens !
Et que d'amour, et que d'impatience !

Andantino
N^o 51.



2

*Tircis je n'ose
Ecouter ton chalumeau
Sous l'ormeau ,
Et l'on, en cause
Deja dans notre hameau ,
Un cœur s'expose
Souvent au danger
De trop s'engager
Avec un Berger ,
Et toujours l'Épine est sous la Rose .
Tircis & .*

3

*Que sert de craindre
Un discret et tendre amour
Sans d'etour ?
Que sert de feindre
Pour mes feux un doux retour ?
C'est trop contraindre
Ton ardeur pour moi ;
Mon amour pour toi ;
Donnons nous la foi
Ce beau feu pourroit enfin s'éteindre .
Que sert & .*

4

*Il faut se rendre ,
Mon Berger a des ardens
Si louchans
Viens donc apprendre
Ce que pour toi je ressens ,
J'ai le cœur tendre
Fidèle et constant ,
Si tu l'es autant ,
Tu seras content ,
Tu n'auras rien perdu pour attendre ,
Il faut & .*

SECOND DESSUS

*Allegretto
And.^{te} 52*

*Pour se trouver sur la fou, j're seule a-vec Co-
lin, là bel-le Ca - tin l'autre jour disoit à sa Mere: maman,
j'i rai bien sans vous mener mes Moutons pai-tre, Maman,
j'irai bien sans vous les gar-der des Loups ,*

SECOND DESSUS

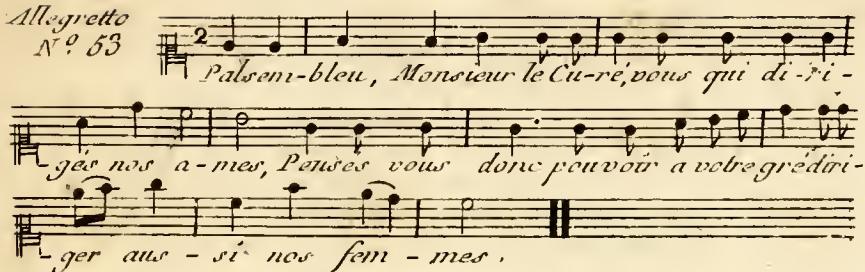
2.
*Ma fille, répondit la mère ,
 Je prevois des maux
 Non pour nos troupeaux ,
 Mais pour une brebis plus chère ,
 Et je crains bien plus pour vous ,
 Quand vous les menés paître ,
 Et je crains bien plus pour vous
 Les Bergers que les Loups ,*

3
*Malgré' cette leçon si sage
 Catin l'emporta ,
 Au bois s'en alla ,
 En chantant le long du Village ,
 Colin je ne puis sans vous
 Mener mes moutons paître ,
 Colin je ne puis sans vous
 Les garder des Loups .*

4
*Le Berger que son amour presse
 Accourt à sa voix
 Dans le fond des bois
 Ces Amans se disoient sans cesse ,
 Comment pourrois-je sans vous
 Mener mes moutons paître ?
 Comment pourrais-je sans vous
 Les garder des Loups ?*

5
*L'Amour charmé d'un jeu si tendre
 Leur chanta ces mots ;
 Soyez en repos :
 Je me tiens prêt pour vous deffendre ;
 L'amour qui veille sur vous ,
 Mène vos moutons paître
 L'amour qui veille sur vous ,
 Les garde des Loups .*

Allegretto
N^o 53



2

*De ce soin débarrassés vous,
Nous ne voulons pas qu'on dise
Que les Enfants qui naissent parmi nous,
Soient des Enfants de l'Eglise,*

3

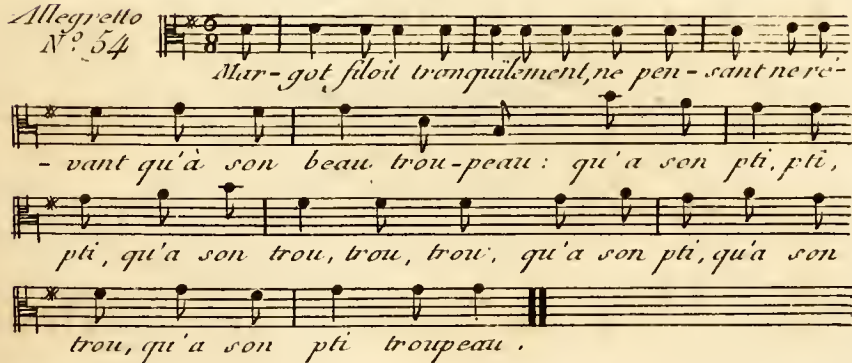
*Passé encor pour être cocus
Moyennant grosse finance;
Mais porter cornes pour des Oremus,
C'est un cas de conscience.*

4

*Sans être docteurs nous tenons
Pour une règle constante
Qu'un bon Pasteur, doit, suivre les Canons,
S'en tenir à sa servante.*

HAUTE CONTRE

Allegretto
N^o 54



HAUTE CONTRE

²
*Tout près de la Colin étoit
 Qui voyoit, qui l'orgnoit
 Assis sous l'ormeau,
 Son gentil pti, pti, &c.*

³
*S'i beau le trouva le Berger
 Qu'il ne put s'empêcher
 De crier tout haut :
 Le charmant pti, pti ,
 Le charmant trou, trou ,
 Que ce pti ,
 Que ce trou ,
 Que ce pti troupeau .*

⁴
*Puis il aborda doucement
 Et fort civilement
 Ota son chapeau
 Devant son pti, pti ,
 Devant son trou, trou ,
 Son pti, pti ,
 Son trou, trou ,
 Devant son troupeau ,*

⁵
*Et puis sans se faire prier ,
 Il se mit à jouer
 De son chalumeau
 Au près du pti, pti ,
 Au pres du trou, trou ,
 Pres du pti ,
 Pres du trou ,
 Au pres du troupeau ,*

⁶
*Que son instrument est charmant
 Dit Margot, justement
 C'est celui qu'il faut
 Pour mon pti pti, pti ,
 Pour mon trou trou, trou ,
 Pour mon pti ,
 Pour mon trou ,
 Pour mon pti troupeau .*

*Si je l'avois⁷ j'en userais
 Toujours j'en jouirois,
 Quand je mener a l'eau
 Mon joli pti,pti,
 Mon joli trou,trou,
 Mon pti,pti,
 Mon trou,trou,
 Mon joli troupeau ,*

*8
 S'il te plait tant, dit le Berger ,
 Nous n'avons qu'a changer ,
 Prend mon Chalumeau
 Et moi ton pti,pti,
 Et moi ton trou, trou,
 Moi ton pti ,
 Moi ton trou ,
 Et moi ton pti troupeau ,*

*9
 Et pour te faire un marché' d'or ,
 J'y veux bien joindre encor
 Un autre joyau
 Pour ton pti,pti,pti,
 Pour ton trou, trou,trou ,
 Pour ton pti ,
 Pour ton trou ,
 Pour ton pti troupeau ,*

*10
 Tant et tant Colin marchanda
 Qu'a la fin se trouva
 Maître, ou peut s'en faut
 De son pti,pti,pti,
 De son trou, trou.trou,
 De son pti ,
 De son trou ,
 De son pti troupeau ,*

Allegretto
N° 55.

*Hélas ! maman pardonnés, je vous prie un mouve
ment de cu ri-ô si - té'. Je me croyois seulette dans la Prai
rie, quand a mes yeux Colinet s'est présenté, hé-las ! maman par
donnés, je vous prie, un mouve ment de cu-ri-o-si-té'.*

2

*Vous le sâvès dans le Village on public
Que ce Berger n'a point d'egal en beaute' hélas ! &*

3

*En m'abordant dessus l'herbette fleurie,
A mes genoux à l'instant il s'est jette hélas ! &*

4

*Au même instant sa bouche à la mienne unie
Fit naître en moi le gout de la Volupté; hélas ! &*

5

*Il me venoit les nœuds dont l'amour nous lie ;
J'ai voulu voir, s'il disoit la vérité : hélas ! &*

6

*Si ce plaisir est le charme de la vie,
Est ce un grand mal a moi d'en avoir goûté, hélas ! &*

Tendrement
N° 56.

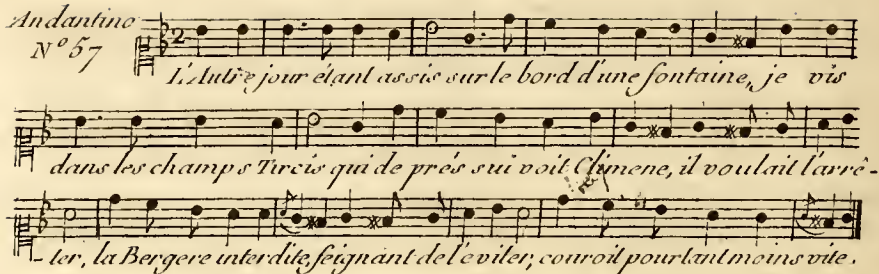
*Maman ne gronde pas si fort, oui, c'est Tir cis-que
j'aime, ne me reproché pas un tort que vous au riez vous même,
Il a Maman de si beaux yeux, l'air si doux et si tendre.
Qu'en le voyant on aime mieux C'e der que se desffen dre*

²
*Je ne vouloit pas m'engager ,
Ma froideur m'étoit chère ,
Tircis s'offrit pour mon Berger ,
Je devins sa Bergère ;
Je levai les yeux sur les siens ,
Et je me crus aimée ,
En tournant ses yeux sur les miens ,
Il me vit enflammée .*

³
*Il prit ma main et la baisa ,
Mon trouble fut extrême ,
Le fripon d'abord m'appaisa ,
En disant je vous aime ;
Ce joli mot fait excuser
Un amant téméraire ;
Je ne puis rien lui refuser ,
Et je le laissai faire .*

⁴
*De quoi , disoit il as tu peur ,
C'est moi qui te caresse :
Pour être plus près de ton cœur
Dans mes bras je te presse ;
Eh ! quoi l'image des plaisirs
Te trouble et t'effarouche !
C'est pour confondre nos soupirs
Que je meurs sur ta bouche ,*

⁵
*Ainsi Tircis me rassuroit ,
Quelle étoit ma faiblesse !
Le tendre Dieu qui m'inspiroit ,
Me cachoit mon yvresse ;
Je donnai tout a mon vainqueur ,
Mon seul amour me reste ;
Quand on laisse prendre son cœur ,
Peut on garder le reste !*

*Andantino*N^o 57

2

*Tircis qui s'en aperçoit
En devient plus téméraire,
Il la sui près de l'endroit
Où je revais solitaire;
J'approchai doucement,
Afin de les entendre:
Rien n'est indifférent,
Quand on a le cœur tendre.*

3

*J'entendis que le Berger
Dit à la jeune Bergere,
Quoi! tu crains de t'engager
Que faut il donc que j'espère?
Quand on sçait tout charmer,
On ne hazarde guerre;
Ce n'est un mal d'aimer
Que quand on ne peut plaire.*

4

*Le Berger ne dit plus rien,
La Bergere étoit muette;
Mais l'amour la servoit bien,
Il préparoit sa défaite:
La pudeur résistoit;
Mais un soupir la chasse,
Le seul désir restoit,
Le plaisir prit sa place.*

Allegro
N° 58.

Ah! le bel Oiseau, Maman! Qu'Alain a mis dans ma cage, ah! le bel Oiseau, Maman, que ma donnie mon A-mant, En ca-chette hier au soir nous sortimes du Vil-lage, suis moi si tu veux le voir, me dit il, sous ce faul-la -ge Ah &.

2

*Pressons nous, mon cher Alain,
S'il s'échapoit, quel dommage!
Mon cœur bat, mets y ta main,
Le sien battoit d'avantage,
Ah! &.*

3

*Il me prit un doux baiser
Alain, Alain, sois donc sage,
C'est, dit il, pour préparer
Du bel Oiseau le langage;
Ah! &.*

4

*Il me presse de nouveau,
Je le tiens, dit il, courage
Le voici sous mon Chapeau,
C'est le plus beau du Village.
Ah! &.*

5

*Il est a moi pour toujours,
Il cherit son esclavage,
C'est l'objet de mes amours,
J'en veux jouir sans partage;
Ah! &.*

*Andantino**N^o 59.*

Pour ja-mais à ma Thé-mire j'ai donné mon cœur
c'est pour moi qu'elle sou-pire, je suis son vain-queur ;
tous nos Bergers veulent vivre pour suivre sa Loi ,
c'est à moi , c'est à moi qu'elle a donné sa foi .

2

L'autre jour sur la fougère
Le beau Licidas
Vint parler à ma Bergère ,
Qui n'écoula pas ;
Elle m'éprise en son âme
La flame
D'un Roi ,
C'est à moi ,
C'est à moi
Qu'elle a donné sa foi .

3.

s'il étoit une Déesse
Brillante d'appas
Qui vint m'offrir sa tendresse ,
Je n'en voudrois pas ;
C'est ton cœur seul ou j'aspire ,
Thémire ,
Crois moi ,
C'est a toi ,
C'est a toi
Que j'ai donné ma foi .

Lentement
N^o 60.

Hé - le - ne m'inter-dit par sa rigueur, mais elle ne saurait
- rait toucher son cœur, D'abord elle part et fuit à perdre ha-
- lei - ne, lors que par ha-sard je la ren-contre au bois
ou dans la plai-ne, Quand elle rit, quand elle chante,
si je l'a-borde elle se tait et si tôt que je m'ap-pro-pri-ète,
tout l'inqui-ette et lui dé-plait, au son de ma Muscette
on l'entend soupi-rer, ah! je crois qu'elle est faite pour me des-
- sespe-rer chaque jour sa fierté re-double et quand on parle de Co-
- linelle rou-git, elle se trouble, c'est un ef-fet de son dé-dain. Hélène &c.

Gay
N^o 61.

Une jeune Bâtière du Vil-lage de Lonchamp,
L'au-tre jour al-loit di-sant sur le bord de la ri-
- vie - re, Qui veut Qui veut passer l'eau? qu'il mon-
- le dans mon ba-teau. Qui veut, Qui veut passer
l'eau? Qu'il mon-le dans mon ba-teau.

2

*Ma Nacelle est bien entiere ,
 Embarquez vous hardement ,
 Je lui criai sur le champ ,
 Oh ! la belle Bateliere !
 Je veux , je veux passer l'eau ,
 Reçois moi dans ton bateau .*

3.

*Dans sa barque l'ouvriere
 Me fit entrer lestement :
 Si bien vogua qu'à l'instant
 J'eus traversé la riviere ;
 Qui veut , Qui veut passer l'eau ,
 Qu'il monte dans mon bateau .*

4 .

*J'aime à passer la riviere ,
 Je la passe frequemment :
 J'aurais tel contentement
 Je n'eus d'une Bateliere :
 Qui veut , Qui veut passer l'eau ,
 Qu'il choisisse son Bateau .*

Allegretto
N° 62.

*Lison revenoit au Village, c'étoit le soir elle crut voir sur
son passage il faisoit noir accourir le jeune Sylvandre, Lison
eut peur elle ne vouloit pas l'attendre, c'est un malheur c'étoit le
soir il faisoit noir il faisoit noir c'étoit le soir il faisoit noir c'étoit le
soir Lison eut peur c'est un malheur c'étoit le soir il faisoit
noir Lison eut peur c'est un malheur Lison eut peur c'est
un malheur Lison eut peur c'est un malheur.*

*Que pourroit faire cette belle Quand elle fut ainsi tombée ,
C'étoit le soir , C'étoit le soir ;
Sylvandre court plus vite qu'elle ; Le Berger a la dérobée ,
Il faisoit noir Il faisoit noir ;
Bientôt il la joint et l'arrête , Voulut ravir certaine Rose ,
Lison eut peur : Lison eut peur :
La peur la fit choir sur l'herbette , La peur ne sert pas a grand chose ,
C'est un malheur . C'est un malheur ,
Il faisoit noir & , Il faisoit noir & .*

*Personne n'étoit sur la route
C'étoit le soir ;
Bientôt Lison n'y vit plus goutte
Il faisoit noir :
Sa taille devint moins legere ,
Lison eut peur ;
Neuf mois apres elle fut mere ,
C'est un malheur ,
Il faisoit noir , & .*

Tres Lent

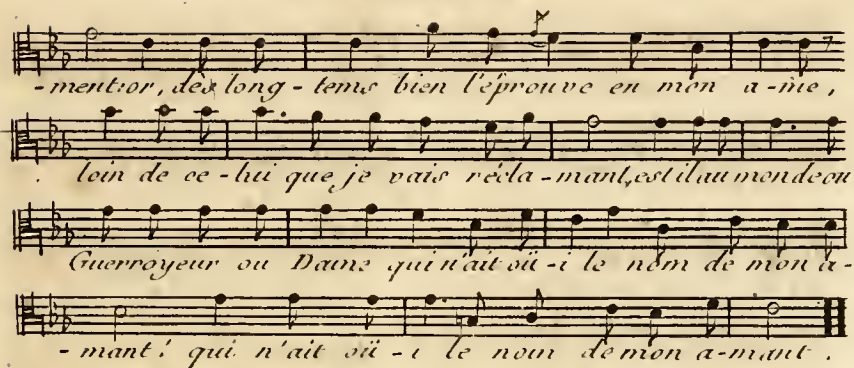
N° 63.

Quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
 -jets de mon amour? quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
Allegro
 -jets de mon amour? nos clairs ruis-seaux, nos cô-teaux, nos fla-
Lent
 -meaux, nos mon-tagnes, et l'ornement de nos campagnes,
Allegro
 la si gentille I-sa-beau, à l'om-bre d'un or--
 -meau quand danse-rai-je au son d'un chalumeau
Lent
 quand re-vé-rai-je en un jour tous les objets de mon a-
 -mour? mon pere, ma mere, mon frere, ma sœur,
 mes agneaux mes troupeaux ma Berge--re
 quand re-vé-rai-je en un jour tous les ob-
 -jets de mon a-mour ?

Tres Lent

N° 64

Vous, qui d'a-mour sen-tés la douce fla-
 -me, sa-vés combien l'ab-sence est grand tour-



2

Lors qu'on apprend qu'une ville est reduite ,
Qu'un fier géant en deux est pourfendu
Qu'un seul a mis toute une armée en fuite ,
Qu'un grand Lion gît sur terre étendu ,
C'est mon amant qu'on nomme tout de suite ;
A telle gloire , autre eût-il prétendu .

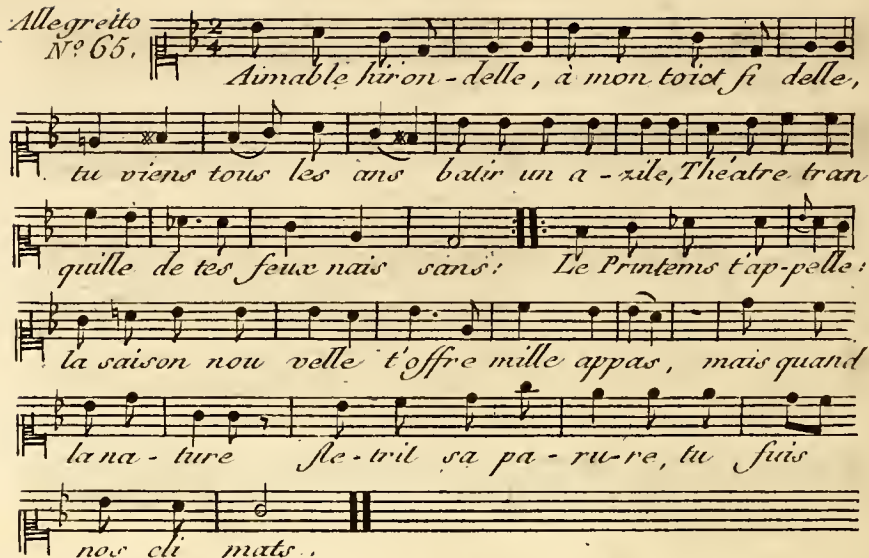
3

Qui mieux que lui sait signaler son Zèle ,
Et les payens tuer , ou convertir ?
Qui pourroit mieux obtenir d'une belle
Palme d'amour , ou rose de plaisir ;
Qui l'offend mieux l'honneur d'une pucelle ,
Et , s'il le veut , qui peut mieux le ravir ?

4

A le chercher si je passe ma vie ,
Si le chanter est mon plus doux labeur .
Peut-on avoir plus noble fantaisie ?
Peut-on choisir plus aimable vainqueur ?
Si parmi vous , est mon cher Louie ,
Ah ! rendes-moi le maître de mon cœur .

Allegretto
N^o 65.



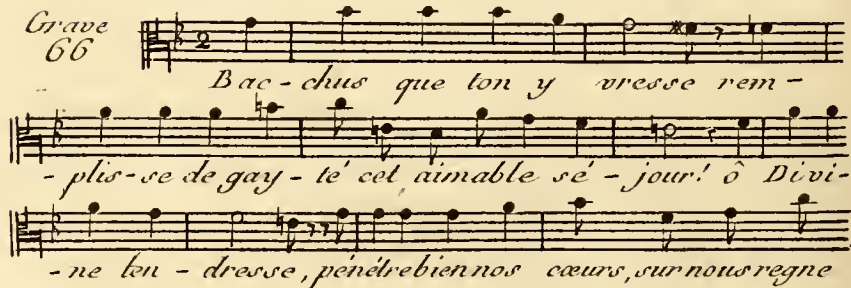
Aimable hiron-delle, à mon toit si d'elle,
tu viens tous les ans bâtir un a-zile, Théâtre tran-
quille de tes feux nais sans: Le Printems t'appelle,
la saison nou velle t'offre mille appas, mais quand
la na-ture fle-trit sa pa-ru-re, tu suis
nos cli mats.

2

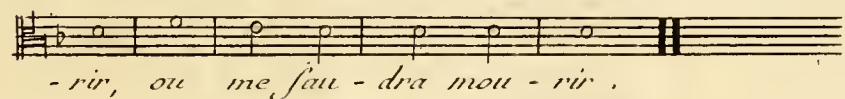
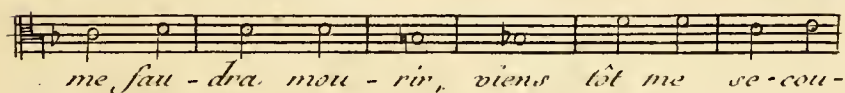
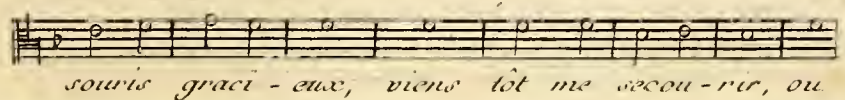
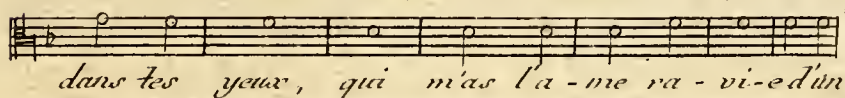
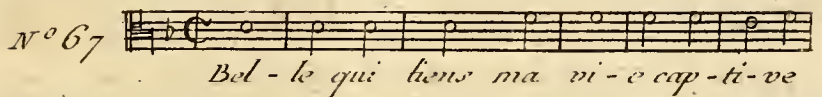
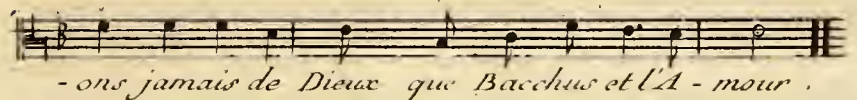
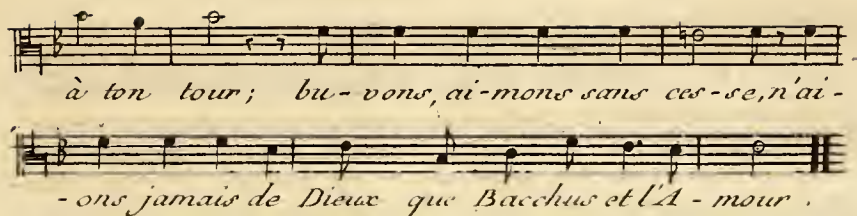
Helas! dans mon ame
Un Dieu tout de flamme.
Entré malgré moi,
Sans cesse l'agite,
Depuis qu'il l'habite
Et lui fait la loy.
Mais quand la nature
Fletrit la verdure
Et fane les fleurs,
Toujours sa puissance
Sait donner naissance
Aux tendres ardeurs

HAUTE CONTRE.

Grave
66



Bac-chus que ton y vresse rem-
-plis-se de gay-te' cet aimable sé-jour! ô Divi-
-ne ten-dresse, pénétre bien nos cœurs, sur nous regne



2

Mon ame souloit être
Libre de passions,
Mais, amour s'est fait maître
De mes affections,
Et a mis sous sa loy
Et mon cœur et ma foy.

3

Plutôt on verra l'onde
Contre mont reculer
Et plus tôt l'œil du monde
Cessera de bruler,
Que, l'amour qui m'époint
Décroisse d'un seul point.

FIN.

