

LES TONS DE LA MUSIQUE dans les chapiteaux de l'Abbaye de Cluny

Attiré à Cluny par trois articles de M. A. Michel, parus dans le *Journal des Débats* (1) au moment des fêtes de Millénaire, nous avons recherché en vain, parmi les belles publications illustrées parues à cette occasion (2), une étude complète avec les reproductions qu'elle comporte, des chapiteaux de l'église abbatiale. Les chapiteaux sont toujours un point de repère heureux pour l'étude d'une période. Plus haut situés que les bas-reliefs et les statues, ils échappent mieux à la main dévastatrice de l'homme. Abrités sous les voûtes de la nef, ils ne connaissent pas les intempéries. A Cluny, il a fallu la mine pour les réduire. Mais dans ces restes, quelle sculpture personnelle, quelle pensée délicate, quelle technique merveilleuse et rare pour des artistes qui travaillaient dans le deuxième quart du XII^e siècle!

Onze chapiteaux ont survécu à cette ruine. Ils sont conservés au Musée Ochier. Trois d'entre eux sculptés sur trois faces étaient engagés dans un pilier. Ils sont d'une facture et d'une manière différentes. Nous les étudierons ailleurs. Les autres, au nombre de huit, ont leur corbeille garnie de médaillons, de figures humaines, de feuillages. Ils sont les seuls survivants plus ou moins mutilés des douze chapiteaux qui ornaient le chœur de la Basilique.

Ce chœur était célèbre par sa richesse et sa perfection. Les chroniqueurs du temps le dénommaient le « déambulatoire des Anges ». On y voyait douze colonnes monolithes d'admirables proportions. Taillées dans du marbre cipolin, dit de Luna, d'une belle couleur bleue, elles étaient couronnées par les chapiteaux qui nous occupent. Ceux-ci en calcaire compact, dit petit marbre, provenant d'une carrière voisine, étaient de grandes dimensions; ils mesurent 80 centimètres de hauteur. On pouvait de loin en admirer les figures et lire sans peine les caractères qui s'y trouvaient peints ou largement gravés. Ces chapiteaux soutenaient d'étroites arcades en forme de fer à cheval. Au-dessus une rangée de fenêtres en plein cintre éclairaient le Sanctuaire. Sur la voûte en cul de four, large et profonde, était figuré dans toute sa hauteur un Christ immense bénissant, entouré des quatre Évangélistes.

Telle était la belle ordonnance du chœur. De leurs lignes sculpturales, les chapi-

teaux coupaient horizontalement l'hémicycle et liaient l'espace ajouré des colonnes aux peintures somptueuses de l'abside. Très en vue, ils expliquaient, d'après les règles les plus pures de la Mystique du moyen âge, les symboles qui président à l'harmonie des manifestations terrestres et célestes; les raisons qui gouvernent la science des nombres, les concordances de l'Ancien et du Nouveau Testament. Sur deux d'entre eux, huit personnages traduisaient les huit tons de la musique; à côté les quatre vertus cardinales opposées aux quatre saisons de l'année; plus loin le Paradis avec ses arbres et ses fleuves; puis des personnages mutilés et des feuillages...

Les deux chapiteaux des tons de la musique sont les plus connus; ils portent sur chacune de leurs faces un musicien tenant un instrument. Les huit musiciens ainsi représentés, personnifient les huit tons de la psalmodie sacrée; une inscription entoure chacun d'eux et explique le symbole par un vers latin.

Les tons dont il est ici question, ne sont pas ceux de « la gamme que l'on adopte pour la composition d'un air ou d'un morceau et qui prennent leur nom de la première note de cette gamme », ils désignent simplement les airs sur lesquels se chantent les psaumes, les cantiques de la liturgie. Ces huit tons peuvent être considérés comme autant de formules musicales, sortes de patrons, pour ainsi dire, sur lesquels la psalmodie ajuste le texte sacré en versets de longueur inégale.

Dans toutes les abbayes, la récitation de l'Office canonial était la grande fonction de chaque journée et la principale occupation des moines. A Cluny, le chant liturgique avait été particulièrement cultivé et développé. « Nous savons, dit M. Michel (1), que dans les écoles du monastère, une grande part avait été faite à l'enseignement de la musique. On chantait dans les offices du jour et de la nuit jusqu'à cent trente-huit psaumes. Pendant ses voyages l'abbé Odon le Grand avait coutume de chanter et de faire chanter ses compagnons; une longue tradition s'était établie qui avait maintenu la musique au premier rang des occupations de l'abbaye. »

Il nous a paru intéressant de rechercher dans un Vespéral romain ces huit tons d'Eglise (2). Nous les avons fait graver avec l'inscription qui les explique, à côté du musicien qui les représente. On sera mieux à même d'apprécier ainsi la con-

cordance de la musique avec le sens du vers latin: la monotonie en majeur et en mineur des deux premiers tons, l'élan passionné du troisième, la tristesse du quatrième, la félicité suivie de la chute du cinquième, la grâce pieuse du sixième et la solennité des deux derniers. Faites les chanter successivement avec la cadence Grégorienne, en laissant tomber la voix sans traîner sur la finale; vous serez touché par la beauté simple et profonde de cette musique si véritablement religieuse, vous trouverez clairement traduites par le texte latin les impressions qu'elle aura fait naître en vous.

Le chapiteau des quatre premiers tons

La corbeille de ce chapiteau est flanquée de quatre médaillons ovales qui tiennent toute sa hauteur, et sont entourés d'une large bordure sur laquelle sont gravées des inscriptions en belles lettres capitales du XII^e siècle. Le tailloir est concave, simplement mouluré; l'extrémité supérieure du médaillon, l'affleure; un gros fruit, une pomme coiffée de deux feuilles, l'y fixe sur les côtés; le même fruit semble consolider le médaillon sur la corbeille. Les vides sont garnis par des feuilles d'acanthé; les volutes, dont une seule subsiste, étaient simples.

PREMIER TON. — *Hic tonus orditur modulamina musica primus. — Ce ton est le premier à donner des chants mélodieux.*



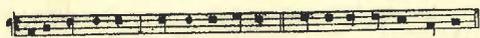
Le premier ton (*pl. I*) est représenté par un jeune homme assis, figure ronde, menton plein; à travers l'échancrure du col renversé apparaît un cou nu et gras, les cheveux retombent sur le front, par mèches, et se répandent sur le cou en dégageant l'oreille. La bouche est petite, le regard est rendu fixe par la façon dont l'œil est conformé: le globe est saillant, presque triangulaire, la pupille marquée d'un point. Le sujet est vêtu d'une chemise, sorte de vêtement en usage au XII^e siècle; cette longue chemise collante est retroussée sur les genoux avec de jolis plis transversaux. Les jambes sont découvertes, leur forme bien dessinée se laisse voir sous les chausses. Les pieds pris dans un chausson souple reposent sur un marche-pied. Solidement établi sur une sorte de trône décoré à sa base d'une arcature romane, le musicien tient incliné sur les genoux un luth à long manche dont on voit l'extrémité brisée sur le bord du médaillon. Il l'oriente en avant et de la main gauche en pince les cordes. L'avant-bras et la main droite manquent.

SYMBOLIQUE. — Le luth était regardé comme le prince des instruments, symbolisant les vertus. Les instruments à corde, en général, signifient les immunités de Jésus-Christ, entre autres l'immunité contre la corruption qui n'a pu atteindre la chair sacrée.

(1) Feuilleton du *Journal des Débats*. *Causerie artistique*, par M. A. Michel, 2 août, 6 sept., 20 sept. 1910.

(2) Bruel (François-Louis). *Cluni, album historique et archéologique*. Matiscone, sumptibus typis fratrum Protat, 1910, in-fol., 56 p., 34 p. — Cf. *Revue de l'art chrétien*, 1910, p. 421-424, pl. et fig.

DEUXIÈME TON. — *Subsequitur plongus numero vel lege secundus.* — *Le trope qui suit est le second par le rang et l'ordonnance.*

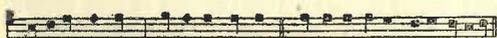


Tandis que les autres tons sont traduits par un homme, celui-ci (pl. II) est figuré par une femme, par une danseuse qui tient dans la main droite une cymbale. La main gauche a disparu, mais on doit supposer qu'elle était munie du même instrument. Les deux hémisphères, destinés à être choqués l'un contre l'autre, étaient ornés, ou plutôt consolidés par une moulure en forme de boudin. Un lien, très visible à droite, les réunissait.

La tête est inclinée sur l'épaule droite, fortement abaissée. Le crâne, les orbites, la racine du nez sont brisés, il ne nous reste que le bas de la figure, avec des joues rondes et des lèvres fines, marquées d'un pli à chaque coin. Le corps est drapé dans une robe souple, et longue, à col ouvert, à manches flottantes dont le bord est gracieusement retroussé. Cette robe moulée sur les cuisses y forme des plis très caractéristiques du XII^e siècle. Du sommet de la tête tombe un large manteau; sur l'épaule et le bras gauche à moitié recouvert, la draperie ondule avec élégance et se borde en avant jusqu'au coude, par une ligne droite d'une fermeté remarquable. Les pieds sont chaussés, tous les membres sont en action dans un geste plein de naturel et de vie: la femme s'accompagne des mains en dansant, les jambes marquent la mesure.

SYMBOLIQUE. — Les cymbales sont deux hémisphères à bords peu évasés. Un anneau sert à les prendre et à les tenir; il s'y fixe une chaîne, symbole de l'union des deux Charités et des deux Testaments. Les cymbales signifient également les lèvres qui louent le Seigneur et les deux vies active et contemplative.

TROISIÈME TON. — *Tertius impingit Christumque resurgere fingit.* — *Le troisième représente la Passion et la Résurrection du Christ.*



On voit un homme jeune (pl. III), appuyé plutôt qu'assis sur un siège à marchepied décoré d'une petite arcade en plein-cintre dans le bas. La tête est penchée sur une lyre qu'il tient entre ses mains, les cheveux tombent sur le cou en longues mèches et sont séparés sur le front. Le globe des yeux est saillant, la pupille marquée d'un point, la paupière supérieure indiquée par un trait horizontal. La bouche est ouverte, les lèvres bien dessinées. Ce chanteur est, parmi les sujets de ces médaillons, le seul à porter la barbe. La jambe droite est tendue: la gauche repliée sert de point d'appui à la lyre; comme vêtement une chaîne et un manteau rejeté sur l'épaule pour dégager le bras,

comme chaussure une sorte de bas de laine ou de drap indiqué par un coup de ciseau tout spécial, et un soulier moulé à empeigne fendue par le milieu. L'instrument de musique est une lyre à six cordes de forme toute particulière. Ce n'est pas la harpe du roi David mais le *kissar* oriental, caisse résonnante, ventrue, avec deux ouvertures en demi-lune. Attachées en bas à une pièce triangulaire, les cordes partent en éventail pour se fixer en haut à une sorte de joug, sur des chevilles dont les clefs ont chacune leur position propre.

SYMBOLIQUE. — David ayant réussi à calmer Saül par le son de la cithare, cet instrument marque la victoire de Jésus-Christ sur le démon. Les six cordes marquent les six souffrances de Jésus-Christ.

QUATRIÈME TON. — *Succedit quartus simulans in carmine planctus.* — *Le quatrième ton suit; ses chants imitent la douleur.*



Un jeune homme (pl. IV), vêtu d'une longue chaîne à col rabattu et bien échancré, sans manteau, sans ceinture, porte, à la façon d'un joug, un bâton sur l'épaule droite, le bras droit passe par dessus. A l'extrémité droite du bâton, une clochette pend par son anneau fixé par une courroie; la forme est celle des cloches que les vaches portent au cou, il n'y a pas de battant: c'est un instrument qu'on fait sonner par percussion de la face externe. En fait, le petit doigt de la main droite est au contact de l'instrument, et d'autre part il est certain que cette main tenait un objet, sans doute un marteau. Le bras gauche, collé au corps, l'épaule élevée, l'avant-bras plié à angle droit, porte, attachée au pli du coude, une clochette semblable et il est probable que la main gauche détruite fait vibrer la cloche non moins absente, pendue à l'extrémité gauche du bâton, qui empiète sur la bordure du médaillon.

La tête est fortement penchée à droite; les lèvres présentent un pli marqué à chaque coin; les yeux sont bien fendus, pas trop saillants, la prunelle noire est vide de l'émail qui la garnissait; les cheveux, séparés sur le front, retombent sur la nuque en mèches bouclées. Le vêtement moulé sur le corps fait saillir le ventre et trace des plis curvilignes. Le poids du bâton, la façon dont il est tenu, donne à tout le corps un aspect contourné: le tronc semble fléchir, les jambes, disparues, pliaient sûrement sous le fardeau, comme l'indique la place des pieds.

Ce bâton à cloches sans battant était d'un usage fréquent à cette époque; c'est le *cymbalum* appelé par onomatopée *bambulum*, *bonibulum*. Cet instrument a été souvent représenté au moyen âge: à Vézelay en particulier, un des chapiteaux de la petite porte de gauche du narthex représente un sujet semblable, dans un médaillon non plus ovale mais arrondi:

un homme debout, le corps droit, une jambe en avant tient, sur les épaules, un bâton horizontal avec une clochette à chaque bout. Un chapiteau du chœur d'Autun nous montre également un musicien porteur de clochettes, au nombre de six; au-dessous deux acolytes assis les actionnent avec un marteau. Ces cloches tintées et non sonnées devaient être de tons différents. On peut voir dans le *cymbalum* l'origine du carillon. Il y a une certaine analogie entre cet instrument et le bois simandre des Grecs; ils le portaient également sur l'épaule et le frappaient avec un maillet. Au moyen âge, le *cymbalum*, relégué dans les cloîtres, servait à appeler les religieux aux offices et à régler les obsèques. De nos jours le glas est toujours tinté.

Dans la symbolique du moyen âge, le *cymbalum* représente la prédication.

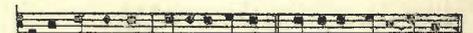
Ce musicien de la tristesse a inspiré en 1856 à Didron une note (1) qu'il est intéressant de rappeler: « Son attitude est « fort contournée et ses vêtements lui col- « lent au buste surtout au ventre, com- « me la période romane, à laquelle ces « sculptures appartiennent, en avait si mal- « heureusement amené la mode et la ma- « nie. Nous n'offrons pas ces laids et gro- « tesques personnages si mal dessinés, si « disgracieux comme modèles. Autant la « statuaire du XIII^e siècle est simple, noble, « parfaite, autant celle du XII^e est maniérée, « vulgaire, incorrecte. Nous tenons à cœur de « n'aimer que le beau et de le proclamer. « Or, ces sculptures de Cluny peuvent har- « diment se ranger dans le laid. Malgré « cette laideur, elles présentent un intérêt « véritable. Quoi de plus curieux que cet- « te personnification d'une idée abstraite, « que cette métaphore vivante d'un senti- « ment musical? »

Ce jugement, sous la plume d'un homme qui a tant aimé le moyen âge, et qui a tant contribué à le faire aimer surprendra peut-être. Pour nous, épris du XII^e siècle et du roman, nous concluons seulement que ni le Beau ni le Laid n'ont de formules irréductibles et absolues. Nous apprécions le beau et le laid à travers nous-mêmes, suivant notre tempérament, notre culture, notre ciel et notre âge.

Le chapiteau des quatre derniers tons

(Pl. V.)

CINQUIÈME TON. — *Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus.* *Le cinquième montre combien est abaissé celui qui s'élève.*



SIXIÈME TON. — *Si cupis affectum pietatis respice sextum.* *Si vous souhaitez les affections pieuses, voyez le sixième mode.*

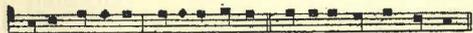


(1) *Annales Archéologiques*, XVII, p. 104.

SEPTIÈME TON. — *Insinuat flatum cum donis septimus alnum. Le septième mode nous remplit du Saint-Esprit et de ses dons.*



HUITIÈME TON. — *Octavus sanctos omnes docet esse beatos. Le huitième ton nous enseigne le bonheur de tous les Saints.*



Sur la corbeille de ce chapiteau, point de médaillon, mais un large bandeau horizontal qui le coupe un peu au-dessous de mi-hauteur. Sur ce bandeau quatre inscriptions expliquent le symbole de chaque ton : chacune est de deux lignes, se termine par trois points verticaux et est séparée de la suivante par une croix.

Chaque ton est représenté par un musicien. Assis derrière le bandeau sur lequel il appuie l'avant-bras, il est encadré d'une demi-ellipse, dont le fond est garni par le dessin très pur d'une palme d'Orient. Deux larges bandes bordent l'ellipse et se réunissent pour former, au-dessus de la logette occupée par le personnage, une volute simple et dégagée. Au-dessous du bandeau pendent les jambes, toutes pareillement drapées dans les chaines. Les têtes manquent, les torsos sont mutilés; celui du huitième ton a même tout à fait disparu.

Seul le sixième ton tient encore de la main droite un instrument de musique; table horizontale oblongue, sans manche, carrée d'un bout, allongée de l'autre; la main gauche pince les cordes. Ce musicien est assis de face, ses deux voisins sont de profil, le cinquième ton regardant à droite, le septième à gauche. On a supposé que ce dernier tenait une trompette, il n'en reste pas de vestiges.

Ce chapiteau devait être d'une belle forme et d'une parfaite élégance. Il faut essayer de le reconstituer par la pensée, le couronner de son tailloir, l'orner de ses volutes, mettre en place ses personnages, et l'on admirera l'heureuse invention de ce bandeau qui enserme les musiciens au milieu de feuillages délicats.

SYMBOLIQUE. — La symbolique de ce chapiteau est empruntée à la Création. — Au cinquième jour Dieu créa les oiseaux et les poissons : les ailes des oiseaux marquent l'âme spirituelle. L'âme sainte est souvent représentée par une colombe. La beauté du plumage des oiseaux marque les vertus des saints, les poissons sont les clercs qui méditent la loi; c'est le chrétien vivant en Dieu. — Le sixième jour furent créés les autres animaux et l'homme, l'être le plus parfait de la création. — Le septième jour, Dieu s'étant assuré que sa création était parfaite, se le consacra. Le nombre sept marque la perfection de la terre, elle nous est donnée par les sept dons du St-Esprit. — Le huitième âge n'aura pas de fin et jouira d'une paix éternelle, il y a huit Béatitudes. L'Octave a toujours été considéré comme la continuation indéfinie. Elle si-

gnifie que la fête se perpétuant durant tous les âges figurés par les sept jours, se poursuivra au-delà de tous les temps.

Tels sont les symboles les plus saillants dans l'harmonie desquels entrent nos modes. Ils se trouvaient inscrits à l'endroit le plus sacré du temple, mêlés aux grandes figures des âges du monde, au Paradis et aux Fleuves, aux Saisons et aux Vertus. Ils chantaient les louanges de l'Agneau qu'ils entouraient. L'Agneau était suspendu en clef de voûte; il paraissait marcher de gauche à droite, portant la croix pattée de la Résurrection.

D^r POUZET.



LE PRIX DE ROME

1^{er} Grand Prix: Mlle Lili Boulanger.

Second 1^{er} Grand Prix: M. Claude Delvincourt.

1^{er} Second Grand Prix: M. Marc Delmas.

Les cantates des cinq concurrents admis au Concours de Rome ont été jugées le 5 juillet à l'Institut devant toutes les sections des Beaux-Arts réunies, après avoir été exécutées à huis-clos, la veille, au Conservatoire, devant la section musicale, qui comprenait : MM. G. Fauré, Paladilhe, Th. Dubois, G. Charpentier, membres de l'Institut, avec MM. A. Bruneau, A. Wormser, G. Hùe comme jurés supplémentaires.

Rappelons que le sujet de la cantate était un épisode lyrique, *Faust et Hélène*, tiré du *Second Faust* de Goëthe par M. Eug. Adenis.

Les cinq cantates avaient comme interprètes :

Cantate de M. Claude Delvincourt: Mme Suzanne Vorska, MM. G. Foix et Duclos. Accompagnateurs : Mme Alem-Chéné et M. Verneuil.

Cantate de M. Marc Delmas: Mme Jacques Isnardon, MM. Séveilhac et André Gresse. Accompagnateurs : M. Léon Moreau et Mlle Marguerite Canal.

Cantate de Mlle Lili Boulanger: Mme Croiza, MM. David Devriès et Henry Albers. Accompagnatrice : Mlle Nadia Boulanger.

Cantate de M. Marcel Dupré: Mlle Montjovet, MM. Dutreix et Cerdan. Accompagnateur : M. Jean Verd.

Cantate de M. Edouard Mignan: Mme Germaine Lubin, MM. G. Paulet et Jan Réder. Accompagnateur : M. André Laporte.

Deux cantates ont remporté le 1^{er} Grand Prix de composition musicale : celle de Mlle Lili Boulanger qui concourait pour la première fois et celle de M. Claude Delvincourt qui, second prix, en était à son quatrième concours; enfin celle de M. Marc Delmas, deuxième second grand prix depuis deux ans, et concourant pour la huitième fois remporté également dans ce jugement le premier second grand prix.

Parlons d'abord des concurrents qui n'ont pas été mentionnés dans cette épreuve.

M. Dupré avait été reçu 1^{er} au concours d'essai et son œuvre était attendue. Son prélude est un de ceux que je préfère, c'est bien là le décor des nuits fantastiques du Walpurgis; le bruissement des sylphes (quoique trop imité de Méphisto-Walzer de Liszt) est très réussi. A partir du duo qui devait être un élan de tendresse, M. Dupré nous a donné l'impression de deux amants qui se disputent; il accompagne ses paroles d'une cavalcade de seize et quatre pieds dans un rythme violent et sauvage, et dans le trio l'effet fut absolument manqué. Cette fin, d'ailleurs, semble hâtive et bousculée. L'auteur n'y a plus l'air maître de son talent.

M. Mignan, à son habitude, nous a présenté une musique non dénuée d'intérêt, mais scolastique et trop serrée d'écriture. Sa cantate sent l'oratorio savamment écrit, mais elle manque de certaines qualités scéniques. Le duo, charmant, quoique modulant trop, révèle dans son écriture un peu de la souplesse que l'on souhaiterait partout ailleurs; les récits sont assez bien venus et le trio est savant. L'an dernier, M. Mignan nous avait donné une jolie fugue en forme de trio, cette année, il s'est contenté de le présenter dans le même style et s'est arrêté à l'exposition classique de la fugue. Pourquoi la cantate de M. Mignan n'a-t-elle pas remporté un des premiers Grands Prix, c'est sans doute parce que celles de Mlle Boulanger et M. Delvincourt ont touché davantage notre sensibilité.

M. Marc Delmas lui, est un musicien essentiellement théâtral. J'ai dit déjà tout le bien que je pensais de ce compositeur, mais je crois que le concours de Rome ne lui réussit pas. Il perd à Compiègne une partie de sa personnalité. Il travaille pour l'Institut, mais reste incertain sur ce qu'il faut faire. Très bien construite, très bien en place, avec des jeux de couleurs très habilement combinés, sa cantate n'a pas su pourtant nous émouvoir et nous charmer, elle nous a déroutés et quelque peu désillusionnés, par un certain manque de personnalité. M. Marc Delmas a suffisamment de technique, il est considérablement habile dans son art, mais il abuse trop des effets, et ne dissimule pas assez ses procédés.

On connaît peu de choses de M. Claude Delvincourt, mais on en connaît assez cependant pour pouvoir dire que c'est une nature d'artiste extrêmement intéressante et cultivée. Sa délicieuse musique manque d'architecture et d'équilibre, mais ce défaut est heureusement racheté par des pages exquises, tels le duo de certains récits, qui ont fait une très grosse impression. Que M. Delvincourt soigne sa forme, qu'il ait une improvisation moins lâche, et il sera un artiste tout à fait remarquable et complet.

Mlle Lili Boulanger nous a donné une des plus belles cantates qu'on ait entendues depuis de longues années, (exception faite pour celle de M. Paul Paray). Son œuvre est tout à fait supérieure et s'imposait à