

2° Ressentir les pulsations rythmiques ;
3° Jalonner les sons, contre les pulsations.

Qu'un seul de ces actes ne soit pas réalisé, ou qu'il soit mal réalisé, l'ensemble de l'acte de rythmer est entièrement com-

promis. La constatation impartiale des faits, prouve qu'un enseignement efficace ne saurait être réalisé, sans la connaissance préalable des actes que chaque notion musicale exige.

Raymond THIBERGE.

L'INTERPRÉTATION DE L'ANCIENNE MUSIQUE FRANÇAISE D'APRÈS LES AUTEURS DU TEMPS (Suite)

Dans l'école française, le chant a été toujours considéré comme le modèle et le principe de toute musique. Rien d'étonnant à ce que les paradigmes de composition soient donnés d'abord dans l'art vocal.

Dès la Renaissance, auteurs et exécutants (1), insistent sur la principale — on peut dire l'unique — règle de la musique dramatique :

« Componista... bene ruminet textum, qualem tonum aut Harmoniam exigat, eundemque textum ornate suoloco applicat, quia sunt plus quam ceci palpantes in tenebris qui uerbis consolatorijs et gaudij plenius addunt tristes numeros, ac uicissim moestis uerbis lætas melodias applicant... Maxime etiam Musico uitio datur si breuem syllabam addat longæ notæ. Quia Musica multum commertij cum poësi habet », dit Petit Coclicus, en 1552. (2).

Et M. de Menehou en 1558 :

« Franchinus Gaforus dit, que si la lettre est louable, ou modeste, qu'il la convient mettre du premier ou du huitiesme ton. Si elle est aspre, et dure, du troisieme ou du septiesme. Et si elle est pitoyable ou lamentable, du quatrieme ou du sixiesme, combien que peu de Musiciens y prennent garde. »

En 1627, le P. Mersenne insiste :

« Il faut que l'harmonie et la mesure répondent à la lettre, par exemple, si le sujet est triste, il faut souvent user du demy-ton, de la tierce mineure et de ses répliques ; et s'il contient quelque chose de rude et de fascheux, il faut se servir du ton, du triton, de la tierce, et sexte majeure, de la *quarte syncopée*, de l'unzième, et de la *septième syncopée*, avec mouvements tardifs... Finalement, il faut que les notes et les cadences répondent si bien à la lettre, qu'elles l'insinuent doucement en l'esprit des auditeurs que le compositeur voudra exciter à la ioye, à la tristesse, à la contemplation, ou à quelqu'autre passion, ou mouvement... Il faut que l'harmonie soit si bien accommodée aux paroles, qu'il semble que le chant eut esté fait de la nature mesme ; par conséquent qu'il soit gay si la matière est ioyeuse, et triste si elle est triste, etc. »

Et en 1636 :

« C'est une règle infaillible pour les chants,

(1) C'étaient primitivement les mêmes : Glairean dit que *Phonascus* (qui veut dire aussi maître à chanter), est synonyme de compositeur.

(2) Que le compositeur médite bien un texte, pour le placer convenablement en son lieu, sur le mode ou l'harmonie convenable. Car, moins clairvoyants que des aveugles tâtant les ténèbres, il y en a qui mettent de la musique triste sur des paroles gaies et vice versa appliquent une musique légère à des paroles larmoyantes... On doit reprocher surtout au musicien de mettre une syllabe brève sur une note longue, car la musique a de nombreux rapports avec la poésie.

qu'il faut suivre et imiter le mouvement de la passion à laquelle on veut exciter les auditeurs. »

* * *

La musique instrumentale, influencée par l'art vocal, ne s'égare pas dans les dédales de la symphonie pure : elle obéit toujours au principe formulé par Bateux : toute musique doit avoir une signification, un sens. On peut affirmer que les anciens n'ont fait que du poème symphonique. Mais comme ils ne nous ont pas laissé l'argument littéraire, c'est à nous, interprètes modernes, de le retrouver : il faut inventer un conte, confectionner un livret, à l'occasion de chaque pièce instrumentale.

A propos des entrées de Ballet, Michel de Pures (1668) note :

« Il faut bien exactement observer la convenance dans toutes sortes d'airs ; n'en point souffrir qui n'ayent du rapport avec la maîtresse idée ; qui n'aide à faire concevoir ces muettes expressions des habiles Danceurs, qui ne concourent avec les gestes à faire déchiffrer le sens enveloppé sous ces déguisements, et qui enfin, pour ainsi dire, ne lève le masque, et ne face comprendre, et le sujet et l'entrée. Quant un Prince paroistra, on aura soin d'y observer de la Majesté. S'il s'agit d'un Amant, on affectera du tendre ou du passionné... »

Et Rémond de Saint-Mard :

« Il est de fait que de beaux airs de violon, ceux par exemple de Lulli, quelques-uns de Campra, réveillent les passions... chaque particulier en est ému... le caractère de ces différentes symphonies... est assez démêlé pour qu'on leur ait assigné un nom particulier, nom qui exprime le caractère de la symphonie, et l'espèce de rapport qu'elle a avec nos passions. Qu'on vous annonce, par exemple, une Gavotte, vous compterez aussi-tôt sur un morceau de musique, qui vous peindra une gayeté vive et douce ; et si la Gavotte est bien faite, vous jouirez de ce qu'on vous a promis. Parcourez les différents genres de Symphonies, vous leur trouverez à tous quelque chose de particulier qui les distinguera. La Gigue est vive et un peu folle, le Passacaille est tendre, la Chaconne variée, la Courante noble, grave et majestueuse. La Sarabande toujours mélancolique, respire une tendresse sérieuse et délicate. » (1741.)

Brijon (1763) expose une théorie complète :

« Concerto... dialogue entre divers interlocuteurs auxquels un seul fait face... le *tutti* par lequel il commence, expose les propositions qu'il s'agit de discuter dans le cours de la pièce ; et les contradictions qui en résultent forment alors un combat

musical entre le *solo* et le *tutti* ; combat qui se termine par une réunion de sentimens et d'idées. La fin de ce morceau doit allier, pour l'ordinaire, la force à l'agrément, l'énergie à la gaieté... Quant aux symphonies, elles sont proprement destinées à former de grands tableaux, à exprimer les événemens frappans, soit dans le moral, soit dans le physique, et surtout ceux de ce dernier genre. Telle est, pex, l'image d'une bataille, ou d'une tempête, ou d'un tremblement de terre, etc. »

Brijon voudrait « qu'on écrive en tête le sujet qu'on va traiter. Cela soulagerait beaucoup les exécutants et assurerait d'autant plus la satisfaction des auditeurs. Ces derniers ne seraient pas uniquement occupés de l'harmonie ; ils le seraient encore à juger si le sujet est bien rempli. Tout le monde pourrait apprécier les talents : chose essentielle pour se mettre à portée d'encourager les vrais artistes et d'éviter les méprises qui font que souvent on les rabaisse au niveau des sujets médiocres ou que l'on élève ces derniers jusqu'à eux... Presque aucun des airs qu'on exécute dans les entractes n'a rapport à ce qui se passe derrière la scène. Qu'on juge de l'effet que produirait une méthode opposée ? Elle rendrait à coup sûr la satisfaction du public plus entière et par suite le spectacle plus complet. »

Brijon rappelle la théorie à la mode — on ne doit faire aucune musique sans un objet déterminé (tempête, etc.), et on n'en doit exécuter aucune sans avoir étudié cet objet — reprise par ses successeurs :

« Il faut se proposer, dans chacun des morceaux d'un Concerto, quelque chose à peindre ou à exprimer, du moins par la partie principale. Beaucoup d'objets naturels et plusieurs sentimens de l'âme peuvent être rendus par les instrumens. » (Béthizy, en 1764.) La *Réponse à la critique de Castor* (1773) dit de même : « Une ouverture d'Opéra est une symphonie d'une espèce différente de celles des concerts particuliers. Elle est introductive du sujet, et doit porter un caractère distinctif de fierté, de grandeur, de noblesse ou d'agrément, etc. C'est avec raison que le public est dans cette idée ; et quant il entend une ouverture qui n'est pas ainsi frappée, il dit naturellement qu'elle est mauvaise, parce qu'elle n'annonce rien. »

Chabanon (1779) donne quelques recettes empruntées vraisemblablement à des praticiens :

« Dans le mode mineur, la sixième note du ton est plus tendre que toutes les autres : toutes les fois qu'elle se représente, fût-ce même dans l'allegro le plus gai, elle exige de l'exécutant une inflexion plus molle et plus affectueuse : dans le mode majeur, c'est la quatrième note du ton qui a cette propriété ; c'est elle qui, par sa vertu intrinsèque, rappelle l'exécutant à une expression pathétique, même lorsque la note de la mélodie le conduit à une sensation différente... La musique tendre emploie des mouvemens sans vitesse : elle lie les sons, elle ne les fait point contraster, se heurter l'un l'autre. Dans ce caractère de Musique, la *brève piquée* ne maîtrise point impérieusement la *longue pointée* qui lui est jointe, et l'exécutant modifie ses sons par des vibrations larges. Ceux dont le goût incline à la tristesse, traînent les sons, leur archet craint de quitter la corde ; leur voix donne au chant je ne sais quoi d'indolent et de paresseux. La Musique gaie pointille les notes, fait sautiller les sons : l'archet est toujours en l'air, et la voix l'imite. »

Marchand nous initie à d'autres secrets techniques :

« La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent : de là le Musicien tire les différences des Chants qu'il emploie, et faisant procéder la voix dans le bas par de petits intervalles pour exprimer la *languueur*, la *tristesse* et l'*abattement* : lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'*emportement* et de la *douleur*, et l'entraînant rapidement par tous les intervalles de son Diapason, dans l'agitation du *désespoir*, ou l'*égarement des passions contrastées*... Les Musiques les plus passionnées sont communément celles où les tems, quoiqu'égaux entre eux, sont le plus inégalement divisés ; au lieu que l'image du sommeil, du repos et de la paix de l'âme, se peint volontiers avec des notes égales, qui ne marchent ni vite, ni lentement. » (1783.)

* * *

Tels sont les desiderata des Compositeurs. Que feront les interprètes, n'ayant en main que des éditions sans presque aucune indication, sans mouvement, sans nuances, avec une basse chiffrée hiéroglyphique? Les praticiens et leurs amis vont nous l'apprendre. De Gouy donne un conseil qui est de tous les tems, et qui vaut aussi bien pour le chant grégorien que pour la *Chanson perpétuelle* :

« Si les Maîtres, pour bien conduire la Musique, doivent lire une fois ou deux les paroles ; je croy que ceux qui les veulent chanter y sont encore plus étroitement obligés ; car, s'ils ne possèdent pas parfaitement le sens des paroles, ils ne sauraient jamais animer ce qu'ils chantent. » (1650.)

De tels principes sont encore en vigueur dans les cours de déclamation lyrique. Il faut donc s'attendre à ce que les desiderata d'exécution ne diffèrent pas sensiblement des nôtres. C'est ce qui montrent les deux curieux réglemens de chœur qui se trouvent l'un dans la *Musicæ rudimenta latino-belgica*, 1645, l'autre dans le P. Mersenne, 1648 (qui s'inspire ic die Bannius).

Canones de ratione canendi.

1 Modulantor pueri in cantu, non quantum possunt clamanto.

2 Vox in gutture non labiis vel buccis efformanda, crebra etiam exercitatione et excitata intensione adjuvanda, ut et continuationes longiusculas spiritus et vehementiam contentionis in conservando soni æquabili tenore, suscipere et sustinere possit, ne in acutum nimia intensione insurgendo, vel ex pigritia in profundum subsidendo Harmoniam deformet.

3 Vox alia aliam non obtundat, sed sint omnes in æquabili intensione, et invicem ad alias attendant.

4 Quælibet vox, quò magis ascendit, et intenditur, eò submissiore sono pronuntianda, et quantò descendit, tantò plenior ut gravis sonus, qui est obtusior, acuto æquari possit.

5 Tonus qui in aliqua notula continuari debet, æquabiliter producat, nec ad singulos tactus, vel partes tactus resumto spiritu, novo statu et conatu exasperetur.

6 Ad acutiores sonos non tantum voce ascendendum, sed etiam in iis secundum notularum præscriptionem, sono continuato, commorandum, nec remisso conatu subinde desistendum.

7 Semiminimæ vel fusæ quæ gradatim ascendunt vel descendunt, gutture non

labiis formandæ sunt, et sono ita conjungendæ, ne gradus magnopere exaudiantur.

8 Qui unam vocem canunt, simul et concorditer incipiunt et desinant, nequam tamen simul, nisi in pausa respirent.

9 Aliter canendum in templis, aliter in privatis ædibus. Illic plena voce ; hic discretione quadam submissa et suaviter.

10 In fine cantilenæ omnes, concorditer consonantiam finalem continent, et tandem ad nutum vel signum a Cantore datum simul quiescant : præter infimam vocem quæ aliquo modo est producenda.

11 Textus in modulatione ita exprimendus quemadmodum consueto sermone solemus non vocales pro vocalibus substituenda, aut peregrinis ac barbaris sonis, sive fiant balatu, sive boatu deformandæ. Ideo cum in figurali cantu textus varie discerpatur, fugis et clausulis, eò magis enitendum est ut recte notulis applicetur, distincte pronuntiatur, et quantum fieri potest, explicite et clare proponatur (1).

Et voici les recommandations de Mersenne :

« Lenta admodum semper sumanda est mensura, quæ lice interdum velocior designetur, in acceleratione semper est cautela adhibenda, ne verborum aut syllabarum iusta pronuntiatio perceptione quoquo modo impediatur.

Diminutiones vocales parce, nitide, sine verborum confusione inde futura, et suis locis, hoc est absoluta periodo, seu in cadentiam diducta fiant.

Vna vox aliam auscultando obseruet, ne aut justo intensior, aut remissior, vel clarior, aut submissior euadens, eloquentiæ oratoriæ officiat.

Instrumenta symphonici inserta si iungantur paucis vocibus quæ Passus Musicos formant, certam periodi partem pronuntians suaviter, modeste ac tremule succinendo pulsantur, ut inde ornatus potius, ac dulcedo melodiæ accedat, quam aliqua

(1) Règles du chant.

1° Que les enfans conduisent habilement leur voix, sans crier de toutes leurs forces ;

2° La voix doit se former dans le gosier, non sur les lèvres ou dans la bouche. Un fréquent exercice et une attention sans défaillance doivent l'aider à soutenir les longues respirations et l'intensité de l'accent, sans détonner ni vers le haut en « poussant », ni vers le bas par relâchement ;

3° Les voix ne doivent pas s'effusquer, mais se fondre et s'écouter les unes les autres ;

4° En montant, il faut adoucir le son ; en descendant, il faut le rendre d'autant plus plein, que les sons graves, plus sourds par nature, soient égaux aux aigus.

5° Les notes longues doivent être soutenues également, sans marquer les mesures ni les tems, et sans reprendre la respiration ;

6° Il faut non seulement arriver aux notes aiguës, mais y rester le temps voulu, sans s'arrêter en cessant tout effort ;

7° Les notes conjointes de minime valeur, ascendantes ou descendantes, doivent partir du gosier, non des lèvres, et être liées de manière à ne pas faire entendre les sons intermédiaires ;

8° Ceux qui chantent une même partie doivent commencer et finir ensemble, et ne pas respirer tous à la fois, si ce n'est aux pauses ;

9° On chante d'une manière dans les églises, d'une autre chez les particuliers. Là, à pleine voix, ici avec modération, doucement et suavement.

10° A la fin du morceau tous doivent soutenir l'accord final et s'arrêter au signe du chef de chœur, excepté la basse qu'on doit prolonger un peu ;

11° On doit prononcer le texte suivant l'usage habituel, sans changer une voyelle ou une autre, ni les déformer d'une manière étrange ou barbare, en chevrotant ou en beuglant. Comme le texte, dans le chant figuré, est différemment partagé entre les parties, il faut s'appliquer d'autant plus à ce qu'il soit exactement placé sous les notes, qu'il soit prononcé distinctement et qu'il soit articulé le plus clairement possible.

vehementia. Caueant itaque a multis notarum fractionibus, quibus numeri musicalis valor decorque perditur, ac mera confusio orationis non intelligendæ generatur.

Basis continua (quamuis sine illa constet modulatio nostra) pio multitudine et qualitate vocum raris seu crebris interuallis, iisque grauibus vel acutis modulanda est, dum vox vna atque altera Passus Musicos ad certum periodum formavit, Organædus aures corrigat, caueatque ne earum modulamentum turbet, sed declinando earum vocum interualla super Basi sua modulamentum aliud vocibus vicinum ex tempore addat, easque venustiores expeditioresque reddat (1). »

On trouve déjà parfaitement exprimées, dans ces textes, deux des grandes préoccupations de l'art vocal français : assurer à l'auditeur la parfaite compréhension des paroles au moyen d'une belle prononciation — faire valoir le chanteur par l'usage (souvent abusif) des diminutions et des broderies.

En 1739, La Chapelle nous transmet les idées de son temps :

« Il y a plusieurs endroits de la fin du chant dont le bon goût est la seule règle et dont la manière de l'exécuter s'apprend plutôt par la pratique que par toute la plus grande théorie et tous les raisonnements les plus étudiés... La manière de bien chanter consiste à bien prendre les tons dans leur justesse, à bien soutenir sa voix, à bien faire les cadences et tremblements, ne faire des agréments qu'à propos... à bien prononcer les paroles, à les bien exprimer ou passionner à propos et surtout à bien observer la quantité des syllabes longues et brèves. Le chant est parvenu à un si haut degré qu'on ne peut espérer d'y atteindre qu'après un long travail, on étoit autres fois beaucoup moins susceptible de cette délicatesse d'aujourd'hui et à la vérité, on étoit dans l'erreur d'autant que la prononciation étoit pour ainsi dire comptée pour rien, il n'étoit question que de plus ou moins de trait ; chacun avoit sa méthode, les uns d'une façon, les autres d'une autre, et tout cela passoit pour bon, ou du moins pour supportable. Il n'en est plus de même à présent, il n'y a qu'une seule méthode qui est la bonne et qui consiste dans la prononciation et le grand goût du chant. »

Eugène BORREL.

(à suivre)

(1) Il faut toujours prendre un mouvement suffisamment lent pour que, même en cas où une mesure plus rapide viendrait à être marquée, la prononciation et l'audition parfaite des mots et des syllabes ne soit jamais entravées.

On usera des *diminutions* (variations et broderies) avec circonspection, adroitement, sans occasionner de confusion de mots, et en son lieu, à la fin de la période ou à la cadence.

Chaque voix écouterà les autres, pour ne pas nuire à la bonne diction, par manque ou excès de force.

Si des instruments sont joints à un petit nombre de voix, ils doivent être touchés avec discrétion et en vibrant, afin que la mélodie en reçoive plutôt un accroissement de beauté et de douceur que de force. Il faut se garder des *diminutions* fréquentes qui détruisent la majesté du nombre musical, et engendrent une confusion où le texte reste incompris.

On doit réaliser la basse continue dans une position large ou serrée, au grave ou à l'aigu, selon le nombre et l'espèce des voix. L'organiste doit maintenir les voix, ne pas troubler leur cantilène ; mais en évitant de les doubler, il doit improviser une harmonie qui les rende plus belles et plus légères.