

## L'INTERPRÉTATION DE L'ANCIENNE MUSIQUE FRANÇAISE D'APRÈS LES AUTEURS DU TEMPS

Il n'est personne qui n'ait entendu, au sujet de quelque artiste, la phrase sacramentelle : « Son interprétation n'est pas dans le style... ». Cette expression, qui a un sens s'il s'agit de musiques proches de nous et dont nous connaissons le style, n'en a plus du tout quand il s'agit d'œuvres anciennes. Qu'est le style — ou plutôt que sont les styles d'autrefois ? Nul ne saurait le dire, et M. Pincherle a depuis longtemps attiré l'attention sur ce fait, que le « style ancien » est un pur produit de l'imagination moderne.

Cependant, quand on a occasion de ressusciter des œuvres du passé, on est inévitablement amené à se poser la question : « Comment faisaient-ils ? ». S'il existait des disques phonographiques des XVI, XVII et XVIII<sup>e</sup> siècles, il est probable qu'ils nous réserveraient plus d'une surprise. Privés d'une ressource précieuse, qui rendra les plus grands services à nos successeurs, nous ne pouvons étayer le bien fondé de nos interprétations que sur les lois générales de la musique, et les écrits des contemporains.

On sait (1) que Rameau partait d'une analyse harmonique pour légitimer son parti d'interprétation.

C'est ce que nous devons faire encore aujourd'hui, pour toute musique. Toutefois à l'occasion de multiples détails, on aimerait à avoir le témoignage décisif de ceux, qui, sur le « podium » ont expérimenté toutes les difficultés inhérentes aux exécutions. Les anciens musiciens traitent rarement ces questions : il faut nous contenter de quelques échos de leurs paroles, qu'on trouve dans les essais des critiques, des esthéticiens, des amateurs. Il est remarquable qu'en dépit des disputes entre Ramistes et Lullistes, partisans de la musique française et sectateurs de l'art italien, Gluckistes et Piccinistes, tous les adversaires demeurent d'accord sur un certain nombre de points, qui semblent résumer, dès lors, le *quid proprium* de la musique française. L'examen des textes nous permettra « d'accumuler des faits pour nous former des idées », comme disait Buffon.

Avant tout, précisons un trait dominant de notre art, déjà noté par M. de la Laurencie pour la période précédente : « Chroniques, récits de fêtes et de cérémonies publiques, foisonnent des mots de *douce musique, suave concert, perles harmoniques*, etc. » Et au témoignage de Christine de Pisan, Charles le Sage avait coutume d'égayer la fin de ses repas, en faisant jouer « les ménestriers de bas instruments, si doucement comme plus peut. » Cette *douceur française* est parfaitement décrite par Mersenne : (1637).

Rameau dit, ailleurs :

« C'est à l'Harmonie seulement qu'il appartient de remuer la passion, la Mélodie ne tire sa force que de cette source, dont elle émane directement. »

(1) Voir le numéro de février 1929 de la *Revue de Musicologie*.

« La force de l'expression dépend beaucoup plus de la modulation que de la simple Mélodie, puisqu'on peut accompagner une mélodie d'une quantité de manières dont le sens expressif dépend du coloris harmonique. »

« Nos chantres s'imaginent que les exclamations et accents dont les Italiens usent en chantant, tiennent trop de la tragédie ou de la comédie, c'est pourquoy ils ne veulent pas les faire, quoy qu'ils deussent imiter ce qu'ils ont de bon et d'excellent, car il est aisé de tempérer les exclamations, et de les accommoder à la douceur française... Les Italiens représentent, avec une violence étrange la passion : (cholère, fureur, dépit), au lieu que nos Français se contentent de flatter l'oreille, et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants ; ce qui en empêche l'énergie. »

Et ailleurs (1636) :

« ...L'on n'en rencontre point qui chantent si agréablement que les François, d'autant que les autres ne font pas les passages si délicatement ; et bien qu'ils aient la voix plus forte, plus claire, plus nette, et plus sonore, ils ne l'ont pourtant pas si douce, ny si charmante. »

S'il n'y avait que le bon Minime à parler ainsi, on pourrait l'accuser de parti pris ; mais il est loin d'être seul : Bouchart (1) écrit à Mersenne, le 1<sup>er</sup> janvier 1635 :

« Pour l'artifice, la science et la fermeté de chanter, pour la quantité de musiciens, Rome surpasse autant Paris, que Paris fait Vaugirard. Mais pour la délicatesse, et une *certa leggiadria, e dilettevole naturalezza* des airs, les François surpassent les Italiens de beaucoup. »

En 1639, Maugars trace d'un seul trait de plume la différence entre l'art français et l'art italien, dont la comparaison fera couler tant d'encre, jusqu'à la Révolution :

« J'ai observé, en général, que nous péchons dans le défaut, et les Italiens dans l'excès. Il me semble qu'il serait aisé à un bon esprit, de faire des compositions qui eussent leurs belles variétés, sans avoir toutefois leurs extravagances. »

Lulli n'entre pas dans la voie des *Goûts Réunis* (2), mais, prête à la musique française, dans le Dialogue entre cette dernière et la Musique italienne (Ballet de la Raillerie, 1659), les paroles suivantes :

« La manière dont je chante  
Exprime même ma langueur ;  
Quand ce mal touche le cœur,  
La voix est moins éclatante. »

Et voici encore un intéressant extrait de Saint-Evremond, dans sa lettre au duc de Buckingham :

Après que les Français ont, par une longue étude, surmonté toutes les difficultés et « qu'ils viennent à posséder bien ce qu'ils chantent, rien n'approche de leur agrément. Il leur arrive la même chose avec les instruments, et particulièrement dans les concerts, où rien n'est bien sûr, ni bien juste, qu'après une infinité de répétitions ; mais rien de si propre et de si joli, quand les

répétitions sont achevées. Les Italiens, profonds en musique, nous portent leur science aux oreilles, sans douceur aucune ; les Français ne se contentent pas d'ôter à la science la première rudesse qui suit le travail de la composition ; ils trouvent, dans le secret de l'exécution, comme un charme pour notre âme, et je ne sais quoi de touchant qu'ils savent porter jusqu'au cœur. »

En 1702, Ragueneau observe que :

« Nos violons sont au-dessus de ceux d'Italie, pour la finesse et la délicatesse du jeu... Les Italiens trouvent que notre musique berce et qu'elle endort, qu'elle est même, à leur goût, très plate et très insipide. Les Français, dans les airs qu'ils font, cherchent par dessus tout, le doux, le facile ce qui se conte, ce qui se lie, tout y est sur le même ton ; ou si quelquefois on en change, on le fait avec des préparations et des adoucissements qui rendent l'air aussi naturel et aussi suivi que si l'on n'en changeait point du tout, il n'y a rien de fier, ny de hasardé, tout y est égal et tout uni. Les Italiens, au contraire, passent à tout moment du bécarre au bémol, et du bémol au bécarre ; ils hazardent les cadences les plus forcées et les dissonances les plus irrégulières, et leurs airs sont d'un chant si détourné, qu'ils ne ressemblent en rien à ceux que composent toutes les autres Nations du monde. Les Français flattent l'oreille, les Italiens la violentent. »

Ce poème anonyme de la *Musique* dit de même en 1714 :

La musique française a l'heureux avantage de n'enfanter jamais un son dur, ou sauvage, la douceur et la grâce accompagnent ses chants. Ils sont tendres, flatteurs, expressifs et touchants.

En 1715, Bonnet parle du « bon goût naturel dont nous sommes en possession et de l'exécution noble et tendre où nous excellons... »

Fréron, faisant allusion aux difficultés de la musique moderne de son temps, ainsi qu'à l'invasion de l'art italien, écrit :

« On s'accoutumoit à voir danser les Bergers sur des airs de Démons ; on souffroit une déclaration d'amour précédée ou soutenue de préludes et d'accompagnements effrayans... La Musique n'étoit plus faite pour le cœur ; on la réduisoit au seul mérite d'étonner les oreilles. Les Acteurs ne chantoient plus ; ils étaient forcés de glapir. On cessoit de prononcer et d'articuler : avantage pour les mauvais rimeurs. On se dissimulait son ennui ; on s'en dédommageoit par un faux air de science supérieure, par une profonde connoissance des choses difficiles, comme si le difficile divertissoit ; on pensoit avoir entendu de la Musique Italienne, qui est admirable en son genre. Nous allions donc renoncer à être François, abjurer notre patrie pour adopter des accents incompatibles avec la douceur et la sagesse de notre langue, et totalement opposés à la tendresse de nos sentimens. » (1749).

L'auteur anonyme de la *Dissertation* (1754) montre que la *douceur française* existait aussi dans le style symphonique :

« Je dis à M. Guignon qu'il n'avoit rien à apprendre en France ; il me répondit que les François avoient une délicatesse que les Ultramontains n'avoient pas. »

L'art italien, brillant et très extérieur, sert ainsi de point de comparaison pour fixer une caractéristique de notre art national, ennemi des « effets » violents et excessifs. Le goût français obéit aux lois d'une eurythmie toute grecque, il sait la valeur du précepte *ne quid nimis*.

(1) Texte cité par M. Pirro dans son *Descartes*.

(2) Alliance souvent tentée du style italien avec le style français, comme l'a essayé par exemple Couperin. Le texte du Ballet a été cité par M. P. M. Masson.

On pourrait craindre qu'une telle recherche ne soit due à une soumission excessive aux routines établies, à un effacement total du tempérament musical. Détrompons-nous, et admirons au contraire la hardiesse de nos ancêtres.

En 1639, Maugars observe finement :

« Je trouve que les compositions de Chapelle (des Italiens) ont beaucoup plus d'art, de science, et de variété que les nôtres; mais aussi elles ont plus de licence. Et pour moi comme je ne saurois blâmer cette licence, quand elle se fait avec discrétion, et avec un artifice qui trompe insensiblement les sens; aussi ne puis-je approuver l'opiniastreté de nos compositeurs qui se tiennent trop religieusement renfermez dans les Cathégories pédantesques, et qui croiroient faire des solécismes contre les règles de l'Art s'ils faisoient deux Quintes de suite, ou s'ils sortoient tant soit peu de leurs Modes. C'est sans doute dans ces sorties agréables où consiste tout le secret de l'Art; la Musique ayant ses figures, aussi bien que la Rhétorique qui ne tendent toutes qu'à charmer et à tromper insensiblement l'Auditeur. A vray dire, il n'est pas si nécessaire de nous amuser à observer si rigoureusement ces Règles... veu que ces Règles n'ont été inventées que pour tenir en bride les jeunes Escoliers... C'est pourquoy un homme judicieux, consommé dans la science, n'est pas condamné par un Arrest définitif, de demeurer toujours dans ces prisons étroites, il peut adroitement prendre l'essor selon que son caprice le portera à quelque belle recherche, et que la vertu des paroles, ou la beauté des parties le désireront. C'est ce que les Italiens pratiquent parfaitement bien; et comme ils sont beaucoup plus raffinez que nous dans la Musique, ils se moquent aussi de notre Régularité; et ainsi ils composent leurs Musiques avec plus d'art, de science, de variété, et d'agrément que les nostres. »

En 1643, Anibal Gantez tient le même langage :

« Il ne faut pas estre si religieux à garder les règles de la Musique comme les lois de la Sainte Escriture, car puisque ce ne sont que des hommes qui ont fait les dites règles, il est permis aussi aux hommes d'ajouter ou diminuer ainsi qu'on juge qu'il est plus agréable pour la bienséance et la bonne grace d'un mottet. »

Dans la remarquable préface du livre d'airs à quatre parties (1630), de Gauy, dit excellemment :

« Les Censeurs remarqueront beaucoup d'endroits qui sont contre les règles de la composition commune... Les règles ont été inventées pour la beauté et pour la grace : mais si en les observant on ne la rencontre pas, il est permis d'en inventer d'autres pour arriver à ce but. »

Et La Voye Mignot :

« Ce n'est pas que les règles soient à rejeter en sorte que de ne s'en servir que selon son caprice, mais il y a toujours raison de ne pas les garder, quand on peut faire quelque chose de meilleur. » (1666.)

Un siècle après, en 1741, le P. André s'écrie de même :

« Mais quoi ! Ne faudra-t-il donc rien abandonner à la discrétion du Musicien, rien à la liberté du génie, rien à l'instinct du goût, rien à l'essor du caprice ? La profession musicale est-elle donc faite pour être ainsi resserrée dans la prison des règles ? Ne seroit-ce pas le moyen d'éteindre son feu, que de lui ôter le grand air ? Et interdire le caprice au Musicien, ne seroit-ce pas vouloir bannir la quinte de la Musique ?

Non certes ; la rigueur des règles ne va pas jusques-là. »

N'omettons pas, dans cette revue, les précieux textes suivants, plus éloquents dans leur concision que la fameuse tirade de l'Encyclopédie sur le Génie :

« Compositor... ad componendum magno ducatur desiderio, ac impetu quodam naturali ad compositionem pellatur, adeo ut nec cibus nec potus ei sapiat ante absolutam cantilenam, nam una hora plus conficitur, cum impetus ille naturalis sic urget, quam aliàs in integro mense. Inutiles itaque sunt componistae quibus desunt singulares hi motus (1). » (Petit Coclicus, élève de Josquin des Prés, 1552).

A cette description répond celle de Batteux, en 1773 :

« Il y a des moments heureux pour le génie ; lorsque l'âme enflammée comme d'un feu divin se représente toute la nature, et répand sur les objets cet esprit de vie qui les anime, ces traits touchants qui nous séduisent et nous ravissent. Cette situation de l'âme se nomme *Enthousiasme*.

Après de pareilles déclarations, on doit condamner hardiment tous ceux qui, sous le fallacieux prétexte de « style ancien », s'obstinent à donner des exécutions compassées et conventionnelles d'œuvres qui sont de la vie et du mouvement... Et le débonnaire Grétry, reste bien dans la tradition en écrivant :

« L'on m'a quelquefois demandé pourquoi je me permettois, dans certaines finales de mes opéras, de ne pas finir dans le ton où elles avoient commencé ; c'est parce qu'elles commencent dans le calme des passions, et que les acteurs finissent souvent dans l'agitation, que je ne me crois pas obligé de finir dans le ton d'abord établi. »

\*  
\*\*

Cette ancienne musique, que nous trouvons souvent si froide, devait avoir pourtant une grande puissance expressive pour plaire aux sociétés, de goûts divers, mais d'égal raffinement, qui se sont succédé en France, de la Renaissance à l'Empire. C'est Mme de Sévigné qui écrit : « Il y eut un *Libera* (de Lulli), où tous les yeux étaient pleins de larmes. Je ne crois point qu'il y ait une autre musique dans le ciel. » Mettons au pis aller que Mme de Sévigné était déjà une romantique, ce ne peut être le cas de Bossuet, qui dénonce les graves méfaits de la musique, quant elle s'insinue perfidement dans les cœurs pour y provoquer les pires désordres. Nombreux sont les textes prouvant que les contemporains trouvaient leur musique émouvante. Quand nous la jouons de manière ennuyeuse, c'est donc nous qui avons tort.

C'est qu'en effet nos ancêtres, obéissant à une loi de l'histoire musicale, cherchaient de plus en plus l'expression. En 1705, de la Viéville de Freneuse déclare sans ambages :

« La science de la Musique et de la Musique d'église plus que la prophane, n'est autre chose que la science d'émouvoir vivement et à propos. »

(1) Le compositeur doit être poussé à écrire par un vif désir et une impulsion naturelle, à tel point qu'il en perd le boire et le manger jusqu'au moment où son morceau est terminé. On en fait plus en une heure dans ce cas, qu'autrement en un mois entier. On peut dire que les compositeurs auxquels manquent ces élans singuliers sont tout à fait inutiles (1).

Tout le long du XVIII<sup>e</sup> siècle, de pareils textes se font écho :

Voici « le but de notre Musique... on travaille tant qu'on peut à exprimer les passions, et par-là on nous rend le service de remuer quelquefois les nôtres : aussi faut-il avouer que de toute la Musique, la nôtre est la plus touchante, la plus gracieuse et la plus pathétique, peut-être, il est vrai, en est-elle moins sçavante ; mais est-ce un si grand malheur, et ne nous suffit-il pas quelle soit plus agréable ? » dit Rémond de Saint-Mard, en 1741. Et il morigène les Acteurs de l'Opéra, auxquels il reproche de ne point nous toucher, ni nous émouvoir — de ne pas atteindre notre sensibilité.

Cependant Chabanon nous raconte en 1771, une anecdote toute contraire. Mais Glück avait passé par là :

« M. Glück... a souvent inséré dans ses chants mélodieux, des notes plaintives, qui rappellent l'accent de la douleur ; et sur ces notes, il invite le Chanteur à se rapprocher de l'accent naturel. A la première représentation d'*Orphée*, le principal Acteur s'en rapprocha un peu trop. Il mit trop de vérité dans le cri déchirant qui perce par intervalles à travers le chant des Thraces éplorés : il s'en aperçut, et l'adoucit... l'imitation perdit de sa vérité, mais elle devint plus musicale, et fut plus goûtée. »

Avec Bollion de Mermet (1746), et ses successeurs, on a affaire à cette esthétique mi-picturale, mi-musicale, inspirée d'une artificielle Nature, si à la mode à l'époque :

« Le compositeur doit « exprimer avec justesse, avec élégance le sens des paroles, s'il compose de la musique Vocale, prêter, pour ainsi dire, des paroles aux sons, et de la vie aux cordes, s'il travaille pour l'Instrumentale, en imitant par des traits vifs et animés le tendre, le naturel de la voix. En un mot, son objet principal doit être d'émouvoir et de plaire. »

Et Ancelet :

« Je n'entrerais pas dans les disputes éternelles et fatigantes des différens partisans de la Musique françoise et italienne ; je n'en connois qu'une seule, qui est celle qui fait tableau, qui peint le mieux les passions et les différens caractères, celle en un mot qui emploie avec choix la mélodie et l'harmonie, selon la nature et la vérité, en conséquence des sujets et des paroles... Les premiers Ouvrages de Mondonville sont remplis d'images et de tableaux dignes des plus grands Peintres. » (1757.)

Estève nous rappelle que :

« Pour rendre en musique une période du discours, Lulli se pénétrait de l'image qu'il falloit représenter, ne perdant jamais de vue le tableau dont il proposait l'expression, il ne portoit point d'attention trop marquée aux termes (1) conventionnels de la Poésie et ne s'appliquoit qu'à rendre avec pureté la simple situation de l'âme. » (1753.)

En 1774, de Villers rappelle avec force le point capital :

« La grande règle, c'est de ne jamais perdre de vue la passion qu'on veut peindre, afin de la conserver toujours présente à l'esprit des auditeurs. »

Eugène BORREL.

(A suivre).

(1) Tandis que les Italiens aiment à souligner et à exprimer musicalement tout mot significatif.