

LES DANSES DES MORTS.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

La Danse des Morts au son des instruments.

J'ai dit ailleurs que les Danses des Morts fourmillent d'allusions directes à la danse et à la musique. Je vais donner la preuve de ce que j'ai avancé par des exemples empruntés aux textes des plus anciens de ces monuments. Je joindrai à ces citations, toutes les fois que le sujet le demandera, des éclaircissements que je renverrai en note au bas des pages. Une seule observation générale que je ferai dès à présent, c'est qu'un grand nombre d'expressions appliquées à la saltation funèbre établissent positivement son caractère de danse circulaire. La Danse des Morts est en effet une danse circulaire, une ronde, un branle (1), une carole. De là les noms de *reyen* ou *reien*, *ring*, qui, concurremment avec celui de *Tantz*, servent à la désigner dans les textes allemands (2). On devait d'autant mieux se représenter le défilé mortuaire sous la forme d'un branle, que les branles furent généralement en vogue depuis une époque très reculée jusqu'au XVIII^e siècle (3), et qu'ils constituaient un genre de divertissement propre à *gens de tous états*, de toute condition, aux hommes et aux femmes, aux maîtres et aux serviteurs, aux adolescents et aux vieillards (4). Bien plus, ils se prêtaient souvent à un artifice d'imitation dont nous voyons le spectre faire usage lorsqu'il cherche, comme un Sosie moqueur, à identifier ses poses avec celles de ses victimes. C'est ainsi que dans les branles, dits *branles morgués*, on se plaisait à prendre des attitudes et à faire des gestes en rapport avec la profession ou le caractère des personnes que l'on voulait railler. Celui *des ermites*, par exemple, admettait toutes sortes de momeries, et ce terme de *momerie*, que j'emploie ici à dessein, nous reporte lui-même à l'origine sinistre des mascarades, c'est-à-dire aux jeux, aux grimaces, aux contorsions des monstres, spectres, larves ou masques (5). Le jeune disciple du facétieux Thoinot Arbeau, auteur de

(1) *La grant danse Macabre des hommes et des femmes, ou est desmontre tous les humains de tous estats estre du bransle de la Mort.* (Lyon, Olivier Arnoulet.) Sans date (vers 1500 ?).

(2) *Jr muezet an minen reien* (d'autres leçons donnent aussi *ray*, *rayen*, *rainen* et *raden*) *komen* (texte primitif des anciennes Danses allemandes tirées des mss. de Munich et de Heidelberg, cités par Massmann). — *Herr Cardinal un springet an diszen reyen* (*Der Doten tantz mit Figuren, clag und Antwort*). *Ir tanzend ouch an disen ring.* (Texte de la Danse de Berne.)

(3) L'Allemagne les avait aussi adoptés. Ils partageaient la faveur dont jouissait l'ancienne ronde, sorte de danse primitive qui fut commune à presque tous les peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés, et qui, par tradition, est encore dansée de nos jours.

(4) « Les joueurs d'instruments sont tous accoutumés à commencer les danses en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, et en aprez donnent le branle simple, puis aprez le branle gay et à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champagne. La suite de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une

» dance. Les anciens dancent gravement les branles doubles et simples : les jeunes mariez dancent les branles gay : et les plus jeunes comme vous dancent légèrement les branles de Bourgoigne : et néanmoins tous ceux de la Danse s'acquittent de tout comme ils peuvent, chacun selon son aage, et la disposition de sa dextérité. » (Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, f. 69.)

(5) *Momon* se disait proprement d'un masque qui ne disait mot, et *momerie*, de la pantomime et de la danse de ce masque ; delà, au figuré, *momerie*, jeu joué pour tromper quelqu'un. L'allemand a aussi *mummerei* pour mascarade, et ce mot rappelle celui de *mumie*, momie. Dans cette langue, *se masquer*, se rend indifféremment par *sich verlarven* ou *sich vermunnen*, de *larven* et de *mummen*, masque. Suard, dans son essai historique sur l'origine et les progrès du théâtre anglais, parlant d'une troupe d'histoires qui fut condamnée à être fouettée hors les portes de Londres en vertu d'un acte du parlement, sous le règne d'Edouard III, dit que les acteurs dont elle se composait étaient probablement de ceux qu'on appelait *mummers*, sortes de comédiens (les premiers peut-être que l'Angleterre ait eus) qui couraient les campagnes, habillés d'une manière extraordinaire, chantant et jouant des pantomimes. Il observe toutefois que le mot *mummer* signifie celui qui se masque et se déguise pour faire le fou sans parler. Le mot an-

l'Orchésographie, disait naïvement : *Les branles me plaisent, parce que plusieurs y prennent plaisir ensemble*. Et son maître, poursuivant ses instructions au sujet de cette danse, lui disait à son tour : « Quand » vous commencerez un branle, plusieurs autres se joindront avec vous, tant jeunes hommes que damoiselles : » et quelquefois vne qui est la dernière en la dance, prendra vostre main gaulche, et ainsi se fera une dance » ronde (1). C'est ainsi que dans la Danse des Morts les derniers rejoignent les premiers ; que les jeunes hommes tendent la main aux vieillards, que les humbles serfs prennent rang à côté des plus hauts potentats, que les femmes se réunissent aux hommes, et que sexes, âges, conditions, tout finit par se confondre en un branle général. *Commencer le branle, c'était mener la danse*. Le pape, dans la Danse Macabre, s'écrie douloureusement : *Faut-il que la danse je mène* (2) ! L'usage voulait qu'on laissât cet honneur au personnage le plus marquant d'une assemblée, comme cela se fait encore de nos jours pour les rois, les princes et les hauts fonctionnaires, dans les fêtes où il leur plaît de figurer (3). Le spectre moqueur rappelle avec un malin plaisir cette circonstance au saint-père. Il lui dit d'un ton patelin : « Dom pape, vous » commencerez comme le plus digne serviteur ; en ce point honores serez : au grand maistre est deu l'honneur. » (Texte ms. d'une Danse Macabre de la Bibl. nat., n° 7310, anciennement au fonds Colbert, sous le n° 1849.) Dans d'autres textes, par exemple dans les textes en langue allemande des Danses du Petit-Bâle, du Grand-Bâle, de Fuessen, de Berne, des manuscrits de Munich et de Heidelberg, lesquels correspondent entre eux, sinon toujours par les formes du langage, du moins par le fond des idées, cette invitation au souverain pontife de danser le premier est partout formulée dans des termes qui témoignent de la même déférence ironique pour son rang suprême. On lit dans la Danse du Grand-Bâle : *Komm heiliger Vater, werther Mann! Ein vortanz musst ihr mit hann*. Ici le mot de *vortanz* et le verbe composé *vortanzen*, que nous rencontrons aussi ailleurs plusieurs fois, doivent s'entendre de l'action d'ouvrir le bal, d'exécuter le premier branle, de mener la danse. De même qu'il y eut en France des branles dansés au commencement de la fête et d'autres exécutés à la fin qui se nommaient *branles de sortie*, de même il y eut en Allemagne une division analogue qu'on appelait *Vortanz* et *Nachtanz*. Johann de Munster nous initie à l'ordre d'un bal germanique et au cérémonial chorégraphique qui s'y observait encore au commencement du xvii^e siècle. D'abord le cavalier, sans oublier la révérence d'usage, l'humble salutation, le baisement des mains et la génuflexion, invitait gracieusement à danser la jeune fille qui avait eu le privilège de fixer ses regards. L'invitation acceptée, danseur et danseuse se prenaient par la main et commençaient à s'embrasser tendrement ; quelquefois même ils se donnaient le baiser sur la bouche, si la coutume du pays sanctionnait cette privauté. Bientôt après le ménétrier, le *Pfeiffer*, le joueur de flûte ou de chalumeau, donnait à l'assemblée le signal du *Vortanz*. Cette première danse avait quelque chose de grave, de retenu, qui la distinguait de celle qui devait y succéder. Les figures en étaient simples et les mouvements modérés. Elle durait quelque temps, puis la musique se taisait et les danseurs prenaient du repos. Des sons joyeux annonçaient ensuite le *Nachtanz*. C'était un tumultueux mélange de sauts, de cabrioles, de gam-

glais *mum*, dont on se sert pour recommander le silence, comme nous disons *chut*, aurait, selon lui, la même origine. *Mum* se retrouve dans plusieurs dialectes de l'Orient et signifie *cirs*. Or, on sait que les masques ou larves furent faits dans l'origine avec cette substance. Chez les Romains, les simulacres employés dans les funérailles reproduisaient, moulés dans de la cire, les traits du visage de la personne dont on pleurait la mort, et quelquefois son corps tout entier. On fit pour Jules César une statue de cire qui le représentait avec les vingt-trois blessures qu'il avait reçues. Un masque ou larve, étant considéré comme l'image du mort ou du *larvatus*, devint synonyme de fantôme, apparition des lieux de ténèbres, de l'enfer. De là *momon*, personne masquée qui ne disait rien. De là *mum*, invitation au silence ; de là encore le *même* des gamins de Paris.

(1) Les branles, qui se dansaient de côté, ne formaient pas toujours la ronde ; il fallait, pour qu'ils devinssent une véritable ronde,

que l'on réunit, si je puis dire ainsi, les deux bouts de la danse, comme l'indique fort bien Thoinot Arbeau.

(2) « Comandò la reina, che una danza fosse presa, e quella mandò la Lauretta, Emilia cantasse. » (Bocc., g. 1, f. 8.)

(3) L'auteur de *l'Orchésographie* parle encore de cet usage en décrivant les branles : « CAPRIOL, celui qui meyne le devant de la dance, quand il n'y a point de ronde, demeure-t-il toujours le premier ? — ARBEAU : Ouy, bien souvent, car il ne se treuve point d'autre qui, avec sa damoiselle, veuille presumer d'aller le premier, mesmemet quand cest un seigneur de réputation, et sur lequel on ne veult pas entreprendre. — CAPRIOL : Quelle place prendra cestuy-cy qui voudra estre de la partie ? — ARBEAU : Il se mettra à la queue, en prenant sa damoiselle par la main droite, ou bien treuvera gracieusement quelque place entre ceux qui sont en la ronde. » (*Orches.*, Lengres, 1589, 1 vol. in-4°.) C'est ce qui s'appelait *entrer dans la danse*.

bades, de tours et de figures insolites, qui ne tardaient pas à mettre tout le monde en belle humeur. On s'explique à présent les fréquentes allusions des Danses des Morts allemandes à cette division chorégraphique, aussi bien que les locutions *commencer la danse, danser un branle de sortie*, et autres analogues qui se rencontrent dans les textes français. L'usage naguère très répandu du fifre, de la flûte, du chalumeau, du hautbois, pour accompagner les danses que Thoinot Arbeau appelle *danses récréatives*, nous donne également raison des citations multipliées qui ont été faites de ces instruments sous le nom générique de *Pfeiffe* dans les différents textes des Danses des Morts de l'Allemagne (1). Si les images de plusieurs de ces Danses mettent sous nos yeux des instruments de différentes sortes et de différents noms, les rimes, peu jalouses d'observer une grande exactitude, nous parlent encore du *Pfeiffenthon*, quand la gravure représente tout autre chose. Je reviendrai sur cette anomalie au chapitre des *Instruments de la Danse des Morts*.

Voici quelques uns des nombreux passages qui contiennent des expressions techniques ayant trait à la musique et à la danse. Je commencerai par la *Danse Macabre* (Troyes, Oudot, texte renouvelé).

La Mort.	Vous qui vivez joyeusement, Ou jeune, ou vieux, vous danserez.
La Mort au Cardinal.	Vous danserez comme les autres.
Le Roy à la Mort.	Je n'ai pas appris à danser ; Votre danse est un peu trop sauvage.
La Mort au Duc.	Il faut mourir, le temps nous presse, Et danser pour gagner le prix.
La même au Chevalier.	Il faut danser une autre danse (2).
La même à l'Ecuyer.	Avancez-vous, notre écuyer Qui sçavez les tours de la danse (3).
La même à l'Homme d'armes.	Fussiez-vous un second Artus, Vous danserez à notre danse.
L'Homme d'armes.	A cette danse, par la main, Malgré mes dents, la Mort me mène.
Le Geôlier.	Mais puisqu'il faut sitôt mourir Et suivre vos fatales danses.
La Mort à l'Enfant.	Plutôt que plus tard cette danse, Petit diable, il te faut souffrir.
La même au Fou.	Ce que dansez n'est en usage ; Mais, pauvre sot, bien vous avient. Autant le fou comme le sage, Tout homme à danser il convient.
La même à la Reine.	Vous commencerez cette danse.
La Reine.	Cette danse m'est bien nouvelle.
La Duchesse.	Mes amis, mon or et mon bien, En qui j'ay mis mon espérance, Contre la Mort ne peuvent rien, Et moins encore contre la danse.

(1) « Her Bawes, merkt uf der phtfen dön. » (Texte ms.).

« Und tanz'n nach meiner Pfeiffen Thon. » (Danse du Grand-Bâle.)

« So mercken auff, der Pfeiffen Schall. » (Id.)

« Des Todes Pfeiff dönt dem onglych. » (Id.)

« Bis de pfiff ein ton gewint. » (Danse du Petit-Bâle.)

« Und Nyemant weys wenn ds pfeiffes auf pfeiffen wil. » (Danse xylographique, publiée par Masmann.) Le ménétrier ou ménestrel, dans les Danses allemandes, reçoit le nom de *pfeiffer*. Il est vrai que les instruments ordinaires des ménétriers étaient la flûte, le fifre, le chalumeau, le hautbois, la cornemuse ; mais les musi-

ciens instrumentistes n'en gardaient pas moins le nom de *pfeiffer* en tout autre cas, c'est-à-dire lorsqu'ils jouaient d'un instrument à vent quelconque. Ainsi *pfeiffer* était devenu un nom générique, à peu près par la raison qui fait qu'aujourd'hui encore, en Allemagne, la dénomination de hautboïste est généralement reçue pour désigner celui qui appartient à une musique militaire, quel que soit l'instrument dont il joue. Un corps de musique militaire est aussi nommé, par la même raison, corps des hautboïstes.

(2) Un peu plus loin, la Mort dit au marchand : *Il faut chanter un autre chant*. Ce qui a la même signification.

(3) Revient à ceci : Vous qui savez les tours du métier.

LA DANSE DES MORTS AU SON DES INSTRUMENTS.

La Mort à la Nourrice.	Laissez enfans et peccions, Hochet, moulinet et boulie; Venez danser sans violon (1) Le dernier branle de sortie (2).
La même à la Femme amoureuse.	Dancez un branle de sortie.
La même à la Sotte.	Sas tôt, Marget, vovez avant; Etes-vous maintenant derrière ? Vons devriez bien marcher devant Et danser toute la première. Vous en savez bien le métier, Puisque vous portez la carotte; Je vous attends à mon moustier Où danse bien sot que sotte.

La Danse Macabre n'est pas la plus riche en locutions empruntées à la musique et à la danse, de même qu'elle n'est pas la mieux partagée en fait de dessins d'instruments. Les textes des rondes allemandes présentent plus d'intérêt à ce double point de vue; mais pour ne point multiplier outre mesure les citations, ce qui pourrait devenir fastidieux, je me contenterai de placer ici la traduction littérale de quelques passages qui prêtent à des remarques.

La Mort au Pape. (Mss. de Munich et de Heidelberg, fig. 1.)	Seigneur Pape, prête l'oreille au son du sifre (3) Et fais en sorte de bien sauter. Il n'est point pour cela de dispense; C'est la Mort qui t'offre à danser.
La Mort à l'Empereur. (Danse du Grand-Bâle.)	Sire Empereur à la barbe grise, Vot're tour tardait à venir; Vous n'avez rien perdu pour attendre. Vous danserez au son de ma flûte (4).
La Mort à l'Impératrice. (Danse du Petit-Bâle, du Grand-Bâle et des anciens mss. allemands.)	J'ouvre la danse, madame l'impératrice; Entrez-y après moi, cette danse est la mienne. Vos courtisans vous ont quittée; C'est la Mort seule qui brigue vos faveurs.
La Mort au Roi. (Toute des anciens mss.; Id. des Danes de Bâle.)	Sire Roi, il est un terme à votre puissance; Je veux vous conduire par la main A la danse des frères noirs (5) Où la Mort vous donnera sa couronne.

(1) Je le ferai bien danser sans violon, se dit encore sous forme de menace.

(2) Le dernier branle dansé à une fête qu'on appelait effectivement branle de sortie.

(3) Ou de la flûte. Le texte de la Danse xylographique, publiée par Massmann et tirée du ms. de la bibliothèque de Heidelberg (Cod. palat. n° 438, chart. fol.), ne porte point, comme les autres, *pfeyffen don*, mais *pawken don*. Il est vrai que le spectre, dans la gravure sur bois de cette danse, joue effectivement des timbales ou naquaires.

(4) *Und tanz'n uff der pfffen ton*, litt. Et danser d'après le (au) son de la flûte. (Et mon sifre discord vous invite à partir, traduction de l'édit. de Bâle, Birmann, 1850.) L'usage de danser au son de la flûte, du sifre, du chalumeau, et de régler ses pas sur l'air joué par le ménétrier, le *pfeyffer*, a doté la langue allemande de plusieurs expressions qui ont fini par devenir autant de proverbes. C'est ainsi que, dans quelques contrées de l'Allemagne, *danser comme l'on siffle* se dit figurément pour se conformer aux désirs, aux volontés, aux exigences de quelqu'un. C'est même une locution très usitée et très populaire.

(5) *An diser swarzer brueder tanz*. Cette nouvelle manière de désigner la Danse des Morts mérite d'être remarquée. Elle est connue au texte des manuscrits allemands cités par Massmann, ainsi qu'à la Danse du Petit-Bâle. La Danse du Grand-Bâle porte: *An diesen durren bruder tanz*, ce qui signifie littéralement, à la danse des frères maigres ou décharnés. Rapprochons ce passage de celui où l'enfant parle de l'homme noir qui vient l'enlever: *Ein swarzer mann ziucht mich dd hin*. La Danse du Petit-Bâle met à la place du mot noir une autre épithète, *magere*, maigre, et la Danse du Grand-Bâle, *dürr*, qui veut dire décharné. Ces diverses qualifications expriment toutes au fond la même pensée et sont encore le produit d'une confusion entre les traits de la Mort et ceux de Satan. Observons que la Mort, *der Tod*, en allemand comme en grec (Thanatos), est du genre masculin, et que la couleur noire lui sied aussi bien qu'à son frère le Diable (Hadès), qui n'en a pas seul le privilège. L'homme noir, ravisseur de l'enfant, peut donc être à la fois Satan et la Mort. Un grand nombre de légendes germaniques expliquent d'une manière poétique le fait de la mort des enfants, par l'apparition subite de spectres, de fantômes qui viennent murmurer à l'oreille de ces petits êtres des paroles fatales, en les en-

<i>La Mort au Cardinal.</i> (Danse du Grand-Bâle.)	Monsieur le Cardinal au chapeau rouge, Sautez, la danse est bonne.
<i>La Mort au Duc.</i> (Mss. de Munich et de Heidelberg et les deux Danses de Bâle.)	O Duc orgueilleux, vous avez bien dansé Ou bien chanté avec les femmes ; Vous paierez tout cela en entrant dans la ronde. Allons, venez saluer les morts.
<i>Le Duc à la Mort.</i> (Danse du Grand-Bâle.)	Maintenant je vais être semblable à mon danseur.
<i>L'Evêque à la Mort.</i> (Mss. et Danses de Bâle.)	Je fus très respecté Quand je faisais partie de l'ordre des évêques, Et maintenant les monstres infernaux Me traînent à la danse ni plus ni moins qu'un siège (1).
<i>La Danse noble à la Mort.</i> (Mss. all. Danse du Petit-Bâle.) Le fife de la Mort me cause une tristesse infinie : La chanson à danser (2) est ici bien lugubre (3).
<i>La Mort au Marchand.</i> (Mss. all. Danse de Bâle.)	La Mort ne prend ni l'argent ni les biens. Ainsi dansez avec courage.
<i>Réponse de l'Enfant.</i> (Mss. all. et les Danses de Bâle, etc.)	O douleur, ma bonne petite mère, Un homme noir m'a tiré à lui. Comment peux-tu m'abandonner ? Je ne sais pas marcher et l'on veut que je danse (4).

poisonnant de leur souffle. Un de ces esprits de ténèbres est désigné sous le nom de *Roi des Aumes* (Erlen König), dans une légende dont une belle mélodie de François Schubert a fait revivre le souvenir. Quelques uns ont pris ce nom d'*Erlen König*, pour une corruption de *Höllen König*, roi des enfers. Toujours est-il que cette légende rappelle d'une manière frappante l'épisode de l'*homme noir* de la Danse des Morts. L'enfant y adresse à son père les mêmes plaintes que dans la ronde funèbre, il fait entendre à sa mère, sur les souffrances mystérieuses qu'il endure pendant que le fantôme lui parle et cherche à l'attirer. Ce roi des Aumes, ce spectre, c'est encore un de ces esprits infernaux qui engendrent la maladie ou la mort par leur contact impur et qui justifient le surnom de *poison de Dieu*, donné à Satan, auteur des fléaux, de la contagion, de la peste. Il existe dans la littérature populaire d'un grand nombre de pays des créations analogues, personnifications multiples de l'esprit maléfaisant qui essaie toutes les formes et joue tous les rôles pour effrayer les humains et leur porter malheur. Ainsi, en Bretagne, on redoute la visite de celui qu'on appelle le *Petit charbonnier*, parce que la présence inattendue de cet esprit des ténèbres annonce toujours la mort de quelqu'un que l'on aime, ou quelque autre événement fâcheux. Lorsqu'une femme l'aperçoit, elle craint aussitôt pour les jours de son enfant. Je considère comme un reste de la croyance superstitieuse qui fit éclore ces légendes, l'habitude qu'ont encore de nos jours les mères et les nourrices de couvrir d'amulettes ou d'objets bénits les petits enfants pour écarter de leurs berceaux les influences insalubres et étouffer les germes de certaines maladies qu'elles continuent d'attribuer à l'action d'un esprit maléfaisant, principalement aux effets du *mauvais œil*. Dans plusieurs contrées, et surtout en Allemagne, où les souvenirs légendaires sont très vivaces, il y a des mères qui se persuadent que des spectres ou des fantômes sont venus leur enlever les êtres chéris dont elles pleurent la mort. Une d'elles, au milieu de ses larmes, racontait un jour qu'une petite fille qu'elle avait perdue, mais à qui la souffrance n'avait nullement ôté l'usage de la raison, entendit, quelques instants avant de mourir, trois coups distincts frappés à la muraille auprès de son chevet, et que l'enfant, pleine de terreur, s'était alors écriée : « Le voici, c'est lui, je le vois ; il

vient me chercher ! » Il n'est pas étonnant que de jeunes imaginations se montrent frappées des images bizarres dont on les nourrit à plaisir. Les parents qui ont renoncé, pour leur compte, aux chimères du passé, ne contribuent pas moins à jeter un levain de superstition dans ces esprits faibles et amoureux du merveilleux, par leurs évocations journalières du diable, de l'homme noir qui, sous les traits d'un personnage de convention dont le ramoneur jouera le rôle au besoin, doit venir s'emparer des enfants mutins pour leur administrer une bonne correction. Ce personnage, en France, sera *Croquemitaine* ; en Allemagne, *Hans Trapp*, et en Italie, à l'époque des fêtes de Noël, la Befana armée de sa redoutable poignée de verges. Dans toutes ces apparitions, le fantôme, le spectre, personnifie toujours l'esprit du mal, l'esprit méchant, le mauvais ange, l'ange de la mort, devenu le type de Satan. Son rôle est celui de vengeur ou d'exterminateur. De là la synonymie des expressions : *que la peste l'étouffe, que le diable l'emporte, que la fièvre le tienne, puisse-t-il aller à tous les diables*. De là aussi le rapport de l'*homme noir*, le spectre de la Mort avec les *frères noirs*, les spectres des morts, les *larvati* et ceux mêmes, peut-être, qui étaient morts de la peste.

(1) Nu ziehent mich die ungeschaffen
Zem tanze als einen affen.
(Texte des Mss. cités par Massmann.)

(2) La chanson à danser était l'air qui accompagnait la danse ; on l'empruntait ordinairement à une chanson très connue dont on chantait quelquefois les paroles en dansant ou dont les instruments jouaient simplement la mélodie. On composait encore, au siècle dernier, de ces sortes de chansons et l'on se plaisait à en recueillir de très anciennes. Nos rondes enfantines sont presque toutes de vieilles chansons à danser qui faisaient les délices de nos ancêtres.

(3) Le ms. de Heidelberg H¹ : NOBILISSA. *Plaudere deberem, si ludiora vite viderem* [Fistula me fallit mortis quæ dissona psallit]. On se rappelle que la gravure de Pierre Schenck, représentant un squelette jouant du violon à un vieux richard, est intitulée : MORTIS INGRATA MUSICA.

(4) Tel est aussi le sens des paroles de l'Enfant dans la Danse

Pour les autres passages du texte des *Danses des Morts* qui offrent quelque intérêt sous le rapport musical, je renvoie le lecteur aux chapitres suivants.

Après tout ce qu'on vient de dire, il est suffisamment prouvé, je crois, que la *Danse des Morts* a réellement été conçue sous la forme d'une danse, et qu'il n'y a rien de figuré dans le titre qu'on lui donne, c'est-à-dire que le mot *danse* y conserve son acception propre, et ne signifie nullement *moralité, remontrance, leçon*. Que cette danse ait le caractère d'une bonne leçon morale, cela n'est pas douteux; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il s'agit de démontrer que l'attitude du squelette, l'usage qu'il fait des instruments de musique, la manière dont il s'accouple, en changeant d'aspect, aux personnages vivants qu'il invite à la danse, afin de former une suite de groupes d'un caractère différent destinés à constituer le branle mortuaire, ne sont point les résultats d'une intention vague ou d'un acte de pure fantaisie. Il n'y faut pas voir les traits accessoires de l'idée principale, il faut y reconnaître la donnée essentielle de l'œuvre. Que s'est-on proposé, en effet? De parodier d'une façon satanique (1), c'est-à-dire funèbre, les biens de la vie et la vie même, qui n'est que néant et pourriture sous ses beaux dehors. Mais pour exécuter cette parodie de telle sorte que tout le monde en comprît sur-le-champ la portée philosophique, ne convenait-il pas de choisir des images tirées de la vie réelle, partant accessibles à tous par leur vulgarité même? Or les images qu'évoque l'idée de la danse en général devaient naturellement s'offrir à la pensée, puisque la danse peut être considérée comme une des manifestations les plus spontanées de la gaieté humaine, et qu'elle symbolise, en quelque sorte, les joies et les plaisirs de l'existence ici-bas. C'est donc comme *danse* que le sujet funèbre a été conçu; c'est comme danse qu'il s'est produit, soit en réalité sous forme de spectacle, soit par *images*, sous forme de peinture et de sculpture; c'est comme *danse* qu'il a été compris et a obtenu une immense popularité; c'est comme danse enfin qu'il a été reproduit et imité postérieurement, car l'ouvrage de Michault ne prend pas seulement le titre de *Danse aux Aveugles*, mais dans les vignettes dont plusieurs de ses éditions et de ses copies manuscrites sont ornées, il met en scène des personnages qui se tiennent par la main et qui dansent un branle. On voit donc que le mot *danse* conservant ici sa signification littérale, rien ne se conçoit mieux que la présence des instruments de musique dans les images des bizarres productions auxquelles il s'applique; rien ne se conçoit mieux, en outre, que l'emploi des termes techniques de la danse et de la musique dans les textes donnant l'explication de ces images.

Macabre. M. Edouard Thierry a dit avec autant de grâce et de naïveté, mais avec plus d'élégance et de poésie :

Mes petits pieds sont comme ceux des anges,
Ma mère avec amour
Ote et remet l'épingle de mes langes,
Pour les voir tout le jour.
Sur ses genoux, pauvre enfant, tête blonde,
Je fais à peine un pas,
Comment veux-tu que j'entre dans ta ronde
Moi qui ne marche pas?

(Ed. Thierry, *la Danse Macabre*. Voy. ce charmant poème à la fin du présent volume.)

(1) J'ai déjà dit, dans la première partie de mon ouvrage (Section II, *Symbolisation, personnification et représentation de la Mort*), que l'idée du branle mortuaire doit provenir de la même source que celle des danses nocturnes de démons et de sorciers, comme suite nécessaire de l'identification de la Mort et de Satan, puis des morts avec les larvati ou hallucinés, confondus eux-

mêmes avec les démons en tant qu'êtres voués au mauvais principe; en d'autres termes, possédés du diable. Aussi se représentait-on ces danses nocturnes également sous la forme de défilés chorégraphiques ou de branles, mais de branles dansés à rebours. C'est ce qui résulte de la description qu'en fait le superstitieux Pierre de l'Ancre, dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, p. 121. « On y dance (au sabbat) en long, deux à deux, » et dos à dos, et parfois en rond, tous le dos tourné vers le centre » de la dance, les filles et les femmes tenant chacune leurs démons » par la main, lesquels leur apprennent des traits et gestes si lascifs et si indécens qu'ils seroient horreur à la plus effrontée » femme du monde. Avec des chansons d'une composition si brutale, et en termes et mots si licentieux et lubriques, que les yeux » se troublent, les oreilles s'estourdissent, et l'entendement s'enchante de voir tant de choses monstrueuses qui s'y rencontrent à la fois. »

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'Orchestre de la Danse des Morts.

Des danseurs ne sauraient se passer de musiciens, un bal ne peut manquer d'avoir un orchestre ; aussi la fête de la Mort a-t-elle eu ses ménestriers pour inviter la foule à venir goûter au cimetière les joies du tombeau. L'idée des squelettes musiciens placés en tête des rondes funèbres, le plus souvent sur une estrade auprès du charnier, fut probablement suggérée par la coutume, très répandue pendant le moyen âge, de pratiquer des jeux et des divertissements après les saints offices autour des églises, dans le lieu même qui servait d'asile aux morts. C'est là que les pèlerins récitaient des cantiques et des légendes, que les trouvères et les ménestrels *fablaient* et chantaient, que les jongleurs faisaient leurs tours d'adresse, que les marchands vendaient mille babioles, et que la jeunesse des deux sexes tenait de doux propos et dansait. Cette coutume ne fut à la vérité qu'une tolérance de la part du clergé qui s'y opposa formellement toutes les fois qu'elle occasionna des abus et devint un sujet de scandale. Le *Manuel du péché*, composé, à ce que l'on croit, au XIII^e siècle, par l'évêque Grosthead, et cité par Douce, proteste contre cet usage dans les vers que voici :

Karoles ne lutes ne deit nul fere
 En seint église, ki me voit crere ;
 Kas en cimetière Karoler
 Utrage est grant u latter.

Mais la force de l'habitude l'emporta sur les exhortations et les remontrances. Ce fut en vain que l'autorité ecclésiastique essaya par des mesures plus rigoureuses et par des défenses réitérées d'abolir cet usage, qui, loin de s'affaiblir, se perpétua de siècle en siècle (1). On est même tenté de croire que l'Eglise ne voyait pas au fond, avec autant de répugnance qu'elle tenait à en manifester, l'amour que ses enfants conservaient pour les saints lieux jusque dans la pratique des divertissements frivoles. Comme une mère en qui la sévérité n'exclue pas la tendresse, elle pouvait en quelque sorte les surveiller dans leurs jeux, épier à toute heure leurs moindres penchants, leurs tendances les plus secrètes, afin de les réprimander ensuite plus sûrement et plus fructueusement du haut de la chaire chrétienne par la voix de ses prédicateurs. De la sorte aussi, elle parvenait à retenir sous son aile les esprits volages et inconstants que la rigueur de sa loi effrayait et que les séductions de l'esprit tentateur menaçaient à tout moment d'attirer dans les voies périlleuses. Bref, ce qu'elle perdait d'un côté elle le regagnait de l'autre ; si bien qu'elle-même permit souvent qu'après les saints offices on commençât les danses. C'est en effet le signal de ces joyeux ébats que donnent après le sermon des dominicains les deux squelettes ménestriers de la Danse du Grand-Bâle (voyez à la fin de ce volume, pl. III, fig. 23). Ces deux squelettes ne sont que la copie des deux musiciens qui dans les tableaux du Klingenthal (voy. fig. 22) ouvrent la ronde devant le *Todtenhaus*, ou charnier où sont empilés les ossements des morts. Quant aux instruments de musique dont ils se servent dans l'une

(1) Le concile d'Exeter, tenu en Angleterre en 1287, ordonne aux curés de ne point souffrir dans les cimetières l'exercice de la lutte, des danses ou autres jeux, surtout pendant la célébration des veilles ou des fêtes des saints. L'assemblée du clergé de France, tenue à Melun en 1579, dans son règlement sur l'observance des fêtes, défend les spectacles comiques et renouvelle l'ordonnance des anciens conciles, de ne point jouer des comédies et de ne point danser dans les cimetières. Le rituel de Cahors, donné en 1605, par l'évêque Étienne de Popian, et principalement dirigé contre

les comédiens, contient les prescriptions suivantes : *Par quoi mandons et très expressément enjoignons à tous prieurs, recteurs, curez ou leurs vicaires, chasser hors de l'église (à laquelle comme maison de Dieu et d'oraison convient la sainteté) et des porches et des cimetières et autres lieux sacrés et circonvoisins toutes sortes de tambours et joueurs d'instruments, farces et quelconques REPRÉSENTATIONS PAR PERSONNAGES MASQUES OU DEGUIZÉS, DANSES, JEUX, etc.*

et l'autre peinture, ils faisaient partie de ceux qui, au moyen âge, formaient l'accompagnement ordinaire des danses, savoir : la flûte, le tambourin, plus le chalumeau. Rapportons-nous-en sur ce point à Thoinot Arbeau : « Le tambourin, dit-il, accompagné de sa fluste longue, entres aultres instruments, estoit du temps » de noz pères employé pour ce que un seul joueur suffisait à mener des deux ensemble, et faisoient la symphonie et accordance entière, sans qu'il fust besoing de faire plus grand despence et d'avoir plusieurs » aultres joueurs, comme violons et semblables. Maintenant, ajoute-t-il (c'est-à-dire vers 1589), il n'est pas » si petit manouvrier qui ne veuille a ses nopces avoir des hautbois et saqueboutes. » Le joueur de flûte et de tambourin figure aussi dans la Danse Macabre (Guy Marchant, 1486) conjointement avec trois autres collègues, dont le premier tient une cornemuse, le second un petit orgue portatif, le troisième une harpe (pl. IV, fig. 24) (1). Les Danses les plus anciennes qualifient ces musiciens de premier, de second, de deuxième, de troisième, de quatrième ménestrel ou ménétrier ; d'autres ne les appellent que le premier, le second, le deuxième, le troisième et le quatrième mort. Cet orchestre est placé devant la Danse des hommes dans presque toutes les éditions, à commencer par celle de 1486, mais il n'est point, je crois, dans la première. On le trouve aussi en tête de la Danse des femmes avec un texte que je vais rapporter ci-dessous, d'après l'une des leçons les plus anciennes, en donnant en regard les variantes du langage plus poly ou renouvelé :

LE PREMIER MENESTREL (2).

Venez dames et damoiselles
Du siècle et de religion
Befues : mariees et pucelles
Et autres sans exception
De quelconque condicion
Toutes : danser a ceste danse
Vous y venez vueilles ou non
Qui sage est souuent y pense.

LE SECOND.

Quels sont vos corps : je vous demade
Femmes jolles tant bien paree
Ils sont pour certain la viande
Quun jour sera aux vers donnee
Des vers sera donc deuoree,
Vostre chair : qui est fresche et tendre
Ja il nen demourra goulee
Vos vers après deulendront cendre.

LE TIERS.

Compaignon bonne est la raison
De ses femmes outrecuidées
Que leur corps sera venaison
De vers puans ung jour mengees
En pourroyent elles estre gardees
Four or : argent ne rien qui soit
Nenny. bien sont doncques abusees,
Qui ne samende il se decoit.

LE QUART.

O femmes mirez-vous en ung tas
Dossemeus de gens trespassez

LA MORT AUX DAMES (3).

Venez, dames et damoiselles,
Chrétienne ou de religion,
Veuves, ou femmes, ou pucelles,
Et sans aucune exception,
Fussiez-vous de condition,
De laidle ou de belle prestance,
Il faut, le voulez-vous ou non,
Venir danser à notre danse.

LE SECOND MORT.

Quels sont nos corps, je le demande,
A vous femmes d'états divers ?
Sinon une poante viande,
Après notre mort, pour les vers.
Pourquoi donc si fort la flatter,
Et si délicate la rendre ?
Puisqu'elle doit sans contester,
Quelque jour, retourner en cendre.

LE TROISIÈME MORT.

Compaignon, bonne est la raison
De ces femmes outre cuidées,
Leurs corps sera la venaison,
Des vers dans le tombeau gardées,
Leurs beutes tous les jours fardées,
Quand dans la tombe elles seront,
Pour or, argent regardées,
De personne plus ne seront.

LE QUATRIÈME MORT.

Femmes, mirez vos doux appas
Dans cette triste sépulture.

(1) Dans l'édit. de Paris, V^e Jehan Trepperel et Jehan Jehannot (1500), on voit en tête de la danse deux squelettes dont l'un joue de la flûte et du tambour et l'autre de la viole (*lyrs mendicorum*). Il en est de même dans quelques éditions postérieures, entre autres celle de Lyon (Pierre de Sainte-Lucie, 1537).

(2) Ce texte est le même que celui du ms. 7310. 3 de la Bibliothèque nat., portant, au dos de la reliure, le titre de *Danse Macabre*.

(3) *La grande Danse Macabre des hommes et des femmes historisée et renouvelée de vieux gaulois en langage la plus poly de notre temps*. Troyes, Jacques Oudot.

Lesquels ont en divers estats
 Au monde este leurs temps passez
 Et maintenant sont entassez
 Lun sur l'autre gros et menus
 Ainsi serrez, or y pensez
 La chair pourrie les os tons nes.

Regardez ces os en un tas,
 Qui font horreur à la nature,
 Ils ont été d'états divers,
 Reines, bergers, grandes dames :
 Ou ne sçait plus, mangez des vers,
 S'ils sont os d'hommes ou de femmes (1).

J'ai donné (pl. IV, fig. 25 a, 25 b) les quatre joueurs d'instrument placés avant la Danse des femmes dans le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale (n° 7310. 3). Les deux gravures qui les représentent sont sur deux pages en regard. Au-dessous des deux premiers squelettes, dont l'un tient une gigue et l'autre un hautbois, on lit avant le texte rapporté ci-dessus une poésie en mauvais latin commençant de la manière suivante :

*Laetitia formosa teneras cantate puella,
 Nam defluunt anni more fluentis aque,
 Nec que preterit iterum revocabitur unda,
 Nec que preterit hora redire potest.*

Les deux autres ménestrels jouent, l'un de la flûte et du petit tambourin, l'autre de la *chifonie* (*lyra mendicorum*), appelée *vielle* actuellement en français. On voit que les illustrations de ce manuscrit ne rappellent qu'un seul des musiciens de l'orchestre de la Danse Macabre imprimée, à savoir, le joueur de flûte et de tambourin. La ronde germanique du xv^e siècle, *der Doten Dantz mit figuren, clage und antwort*, ouvre d'une façon plus joyeuse et plus gaillarde par un concert d'instruments à vent, auquel le son du tambour ne tarde pas à se joindre. La figure 38 (voy. pl. VI), qui est la première du *Doten Dantz*, représente quatre squelettes musiciens, comme dans la Danse Macabre, mais avec d'autres instruments. Trois de ces instruments sont ornés de petits drapeaux flottants, *parsons*, *fanons* ou *banderoles* aux armes de la Mort. Les quatre musiciens formant l'orchestre se tiennent sur une sorte d'estrade ou de théâtre couvert. Trois d'entre eux sont assis sur un banc placé au milieu de cette estrade. Au bas de la gravure se montrent jusqu'à mi-corps trois danseurs squelettes, qui paraissent fort animés par les sons qu'ils entendent. Au-dessus de l'image est le quatrain dont j'ai donné plus haut la traduction :

*Bon gré, mal gré, mattres et serviteurs,
 Dansez ici, quel que soit votre sexe, etc.*

A la page suivante, une représentation qui est le complément de celle qui précède expose à nos regards un mort couché dans son sépulcre. Par derrière, trois horribles spectres enlacés par des serpents figurent, d'une manière peu antique et excessivement grotesque, une sorte de groupe de Laocoon. A gauche, on aperçoit le charnier rempli de têtes de morts; à droite, sur le premier plan, trois autres squelettes, dont un bat la caisse avec un os en guise de baguette; ils prennent l'attitude de conscrits enivrés d'une joie belliqueuse à l'idée de leur enrôlement sous les classiques drapeaux de Mars. Holbein semble s'être proposé d'annoncer le défilé lugubre avec encore plus d'éclat et de retentissement. Dans son orchestre d'outre-tombe, il introduit plusieurs sortes d'instruments bruyants et nasillards, hautbois, trompettes, *Kramhörnner* (cromornes), timbales, et jusqu'à une pauvre chifonie ou lyre de mendiants (*vielle*), qu'il place avec malice dans les mains d'un squelette de vieille femme coiffée d'une cornette de nuit, comme pour montrer que les vieilles femmes répètent toujours la même chanson, ce qu'un jeu de mot allemand sur la lyre donne à entendre ici. (Pl. IV, fig. 26.)

(1) Les discours des ménestrels, qui servent de prologue à la Danse des hommes, se trouvent rimés en latin dans le *Speculum salutare choreæ Macabré* de la réimpression de Goldast. Le premier mort y prend ainsi la parole :

MORTUUS PRIMUS MUSICUS CHORÆ.
 Vos qui diva vero sententia

In divinis vivitis sacula,
 Sequimini Christi vestigia
 Provideado mortis articulo.
 Nero, mane, aut in dileculo
 Hanc choream sic choreabitia.
 Suspiciate vestro nos oculo,
 Sicut sumus, ita vos critia.

Il n'y a point d'orchestre de morts dans la Danse xylographique du xv^e siècle, tirée du manuscrit de Heidelberg (H¹) et publiée par Massmann. Je n'en ai pas trouvé non plus dans la Danse de Lubeck, ni dans beaucoup d'autres Danses plus modernes (1). Le frontispice de celle de Valvasor, allégorie dans le goût des xvii^e et xviii^e siècles, contient deux musiciens à cheval. L'un blouse les timbales, l'autre sonne de la trompette (pl. IV, fig. 27). C'est proprement ici le *Triomphe de la Mort*, avec sa pompe sévère et magistrale; ce n'est plus la Danse des larves ou des *larvati* menée avec un burlesque entraîné, aux accords piquants et ironiques des ménétriers.

CHAPITRE TROISIÈME.

Le Ménestrel ou Ménétrier de la Danse des Morts.

Ce n'est point pour accompagner au son d'un instrument la saltation funèbre, ou bien pour donner le signal de la danse, à l'exemple des musiciens squelettes dont nous parlions tout à l'heure, que se présente ici le ménestrel. Ce gai compagnon n'est pas encore rayé du nombre des vivants, mais son heure a sonné et la Mort vient le prendre : elle veut qu'il soit aussi de la fête. Celui qui tant de fois invita les autres au plaisir va donc trouver enfin l'occasion de se divertir pour son propre compte ! Allons, beau ménétrier, entrez dans la ronde !

De toutes les professions représentées dans le bal des Morts, aucune peut-être ne fut plus populaire que celle de ménestrel ou ménétrier. Quand je dis populaire, je donne à ce mot toute l'extension dont il est susceptible, car les ménestrels n'étaient pas seulement les musiciens du peuple, ils s'employaient aussi à divertir les grands. Descendants directs des anciens bardes, selon les uns, des rhapsodes et des mimes de l'antiquité, selon d'autres, mais avec plus de probabilité, sans doute, continuateurs, sous des noms nouveaux, d'une institution qui florit de temps immémorial chez les nations barbares comme chez les peuples civilisés (2), ces musiciens gyrovagues allaient de ville en ville, de village en village, de tribu en tribu, célébrant la valeur des héros et les exploits des chefs, les doux combats de l'amour et les tendres conquêtes des amants, les plaisirs frivoles de la terre et les joies incommensurables du ciel, la vie tumultueuse des camps et l'existence paisible des cloîtres. De l'humble chaumière cachée dans les profondeurs de la vallée, ils montaient au donjon féodal dont les tourelles orgueilleuses semblaient menacer les nues. Emplissant le monde de glorieux souvenirs et de suaves harmonies, ils exaltaient tour à tour la constance des martyrs morts pour la défense de la foi et le courage des guerriers morts pour la défense de la patrie. Présents en tous lieux, ils marchaient à la tête des armées, ils suivaient les processions (3), ils portaient

(1) En tête de la Danse hollandaise de Rusing, qui n'est qu'une imitation de celle d'Holbein, on voit assis sur un trône un squelette couronné. A droite et à gauche de cette figure, sont placés deux autres squelettes sonnant de la trompette; au-dessous dansent sept personnages du même genre. D'autres interprétations de l'ancienne Danse des Morts contiennent quelques figures isolées de squelettes donnant le signal de la ronde ou bien accompagnant le branle au son d'un instrument de musique; mais ces représentations, étant plus récentes, ont peu d'intérêt pour l'histoire des instruments: c'est pourquoi il faut s'en tenir aux anciens types principaux dont j'ai parlé.

(2) De nos jours encore elle est en honneur chez des peuples à moitié civilisés ou tout à fait barbares. Je citerai quelques pays de la côte de Guinée où la société nègre se partage en plusieurs classes, et où les seigneurs, de même que les souverains, ont auprès d'eux des espèces de bardes ou ménestrels appelés *Guirots*. L'office des Guirots est de chanter l'antiquité, la noblesse et la valeur de leurs princes; ils s'accompagnent d'un instrument

qui d'ordinaire est une caisse sur laquelle ils battent avec les mains ou avec deux petites baguettes. Ce sont les *Guirots* qui portent le tambour royal, l'*Olamba*, et qui, pendant les luttes et les exercices gymnastiques auxquels se livrent fréquemment les nègres de ces contrées, excitent au son d'un tambour ou d'un chaudron le courage et l'ardeur des athlètes. (Voy. mon *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*. Paris, Firmin Didot frères, p. 458.)

(3) Un antique cérémonial d'une église de Toulouse parle de pêcheurs (*piscatores*) qui auraient amené des ménestrels dans une fête célébrée en l'honneur de la Sainte-Croix. « Item etiam congregabuntur *Piscatores* qui debent inter esse isto die in processione cum *ministris* seu *JOCULATORIBUS*, quia ipsi *Piscatores* tenentur habere isto die *joculatores* seu *mimos* ob honorem crucis. — Et vadunt primi ante processionem cum *ministris* seu *joculatoribus* semper pulsantibus usque ad ecclesiam sancti Stephani. (Du Fresne, *Gloss.*, v^o *Rex ministellorum*.) Le concile de Noyon de l'an 1334 défendit les processions faites par des jongleurs.

des messages, ils favorisaient les entreprises galantes. Souvent on les rencontrait mêlés à des bandes de pèlerins, ou bien accompagnant une troupe de croisés partant pour la terre sainte. Ils égayaient par le jeu des instruments ou par les poétiques accents de la muse, les spectacles publics, les *montres* des fêtes solennelles, les entrées triomphales des seigneurs, des princes et des rois. Admis dans l'intimité du foyer domestique, ils prenaient part aux divertissements de famille; ils composaient des épithalames pour les jeunes mariés, amusaient de leurs récits les convives et mettaient le bal en train par de joyeux accords. Flatteurs des cours et flatteurs de la plèbe, ils cherchaient en toute occasion à se concilier les suffrages de leurs auditeurs. Malheureusement ils n'y parvenaient pas toujours sans blesser la vérité; et plus d'une fois le désir de plaire à leurs hôtes les rendit, sous ce rapport, peu scrupuleux. Quelques uns cependant, obéissant à de meilleures inspirations, osaient parler avec franchise au nom de la justice et du droit méconnu. Interprètes éloquents des ressentiments et des jalousies de castes qui divisaient alors la société, ils avaient l'adresse de mêler à leurs accents mielleux des traits fins et acérés qui allaient droit au but sans blesser directement personne. C'étaient d'amusants conteurs, des orateurs habiles déguisant avec art leurs témérités. En tout cas, le bon mot qui faisait sourire valait mieux que le froid sermon qui eût offensé.

Tant que les ménestrels jouèrent ce rôle honorable, tant que l'impartialité, non l'intérêt, guida leurs actions, ils conservèrent l'estime dont ils avaient joui dans les premiers temps de leur institution. Leur personne était pour ainsi dire sacrée, et leur voix ne retentissait jamais en vain. Comme exemple de la confiance et de la considération qui leur étaient souvent accordées, même à une époque où ils avaient déjà beaucoup perdu de leur prestige, on peut rapporter l'anecdote suivante. En 1316, dit Stow dans la *Description de Londres*, Edouard II célébrait sa fête à Westminster, le jour de la Pentecôte; il était à table, entouré de ses pairs, lorsqu'une femme, vêtue et parée comme un ménestrel, entra dans la salle sur un grand cheval richement harnaché, comme en avaient d'ordinaire les poètes-chanteurs. Après avoir tourné quelque temps autour des tables, elle s'approcha de celle du roi et mit devant lui un placet; puis elle salua profondément la compagnie, piqua son cheval et disparut. Ce placet contenait une remontrance au roi sur les faveurs qu'il prodiguait à ses favoris, tandis qu'il négligeait ses plus braves chevaliers et ses plus fidèles serviteurs. Les courtisans, dit-on, blâmèrent le portier d'avoir laissé passer cette femme; mais il répondit que ce n'était pas l'usage de refuser jamais l'entrée des maisons royales à un ménestrel. Nous verrons bientôt que les musiciens-poètes, au lieu de s'appliquer à conserver de si honorables prérogatives, s'abandonnèrent à une facilité de mœurs qui compromit leur dignité.

L'art des ménestrels était complexe, et se divisait en plusieurs branches. Il comprenait le récit en vers, le récit en prose, le chant, la déclamation, la pantomime, les tours de force et d'adresse, les jeux et les spectacles de différente nature avec des animaux dressés, la pratique des instruments de musique en usage, et jusqu'à l'improvisation et à la composition des chansons et des poèmes. La répartition de ces talents divers entre les membres de la communauté, ou plutôt de la corporation artistique dont je parle, ne fut pas toujours réglée d'une manière uniforme et invariable: on peut dire, au contraire, qu'elle semble avoir considérablement varié suivant les temps et les lieux; mais comme on manque des documents nécessaires pour en avoir une juste idée, les auteurs, les historiens, sont généralement peu d'accord sur ce point (1). Tout ce que l'on peut tirer de leurs conjectures et de leurs observations à cet égard, c'est que souvent le même individu réunissait tous les genres de talents qu'exigeait sa profession, et que quelquefois il n'en possédait qu'un certain nombre, laissant à ses confrères le soin d'exercer ceux qui lui manquaient. Toutes les branches de l'art du ménestrel, placées à peu près sur la même ligne dans les commencements, se dis-

(1) C'est ainsi que la distinction à établir entre les membres de cette nombreuse classe d'artistes et de poètes, d'après les noms qui leur ont été donnés, est l'objet de très grandes difficultés qui, pour être aplanies, exigent une parfaite connaissance des usages de chaque pays et de chaque époque. D'ailleurs, il n'est pas prouvé

qu'une distinction très tranchée ait réellement existé à cet égard et qu'on n'ait pas confondu souvent les dénominations, c'est-à-dire donné des applications différentes aux termes que, dans certains cas, on prenait dans une acception particulière en la restreignant à une seule branche de l'art du ménestrel.

tancèrent peu à peu, c'est-à-dire qu'il y en eut qui conservèrent le même degré d'importance, tandis que les autres ne furent plus que secondaires : celles-ci tombèrent bientôt dans le discrédit, principalement quand elles n'exigeaient qu'une certaine force physique ou une certaine habileté manuelle, comme les tours de funambule et d'escamoteur. Il est même prouvé que le jeu des instruments, aussi bien que la pantomime et les farces proprement dites, fut regardé comme une occupation moins noble que la production des ouvrages de l'esprit, parce qu'elle tenait plus directement de l'action physique que de l'action intellectuelle, et se rapportait plus au corps qu'à la pensée. C'est ce qui permet de réduire toutes les divisions et subdivisions établies jusqu'à présent à deux classes principales, à deux ordres de ménestrels : d'un côté, ceux que l'on pourrait appeler les ménestrels lettrés, qui chantaient et récitaient des contes, des romans, des fabliaux, des poèmes, écrits et conçus par eux dans une forme plus ou moins littéraire, sur un sujet de leur invention ou sur un fait conservé à l'état de souvenir historique ou de légende; de l'autre, ceux qui n'inventaient rien et qui se contentaient d'être les reproducteurs ou les arrangeurs de la pensée d'autrui. joignant parfois, il est vrai, à ce genre de mérite celui d'égayer l'oreille par des concerts, et d'amuser les yeux par des spectacles, tels que des bouffonneries et des tours de passe-passe. Comme l'art, dans ce cas, devenait proprement un métier, et qu'il n'était plus indispensable d'avoir du génie et de l'instruction pour s'y exercer avec succès, il en résultait que le premier venu pouvait briguer l'honneur d'être admis dans cette seconde classe de ménestrels. Cela eut de fâcheuses conséquences. Des gens sans aveu, tout au plus doués d'une certaine routine dans l'art du geste ou dans l'art musical, notamment dans la pratique des instruments, s'introduisirent au milieu des chanteurs-poètes, apportant avec eux la contagion de la paresse et des mauvaises mœurs. Bientôt la corporation tout entière finit par tomber victime de la déconsidération qui flétrissait à bon droit ses membres gangrenés. A compter de ce jour, les poètes cessèrent de prétendre au titre de musicien, et les musiciens doués de quelque talent se refusèrent à conserver le nom de *ménétriers*, ce nom qu'ils portaient jadis avec orgueil et qui n'était plus pour eux maintenant qu'une injure. Fâcheux revirement de toute destinée ! Le ménestrel, qui hantait jadis les palais des rois, qui menait fièrement les armées au combat, qui faisait délicieusement palpiter le cœur des belles, trouve à peine aujourd'hui un asile dans l'humble chaumière du paysan, ou bien sur les tréteaux avinés du cabaret, ou bien (dernière ressource de sa vieillesse indigente,!) sur le pavé boueux de nos grandes villes ! Non, je me trompe, le ménétrier n'est point descendu jusque-là ! Ce pauvre paria du monde musical a trouvé un refuge, un appui. Sur son front aride, sur son instrument discord, brille encore un doux reflet de sa gloire passée. L'un de nos plus grands poètes l'a chanté dans ses vers, et la lyre immortelle de Béranger a seule pu sauver de l'oubli le violon détraqué des premiers âges.

Les anciennes chroniques attribuent différents noms aux ménétriers. La basse latinité a ceux de *mimi*, *histriones*, *joculatores*, *scurræ*, *buffones*, *gogliardi*, *famelici*, *parasiti*, *ministrelli* (1). Ce dernier nom a passé dans plusieurs langues modernes : les Anglais disent *minstrels* et les Français *ménéstrels* (2). Dans les écrits émanés de l'Église et des conciles, la plupart de ces dénominations ont le même sens et sont déjà prises en mauvaise part ; car ce fut l'intolérance religieuse qui la première confondit à dessein avec les vagabonds les musiciens et les poètes, et se plut à déclarer les comédiens *infâmes*. La vieille langue romane s'appropriâ une partie des dénominations latines ; mais à toutes celles dont elle fit usage survécut

(1) On a proposé différentes étymologies pour *ministrellus*, *ministrellus*, *ministellus*. Ménage entend ce mot dans le sens d'artisan et le dérive de *ministeriarius*, qui avait cette signification au moyen âge. D'autres disent qu'on appelait les poètes-musiciens *ministelli*, parce qu'ils se trouvaient au nombre des serviteurs de cour qui remplissaient des fonctions de second ordre. Peut-être Junius (*Étymol. angl.*), n'était-il pas aussi éloigné de la vérité que quelques uns l'ont cru, en donnant à ce mot une origine ecclésiastique et en le faisant venir du nom de ceux qui servaient le chœur dans les églises cathédrales. Ces

chanteurs, en Angleterre, s'appelaient *minsters*. Ils sont mentionnés très anciennement dans les *Constitutions apostoliques* (lib. III, cap. 11), comme faisant partie des serviteurs ou ministres de second rang (*ordines minores*) auxquels on interdisait le droit d'administrer le baptême. De là, dans la suite, la synonymie des noms de clercs, chanteurs ou ménestrels (*clerici*, *cantores*, *ministelli*), noms qui finirent par s'appliquer aux chanteurs profanes.

(2) *Menestrel*, *menestreil*, *menestre*, *menestrier*, *menestroux*, *menestrex*, *menestrey*, *menestrier*.

le mot *ménestrel*, dont on fit plus tard *ménétrier*. Malgré la rigueur qu'affectait de déployer contre eux l'Église militante, les enfants de l'harmonie trouvèrent au berceau même du christianisme, parmi les membres du haut clergé, de puissants protecteurs. Au commencement du second siècle, il était dans les mœurs chrétiennes de chanter des chansons profanes dans les églises en frappant des mains et en dansant (1). La musique figurait encore au nombre des divertissements autorisés pendant les repas pour égayer pieusement les convives; comment les ménestrels, les jongleurs, auraient-ils été proscrits? D'ailleurs la célébration de certaines fêtes annuelles, d'origine païenne, mais dont le nouveau culte toutefois n'avait point dédaigné l'héritage, leur fournissait l'occasion de braver les défenses dont ils pouvaient être l'objet en d'autres temps. Peu à peu ils gagnèrent du terrain du côté de l'Église; on toléra leur présence dans les lieux les plus saints et jusque dans les monastères. Au VIII^e siècle, c'était un usage en quelque sorte général; mais comme il en était résulté des abus, on essaya plusieurs fois de l'abroger. Un capitulaire de Charlemagne de l'année 789 défendit aux évêques, abbés et abbesses, de recevoir chez eux des jongleurs. Plusieurs défenses de ce genre furent renouvelées par les conciles, mais toujours sans succès. Au XIII^e siècle, saint Thomas d'Aquin éleva la voix en faveur des comédiens (*histriones*), que la portion la moins éclairée du clergé ne cessait de persécuter injustement. Le célèbre dominicain déclara que l'art du comédien et du musicien n'avait rien de mauvais en soi au point de vue religieux, et qu'il était permis à tout chrétien de payer des histrions pour se divertir, si ces histrions se renfermaient dans les bornes de la décence et s'obligeaient à respecter les lois de la morale chrétienne (2).

Tous les hommes vraiment éclairés furent du même avis que saint Thomas, et le nombre des protecteurs de l'institution poétique et musicale dont il s'agit devint par là, en peu de temps, très considérable. Aussi voyons-nous cette institution florir généralement en Europe. L'Angleterre n'eut pas seulement ses bardes druidiques qui, à une certaine époque, se confondirent avec les *minstrels* ou bardes chrétiens; elle eut aussi ses *rymours*, ses *gestours*, ses *jugleors* et autres musiciens appelés *gleemen*. L'Allemagne, indépendamment de ses *minnesænger* et de ses *meistersænger* (3), posséda un grand nombre d'artistes ambulants désignés sous les noms génériques de *Fiedler* et *Spielleute*. A cette armée musicienne et chantante, la France put opposer ses clercs, ses trouvères, ses chantères, ses troubadours, ses conteurs, ses romanciers, ses jongleurs (4), enfin ses *ménestrels* ou *ménétriers*. Dès les premiers temps de la monarchie, ils furent admis isolément ou par bandes auprès de la personne du souverain, ou bien dans les armées. Clovis avait son musicien favori, nommé Acharède, que Théodoric, roi des Ostrogoths, avait chargé Boèce de lui procurer. Acharède était réputé l'un des plus habiles joueurs de cithare de toute l'Italie (5). Nous voyons dans la Vie de saint Ansbart que Thierry III avait des chantres et toutes sortes de musiciens. Philippe-Auguste

(1) Häuser, *Geschichte des Kirchengesanges*, p. 9. — Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. I, p. 71.

(2) « Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conservationem vite humanæ: ad omnia autem, que sunt utilia conservationi humanæ, depetari possunt aliqua officia licita: et ideo etiam officium histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est, non utendo aliquibus illicitis verbis et non adhibendo ludum negotiis et temporibus indebitis; unde illi, qui moderate iis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerio eorum iis tribuendo. Et licet D. Augustinus dicat, quod donare res suas histrionibus, qui in ludo utantur illicitis, vel de illis qui superflua sua in tales consumunt, non de illis histrionibus, qui moderate ludo utantur. » (Thom. Aquin., *Summa* II, 2 *quæst.* 168, art. 3.) Comme ces paroles miséricordieuses contrastent avec les paroles de haine que de faux dévots ont encore osé proférer, de nos jours, contre les artistes et les comédiens!

(3) Les *minnesænger* ou poètes sotabes florissent en Allemagne, à peu près dans le temps où les troubadours ou poètes provençaux

se rendirent célèbres en France. Les *meistersænger*, qui leur succédèrent et formèrent des associations poétiques et musicales, d'abord à Mayence, ensuite dans plusieurs villes importantes, comme Nuremberg, Strasbourg, Augsbourg, Colmar, Ulm, ne datent que du commencement du XIV^e siècle, bien que les annales de plusieurs de ces associations, notamment celles des artisans *meistersænger*, de Strasbourg, aient la prétention de faire remonter l'institution au IX^e siècle.

(4) *Jongleors*, *jugleors*, *juglers*, du mot latin *joculator*, qui vient lui-même de *jocus*, parce que, d'après l'abbé de la Rue, les jongleurs accompagnaient leurs chants de gesticulations et de tours d'adresse qui pouvaient amuser les spectateurs.

(5) Cassiod., *Varior.*, lib. II, 41. Cet écrivain nous a conservé la lettre que Théodoric adressa au monarque des Franks pour lui annoncer l'envoi du citharède: « Nous vous avons aussi envoyé, dit Théodoric, pour réjouir la gloire de votre puissance, un citharède habile dans son art et qui joint à son chant les sons harmonieux d'un instrument. » (Voy. *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, par Georges Kastner. Paris, 1848, p. 63.)

se plaisait à écouter le poète Elinand, qui lui racontait pendant son repas des aventures de chevalerie et d'autres sujets tirés de la fable ou de l'histoire (1). L'usage d'ajouter aux plaisirs de la table, au luxe convival, par des spectacles, des jeux et des concerts, est encore un de ceux qui furent communs à l'antiquité et aux temps modernes. Tous les peuples semblent l'avoir connu : il existait encore dans les Gaules après l'invasion des Franks (2). Sidoine Apollinaire, dans sa description de la table de Théodoric, roi des Visigoths de France, loue ce monarque de ce qu'il n'abusait point des spectacles de mimes et de baladins pendant ses repas (3). La noblesse eut aussi la même habitude : des jongleurs attirés et des poètes courtisans égayaient ses festins. Les laïques seuls ne se procuraient pas l'agrément des *propops de table* et des concerts de musique conviviale. Les évêques, les abbés et plusieurs autres grands dignitaires de l'Eglise, parmi lesquels les révélations impartiales de l'histoire nous autoriseraient à ranger des papes, se plurent à embellir leurs fêtes de la présence des chantres inspirés (4) ; souvent aussi ils allèrent jusqu'à introduire dans leur intimité des comédiens et des bouffons (5) ; enfin il y eut des prêtres et des moines qui prirent part à ces divertissements, et remplirent eux-mêmes, au grand regret de l'Eglise indignée, le rôle de ménestrels et de jongleurs (6). Si l'on voulait rapporter tous les exemples de cet usage chez les différents peuples qui l'ont connu et observé généralement depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, on ferait un gros volume (7). Je m'en tiendrai donc à ceux que je viens de citer. Quant aux preuves de la présence des ménestrels à la tête des armées et au milieu des camps, elles ne sont ni moins anciennes ni moins nombreuses. Maniant l'épée aussi bien que la parole, ils prenaient souvent part à l'action dont ils devaient faire ensuite le récit. Tels les bardes et les scaldes des peuples du Nord, qui ne se retiraient du champ de bataille que pour en reproduire, dans leurs vers héroïques, les mille bruits tumultueux. Au souvenir des hauts faits de leurs compagnons d'armes ils joignaient celui de leurs propres exploits. Ce n'était pas là du reste une apologie mensongère ; souvent leur valeur égalait celle des plus braves soldats. Dans mon *Manuel général de musique militaire*, j'ai rappelé le fait suivant : A la bataille d'Hastings (14 octobre 1066), un jongleur normand, qui marchait au premier rang de l'armée de Guillaume, poussa son cheval en avant du front de bataille et entonna le chant fameux dans toute la Gaule de Charlemagne et de Roland. Ce jongleur s'appelait Tail-lefer. C'était, dit Geoffroy Gaimar, poète anglo-normand, un vassal noble et audacieux. Il avait des armes, un bon cheval et une grande intrépidité. En chantant, il faisait manœuvrer sa lance, la prenait par

(1) On cite fréquemment le passage suivant de l'*Alexandre* d'Alexandre de Bernay, qui en fournit la preuve :

Quant li Rois ot mangié, s'appela Elinant.
Por li esbanoir commande que il chant.
Cil commence a noter, ainsi com li Jalant (géants)
Vourent monter au ciel, come nombreux gens mescréants.

(2) Edelestand du Ménil, *Poésies populaires latines du moyen âge*. Paris, A. Franck, p. 195, et note 2 de la même page. Cette coutume existait chez les Anglo-Saxons, dès le VII^e siècle.

(3) « Sanè intromittuntur, quanquàm raro, inter cœnandum » mimici sales. » (*Apoll. Sid. Epist.*, lib. I.)

(4) « Et cantabat jocularior quidam, nomine Therebertus, cantum cum Colbrondi nec non gestum Emmae reginae a judicio ignis » liberate in aula Prioris. » (*Regist. Priorat. S. Swithini Winton*, ms. ad ann. 1338 ; cité par Warton, *History of the English poetry*, t. I, p. 93.) « In festo Alwini episcopi... Et durante plectancia in aula conventus ex ministrallis cum quatuor citharisatoribus faciebant ministrallas suas. Et post cenam in magna camera arcuata dom. prioris cantabant, idem gestum, in qua camera suspendebatur, ut moris est, magnam dorsalem prioris, habens pictura trium regum Colein. Veniebant autem dicti joculariores a castelli domino regis, et ex familia episcopi... » (*Regist. Priorat. S. Swithini Winton*, mss. ad ann. 1374 ; *ibid.*, t. III, p. 11.) « Dat. Sex ministrallis de Bockyngham cantantibus in resectorio martyrium septem dormientium in festo Epiphaniæ. » (*In Thesaurario Coll. Trin. Oxon.*, mss. ad ann. 1432 ; *ibid.*, t. III,

p. 11-12.) Dans beaucoup de monastères, les jongleurs furent employés à traduire en langue vulgaire des légendes de saints, ainsi qu'à composer et représenter de petites pièces ou scènes dramatiques sur des sujets puisés dans les saintes Écritures.

(5) Aux VIII^e et IX^e siècles, les évêques, les abbés et jusqu'aux abbesses en avaient auprès d'eux, en titre d'office. Nous savons que Charlemagne, dans un capitulaire de l'année 759, défendit cet usage ; mais ni les ordonnances des souverains, ni les arrêts de prohibition des conciles, ne purent l'abolir.

(6) Le concile de Saltzbourg, l'an 1310, défendit aux clercs de faire les bouffons et les bateleurs (*ne sint joculariores seu gogliardi*), défense que réitérèrent plusieurs autres conciles. Le synode diocésain de Chartres, de l'an 1358, interdit aux prêtres, et surtout aux curés, de faire le métier d'histriens et de jongleurs (*non histriones, non joculariores*). Ces prohibitions confirment la réalité et l'universalité du fait que nous signalons.

(7) Les Grecs, les Romains, avaient des danses, des chants, des concerts, des pantomimes pour égayer leurs repas. Plaute et Térence en font foi. Athénée donne à cet égard des renseignements pleins d'intérêt. On lit dans Tite-Live : « Tum psaltria, sambucistræque et convivalia ludionum oblectamenta addita epulis. » (*Tite-Live*, lib. XXXIX, cap. 6.) Les Romains introduisaient aussi dans les festins des parasites, des bouffons et des acteurs. De là le nom de *parasiti, buffones*, donné aux ménestriers dans les temps de la basse latinité.

le bout, la jetait en l'air et la recevait par le fer. Tout à coup il la lança contre les Anglais, et perça l'un d'eux au milieu du corps; ensuite il tira son épée et se mit à jouer de cette arme comme il avait joué de la lance. Les assistants, selon Gaimar, se disaient les uns aux autres que c'était un enchantement. On ajoute que les Normands encourageaient l'adroit jongleur, en répétant ses refrains et en criant : *Dieu aide! Dieu aide!* Mais le sort ne fut point favorable au noble champion de Guillaume. Comme il venait de frapper encore plusieurs Anglais, il fut lui-même rudement assailli par une grêle de javelots et de dards. Bientôt il tomba mortellement blessé, ainsi que son cheval. Malheur à lui! s'écrie à cet endroit de son récit le vieux poète normand, *malheur à lui qui demanda à frapper le premier coup!* L'auteur du *Roman de Rou*, Robert Wace, environ un demi-siècle après Gaimar, à ce que l'on croit (1), rappela le même fait dans un passage que l'on a souvent cité (2). Berdic, autre ménestrel, remplaça Taillefer près de Guillaume le Conquérant. Il chantait, dit-on, comme son prédécesseur, des chansons héroïques avant le combat.

L'époque de la chevalerie, époque de mignardise guerrière et d'afféterie galante, imprima une nouvelle physionomie aux œuvres de la Muse. On vit surgir alors de tous côtés une foule de poètes de cour dont la principale occupation était de parcourir les châteaux des suzerains pour y faire le récit des joutes, des tournois et des fêtes rendues célèbres par le double attrait de la valeur et de la beauté. Dans les pays du nord de la France, on les appelait *trouvères*; dans les contrées du midi, *troubadours* (3). Quelquefois ils voyageaient isolément, chacun pour leur compte; ce qui arrivait surtout quand, doués d'une égale habileté dans plusieurs parties de leur art, ils pouvaient se passer du secours de leurs confrères pour amuser le public et lui offrir tous les genres de divertissements que l'on demandait aux gens de leur profession. Le plus souvent, à la vérité, ils se réunissaient plusieurs et faisaient de petites associations où chacun exerçait une industrie spéciale. Les uns se chargeaient de la composition et de l'invention du récit; quelquefois aussi de la déclamation et du chant; les autres se livraient principalement à la pratique des instruments, aux jeux de différentes sortes et aux tours d'adresse (4). Il pouvait donc arriver, et il arrivait souvent, qu'un troubadour menait avec lui ses ménestrels et ses jongleurs, à peu près comme on a vu depuis le maître de danse se faire accompagner par le ménétrier qui joue de la flûte ou racle du violon. C'est ainsi encore que les poéteraux du siècle de Molière avaient souvent à leur gage des musiciens attitrés qu'ils conduisaient avec eux pour chanter la petite pièce de circonstance, ou pour donner le *regal* en musique. Quand l'art de la *ménéstrandie* se scindait de la sorte et admettait plusieurs *spécialités* de talents affectées à différents individus, les noms de *ménéstrels* et de *jongleurs* ne s'entendaient plus guère que des chanteurs exécutants, des joueurs d'instruments, des farceurs et des faiseurs de tours (5). Peu à peu ces petites associations partielles devinrent plus nombreuses, plus fréquentes, plus régulières. Elles finirent par se réunir, par s'agglomérer et par se soumettre, non plus à des conventions particulières, mais à des lois générales. Comme toutes les autres corporations d'artisans qui existaient au moyen âge, elles eurent leurs règlements, leurs statuts, discutés en commun et sanctionnés par les lois du pays. Le but qu'elles se proposèrent fut l'application des efforts

(1) Roquefort (*Etat de la poés. fr.*) dit que Gaimar composa son histoire des *Rois anglo-saxons* de 1142 à 1145. Cette histoire se trouve au *Museum britannicum*, Bibl. reg., n° 13, A, XXI.

(2) Taillefer ki molt bien cautoit
Sur un cheval ki tost aloit
Devant ax s'en aloit cantant
De Karlemaïne et de Roland
Et d'Olivier et des Vasseaus
Ki morurent à Raincevaus.

(Voy. *Manuel général de musique militaire*, p. 73.)

(3) Ainsi nommés de l'action de *trouver*, d'*inventer*, de *composer*, qui faisait le fond de leur art. En provençal, l'art du troubadour était l'art de *trobar*, et devint, au XIV^e siècle, sous l'influence des lois académiques de l'institution toulousaine des Jeux Floraux, la gaie science ou le *gai savoir* (*la çiença gaja, el gay saber*), parce qu'on mettait tous ses soins à *trouver* des choses jolies, agréables, récréatives et amoureuses. *Troubadour* et trou-

vères sont donc synonymes sous ce rapport. *Mes de ce ne palloient mie, ne ne cressoient li trouver qui ont trouvé pour faire les rimes plaesans.* (Voy. Fauchet, *Orig. de la Poésie.*)

Li trouverre qui sa bouche œuvre
Por boune œuvre conter et dire.
(*Tournoyement de l'antechrist,*)

(4) Cil chante bien, c'est un jongleur;
Cil dit beaux mots, c'est un trouver.
(Voy. Mone, *Anzeiger*, 1835, p. 299.)

(b) Il estoient harpeurs, flusteurs
Et de moult d'instrumens jongleurs.
(*Roman de la Rose.*)

Et li jongleurs qui lor vielent.
(*Roman de Perceval.*)

Amenez ça un menestrel
D'aucuns instrumens.
(*Bible historianaux*, cité par Borel.)

individuels à des entreprises utiles et profitables au bien-être de tous. Il ne faut pas le contester, les jongleurs et les ménestrels étaient alors assimilés aux *artisans*, aux ouvriers, et leur art portait le nom de *métier*. Il est vrai que ces expressions n'avaient pas encore le sens affaibli qu'elles ont de nos jours lorsqu'on leur oppose les dénominations d'*arts* et d'*artistes*, qui pourtant en sont naturellement dérivées. Dans la langue de nos pères, la signification des termes *métiers*, *ouvriers*, *artisans*, se rapportait en bien des cas à l'exercice des plus nobles facultés intellectuelles. Tout homme qui par son génie, son talent, son adresse, produisait une œuvre utile à ses semblables, pouvait à bon droit se déclarer ouvrier et se trouver fier de porter ce nom. Il n'avait pas même besoin, pour composer avec son orgueil, de recourir à la distinction vaniteuse et blessante, imaginée de nos jours par quelques uns de ceux qui, voulant obtenir un renom populaire, n'ont rien trouvé de mieux que de se qualifier d'*ouvriers de l'intelligence*, donnant ainsi maladroitement à entendre que les dons de l'intelligence n'appartenaient qu'à eux. Quoi qu'il en soit, les noms d'*artisans* et d'*ouvriers*, donnés aux musiciens de profession dans le moyen âge, rappelaient celui d'*artifex* par lequel ils étaient désignés chez les Romains. Nous lisons dans les deux *Bordeors* ou *Troveors ribaux*, petit poème publié par Roquefort dans son *Etat de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles*, comme accusation d'ignorance dirigée par l'un des *troveors* contre son rival : « Tu n'es mie menestrels, ne de nule bone œuvre ouvrieris. » Nous trouvons aussi dans le règlement fait au XIV^e siècle par les ménestriers de Paris la déclaration suivante : « Que plusieurs, qui après avoir fait marché d'amener des taboueurs, villeurs, organeurs et autres jongleurs d'autre jonglerie, fournissent les musiciens qu'ils veulent, sur lesquels ils gagnent beaucoup, et souvent prennent gens qui rien ne savent, et laissent les bons ouvriers. » L'ordonnance du 27 octobre 1372, par laquelle on enjoit aux ménestrels de ne plus donner de sérénades et de bals de nuit, appelle leur art un *métier*. « Que dorénavant nuls ménestriers ne soient si osés ne hardys de jouer ne faire leur mestier, soit en tavernes ou dehors, après l'heure du couvre-feu sonnée. » Le métier du jongleur était donc sa *jangle* ou *jonglerie*, comme on disait autrefois, mot qui le plus souvent, à partir du XIV^e siècle, ne désigna plus que le jeu des instruments et les tours d'adresse. Quant à la *ménéstrandie*, c'était la réunion de toutes les industries que pouvaient exercer les jongleurs et les ménestrels, considérés soit comme poètes, soit comme musiciens, soit comme acteurs, bouffons et prestigitiateurs. La science et la musique de ménestrierie furent donc l'objet de la grande communauté qui réunit sous la même bannière et sous les mêmes lois tous les musiciens errants de France. Elles furent également celui des institutions du même genre qui ont brillé l'espace de plusieurs siècles en Allemagne et en Angleterre.

L'organisation des sociétés ou associations d'artistes n'appartient point en propre au moyen âge ; l'antiquité en a fourni des exemples. L'honneur de cette idée féconde revient aux prêtres du paganisme. L'histoire fait mention des confréries artistiques qu'ils avaient instituées, et qui florirent pendant longtemps sous la tutelle, et quelquefois au sein même des collèges sacrés. En Grèce, l'époque de Dédale et de l'école d'Égine vit éclore plusieurs de ces confréries d'artistes, qui se livraient, dans l'intérêt du culte et sur les ordres du sacerdoce, à différents travaux d'ornementation, de sculpture, de peinture, de ciselure et de musique, ajoutant même à ces fonctions celles de composer des hymnes et de cultiver la danse pour former des chœurs autour des victimes. Chez les Germains, les Gaulois, les Bretons, florit, comme branche de l'ordre des Druides, l'institution des bardes, laquelle réunissait les chanteurs et les musiciens de la nation. L'association des bardes n'était point établie sur un pied d'égalité ; elle admettait une hiérarchie et se divisait en trois classes principales : les bardes aspirants, les simples bardes, et les chefs des bardes ou bardes en chef. Les bardes aspirants étaient les disciples de ces derniers. Selon les commentateurs et les traditions, dit M. Th. Hersart de la Villemarqué que l'on sait profondément instruit de tout ce qui concerne les antiquités bretonnes, « ils formaient diverses catégories et subissaient, durant plusieurs années, divers stages » ou épreuves devant un chef des bardes qui, d'après leur plus ou moins de génie poétique, les admettait dans l'ordre ou les repoussait. Les aspirants, ayant part aux largesses des chefs, et recevant des rétributions en argent lorsqu'ils chantaient dans les banquets ou assistaient aux mariages, devaient au chef des

» bardes, pour prix de ses leçons, le tiers de leur gain. Toutefois, s'ils quittaient leur instituteur, soit pour
» manque de capacité et après avoir échoué dans les épreuves, soit pour toute autre cause, ils avaient
» droit à une harpe; la loi leur assurait ainsi leur gagne-pain. Au contraire, l'aspirant qui était sorti vain-
» queur de toutes les épreuves parvenait au second degré de l'ordre, et prenait place parmi les bardes
» royaux. » Telle était encore l'organisation des bardes longtemps après la chute du druidisme, et lorsque,
n'exerçant plus d'autre sacerdoce que celui de l'art, ils se trouvaient placés à peu près sur la même ligne
que les ménestrels proprement dits, avec lesquels ils finirent par se confondre dans la suite chez la plupart
des nations. En Angleterre, en Ecosse, en Irlande et dans l'Armorique, ils jouirent pendant plusieurs
siècles des anciens privilèges attachés à leur caractère sacré. L'un des plus remarquables était le droit
qui leur était accordé de conduire au roi tout homme qui en insultait un autre, et de protéger quiconque
manquait de protecteur. Ce rôle de médiateurs fut, nous le savons, commun aux bardes et aux ménestrels;
toujours ils s'interposaient entre le peuple et le souverain pour faire rendre justice au faible et à l'opprimé.
Le barde royal, entre autres, avait des devoirs singuliers à remplir. Si le chef du palais désirait qu'il
chantât, dit M. de la Villemarqué, il devait faire entendre trois chants de trois espèces différentes; si
c'était la reine qui l'en priait et qu'elle le mandât dans sa chambre, il devait se rendre à ses vœux et lui
dire trois chants d'amour, mais à demi-voix, pour ne pas troubler la cour. Si un noble lui demandait de
chanter, il devait aussi chanter trois chants; « mais si un paysan l'en prie, qu'il chante jusqu'à l'épuise-
ment, » dit le législateur, voulant montrer par là que le barde appartient bien plus au peuple qu'aux rois,
aux reines et aux nobles (1). Au XI^e siècle, les bardes du pays de Galles avaient encore une hiérarchie
régulière, qu'ils conservèrent pendant de longues années. Conformément à l'étymologie du nom de mé-
nestrel, qu'on explique comme ayant emporté dans sa signification primitive une idée de subordination, et
comme ayant désigné un serviteur ou bas officier, ce furent les bardes du second ordre, ou bardes non
gradés, qui reçurent ce nom, par lequel on les distinguait des bardes gradés occupant à la cour les plus
hauts emplois. C'est ce qui résulte d'un document très curieux du XII^e siècle qui détermine la constitution
hiérarchique de l'ordre des bardes dans le pays de Galles. Ce document, que Jones a publié (2),
et que j'ai reproduit page 6 de mon *Manuel général de musique militaire*, est intéressant à consulter sous
plusieurs rapports, car il n'établit pas seulement les divers degrés de considération dont jouissait chaque
espèce de musicien, il montre aussi le plus ou moins d'estime que l'on avait pour certains instruments, dont
les plus ordinaires, comme la flûte, le violon ou *cruth* à trois cordes, et le tambour ou tambourin, tombaient
dans les mains des bardes du second ordre ou ménestrels. J'aurai donc occasion, en parlant des instru-
ments, de rappeler plus d'une fois la circonstance de l'appréciation diverse que l'on faisait, dans l'origine,
de plusieurs d'entre eux, par rapport au caractère et au rang des musiciens qui les avaient primitivement
cultivés. C'est pourquoi il importe que l'on ait dès à présent sous les yeux le document dont je viens de
parler. Le voici :

(1) Biersart de la Villemarqué, *Poèmes des bardes bretons du
VI^e siècle*. Paris, J. Renouard, 1850. 1 vol. in-8.

(2) Edward Jones, *Musical and poetical relics of the Welsh
bards*, the fourth edition. London, R. Rees, 1825, 2 vol. grand in-8.

HUIT ORDRES DE MUSICIENS.	}	LES QUATRE ORDRES GRADÉS DES BARDES.	<i>Priv-vardd</i> , ordre primitif, barde inventeur ou chef des bardes. <i>Pos-varrd</i> , barde diplomatique ou barde moderne. <i>Arwydd-vardd</i> , barde généalogiste. <i>Prydydd neu Bardd Caw</i> ; <i>a hunw o drî rhyw</i> ; <i>sew Telynaur Crythawr</i> ; <i>Datceiniad</i> , c'est-à-dire le poète ou barde investi; ordre qui admettait trois genres : le harpiste, le joueur de violon et le chanteur.
		LES QUATRE ORDRES NON GRADÉS, OU MÉNESTRELS.	Quant au barde appelé <i>Cadeirvardd</i> ou <i>Pencerdd</i> , c'est-à-dire barde de la chaise, ou barde en chef, il portait sur la poitrine un objet (<i>ariandlws</i>) d'or ou d'argent qui avait la forme d'une chaise, ou bien un bijou ayant celle d'une harpe, ce qui était tout à la fois une récompense de son mérite et la marque distinctive du grade de docteur en musique qui lui avait été conféré. <i>The piper</i> , le flûtiste. <i>The juggler</i> , le jongleur. <i>The crowder that plays on the three stringed crwth</i> , le ménestrier qui joue sur le violon garni de trois cordes (c'est-à-dire, vraisemblablement, une sorte de rebec). <i>And the tabourer</i> , le joueur de tambour, ou plutôt de tambourin.

Chacun de ces ménestrels recevait un penny et devait jouer debout (1).

Dans certaines parties de l'Angleterre, les ménestrels ou *minstrels* héritèrent des principales prérogatives accordées au premier ordre des bardes, notamment le ménestrel en chef, ou chef des ménestrels, qui portait le titre de roi. Comme le barde royal, il exerçait une juridiction sur les musiciens de différents districts ou comtés. Il en pouvait prendre à son service, et pouvait aussi avoir des officiers de différents grades. Sous le règne d'Edouard II, nous trouvons un sergent du roi des ménestrels. La charge qu'il exerçait avait un caractère intime et confidentiel qui lui donnait accès auprès du roi à toute heure et en toute circonstance (2). Je crois que le mode d'organisation des collèges bardiques ne laissa pas d'exercer une grande influence sur la forme et les règlements donnés en Allemagne et ailleurs à un grand nombre d'institutions de chanteurs, de comédiens, de poètes et de musiciens. Dans la plupart de ces institutions, en effet, l'ordre hiérarchique est établi sur des bases à peu près semblables au système d'organisation des anciens bardes. Ainsi la vaste association de mimes, d'histriens, de chanteurs et de jongleurs, qui se forma en Autriche dans le XIV^e siècle, sous le nom de *Pfeifferschaft*, reconnaissait un chef suprême portant le titre de comte et ayant le droit de nommer un vicaire ou lieutenant, qui portait le titre de roi. Sur le modèle de cette société autrichienne, on en créa d'autres en plusieurs contrées de l'Allemagne. Celles-ci eurent leurs statuts, leurs règlements, leurs privilèges et leurs cérémonies. Elles se composaient de chanteurs et d'instrumentistes; mais les organistes n'en faisaient pas partie. Une exclusion analogue fut décidée pour l'institution de la ménestrandie en France. Les chanteurs et instrumentistes associés prirent, chez les Allemands, les noms de *Stadtpeiffer*, *Kunstpeiffer*, *Thürmer*. Ils formaient des élèves et fournissaient des musiciens à tous les services publics et à toutes les fêtes particulières. Ils s'assemblaient une fois l'année, à jour fixe, pour fêter l'anniversaire de leur institution ou bien le saint patron qu'ils s'étaient choisi. De semblables corporations ont existé fort longtemps en Allemagne, jusque dans les plus petites localités. Il n'y a guère plus d'un siècle qu'elles ont cessé d'avoir une organisation régulière, et que l'institution mère a elle-même perdu toute prépondérance dans la société artistique. L'Alsace est le pays qui en a conservé le plus longtemps des traces. A Ribeauvillé, à Bouxwiller, à Dettwiller, le *Pfeiffertag*, ou jour de fête des ménestriers allemands, était célébré par de grandes réjouissances, de la musique, des chants, des repas, des exercices poétiques et des luttes musicales (3). Armés de leurs bannières et de leurs instruments, ils parcouraient la ville et se rendaient processionnellement à l'église pour y entendre une messe. Ils allaient

(1) *Cambro-britannicæ cymræcæve legum institutiones*. By Dr. John David Rhys, p. 146, 147 et 303.

(2) Warton, *History of English poetry*, vol. II.

(3) Il existe encore dans les petites villes, notamment à Dettwiller, une fête annuelle célébrée par les musiciens de la contrée, comme reste traditionnel de l'ancienne coutume.

aussi avec beaucoup de solennité faire une visite d'honneur au comte. Enfin, après avoir observé plusieurs autres coutumes de leur antique cérémonial, ils prenaient part à un banquet fraternel, et terminaient la fête par des jeux et des danses. Au xvii^e siècle, les joueurs de trompettes et de timbales, qui jusqu'alors avaient été attachés à la maison du prince et placés sous sa juridiction immédiate en qualité de *Kriegsbediente* (serviteurs dans les armées), formèrent, en vertu d'un privilège spécial que leur accorda, en 1623, l'empereur Ferdinand II, un corps particulier, qui reçut le nom de *Cameradschaft* (société des Camarades ou Compagnons). Les membres de cette société se donnaient eux-mêmes le titre de trompettes et timbaliers *savants* ou *expérimentés* (*gelernt*). Une des clauses de leur privilège leur imposait l'obligation de ne jouer qu'avec un camarade, c'est-à-dire avec un musicien faisant partie de l'association. Tous ceux qui n'avaient point cette qualité rentraient dans la classe des trompettes et des timbaliers *ignorants* ou *inexpérimentés* (*ungelernte*). C'est parmi les membres de ce gymnase musical que se recrutaient les trompettes de la cour (*Hoftrumpeter*), ceux de la ville (*Stadttrumpeter*) et ceux de l'armée (*Feldtrumpeter*) (1). Les poètes artisans et chanteurs eurent en Allemagne des sociétés semblables à celles des musiciens instrumentistes. Il faut principalement citer les *Meistersänger*, qui s'honorent d'avoir compté parmi eux des hommes tels que le célèbre Hans Sachs. Les coutumes et les règlements de leur corporation rappellent beaucoup celle des anciens colléges des bardes.

En France, au xii^e siècle, les poètes et les musiciens errants ou gyrovagues, si l'on peut les appeler ainsi, se donnaient communément le titre de trouvères (*trouveors*), jongleurs (*jugleors*) ou ménestrels et ménestrels. On croit que leurs mœurs déréglées, leur audace, leur cupidité et leur insolence, aussi bien que leur affluence par trop considérable, autorisèrent Philippe-Auguste à les frapper d'un arrêt de bannissement dès la première année de son règne. Mais peut-être cette mesure rigoureuse fut-elle prise injustement et sur des rapports calomnieux où certains faits étaient exagérés à dessein. Ce qui permet de s'arrêter à cette conjecture et d'y trouver beaucoup de vraisemblance, c'est que l'exil des jongleurs fut de courte durée, et qu'un roi très pieux, saint Louis, non seulement leur permit d'exercer librement leur profession dans tout le royaume, mais encore leur ouvrit gratuitement les portes de Paris (2). Le 14 septembre 1321, trente-sept jongleurs, hommes et femmes, celles-ci appelées *jongleresses* et *ménéstrières*, présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement dont le but principal était de concentrer en leurs mains les privilèges et les bénéfices de leur métier. Leur société ayant été approuvée peu de temps après par des lettres qui, selon l'usage d'alors, furent scellées au Châtelet, elle choisit pour patron saint Julien, le pauvre, l'hospitalier, et saint Genès, le mime romain, qui, sous Dioclétien, en l'année 303, avait souffert la persécution et le martyre. Les membres de cette première association des musiciens de France habitaient dans une rue qui prit leur nom, et qui par conséquent se nomma d'abord rue des Jongleurs et ensuite rue Saint-Julien-des-Ménétriers (3). C'était là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les fêtes, dans les noces, dans les assemblées de plaisir, comme jongleurs d'*aucuns*

(1) G. Kastner, *Manuel général de musique militaire*, p. 122.

(2) Il les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris sous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient sauter leurs singes et chanteraient une chanson devant le péager. C'est ce que prouve un article des *Establissemens des métiers de Paris*, par Estienne Boileau, qui fut prévost de Paris depuis 1258 jusqu'en 1268. (Voy. Ms. fonds de Sorbonne, n° 249, f° 204, 2^e col., 2^e chap., *Del paage du Petit-Pont*.) « Li singes au marchant doit quatre deniers » se'il pour vendre le porte; et se li singes est à home qui l'ait » achete pour son deduit, si est quites, et se li singes est au joueur, » jouer en doit devant le paagier, et par son jeu doit estre quites » de toute la chose qu'il achete à son usage, et ausi tost li jougleor » sont quite por I ver de chançon. » De là le proverbe *payer en gambades ou en monnaie de singe*. A Rouen, en Normandie, une franchise semblable fut accordée naguère, non pas aux singes,

mais aux célestins. Les religieux de cet ordre n'étaient exempts de payer l'entrée de leur boisson qu'à la charge qu'un père célestin marcherait à la tête de la première des charrettes sur lesquelles on conduisait le vin, et sauterait d'un air gai, en passant auprès de la maison du gouverneur de la ville. Le père Lecomte, célestin, donna connaissance à Richelet de cette singulière coutume; il ajoute qu'une fois un de leurs frères parut devant les charrettes plus gaillard que tous ceux qu'on avait vus auparavant, et que le gouverneur s'écria: « Voilà un plaisant célestin! » c'est-à-dire un célestin qui, en matière de gambades, l'emportait sur tous ses compagnons. Cela passa en proverbe; mais lorsqu'on dit à un homme: *Vous êtes un plaisant célestin*, on marque à cet homme qu'il n'a pas le sens tout à fait droit.

(3) Il n'y a pas longtemps que cette rue a fait place à une rue nouvelle.

instruments (1). Deux musiciens ou ménétriers, liés ensemble d'une étroite amitié, l'un nommé Jacques Grare, dit Lappe, né à Pistoye, l'autre appelé Huet, né en Lorraine, ce dernier « guette du palais du roi », conçurent le projet de bâtir un hôpital pour servir de retraite aux ménestrels indigents. Cette bonne idée ayant été suivie d'une assez prompte exécution, les confrères eurent bientôt un hospice et une église consacrés à saint Julien.

Cependant, malgré toutes les dispositions prises en commun pour mener une vie paisible, honnête et régulière, l'esprit moral de la compagnie, à ce que l'on prétend, loin de s'améliorer, s'altéra de plus en plus. De nombreuses infractions aux règlements de police de la corporation furent commises et éveillèrent l'attention de l'autorité sur les abus qui en résultaient. De méchants musiciens, des apprentis ou *valets ménétriers*, usurpèrent les droits des maîtres. Sans talent comme sans dignité, ils hantaient les mauvais lieux, et cependant prétendaient se faire recevoir *aux noces et assemblées honorables*. Souvent ils refusaient de prêter serment devant le chef de la corporation et même de s'attacher à cette dernière, aux règlements de laquelle ils refusaient d'adhérer. Tout cela occasionna des désordres et motiva des prohibitions de diverse nature. Au xiv^e siècle, on distinguait les ménestrels faiseurs de *dits*, et les ménestrels jongleurs ou joueurs d'instruments. Pour désigner les premiers, on se servait de l'expression *ménestrels de bouche*. Ceux-ci exploitaient le domaine de la chanson et captivaient l'oreille du peuple dans les rues et sur les places publiques, comme celle de la foule dorée dans les salons et dans les palais. Plusieurs fois les pointes de leurs couplets piquèrent au vif la susceptibilité des partis. Dans ces temps, comme aujourd'hui, la propagande politique au moyen des chansons, paraissant dangereuse et suspecte à l'autorité, était sévèrement réprimée par des ordonnances de police. En voici une qui pourrait consoler nos chanteurs des rues des petites tracasseries qu'on leur fait essayer : « Soit crié de par le roy, etc. Nous deffendons à tous dicteurs, » faiseurs de dits et de chansons, et à tous autres menestriers de bouches et recordeurs de ditz, qu'ils » ne facent, dyent ne chantent en places ne ailleurs, aucuns ditz, rymes ne chansons qui facent mention du » pape, du roy notre seigneur, de nos diz seigneurs de France, au regard de ce qui touche le fait de l'union » de l'Eglise, ne les voyages que ils ont faits ou feront pour cause de ce, sur peine d'amende volontaire et » d'être mis en prison deux mois au pain et à l'eau. Escript sous nostre signet, le mardy quatorzieme jour » de septembre, mil trois cent quatre-vingt-quinze (2). » Les différentes conditions que l'on mettait à leur admission dans la *ménestrandie*, les dispositions réglementaires auxquelles ils étaient assujettis, firent prendre aux jongleurs la résolution de se partager en deux bandes. Les uns continuèrent de se livrer à l'exercice des tours de force et d'adresse : ce furent les *bateleurs* proprement dits, dont nos sauteurs, nos danseurs de corde, nos faiseurs de tours de force et de voltige, nos charlatans, nos saltimbanques, nos bateleurs et nos baladins sont les descendants directs ; les autres, après avoir fait divorce avec les singes, qui restèrent à la cour en compagnie des *fous* pour l'amusement particulier des princes et des rois, formèrent proprement le corps des *ménétriers* ou joueurs d'instruments du royaume de France. Comme tels, ils prirent le titre de *ménestrels* ou *ménétriers* (ménestreaux), *joueurs d'instruments tant hauts que bas* (3). Le roi Charles VI confirma ce titre et leur octroya, le 24 avril 1407, des lettres patentes à la suite desquelles se

(1) « Item, se aucun vient en la rue aux Jongleurs pour louer aucuns jongleurs ou jongleresses, etc. » (*Règlements concernant les jongleurs et ménétriers dans les Etablissements des métiers de Paris*, par Estienne Boileau, mss., f. de Sorbonne, R. 412, F. C.) Comme les ménétriers allaient où ils étaient appelés en plus grand nombre que celui dont on était convenu, et qu'ils exigeaient tous le même salaire, le prévôt de Paris, Guillaume de Germont, corrigea cet abus par une sentence qui défend à ceux des jongleurs ou jongleresses qui auraient été loués d'aller en plus grand nombre que celui dont on serait convenu et d'y envoyer d'autres à leur place.

(2) Archives de la préfecture de police, collection Lamoignon, intitulée : *Ordonnances de police*, t. III, fol. 198 recto.

(3) Après estoient les menestriers du roi, Jouant des hauts instruments.

(Ms. des *Mémoires de Paris*, cité par Borel.)

« Nous avons reçu l'umble supplication du roy des menestriers et des autres menestriers joueurs d'instrumens, tant hauts comme bas. » (*Arch. du roy.*, section judiciaire, *parlem. de Paris*, Reg. des ordonn., III^e vol. des *Ordonnances de Henri III*, t. 1^{er}, fol. 265 recto.) Dans un compte de l'an 1385, les musiciens de Charles VI ne sont plus appelés simplement *ménestrels*, ils sont déjà qualifiés de *ménétriers hauts et bas*.

trouvaient des ordonnances relatives aux noces et aux autres assemblées de plaisir où devaient aller des musiciens.

Il existait autrefois un usage singulier qui date des temps les plus reculés, et qui n'est peut-être pas entièrement aboli. Chaque compagnie, chaque corporation ou communauté faisait choix d'un chef portant le titre de roi. Les ménestrels eurent aussi cet usage, et le conservèrent jusqu'au siècle dernier. Les dynasties et la chronologie de leurs rois ne sont pas exactement connues. On sait que du temps de Philippe le Bel un certain jongleur, nommé Jean Charmillon, par lettres patentes de l'an 1295, avait été proclamé roi des jongleurs dans la ville de Troyes, en Champagne. Du Cange nous a conservé les noms de plusieurs personnages qui furent revêtus de la même dignité (1). Enfin, on sait d'une manière certaine qu'à un sieur Roussel, qui administra le corps antérieurement à l'année 1575, succéda Claude de Bouchandon, hautbois de Henri III, puis Claude Nyon, violon ordinaire de la chambre de Henri IV, puis un autre Claude Nyon, dit Lafont, également violon de la chambre. En 1620, le même titre fut porté par François Rishomme; et en 1624, le roi Louis XIII en gratifia l'un de ses violons, nommé Louis Constantin. Vint ensuite la dynastie des Dumanoir: Guillaume Dumanoir, premier du nom, et Guillaume II, fils du précédent. Enfin le sieur Jean-Pierre Guignon vint occuper le dernier le trône de la ménestrandie. Un fait remarquable de l'histoire de cette royauté, qui en elle-même n'avait rien de burlesque, ce furent les querelles sans nombre qu'elle suscita parmi les musiciens de France. En effet, une certaine classe d'artistes, composant ce qu'on pourrait appeler l'aristocratie musicale, tendait depuis longtemps à repousser toute accointance avec les ménétriers joueurs de rebec, l'inaptitude, les mauvaises mœurs et la présence continuelle de ceux-ci dans les guinguettes et dans les cabarets étant une cause de déconsidération pour la profession même de musicien. Dumanoir I^{er}, vraisemblablement dans le but d'arrêter les progrès de la décadence toujours croissante de son empire, substitua à son titre de roi et maître des ménétriers celui de *roi des violons*. Guillaume II, fils du précédent, plus hardi et plus entreprenant que son père, voulut, dit-on, faire peser le joug de son sceptre et de son archet sur tous les musiciens de France. Non content de régner sur les maîtres de danse et sur les artistes exécutants qui *se louaient* pour faire danser dans les réunions publiques ou particulières, il prétendit soumettre aussi à sa domination les compositeurs, les professeurs de chant, les organistes et généralement tous ceux qui se mêlaient d'enseigner quelques parties de l'art musical. De là d'interminables débats dans le détail desquels je ne puis entrer. Des plaintes et des récriminations très vives éclatèrent de part et d'autre et furent portées, à différentes reprises, devant l'autorité compétente; mais des jugements rendus contradictoirement ne firent qu'alimenter l'esprit de discorde qui enflammait les adversaires (2). Cela dura jusqu'en 1773, époque à laquelle diverses mesures prises par le roi contre l'association ménestrière en faveur des musiciens, que l'on déclarait affranchis de toute obligation envers leurs anciens confrères, réussirent à dégoûter le sieur Guignon de son trône et de ses grandeurs. Voulant donner, dit-on, une preuve de son désintéressement et de son amour pour l'art, il prit le parti

(1) Il cite un document de l'an 1338, où l'on trouve : « Je Robert Caveron, roy des ménestrels du royaume de France. » Puis un autre de 1357 et 1362, faisant mention d'un individu nommé Copin de Brequin, *roy des menestres du royaume de France*. Deux chartes de la fin du XIV^e siècle (1392) citent, en la même qualité, Jehan Portevin, auquel paraît avoir succédé Jehan Boisard, dit Verdelet, dont le nom figure dans un compte des *menus plaisirs* de la reine Isabeau de Bavière (1416-1417), puis Jehan Facien.

(2) Le nouveau titre de *roi des violons*, choisi par Dumanoir I^{er}, ayant paru trop ambitieux, fut abrogé par une sentence du parlement. Il ne fut plus permis aux confrères de prendre d'autre titre que ceux de *maître à danser, joueurs d'instruments tant hauts que bas, et hautbois*. Le mot de hautbois avait été ajouté, en 1694, aux

autres qualifications, par ce motif que plusieurs musiciens qui jouaient de cet instrument et s'employaient à faire danser dans les bals et assemblées, refusaient de payer les droits dont ils étaient redevables à la communauté de Saint-Julien. En 1707, les ménétriers surprirent des lettres patentes qui les maintenaient dans leurs droits pour tout ce qui concerne la danse, et y ajoutaient le privilège exclusif d'enseigner à jouer de tous les instruments de musique en usage à cette époque, notamment du clavecin, du dessus et de la basse de viole, du théorbe, du luth, de la guitare, de la flûte allemande et traversière, etc. D'autres lettres patentes annulèrent cette seconde partie de leur privilège, ou du moins y apportèrent de grandes restrictions pour tout ce qui concernait les instruments autres que ceux dont on se servait habituellement pour accompagner la danse.

d'abdiquer volontairement la couronne et de solliciter lui-même la suppression de son inutile royauté. Un édit du mois de mars 1773, enregistré au parlement le 31 du même mois, exauça ses vœux. A partir de ce moment, tout rentra dans l'ordre, et la guerre cessa entre les musiciens et les ménestriers (1).

Comme tous les corps de métiers et toutes les confréries artistiques en général, l'association des ménestriers de France célébrait à certaines époques de l'année des fêtes solennelles, notamment sa fête patronymique, celle de la Saint-Julien. On voit au XIV^e siècle les membres de cette association s'assembler aussi le jour des Rois, et observer une coutume qui était en vigueur parmi tous les corps gouvernés par des chefs décorés du titre d'empereur, de roi ou d'abbé. Cette coutume consistait à faire ce que l'on appelait une *monstre* ou revue générale de tous les associés, de tous les sujets du royaume ou de l'empire. Le roi et le parlement payaient les dépenses qu'occasionnaient ces joyeuses cérémonies. Le fait qui précède peut s'induire d'un passage d'un compte pour la rançon du roi Jean de l'année 1367. Il y est dit qu'une somme avait été fournie pour l'achat d'une *couronne d'argent que le roi donna le jour de la Tiphaine au roy des menestrels* (2). Un tel usage rappelle celui des musiciens de Rome, et les processions masquées et publiques du collège des Tibicènes pendant les petites Quinquatries (*Quinquatrus minores* ou *minuscule*) (3). Toutes les associations de ménestrels ou de poètes-chanteurs, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, comme en France, ont eu des fêtes analogues; celle de la Saint-Julien des ménestriers fut l'une des plus en vogue et des plus importantes. Elle occasionnait, à Paris, des promenades nocturnes au son des instruments (4). Ces promenades réunissaient tous les membres de la corporation, parmi lesquels se faisaient distinguer, dans les XVI^e et XVII^e siècles, les vingt-quatre violons de la chambre royale. On sait que, dès la fin du XIII^e siècle, les états de la maison des rois mentionnent un certain nombre de ménestrels de cour jouissant des privilèges d'*officiers domestiques et commensaux du palais*. Cette musique royale fut complétée et régulièrement organisée sous le règne de François I^{er}. C'est environ depuis cette époque qu'elle se partagea en deux branches, en deux corps distincts. Dans le premier figuraient les musiciens de la *chambre*, c'est-à-dire les chanteurs et les symphonistes cultivant des instruments, tels que la harpe, le luth, la viole, l'orgue, l'épinette, et donnant leurs concerts dans l'intérieur des appartements; dans le second, il y avait les violons (basses et dessus), les hautbois, les saquebutes, les cornets, les musettes, les trompettes, les cromornes, les trompettes marines, les fifres et les tambours qui formaient la *bande de la grande écurie*, ainsi nommée parce que ses membres faisaient partie des officiers de l'écurie. Cette *bande* d'instrumentistes était ordinairement requise pour les fêtes et cérémonies militaires, pour les entrées triomphales des princes, ou bien pour les divertissements et les spectacles de la cour qui avaient lieu en plein air, dans les bois ou dans les jardins. A ces deux corps, il en fut joint plus tard un troisième, composé d'abord de vingt-quatre, puis de vingt-cinq violons, qu'on appela la *grande bande des vingt-quatre violons de la chambre du roi*. Enfin l'affection toute particulière que Louis XIV avait pour Lully donna lieu à la création d'un quatrième corps de musique, qui

(1) On possède d'assez nombreux documents sur cette guerre intestine du royaume de l'harmonie; nous y renvoyons le lecteur. Les plus intéressants ont pour titre : *Discours académique pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon*. Paris, Pierre le Petit, 1665. In-12.

Du Manoir (Guillaume) : *Le Mariage de la musique avec la danse*. Paris, Guill. de Luyne, 1654. In-12.

Raisons qui prouvent manifestement que le compositeur de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'harmonie, pour l'exprimer, n'ont jamais été et ne peuvent être de la communauté des anciens menestriers. Paris, 1697. In-4. — *Abrégé historique de la menestrandie*. Versailles, 1774. In-16.

(2) Du Cange, *Gloss.*, v^{is} MINISTELLI et REX MINISTELLORUM.

(3) Elles avaient lieu aux ides de juin. Les membres du collège des Tibicènes se réunissaient dans le collège de Minerve, parcouraient la ville et se rendaient au forum, où ils amusaient le peuple par des scènes et des concerts exécutés dans le temple de Minerve. (Magnin, *Orig. du théâtre mod.*, t. I, p. 281.) — Voy. en outre Plutarque, *Quæst. rom.*, 89; Val. Maxim., lib. II, *De inst. antiq.*, cap. v, § 4; Ovid., *Fast.*, lib. VI, v. 692; Grut., *Inscript.*, p. 175, n^o 40, et p. 269, n^o 2; Fest., v^o MINUSCULÆ.

(4) Elles furent interdites plusieurs fois à cause des abus qui en étaient résultés. Un arrêt du parlement du 26 août 1595 fait défense à toutes personnes de s'assembler et aller en troupes par les rues, y porter luths, mandolles et autres instruments de musique, et sur quelque prétexte que soit, aller de nuit, à peine de la hart. (Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, preuves, t. III, p. 28.)

prit le nom de *bandes des violons du cabinet* ou *bandes des petits violons*. Il jouissait de plusieurs privilèges (1), et les artistes dont il se composait touchaient leurs pensions sur la cassette du roi.

Après avoir donné un court aperçu des associations de ménestrels et de poètes-chanteurs, il nous reste à entrer dans quelques détails sur l'art qu'ils exerçaient. Les parties les plus importantes de cet art étaient la composition en vers et en prose, l'invention et l'arrangement des airs placés sur les paroles destinées à être chantées, la translation des vieilles légendes en langue vulgaire et en *beaux dits* nouveaux, enfin le chant pratique et l'accompagnement instrumental. On n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait conter en roman et en latin, chanter toutes sortes de chansons, selon le goût de la compagnie, des chansons guerrières pour les nobles chevaliers, des chansons d'amour pour les nobles dames; on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait jouer de tous les instruments usités, et divertir ses auditeurs par le charme de ses concerts, la malignité de ses récits et la grâce de sa pantomime; enfin on n'était pas un parfait ménétrier, si l'on ne savait faire des tours de jonglerie et jusqu'à des enchantements (2). Le répertoire poétique des ménestrels devait être très varié, très complet; il devait contenir une notable collection de chansons de gestes, plus ou moins célèbres, et une grande quantité de chants d'amour. La forme littéraire la plus ancienne, la plus répandue et la plus populaire dans la bouche des ménétriers, fut sans contredit l'espèce de composition, tantôt gaie, tantôt triste, à laquelle on donnait le nom de *lay*. Ce nom paraît même avoir eu un sens général très étendu, comme synonyme de *chant*, *mélodie*, *air*, ce que les Allemands entendaient par *Lieder*, *Ton*, *Gesang*, *Weisen*, et ce que nous avons nous-mêmes désigné par les mots *notes*, *sons*, *cançons*, quoiqu'il y ait eu des cas où l'on ait dit *notes* et *lay*, comme on dit encore en Allemagne *Lieder* et *Weisen*, en indiquant plus particulièrement par l'un de ces deux mots les paroles de la chanson, et par l'autre la mélodie jointe à ces paroles (3). Toutes ces dénominations dans la langue du moyen âge n'eurent pas à beaucoup près un sens absolu; il en fut de même, comme nous verrons plus tard, de plusieurs noms d'instruments: c'est là ce qui rend impossible les classifications savantes, les nomenclatures à bases fixes qui attribuent à chaque chose un seul et même caractère, une seule et même propriété; tandis que la comparaison des documents vient établir à *posteriori* qu'elles en ont eu plusieurs et qu'elles appartiennent à des classes tout à fait différentes. La science archéologique est un sable mouvant; s'aventurer sur ce sol mobile formé par la poussière accumulée des siècles, c'est se ménager de continuelles déceptions, des déceptions auxquelles les esprits les plus éclairés et les plus pénétrants ne sauraient échapper. Dans cette étude laborieuse et ingrate, mais pleine de séduisants mirages, on traverse des déserts pour arriver à des ruines.

Les trouveurs ou *trobadors* provençaux enrichirent le répertoire des ménestrels de plusieurs sortes de poésies qui, dans le XII^e siècle, acquirent une vogue universelle. Telles furent les *sirventes*, les *rotruenges*, les *pastourelles*; les *tensons*, nommés *jeux partis* par les trouvères. La plupart de ces compositions étaient chantées au son d'un instrument. Si l'on se servait ordinairement de la harpe pour accompagner les *lays*, on employait principalement la rote pour exécuter les *rotruenges*, et c'est de là que ces chansons à refrain ou retournele tirent leur nom (4). Les ménestrels faisaient usage de ces différents moules poétiques pour mettre au jour leurs propres élucubrations ou pour raconter des faits, des légendes qui avaient acquis une certaine vogue. Quelquefois les éléments des récits populaires provenaient de faits relatés dans des vieilles

(1) Un des plus curieux est celui dont j'ai fait mention, *Manuel général de musique militaire*, p. 113, note 2.

(2) Voyez plus loin l'endroit où il est encore question des *Deux bordeors ribaux*.

(3) Et juleor i cantent et *lais* et son et *dis*.
(*Roman du Chevalier au cygne*.)

Cil juleor vielent *lais*
Et *sons* et *notes* et couduis.

(*Roman de la Fiolette*.)

Là peussiez oïr M. calimels catant,
Taburs et cifonies i vont lor *lais* catant.

(*Roman de Godefroi de Bouillon*. — Voy.
Fr. Michel, *Tristan*, II, 219.)

Lais de rote et de nouvelles
Et autres mélodies vieilles.

(*Roman des sept sages*, publié par le Dr. Keller, p. 2.)

Chansons, sons, lays, vers, reprises.

(Voy. de la Rue, I, p. 66-67, et Fauchet, *Œuvres*, feuil. 561.)

(4) On verra plus loin que la *rote* paraît même avoir été confondue assez souvent avec la harpe.

chroniques composées en latin, en grec ou en d'autres langues, et précieusement conservées par les religieux et les moines, qui en faisaient connaître et en traduisaient aux trouvères peu lettrés les passages que ceux-ci pouvaient arranger le plus convenablement sous forme de contes ou de chansons, dans le style qui plaisait au commun des auditeurs et dans la langue qui se trouvait à la portée de tous. C'est pourquoi il existe tant d'œuvres littéraires du moyen âge roulant sur la même tradition, racontant les aventures du même héros et reproduisant d'une manière plus ou moins complète, plus ou moins embellie, la même donnée historique ou imaginaire. Quoiqu'on aimât beaucoup les productions consacrées par une vogue de plusieurs siècles, on n'était cependant pas fâché de porter son attention sur des essais de fraîche date. Aussi voyons-nous des ménétriers s'annoncer à leur auditoire comme sachant des chansons nouvelles, de nouveaux sons, de nouveaux *dits* (1). A peu près tout ce qui fut créé de la sorte au moyen âge fut chanté dans les fêtes et dans les repas, où j'ai déjà dit qu'on se plaisait à introduire les poètes-chanteurs. Mais il existait aussi des chants composés tout exprès pour ces sortes de circonstances, c'est-à-dire des chansons de table et des chansons de noces. Ces dernières furent dans l'origine qualifiées par les prédicateurs intolérants de *carmina diabolica*. Nous dirons aussi, en passant, que l'on donnait encore ce dernier nom aux *chansons* magiques, que le peuple allait répéter la nuit sur les tombeaux pour faire des évocations et des sortilèges.

Quand les ménétriers avaient diverti une noble et brillante assemblée, ils pouvaient s'attendre à recevoir une rémunération proportionnée au plaisir qu'ils avaient fait. Ces dons n'étaient pas seulement des dons pécuniaires, ils consistaient aussi en chevaux, en habits et en fourrures : une chaîne d'or, une coupe précieuse étaient offerts aux plus habiles (2). Les ménestrels avaient soin, dans les grandes occasions, de se montrer revêtus des somptueuses parures qu'ils avaient obtenues, afin d'engager tous ceux près desquels ils devaient exercer leurs talents à faire également preuve de générosité. C'est aussi dans une intention semblable qu'ils se plaisaient à rapporter les traits de magnificence dont ils avaient été témoins ou qu'ils en attribuaient aux héros dont ils vantaient les exploits. On peut croire que ce fut là une des principales causes de leur avilissement ; car le sentiment de la cupidité les entraîna souvent à jouer le misérable rôle de parasites. Semblables alors au barde dégradé qui, tout essoufflé et en tendant la main, courait après le char de Louern, roi des Avernes, pour exiger le salaire de ses louanges intéressées (3), ils justifiaient

(1) Mais au trouveor bien ayent
S'il scait aventure nouvelle.
(Huo de Mery, *Tournoyement de l'antechrist*.)

(2) S'appatient a ces jongleurs,
Et a ces autres chanteours,
Qu'ils ayent de ces chevaliers
Les robes, car c'est lor mestiers.
(Fabliau de la *Rose vermeille*, cité par Borel.)

Li un orent un biaux palefrois,
Beles robes et biaux agrois (bijoux) ;
Li autres selonc ce qu'ils estoient,
Tuit robes et deniers avoient ;
Tuit furent palé à l'or gré,
Li plus povre ore à plenté.
(Roman de l'*Atre périlleus*, cité par Roquefort,
Etat de la poés. franç., etc., p. 89.)

Dans une pièce en vers du XIII^e ou du XIV^e siècle, intitulée *De la maille*, un jongleur se vante d'être toujours convenablement payé. Il est vrai qu'il ne se montrait pas exigeant et se contentait de tout ce qu'on venait lui offrir.

En aucune place m'avient
Que aucuns prendhomme me vient
Por escouter chançon ou note,
Qui tost m'a donné sa cote,
Son garde-corps son hériçaut.
Si en sui plus liez et plus haut,
Et en chante plus volentiers.
Tels i a qui de ses deniers
Me donne .liij, ou .iij, ou .ij.
Oiez, il i a plus de ceus
Qui me donent ainz moins que plus,
Et je suis cil qui ne refus
Denier, monnote, ne maaille.
Ainz le praing, ainçois que je faille,
(*De la Maille*, ap. A. Jubinal, *Jongleurs et trouvères*,
Paris, 1835, 1 vol., in-8°.)
Au matin, quand il fu grant jor,
Furent paié li jongleur ;

La rémunération pécuniaire des officiers du corps de musique des rois de France, au XIV^e siècle, paraît avoir rarement dépassé la somme de trois sous par jour. On voit dans un compte de l'hôtel de Jean, duc de Berry, fils du roi Jean (années 1373-1374), que ce prince fit donner III francs LX s. (trois francs soixante sous) à trois femmes menestrières de Paris qui avaient chanté et fait feste devant lui, en son hôtel à Paris. En 1349, il fut délivré une somme de soixante livres à Robert Caveron, *roy des menestres pour départir aux menestreulx* qui avaient assisté aux noces du duc de Normandie. Le salaire des musiciens variait, du reste, comme on le conçoit, selon le mérite particulier de chacun d'eux et selon le rang et la fortune du personnage qui les employait.

(3) Charmés des vers du poète, Louern prit une bourse et la lui jeta. Le barde s'en saisit ; et continuant à suivre le char, il chantait : « Les roues de ton char sur la terre, ô roi ! font germer l'or et les faveurs. » (Voy. Hersart de la Villemarqué, *Poèmes des bardes bretons*, Discours préliminaire, p. XXII.)

la réflexion maligne que la conduite peu honorable de plusieurs de ses confrères inspirait à l'un des *bordeors ribaux*. « Qui bien sordit et qui bien ment, dit ce personnage du vieux conte, cil est sires des chevaliers. » Plus donnent-ils as menteors, as cointeraux (aux flatteurs), as mal parliers, qu'ils ne font as bons troveors qui contruevent ce que il dient et qui de nului ne mesdient (1). » La réputation de menteors et de flatteurs fut celle que s'acquirit le plus anciennement les trouvères et surtout les jongleurs. On se trompe peut-être lorsqu'on dit que le mot *jonglerie* n'eut point, durant longtemps, le sens dans lequel nous l'entendons de nos jours. Déjà dans le *Roman de la Rose*, et dans quelques productions antérieures, ce mot et beaucoup d'autres tirant leur origine de la même source ont des acceptions figurées qui semblent faire allusion aux défauts reprochés d'ordinaire aux poètes-musiciens : la paresse, la médianse, la flatterie, le mensonge, la dissipation et la sensualité. Ces témoignages défavorables sont toutefois combattus par des faits d'un tout autre caractère, et d'après lesquels on est autorisé à reconnaître qu'il existait un assez grand nombre, parmi les gens de cette profession, des hommes rangés, honorables, ayant des sentiments élevés et l'amour du bien. Une chanson de Colin Muset, sur sa vie de ménestrel, nous fait voir de près quelle était l'existence ordinaire d'un jongleur dans les premières années du xiv^e siècle. Colin Muset, bon poète et vieilleur habile, avait femme et enfant ; il possédait un cheval, un valet et une servante. Il était bien vêtu et gagnait de l'argent. De retour au logis, on lui faisait fête. Le riant tableau qu'il nous trace de son intérieur prouve que ce n'était pas à lui qu'il eût convenu d'appliquer le proverbe : *Il est comme les ménétriers qui n'ont pas de pire maison que la leur* (2). Des personnages du plus haut rang, des seigneurs et même des rois se sont fait gloire de porter le titre de ménestrels. Plusieurs en ont pris non seulement le caractère, mais aussi le costume. On cite parmi les trouvères et jongleurs illustres : Quènes de Béthune ; Charles, comte d'Anjou, roi de Sicile ; Jean de Brienne, roi de Jérusalem ; Blondel, gentilhomme et favori de Richard Cœur-de-Lion ; Richard Cœur-de-Lion lui-même ; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre ; Lusignan, comte de la Marche ; Raoul, châtelain de Coucy, et beaucoup d'autres. Les monuments figurés du moyen âge et de la renaissance nous offrent assez souvent des représentations de trouvères et de jongleurs jouant de leurs instruments et formant des concerts variés. Adenès, trouvère et ménestrel de Henri III, est figuré avec le costume de joueur de vielle dans le manuscrit n° 428, Suppl. du fonds latin de la Bibl. nationale. La plupart des jeunes héros de légendes et de *gestes* ont souvent aussi en main des instruments de musique, et sont représentés comme trouvères chantant au son de ces instruments des poésies composées ou apprises par eux. C'est ainsi que plusieurs miniatures ou vignettes de manuscrits nous montrent Tristan, ou quelque autre amant infortuné, racontant les peines de son cœur et soupirant des lais d'amour au son de la rote ou de la harpe. Nous voyons aussi dans les livres de piété le roi David prendre la figure et les attributions d'un ménestrel. Un grand nombre de sculptures, de détails d'ornementation architecturale, dont il ne faut pas retrancher des statues et des bas-reliefs d'église, représentent des scènes musicales et des personnages figurés comme musiciens. Ce sont ou des allégories religieuses, des tableaux de piété, principalement des chœurs d'anges (3), de saints, de bienheureux, des portraits de la sainte Cécile, des représentations des noces de Cana et de quelque autre sujet biblique, etc., ou des scènes qui n'ont rien d'allégorique, ni de religieux à proprement

(1) *Les deux bordeors ou troveors ribaux*, ap. Roquefort, *Etat de la poés. fr.*, p. 298.

(2) A droite du portail de l'ancienne église de Saint-Julien-des-Ménétriers, on voyait une statue représentant un vieilleur qui tenait son archet d'une main et sa vielle de l'autre. Quelques antiquaires ont voulu que cette statue fût le portrait de Colin Muset qui, selon des traditions, aurait contribué à la construction de l'église. C'est comme telle que Laborde a reproduit cette figure dans une des planches gravées de son *Essai sur l'histoire de la musique*, t. I, p. 304. Toutefois on conteste l'exactitude d'une pareille attribution, et l'on conjecture avec plus de fondement que la statue dont il s'agit représentait le moine saint Genès en costume de ménétrier. De l'autre côté du portail, en effet, on voyait une autre

statue, celle de saint Julien, et cela donne lieu de penser que les statues des deux patrons de la corporation des ménétriers avaient été réunies à l'entrée de cette église pour indiquer à la fois l'origine et la destination du monument. C'est dans le même but, sans doute, que l'on avait aussi sculpté sur la façade de ce dernier un grand nombre de figures d'anges chantant et jouant de toutes sortes d'instruments. Millin, *Antiquités nationales*, t. IV, n° XLI, pl. I, et Dulaure, *Histoire de Paris*, vol. III, p. 166, ont donné des vues de l'ancien portail de Saint-Julien.

(3) Voy. pl. XIV, fig. 86, le charmant chœur d'anges musiciens, tiré d'un projet de frise qui fait partie des plans primitifs de la cathédrale de Strasbourg, lesquels remontent aux xiv^e, xv^e et xvi^e siècles.

parler, mais qui attestent la part que les usages de la ménestrandie eurent dans les mœurs du moyen âge et jusque dans les cérémonies du culte. La réunion de musiciens qui figure sur le vieux chapiteau de l'église Saint-Georges de Bocherville est donc interprétée dans le sens littéral comme un simple concert donné par des ménestrels. Ce curieux monument, que l'on a fait remonter d'abord au XII^e siècle, ensuite au XI^e, contient onze personnages occupés à jouer de divers instruments de musique. Au milieu d'eux est une femme qui, le corps renversé, la tête posée sur un vase, les pieds en l'air, semble exécuter un tour de jonglerie. J'aurai souvent occasion de citer les instruments que tiennent les musiciens du chapiteau de Bocherville en parlant de ceux qui figurent dans les Danses des Morts; mais il existe un second exemple plus positif encore, quoique plus récent, du rôle important que jouaient partout jadis les ménestrels. L'auteur d'une magnifique publication, qui seule suffirait pour éterniser la mémoire de l'artiste, du poète, du savant et de l'écrivain, qui l'a entreprise, M. le baron Taylor, dans son *Voyage pittoresque de l'ancienne France*, a, je crois, signalé le premier tout l'intérêt que présente, au double point de vue de l'architecture et de la musique, le curieux édifice situé à Reims, au milieu de la rue du Tambour, une des plus anciennes de la cité. Ce spécimen remarquable de l'architecture civile du commencement du XIV^e siècle, ou de la seconde moitié du XIII^e, est la *Maison des chanteurs, des musiciens ou des ménétriers*, dite aussi, mais à tort, des *comtes de Champagne*. On annonçait, il y a quelque temps, la démolition ou la ruine prochaine de cette maison, dont la partie extérieure était encore assez bien conservée quand M. le baron Taylor entreprit de la décrire. Elle occupait alors, dans la rue du Tambour, une longueur d'environ 67 pieds, et formait deux maisons bien distinctes. Toute l'ordonnance du rez-de-chaussée avait été bouleversée par suite des travaux nécessaires pour approprier cette partie de la maison à l'usage du commerce et de l'industrie. On n'apercevait plus de toute la décoration première que deux ou trois arcades, qui peut-être elles-mêmes provenaient de mutilations postérieures. Cependant, plus haut, la façade de l'édifice avait conservé d'anciennes sculptures pleines d'intérêt, rappelant son aspect originel. Ces sculptures consistaient en cinq figures de musiciens assis et de grandeur naturelle, qui jouaient chacun d'un instrument différent. Le premier, à gauche, tenait une flûte et un tambourin. On voit une partie de cette figure et les deux instruments indiqués planche XX, figure 176. Le second musicien jouait d'une musette ou plutôt d'une cornemuse, dont le chalumeau a une forme assez bizarre (pl. XV, fig. 108). Le quatrième avait une harpe montée d'un petit nombre de cordes; le cinquième une vielle à archet. Un seul, celui du milieu, c'est-à-dire le troisième, avait les mains libres. M. le baron Taylor pense qu'il frappait sur un instrument de musique que l'on avait cassé et qui, selon lui, devait être un tympanon. Ces musiciens, ainsi que nous l'apprend le célèbre voyageur, étaient vêtus de simples tuniques et de hauts-de-chausses à la façon des artistes du XIV^e siècle. Des consoles supportaient ces statues. On voyait au-dessous de chacune d'elles des choristes en surplis engagés à mi-corps dans le mur et servant de culs-de-lampe. Derrière les musiciens assis, étaient des niches peu profondes à fond plat; elles étaient terminées en ogives et lobées. « Quant à l'histoire de cette jolie habitation, dit M. le baron Taylor, elle est parfaitement inconnue, » et nul document écrit ni imprimé ne l'a encore éclaircie; mais, à défaut d'enseignements historiques, » son nom, sa décoration singulière, ne peuvent-ils pas se prêter à une hypothèse admissible? et ne pourrait-on voir en elle, au lieu d'un hôtel des comtes de Champagne, qui n'étaient rien à Reims et n'y possédaient rien, le lieu de réunion de confrérie des musiciens et chanteurs d'église, si nombreux dans » cette ville, en un mot, quelque chose de semblable à la maison de Saint-Julien des Ménétriers qu'on » voyait autrefois à Paris? » Tout le monde a si bien compris que cette ingénieuse supposition de M. le baron Taylor était le vrai mot de l'énigme, que l'on a renoncé à l'ancienne dénomination de *Maison des comtes de Champagne* pour adopter définitivement celle de *Maison des ménétriers*; et c'est sous cette dernière dénomination que l'édifice est étudié, dans les copies qui nous en restent, par tous ceux qui s'occupent d'archéologie, et surtout d'archéologie musicale. Il ne faut pas oublier, au sujet des musiciens du monument gothique de la rue du Tambour, de mentionner un détail assez intéressant qui n'a pas été relevé plus haut: c'est qu'un de ces musiciens semble être distingué de ses confrères par une couronne de roses

qui orne son front. Or cette couronne de roses est le *chapel de fleurs* que les ménestrels obtenaient à la suite de leurs jeux poétiques comme récompense de leur habileté (1). Quelquefois ces couronnes étaient leur propre ouvrage ; ils fabriquaient eux-mêmes ces dons galants pour les offrir aux dames ou bien aux soupirants d'amour qu'ils aidaient de leurs conseils (2). Je ne pense pas qu'elles aient servi à désigner en toute circonstance, comme on l'a prétendu, la royauté de la ménestrandie, et qu'elles aient été, à ce titre, portées uniquement par le roi des ménestrels. C'était, je le répète, une parure galante et quelquefois emblématique que l'on aimait à échanger, et dont les jeunes gens se faisaient don réciproquement. C'était, en tous cas, pour les poètes et pour les musiciens qui s'en étaient rendus dignes, une marque d'honneur, et souvent, quand ils les recevaient des mains de la beauté, un gage d'amour.

De tous les instruments anciennement cultivés par les poètes-chanteurs, la harpe occupe le premier rang ; elle s'employait surtout pour accompagner les *lais*. On voit, dans un passage du roman du roi Horn, que les habitudes de salon obligeaient toutes les personnes présentes à une fête ou à un banquet de s'en servir tour à tour pour faire entendre un prélude et un chant. Mais, indépendamment de la harpe, il y eut beaucoup d'autres instruments de tout genre entre les mains des ménestrels, selon les ressources de la musique aux différentes époques et dans les différents pays. Les principaux furent la rote, la vielle, la chifonie, la gigue, le tambourin, le psaltérion, les cornets, trompes, muses, flageolets, cornemuses, naquaires, etc. Je donnerai des détails sur cet objet dans les chapitres suivants. Les instruments les plus usités pour la danse étaient le chalumeau, la cornemuse, le hautbois, le tambour et le tambourin accompagné de la flûte ou flageolet, la vielle et la rebèbe ou rebec. En Allemagne, quand l'art instrumental eut fait des progrès, les *Pfeiffer* employèrent dans le même cas des flûtes, des tambours, des trompettes, des *Zinken*, des trombones, l'instrument nommé *Leyer*, dont j'expliquerai ailleurs les différentes significations, et quelques instruments de percussion d'un genre particulier, principalement les cymbales. On présume que le luth servit aussi assez anciennement pour l'accompagnement des danses. En dernier lieu, l'instrument appelé en allemand *Drehleier*, en vieux français, *chifonie*, en français plus moderne, *vielle*, en latin, *lyra mendicorum*, en italien, *gironda ribega* ou *ribeca*, fut, ainsi que le violon à trois cordes, abandonné aux ménétriers apprentis et même aux musiciens ambulants de la plus basse classe, aux mendiants et aux vagabonds, d'où leur nom d'*instruments truands* (3). Giraud de Colençon, auteur du XII^e siècle, donnant des conseils à un jongleur, nomme les principaux instruments qu'un bon musicien devait connaître : « Sache jouer, dit-il, du tambour, des tablettes, de la symphonie, de la citole, de la mandore, du monocorde. Fais garnir la rote de dix-sept cordes ; sache harper et bien accorder, et tirer des sons agréables » de la gigue. Fais résonner les dix cordes du psaltérion. » Enfin, à ces divers instruments, Giraud de Colençon ajoute les trompettes (estives), les cornemuses, la lyre et toutes les cloches du temple (cascavels), c'est-à-dire, peut-être, le carillon. L'auteur des *Deux bordeors ribaux* fait une énumération analogue. Comme il imagine, dans sa fable poétique, que deux troupes de musiciens ou jongleurs se sont rencontrées dans un château, et veulent divertir le seigneur par une querelle (*riote*) qu'ils font naître, il place dans la bouche de chacun d'eux toutes les forfanteries que l'amour-propre peut inspirer à des gens trop prévenus en leur faveur. Les deux ribaux affirment tour à tour qu'ils connaissent tous les poètes, leurs

(1) On lit dans des lettres de grâce de 1401 : « Les compagnons » de la paroisse Sainte-Marguerite, en la ville de Saint-Quentin, signifièrent qu'ils donneroient un *chapeau* de fleurs au mieux chantant tant une chanson de ce siècle. » (Du Cange, t. VI, p. 20, col. 2.)

(2) Si sai porter consels d'amors
Et faire chapelers de flors.
(*Les deux bordeors ribaux*.)

Colin Muset, dans une de ses chansons dit :

Et j'ai fait un chapelet
En la verdor ;
Je le fis bel et coïnte et net
Et plain de flor.

(Chanson de Colin Muset, Laborde, *Hist. de la mus.*, t. II, p. 208.)

Une pucele me pria
Un don mes cuers li otria,
Que jou .j. capiel li fesisse
Com longement ke g'i mesisse.

(*Dou Capiel [chapel] a vij Flour*. — Voy. Ach. Jubinal, *Jongleurs et troubères*, p. 17.)

(3) Au XVII^e siècle, il était défendu aux ménétriers non reçus maîtres « d'entreprendre à l'avenir sur l'exercice des joueurs d'instruments de musique et de jouer d'autres violons que du rebec. » Les dessus, basses ou autres parties de violon leur étaient interdits ; en cas de contravention, ils étaient condamnés à la prison, à vingt-quatre livres d'amende et au bris des instruments.

contemporains ; qu'ils savent conter en roman et en latin ; réciter les aventures des chevaliers de Charlemagne et du roi Arthur ; chanter un grand nombre de chansons de gestes, et d'autres de toute espèce ; jouer des instruments de différentes sortes, comme vielle, muse, frestel, harpe, chifonie, gigus, harmonie, salteire, rote ; pratiquer mille jeux plaisants et divertissants, mille tours de force et d'adresse, mille escamotages et enchantements ; enfin, au besoin, dit l'un d'eux, *faire un peu de cuisine* (1). En vérité, comment ne pas reconnaître le mérite de gens qui possèdent des connaissances aussi variées, des talents aussi divers ! Ailleurs on trouve encore le portrait d'un parfait jongleur ; mais, cette fois, très sérieusement tracé (2).

La dissertation qui précède ayant pu donner au lecteur une idée générale de ce que fut au moyen âge la profession de ménestrier, j'appellerai de nouveau son attention sur le personnage qui est le représentant de cette profession dans la Danse des Morts.

Toutes les rondes funèbres n'ont point ce personnage. On le chercherait vainement dans la Danse des Morts des manuscrits allemands décrits par Massmann, manuscrits qui appartiennent, comme on sait, à la moitié du xv^e siècle. On ne le trouve pas non plus dans le *Doten tanz, mit figuren clag und antwort*, mais on le rencontre dans les deux Danses bâloises, dans la Danse Macabre, dans celle de la Chaise-Dieu, dans les *Simulachres* d'Holbein et dans quelques autres Danses imitées de celles-là. Ces différentes représentations font passer sous nos yeux le type du ménestrel ou ménétrier du xiv^e au xvii^e siècle. Il se montre à nous tenant les instruments employés d'ordinaire pour la danse, et portant le costume qui était sans doute le costume distinctif des gens de sa profession. Ce ne sont pas en effet les vêtements modestes dont les peintres des groupes funèbres l'ont revêtu que l'on pourrait prendre pour ces riches parures que les seigneurs donnaient aux ménétriers en récompense de leurs services. Dans la Danse du Petit-Bâle (1312), il est représenté nu-tête et tenant de la main gauche un dessus de hautbois ou un grand chalumeau ; le squelette le prend doucement par le bras et fait de l'autre main le geste de quelqu'un qui donne amicalement un avis (voy. pl. V, fig. 28). Les savants qu'intéresse l'histoire du costume au moyen âge ne manqueront pas de remarquer que le musicien porte un vêtement mi-partie. Dans la Danse du Grand-Bâle (xv^e siècle),

(1) Voy. le passage où l'un des jongleurs vante ses talents en musique et en cuisine, dans Roquefort, *Etat de la poésie française*, p. 290 : *Les deux bordeors ribaux*. Le fabliau, si intéressant pour l'histoire des anciens ménétriers, que je viens de citer encore une fois, provient des mss. de la Bibl. nat., fonds Saint-Germain, n° 1830, fol. 69, v°, et même fonds, n° 7218, fol. 13, v°. Il n'a pas été publié seulement par Roquefort, il se trouve aussi dans Robert, *Fabliaux inédits*, p. 16 ; A. Jubinal, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, t. I, p. 331. Le Grand d'Aussy l'a reproduit, mais en l'abrégéant, dans son recueil de fabliaux, t. II, p. 360 ; Leroux de Liucy en a cité et traduit des fragments dans l'introduction de l'ouvrage qui a pour titre : *Recueil de chants historiques français, depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle* (Paris, 1847), p. XXIV et suiv. Comme satires des jongleurs contre leurs confrères, on peut citer, outre les *Deux bordeors*, une pièce publiée par A. Jubinal, dans ses *Jongleurs et trouvères*, sous le titre suivant : *Les taboueurs*. C'est une pièce bonne à consulter pour l'histoire de la ménestrandie.

(2) Ou du moins d'un personnage qui pouvait passer pour tel.

Biegabres regna après li.
Cil sot de nature de cant,
Onques nus n'en sot plus, ne tant :
De tos estrumens sot maistris,
Et de diverse canterie ;
Et mult sot de lais et de rote,
De viele sot et de rote
De lire et de satorion
De harpe sot et de chorum,
De gigue sot, et de simphonie
Si savoit assez d'armonie ;
De tous gies et à grant plenté,
Plain fu de dehonainreté ;

Por ce qu'il est de et bon sens,
Disoient li gens, à son tens
Que li ert Dex des jogloors
Et Dex de tos les chanteors.
(Ap. P. Paris, *Mss. fr.*, I, p. 353.)

Dans un passage du roman de *Flamengs*, on peut aussi prendre une idée des éléments ordinaires d'un concert de jongleurs :

Après si levon li jogleor ;
Cascus se vole faire ensuir
A donc auxiras retentir
Cordas de manta tempradura.
Qui soeup novella violadura,
Ni canzo, ni descort, ni lais
Al plus que poc, avan si trais,
Dans viola lais del Cambrefoff,
Et l'autre cel de Tintagoff ;
L'us cantet ceis des fis amanz,
Et l'autre cel que fais ivans ;
L'us menet arpa, l'autre viola ;
L'us flautella, l'autre siula ;
L'us mena giga, l'autre rota ;
L'us diz los mots et l'autre 'la nota.
(Ap. Raynouard, *Lex. rom.*, I, p. 8 et 9.)

Ces sortes de concerts avaient ordinairement lieu après les repas. En voici un qui fut donné pendant les fêtes d'un tournoi dont fait mention un auteur du XIII^e siècle :

Facto sine cibus vaga turba recurrit ad artes,
Quisque suas repetit inde placere velens :
Hic canit, auditum dulcedine vocis amicans,
Ille refert lyrico carmine gesta ducum.
Hic tangit digitis distinctas ordine chordas,
Hic facit arte sua dulce sonare lyram.
Tibia dat varias per mille foramina voces,
Dant quoque terribilem tympana pulsa sonum.
(Justin. Lipp., v. *Metrom.*, *Script. rer. Germ.*, t. I.)

il a un costume quelque peu différent de celui qu'on lui voit dans le tableau du Petit-Bâle ; il est coiffé d'une sorte de bonnet, et porte par-dessus ses manches justes des manches larges, ouvertes et tombantes. Il a une bouteille à sa ceinture, et tient de la même manière que dans la peinture murale du Petit-Bâle l'instrument dont j'ai parlé plus haut. A ses pieds git un autre instrument que l'on peut prendre pour une flûte. Le spectre lui joue du violon comme pour lui rendre plus agréable le passage de vie à trépas. Autour des flancs du squelette passe un cordon ou une courroie qui retient une petite boîte placée devant lui, et dont je n'ai pu m'expliquer l'usage. Le musicien tient de la main droite le bout de ce cordon (pl. V, fig. 29). Le texte du Petit-Bâle donne au ménétrier le nom de *Pfiffer* (*Pfeiffer*), le texte du Grand-Bâle, celui de *Kilbepfeiffer*, ou *Kirbepfeiffer* (1). Les quatrains explicatifs ne sont pas tout à fait semblables dans les deux Danses, quant aux idées qu'ils expriment (2); mais pour le sens général, on peut les rapporter tous les deux à la traduction donnée de ceux du Grand-Bâle dans l'édition de Birman et fils en 1830. Cette traduction, la voici :

LA MORT AU MÉNÉTRIER.

Cà, quel air allons-nous jouer ?
 Quoi ? la chanson du *gueux* ou l'air du *Pot qui danse* ?
 Mais le jeu ne vaut rien, il le faut avouer,
 Si tu n'y viens sauter pour marquer la cadence.

RÉPONSE DU MÉNÉTRIER.

Il n'était point de fête où, malgré la distance,
 On ne me vit porter mon instrument joyeux ;
 Adieu tous mes profits ! sa bruyante cadence
 Ne doit plus animer les danses ni les jeux (3).

La plus ancienne édition de la *Danse Macabre*, celle de 1485, regardée comme la première, puisqu'on n'a pu jusqu'à ce jour en découvrir une plus ancienne, contient, dans la treizième gravure de la suite des groupes, la figure du ménestrel qui fait pendant à celle de *Ladvoat* (4). Cette même figure est reproduite

(1) *Kirbe* ou *Kilbe*, kermesse, foire ; *Kilbepfeiffer*, ménétrier forain ou ménétrier de village, autrefois ménétrier du bas métier, aujourd'hui simplement ménétrier.

(2) Danse du Petit-Bâle (*Klein-Basel*), 1312 :

TOD.

Stosz in din piff her piffen
 Du must danzen den rezer
 Ich piff dir in rechtem most
 Als ob du werst des Keisers gnos.

PFIFER.

Ich hab gepiffen mengen Reigen
 Bede piffen vnd leigen
 Nun motz ich an den Jömer dantz
 Das nimpt mir muvt und froude gantz.

Danse du Grand-Bâle (*Gross-Basel*) :

TOD.

Was wölln wir für ein Tänzle haben :
 Den Bettler oder schwartzen Knaben,
 Mein Kilbehams, spiel wer nicht gantz
 Werstu auch nicht an diesem Tantz.

KILBEPEFFER.

Kein kilb war mir wegshalb zu weit,
 Davon ich nicht hab bracht mein Beut :
 Nun lets ausa, weg musz ich mit noth,
 Die Pfeiff ist g'fallen mir ins Koth.

(Voy. Massmann, *Die Baseler Todtentänze*, II, Die alten Reimzöhlen der Todtentanz-Gemälde in Deutschland, tab. x.)

(3) Dans les anciennes éditions de la Danse de Bâle, gravée par Mérian, on trouve de mauvais vers français qui ne sont point une traduction, mais bien une longue paraphrase des quatrains allemands. Les voici :

LA MORT AU MUSEMIEN.

Notre Danse des Morts est encore imparfaite,
 Il nous y manque un joueur de clairon :
 Vien-ça, compère *Aliborum* !
 Aussi bien de ton temps ne fut-il point de fête
 Où ne retenit la musette ;
 Mais sache que, chez nous, il faut changer de ton :
 La Mort ne danse pas ainsi que la soubrette,
 Ce sont des autres airs, c'est un autre fredon.
 Voyons si je pourrais racler du violon !
 Pour toi qui, si souvent, fis sauter la grisette
 Danse, à ton tour, un rigodon.

RÉPONSE DU MUSICIEN A LA MORT.

Chacun dans son métier mérite qu'on l'honore,
 Notre art n'a d'ennemi que celui qui l'ignore.
 On sait que la musique est un charme divin,
 Plus puissant que le vin. . .
 Un joueur sait, avec adresse,
 Apaiser la douleur, dissiper la tristesse ;
 Des cœurs les plus bourrus il adoucit le fiel ;
 Il élève, en un mot, une âme jusqu'au ciel.
 Si, loin de servir à la danse,
 J'avais, dès ma plus tendre enfance,
 Employé mes talents à des concerts pieux,
 J'irais aujourd'hui, tout joyeux,
 Me joindre au sacré chœur des anges,
 Pour chanter avec eux
 Les divines louanges
 Du monarque des cieux.

(4) Un proverbe français du XVI^e siècle établit un rapprochement semblable dans une intention satirique :

Tout avocat beau diseur
 Ressemb'e à Bastien le jongleur.

(Bovilli, *Prov.*)

dans les éditions subséquentes. Le dessin du squelette et du ménestrel que je donne pl. V, fig. 30, est tiré de l'édition d'Antoine Vérard (vers 1500), petit in-fol. Ce dessin représente le ménestrel dans un costume à peu près semblable à celui qu'on lui voit dans la Danse du Grand-Bâle. Il est coiffé d'une sorte de toque ou béret, et a de grandes manches ouvertes et pendantes. De la main droite il tient un instrument qui est aussi un hautbois. A son bras gauche est passé le *chapel de roses*, prix de ses talents ou récompense de ses services. Derrière lui on voit, couché à terre, un instrument qui, dans la gravure de l'édition d'Antoine Vérard (1500), est monté de cinq cordes. Le squelette prend le musicien sous le bras. Dans sa main gauche il tient le manche d'une sorte de bêche ou de pelle de fossoyeur qu'il porte renversée. Dans le beau manuscrit de la Bibliothèque du roi, coté 7310, 3, et intitulé *Danse Macabrée*, le ménestrel n'a point de hautbois et ne tient aucun instrument; mais derrière lui, et vraisemblablement comme une imitation de la Danse imprimée, gît un instrument monté de quatre cordes que l'on pourrait prendre, à sa forme échan-crée et à la belle rosace qui le décore, pour une guiterne ou guitare (pl. V, fig. 31) : il porte au bras droit sa couronne ou chapel. Les vignettes des livres d'heures qui présentent des sujets tirés de la Danse Macabre reproduisent aussi le ménestrel ou ménétrier, mais réduit à de très petites proportions, en sorte que le dessin de l'instrument à vent donné au musicien, comme celui de l'instrument à cordes couché à ses pieds, y est encore plus imparfait qu'il n'était dans les figures précédentes. On pourra, du reste, s'en convaincre par l'inspection du dessin de la figure 34, pl. V, que j'ai empruntée aux *Heures* de Simon Vostre (*Heures à l'usage de Rome*, 1499, 1 vol. in-8 sur vélin, avec encadrements et figures dans le texte). Quant à la grossière édition de Troyes (Jacques Oudot) elle reproduit l'image du ménestrel comme je l'ai donnée même planche, fig. 32.

Voici les strophes rimées dans lesquelles la Danse Macabre explique l'apparition du musicien. Le texte le plus ancien est tiré de l'édition de 1486 (Paris, Guyot-Marchant); le texte le plus moderne, en langage plus *poli* ou *renouvelé*, est celui de l'édition de Troyes (Jacques Oudot, 1641).

LE MORT (1).

Ménestrel qui dances et notes (2)
Saeuz : et auez beau maintien,
Pour faire esioir sos et sotes :
Quen dicte vous, alons nous bien,
Môstre vos fault puis ¶ vous tien
Aux autres cy : ung tour de danse,
Le contredire n'y vault rien,
Maistre doit monstrier sa science.

LE MÉNESTREL.

De danser ainsi neusse cure,
Certes tresenuiz je meu mesle :
Car de mort nest painne plus dure,
Jay mis sub le banc ma vielle,
Plus ne corneray sauterelle (3),
Nautre danse : mort men retient,

LA MORT.

Menestrier qui danse et notes
Apprenez avec beau maintien,
A mille sots, a mille sottes,
A votre avis allons-nous bien,
Je veux vous apprendre pour rien,
De la mort la légère danse;
Je suis un danseur ancien,
Maistre doit montrer sa science.

LE MÉNÉTRIER.

De danser ainsi je n'ay cure,
Et le desir ne m'en prend point,
Il n'est point de peine plus dure
Que de crever en son pourpoint,
Et neantmoins, o mort cruelle,
Il faut vouloir ce que tu veux :

(1) Remarquons qu'il y a ici *le mort* et non pas *la mort*, et qu'il en est de même dans l'édition d'Antoine Vérard, qui est du commencement du XVI^e siècle. Au contraire, dans les leçons plus récentes, *la mort* remplace définitivement *le mort*. J'ai fait connaître la raison de ce changement dans la première partie de mon ouvrage (voy. *Symbolisation, personnification et représentation de la mort*); et je ne crois pas me tromper en disant qu'elle est encore une preuve significative de l'assimilation de celui qui a cessé d'être au principe destructeur de l'existence, à la mort,

assimilation qui, je le répète, a déterminé l'emploi du squelette comme représentation de la mort personnifié.

(2) Une correction à la main, faite très anciennement dans l'exemplaire de l'édition d'Antoine Vérard, conservé à la Bibliothèque nationale, nous donne comme variante :

Vous ménestrier qui danse et note
Saeuz et auez beau maintien....

(3) Danse vive et gaie qui devait être analogue à celle que les Italiens ont nommée *saltarello* ou *saltarella*. Il est à peine néces-

Il me fault obeir a elle,
Tel danse a qui a cueur nen tient (1).

(Ce présent livre est appelle Miroer salutaire pour toutes gens : Et de tous estatz. et est de grant utilite et recreacion. Paris, Guyot-Marchant, 1486.)

Adieu vio lon, chanterelle,
La mort n'écoute point mes vœux.

(La grande Danse Macabre des hommes et des femmes historisée et renouvelée de vieux gaulois en langage le plus poly de notre temps. Troyes, Jacques Oudot.)

L'édition de la Danse Macabre avec texte latin et la réimpression de ce texte dans la compilation de Goldast donnent en assez mauvais vers la substance des paroles françaises qu'on vient de lire (2). On sait que dans la réimpression de Goldast les figures manquent. La Danse des Morts de la Chaise-Dieu nous offre un élégant ménestrel coiffé d'un chapeau à plumes et portant barbiche et moustaches. A ses pieds, comme dans la Danse Macabre, est un instrument à cordes couché à terre. Le spectre, qui rejette son bras en arrière pour prendre celui du jeune musicien, lui tourne par conséquent le dos. Lui-même ne voit pas encore l'horrible apparition, mais le contact glacé de la main avide qui le saisit suffit sans doute pour l'avertir. (Voy. pl. V, fig. 33.)

Steinhauer, l'auteur du *Vado mori*, poème du xviii^e siècle dont j'ai fait connaître ailleurs la forme et le plan, consacre aux musiciens un passage assez étendu. Il ne choisit pas seulement un type unique pour les représenter, il fait intervenir successivement tous les membres d'une chapelle et d'un orchestre. Comme les distiques latins que chacun de ces personnages récite en réponse à l'appel de la Mort ne laissent pas d'être quelquefois plaisants par les jeux de mots qu'ils contiennent, je les destine à clore le présent chapitre.

MUSICI.

MORS.

Musice plaudē manu, pede plaudito, voce, chelyque
Sic omnis tetricæ Mortis amaror abit.

CAPELLÆ MAGISTER.

Vado mori, ludat jam Musica mæsta Piano
Allegro tædet ludere, vado mori.

VOCALISTÆ.

DISCANTISTA.

Vado mori, poteram modulando saxa movere ;
Mors immota manet duraque, vado mori.

saire de faire observer que ce nom vient de *saut*, en italien *salto*, parce que l'air et la danse y procèdent toujours en sautillant. La plupart des danses écrites *in modo di saltarello* sont à trois temps, d'un rythme boiteux et inégal. Telles furent les *forlanes* de Venise et les *gigues* anglaises. Dans ces derniers temps une espèce de valse, connue sous le nom de *sauteuse*, a été à la mode en France. Les Allemands entendaient par *saltarello* une danse courte d'une allure preste et dégagée, d'un mouvement vif et rapide, laquelle n'était autre chose que le *Nachtanz*, dont j'ai parlé longuement dans le premier chapitre de cette seconde partie.

(1) On trouve une variante de cette pensée mélancolique dans cet autre proverbe : *Tel chante qui au cœur n'a joie*. Au XIII^e siècle, il était généralement reçu de dire :

Tel fois chante Il menestriers
Que c'est de tous li plus courreciez.

« Quelquefois le ménétrier chante, tandis qu'il est le plus triste de toute la compagnie. »

(2)

MUSICUS.

Vado mori, gaudens, non gaudeo tempore longo,
Mundi dimitto gaudia, vado mori.

FIGURA MORTIS DUCENTIS MUSICUM.

Veni, mime, qui cantus et odas
Choreasque cum modulantia
Harmonica choreantibus das
Arte tua fusa lætitia
Cerne si nos in hac præsentia
Imus bene, pande nobis iter.
Scientiam sine fallacia
Bonus debet pandere magister.

MUSICUS.

Choreare taliter non curo
Non gratenter hoc volo facere
Si mors adest, vivere non spero
Quomodo tunc possum choreare?
Plus nequibo sonos evomere.
Mors me tenes casibus in istis.
Talis vadit choreas ducere
Cuius cor est languidis et tristis.

(Roderici, episc. Zamor., *speculum omnium statuum totius orbis terrarum, sortem generis humani, ejusque commoda et incommoda representans*, acc. *Macabri speculum morticium*, ex bibl. Melch. Goldasti. Hanov., 1613, 4°.)

LE MÉNESTREL OU MÉNÉTRIER DE LA DANSE DES MORTS.

ALTISTA.

Vado mori, vox, spes, et amor festinat in *altum*,
Ad cæli propero gaudia, vado mori.

TENORISTA.

Vado mori, cecini modulamina dulcia quondam;
Hæc est finalis nœnia: vado mori.

BASSISTA.

Vado mori, querulos imitor moribundus olores,
Fata cano rauco gutture: vado mori.

INSTRUMENTISTÆ.

ORGANISTA.

Vado mori, folles expiraveres gementes,
Nunc mea mutescunt organa, vado mori.

TROMBISTA.

Vado mori, si mors non esse surda, movere
Te mea deberet musica: vado mori.

CYMBALISTA.

Vado mori, pecudes resonantia *cymbala* mulcent,
Mortem non mulcent *cymbala*, vado mori.

VIOLINISTA.

Vado mori, rupta non possum ludere *chorda*,
Corde nec abrupto vivere, vado mori.

GAMBISTA.

Vado mori, *chorda* Mors semper oberrat eadem
Est auditori nausea, vado mori.

VIOLONCELLISTA.

Vado mori, resona mea *pandurella* trophæa,
Augebo cæli cantica, vado mori.

VIOLONISTA.

Vado mori, perrumpe tuum *pandura tri-um-phantum*
Ludens illudens tar-ta-ra! vado mori.

CORNICEN.

Vado mori, plenis inflavi *cornua* buccis
Nunc mea suspendo *cornua*: vado mori.

BUCCINATOR.

Vado mori, binas cava buccina clangit in aures,
Ut sistat coram iudice, vado mori.

FAGOTISTA.

Vado mori, vultu consuevi flare rubenti,
Nunc efflans animam palleo, vado mori.

HAUTBOISTA.

Vado mori, careo spiramine, nescio flare;
Mors mea constrinxit guttura, vado mori.

TUBICEN.

Vado mori, stertam, donec clangore *tubarum*
Excitere tumuli fornice, vado mori.

TYMPANISTA.

Vado mori, resonum date tympana *pulsa-tu-multum*,
Sic ego cum sonitu transco, vado mori (1).

(1) VADO MORI, sive via omnis carnis, Morte duce, mortalibus
in processione mortuorum monstrata. Authore ANTONIO STEINHA-

VERO. Argentorati, typis Melchioris Pauschingeri, 1731,
p. 22-24.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Le Chantre, Chanoine ou Chapelain de la Danse des Morts.

Les noms de *chantre*, de *chanoine* et de *chapelain* ont été souvent pris dans une commune acception ; quelquefois aussi ils ont été distingués de manière à indiquer différentes charges ou emplois.

On lit dans Guillaume du Peyrat, que la chapelle de plain-chant du temps de Catherine de Médicis était composée « d'un maître et de douze *chantres* ou *chapelains*, aux gages de sept vingt livres chacun, d'un » clerc de chapelle à soixante livres de gages par an. Les chantres ou chapelains chantaient tous les » jours à la suite de la cour les heures canoniales ou réglées, reçues au nombre de sept en l'église chrétienne, suivant le verset du psalmiste : *Septies in die laudem dixi tibi*, fort à propos à cause des sept dons » du Saint-Esprit, et pour les mystères du nombre septénaire. Entre lesquelles heures canoniales les matines, y compris les laudes, tiennent le premier rang. » Et à un autre endroit on lit encore dans le même auteur : « Nous apprenons de Tureturetus (in libro singulari de capellis et capellanis Regum, fol. 75.), » chapelain de Philippe IV, roy d'Espagne, qu'en la chapelle du roy d'Espagne, de mesme sont distes les » hautes messes par ses chapelains ; à sçavoir, chapelains de l'autel ou chantres, et les basses messes en » son oratoire par ses chapelains, qualifiez *chapelains d'honneur* ou *du banc* (1), qui sont les plus estimés » entre les officiers ecclésiastiques du roy. » A la cour des rois de France, avant la révolution de 1789, tous les officiers ecclésiastiques étaient divisés en trois ordres, dont chacun reconnaissait un chef immédiat. Dans le premier ordre étaient les aumôniers du roi servant par quartier, dans le second les chapelains ordinaires, les huit chapelains, les huit clercs, le clerc de chapelle ordinaire, le sacristain, les deux somniers. Quant au troisième ordre placé sous la direction immédiate du maître de chapelle, il comprenait : premièrement, les officiers de la chapelle des grandes messes, lesquels devaient servir à l'autel aux grandes fêtes ; secondement, le corps de musique de la chapelle, composé d'un grand nombre de musiciens, et, comme on disait alors, de *symphonistes*. L'usage d'avoir une chapelle bien montée et des chapelains pour dire la messe ou les prières de chaque jour, ne fut point une prérogative de la royauté, car on voit, dès le x^e siècle, de grands seigneurs déployer le même faste religieux dans leurs propres résidences. Il n'y eut pas jusqu'aux simples particuliers qui ne voulussent avoir des chapelains. On donnait jadis la qualification de *principaux chapelains* aux chanoines de la sainte Chapelle de Paris. Quant au nom de *chanoine*, c'est un mot qu'on dérive du grec *καθολικον*, qui signifie *règle*. D'après l'opinion la plus commune, ce fut sous les règnes de Pepin et de Charlemagne que l'on commença de donner ce nom au clergé des églises épiscopales. Dans ces temps-là, les chanoines mangeaient à une même table et demeuraient dans un même cloître sous la direction de l'évêque. Le sens du mot s'est peu à peu modifié, et quoique le clergé des cathédrales ait cessé depuis longtemps de vivre en commun, cependant le nom de *chanoine* est resté aux ecclésiastiques revêtus de *canonicats*. Avant la révolution, il y avait des églises dont les chanoines étaient obligés de faire preuve de noblesse. Mais l'on pouvait aussi posséder un *canonicat* sans avoir embrassé les ordres, surtout lorsqu'on était de noble lignée. Néanmoins les laïques qui n'étaient reçus que par honneur et par privilège dans quelque chapitre de chanoines n'avaient pas ordinairement *voix au chapitre* et n'étaient point *prébendés*, c'est-à-dire n'avaient point droit au revenu temporel du *canonicat*. Les chanoines étaient obligés de résider dans le lieu où se trouvait leur église, et d'y chanter l'office divin aux heures réglées. Du reste, leurs fonctions n'avaient rien de pénible, et ils ont souvent trouvé moyen de se les rendre tout à fait douces et commodes. Au siècle de Louis XIV, d'après Boileau :

(1) *Cappellani da banco*. Ainsi nommés parce que dans les grandes cérémonies, où paraissait le roi, ils pouvaient s'asseoir sous les tapisseries royales, tandis que les autres chapelains chantaient tous debout.

Ces pieux fainéants faisaient chanter matines,
Veillaient à bien dîner, et laissaient en leur lieu
A des chantres gagés le soin de prier Dieu.

Mais les chanoines étaient beaucoup moins indolents lorsqu'ils songeaient à se divertir. Comme les églises, les monastères et les maisons épiscopales participèrent pendant longtemps, par toutes sortes de fêtes burlesques, à ce que l'on était convenu d'appeler la *liberté* de décembre, les chanoines en profitaient eux-mêmes, et n'étaient pas les derniers à se signaler dans ces réjouissances. A Lisieux, le soir de la Saint-Ursin, ils faisaient une cavalcade en habits grotesques, avec des tambours et des hautbois. A Noyon, en 1416, un chanoine de la cathédrale exerçait les fonctions d'évêque des saints innocents. En d'autres temps de l'année, par exemple le jour de Pâques, comme à Besançon, les chanoines exécutaient, en chantant, une sorte de branle sacerdotal, qu'on trouve désigné dans les manuscrits sous le nom de *bergeretta*, et pour lequel on croit qu'il existait quatre différents airs ou chansons (1). Dans plusieurs diocèses de France, on observa pendant longtemps des coutumes analogues. Les chanoines et les chapelains des églises canoniales dansaient ensemble en rond dans les cloîtres et dans les églises mêmes, lorsque le mauvais temps ne permettait pas de danser sur le parterre ou gazon des cloîtres. Il en résultait, assure-t-on, un spectacle des plus plaisants et des plus risibles. Le concile général de Vienne et celui de Bâle proscrivirent ces divertissements sacerdotaux ; mais l'ancienneté de cet usage le fit maintenir dans beaucoup d'églises, sinon intégralement, du moins en partie. En plusieurs endroits, notamment à Besançon, les chanoines se consolèrent d'être privés du plaisir de la danse en se livrant à celui de la bonne chère. Ils régalaient leurs collègues et subordonnés, et, pendant les fêtes de Noël, de Pâques, de la Pentecôte et de saint Jean l'Évangéliste, ils donnaient à dîner au maître de musique et aux huit enfants de chœur. En ces mêmes jours, les dignités et chanoines donnaient aussi à dîner aux chapelains, qu'on appelait *fumiliers*, et aux musiciens. Ces festins, ces galas ecclésiastiques, tirent leur origine d'une coutume fort ancienne et de la vie commune observée autrefois dans les chapitres. On lit dans la vie de saint Ulrich, évêque d'Augsbourg au x^e siècle, qu'au jour de Pâques il invitait ses chanoines à dîner, qu'il leur servait de la chair d'un agneau et des morceaux de lard qui avaient été bénits à l'autel pendant la messe, qu'il passait le temps de ce repas dans une sainte joie, et qu'à l'heure marquée une grande troupe de symphonistes venaient dans la salle où ils exécutaient différents airs de musique. Je terminerai ce qui concerne ces singuliers usages en rapportant le trait original d'un chanoine diacre d'Évreux, nommé Bouteille, qui vivait vers l'an 1270. Celui-ci avait fondé un obit le 28 avril, jour où commençait la fête connue sous le nom de *Procession noire* d'Évreux. A cet obit était attachée une forte rétribution pour les chanoines, hauts vicaires, chapelains, clercs, enfants de chœur, etc. Mais le fondateur avait exigé que l'on étendît sur le pavé, au milieu du chœur, un drap mortuaire aux quatre coins duquel on mettrait quatre bouteilles pleines de vin et une cinquième au milieu, le tout au profit des chantres qui auraient assisté à ce service.

En allemand, les chanoines se nomment *Stifts* ou *Domherren*, ou bien encore *Chorherren*, littéralement *seigneurs* ou *maîtres* du chœur, parce que c'est dans le chœur qu'ils se rassemblent pour dire ou chanter leurs prières.

Dans les chapitres, on désignait autrefois par le nom de *chantre* des cathédrales et collégiales, ou *grand chantre*, un chanoine revêtu d'un office ou bénéfice, qui le rendait ordinairement un des premiers dignitaires du chapitre, et qui lui affectait l'intendance du chœur. On le surnommait grand chantre et quelquefois *primicier*, pour le distinguer des simples chantres et surtout des choristes à gages. Le grand chantre portait dans les fêtes solennelles la chape et le bâton cantoral (2). Il donnait le ton aux autres

(1) Dans la première partie de cet ouvrage, j'ai donné, p. 70, en note, le premier couplet de l'une de ces chansons : c'est celui que nous a fait connaître l'auteur d'une *Lettre dans le Mercure de France* du mois de septembre 1742. Cette lettre a été réimprimée par

Leber, *Collection des meilleures dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, IX, p. 420 et suiv.

(2) Ce bâton était figuré dans ses armes pour marque de sa dignité.

chantres en commençant les psaumes et les antiennes (1), comme fait en Allemagne celui qu'on appelle *Forsanger*. Il était d'ailleurs obligé à la résidence, et ne pouvait se dispenser d'assister au chœur dont la police lui était dévolue. Dans les actes latins, les chantres sont nommés *cantores*, *præcentores*, *choraulæ*. Le neuvième canon d'un concile de Cologne leur donne le titre de *chorévêques*, parce qu'ils étaient les évêques ou les intendants du chœur. On pense que l'office de chantre existait dans les églises chrétiennes dès le iv^e siècle. A partir du pontificat de saint Grégoire, des écoles furent créées en divers lieux pour perfectionner le chant ecclésiastique et pour donner de bons chanteurs à l'Église; la plus célèbre fut celle de Rome. Les chantres sortis de cette école instruisirent ceux de la Gaule et de la Germanie. Ces derniers, d'après le témoignage des historiens, avaient des voix très rudes, très criardes et très difficiles à assouplir (2). Cependant ils se figuraient qu'ils savaient bien chanter, et ne se soumettaient qu'avec peine aux ordres des souverains qui leur enjoignaient d'observer les règles de la musique grégorienne (3). Sous le règne de Charlemagne, une grande contestation s'éleva entre les chantres français et ceux du pape, les premiers voulant être supérieurs aux seconds, et ceux-ci, en revanche, prétendant être les maîtres. Charlemagne se fit juge de cette contestation, et dans une espèce d'apologue où il laissait clairement entrevoir sa pensée, tout en évitant de blesser trop profondément l'amour-propre de ses chantres, il donna gain de cause aux Romains (4). On a toujours reproché aux chantres, chanoines et chapelains, d'être fiers et arrogants, de pousser très loin la morgue et l'insolence. Guillaume du Peyrat rapporte quelques traits prouvant que ce reproche était souvent fondé (5). On sait comment Boileau, dans son *Lutrin*, a conçu et tracé le

(1) Dans certains cas, il exécutait au chœur des salutations qui ressemblaient à une danse grave et antique. Cela s'appelait *baller*. Ainsi, par exemple, on disait : « Le grand chantre *ballera* au premier psaume. »

(2) « Le chant de toutes les églises des Gaules, avant la première race de nos roys, et même sous leur règne, étoit fort rude » et désagréable à l'oreille. » (*Hist. ecclésiast. de la cour, ou les Antiquités et recherches de la chapelle et oratoire du roy de France, depuis Clovis I jusqu'à notre temps*, par Guillaume du Peyrat. Paris, 1645, in-fol.)

(3) « Une plus parfaite science de chanter fut répandue par toute la France, à la prière de Pepin, par les chanteurs du » Papr. » (Du Peyrat, *loc. cit.*, p. 150.) Quelque temps après, Charlemagne envoya des clercs à Rome pour y recueillir les vrais préceptes du chant grégorien qu'il désirait introduire en France dans toute sa pureté. « Carolus rex offensus dissonantia ecclesiastici » cantus inter Romanos et Gallos, et judicans justius esse de puro » fonte quam de turbato rivo bibere, duos clericos Roman misit, » ut authenticum cantum a Romanis discerent, et Gallos docerent. » (*Sigiberti chron.*, ad. ann. 774.) Il pria même, dans la suite, le pape Adrien de lui envoyer deux de ses chantres les plus fameux, Théodore et Benoît, et quand il les eut obtenus, il ordonna que l'un irait à Metz et l'autre à Soissons, pour y fonder des écoles de musique. La venue de ces chantres italiens et la fondation de ces deux écoles déplurent beaucoup aux Français.

(4) « Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ Pascham cum Domino apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant se Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant se Romani doctissime cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant a S. Gregorio papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Dominum regem Carolum pervenit. Galli vero propter securitatem Domini regis Caroli valde exprobrabant cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos et indoctos velut bruta animalia affirmabant, et doctrinam S. Gregorii præferebant rusticitati eorum; et cum altercatio de neutra

parte finiret, ait Dominus piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palam quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivulus ejus longe decurrentes? Responderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quanto longius a fonte recesserint, tanto turbulentos et sordibus ac immunditiis corruptos. Et ait Dominus rex Carolus : Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeste corruptistis cantilenam ecclesiasticam. » (*Vita Caroli Magni per monachum Engolismens.*, ap. Du Chesne, *Scriptores hist. Francor.*, t. II, p. 75.)

(5) Cet auteur prétend que les chapelains de Charlemagne avaient, en général, le défaut d'être orgueilleux à l'excès. Celui, dit-il, que l'on dépeint, d'après le témoignage du moine de Saint-Gall, comme ayant été audacieux et superbe entre tous, poussa un jour la témérité jusqu'à faire une demande insultante et dérisoire à Notker le Bègue, parent de Charlemagne. Un entretien que ce dernier avait eu avec le grand monarque ayant excité la jalousie du chapelain, ce chapelain, le trouvant dans l'église de Saint-Gall, appuyé sur son psautier, lui adressa ces paroles : « Nous » sçavons que tu es le plus docte homme du monde, que tu sais » par études toutes sortes de sciences, et par ta bonne vie et par » méditation ordinaire tu as révélation de tous les secrets célestes; » c'est pourquoy nous désirons apprendre de toy si tu le sais a » quoy Dieu s'employe, et ce qu'il fait maintenant au ciel. Ce saint » personnage lui répondit sur-le-champ : Oy (oui), je le sçay et le » sçay très bien : car il fait maintenant la même chose qu'il a » toujours faite, et laquelle il fera ressentir en bref à toy-même. Il » élève les âmes humbles et abaisse les superbes. » Réponse, ajoute du Peyrat, qui ne fut point faite par esprit de vengeance, mais par esprit de prophétie; car peu de temps après le chapelain, ayant fait une chute de cheval, et s'étant cassé la cuisse, ne put obtenir sa guérison qu'après avoir demandé pardon à Notker et avoir imploré l'assistance du saint homme qu'il avait offensé. Guillaume du Peyrat cite encore comme un type d'orgueil un ecclésiastique de la chapelle de Catherine de Médicis. Celui-ci, qui se nommait Philibert de Lorme, eut maille à partir avec Ronsard, en sorte que l'*Homère des Français*, comme l'appelle du Peyrat, fit contre lui une satire intitulée : *La truëlle crossée*, parce que cet abbé avait été maçon.

caractère d'un chantre. Dans le *Doten Dantz mit figuren clage und antwort*, le spectre, parlant au chanoine, se sert des expressions suivantes : O toi, chanoine orgueilleux ! (*Du Stolzer Domherr !*) Indépendamment de la fierté, on reprochait encore à cette classe d'ecclésiastiques sa mollesse, sa nonchalance, son dévot épicurisme. De là le dicton : *Mener une vie de chanoine*, pour dire mener une vie douce et tranquille. Enfin, les chantres gagés passaient pour fréquenter trop assidûment les vignes du Seigneur, d'où résulta un autre dicton : *Boire comme un chantre*, qui fut l'équivalent de : *Boire comme un templier, boire comme un sonneur*.

Dans la vieille Danse allemande que j'ai citée plus haut, le Domherr (*der Domherr*), qui est distingué d'avec le chapelain (*der Kappellan*), dont la figure se rencontre un peu après la sienne (voy. pl. VII, fig. 44 et 46), se montre couvert de son aumusse à oreilles, et tenant à la main un livre d'heures. Le squelette s'avance vers lui en pinçant de la harpe comme pour accompagner le chant du chanoine. Dans la Danse xylographique du xv^e siècle, tirée du manuscrit de Heidelberg, et publiée par Massmann, le saint personnage affecte de prendre une attitude pieuse et pleine de componction ; il joint les mains et semble attentif au son de l'instrument dont joue le squelette (voy. pl. XIII, fig. 83). Cet instrument, que le texte désigne sous le nom de *pfeife*, est, dans l'image xylographique dont j'ai donné la reproduction, une corne ou cornet que le squelette embouche. La Danse du Grand-Bâle et celle du Petit-Bâle n'attribuent point ici d'instrument au spectre, quoique le texte fasse positivement mention du *pfeife*. Dans le Petit-Bâle, le squelette n'est remarquable que par le reptile qui lui passe autour du cou. Dans Mérian (*Danse du cimetière des dominicains*), il a cela de particulier, que l'artiste l'a représenté, non pas avec une tête de mort, mais avec un visage humain dont on distingue parfaitement les traits. Le chanoine qu'il prend par la main en gambadant ne paraît pas très effrayé. Les quatrains de la Danse du cimetière des dominicains gravés par Mérian et ceux de la Danse du Petit-Bâle et des manuscrits cités par Massmann présentent le même sens ; mais l'idiome et l'orthographe diffèrent. Voici la traduction libre en vers français qui en a été donnée dans l'édition de Birman et fils, en 1830 :

LA MORT AU CHANOINE.

Des sons harmonieux son oreille nourrie
Espère encor goûter d'agréables accords ;
Mais de mon sifflet entend les sons discords (1) :
Ce sera désormais ta seule mélodie.

RÉPONSE DU CHANOINE.

Jour et nuit de mes chants la grave mélodie
Remplissait le salut lieu du nom du Roi des rois ;
La Mort va terminer mes chants avec ma vie,
Et son aigre sifflet déjà couvre ma voix (2).

Dans les *Simulachres* d'Holbein, le squelette montre au chanoine une horloge de sable. Derrière eux est un officier qui tient un oiseau de proie ; un fou ou la Folie l'accompagne. On a joint à cette gravure le double texte que voici :

Tu vas au chœur dire tes heures,
Priant Dieu pour toy et ton proche.
Mais il faut ores que tu meures.
Voy tu pas l'heure qui approche ?

(1) « So merket auf! Der Pfeiffen Schal, » etc.

(2) Voici le texte allemand de ces quatrains d'après la plus ancienne leçon :

DER TÖT.

Her chorphaß, hant ir gesungen vor
Stiezen sanc in iurem chör,
So merkt ūf miner phiffen schal,
Verkündet iu des tödes val.

DER CHORHEERL.

Ich hân als ein chörherre frî
Gesungen manec liepliche melodî.
Des Todes phiffe stêt dem niht getlich
Sie hat so sêre erschrocket mich.

La version du ms. de Heidelberg H¹ (1443-47) met :

CANONICUS.

In choras cantavi melodias quas adamavi,
Discrepat iste sonus et mortis fistula tonus

Tu petis ecce chorum pompa comitanti frequenti ;
 Max age , dic horas voce precante tuas.
 Nam te fata vocant, illa morieris in hora,
 Quæ tibi fert tristem non revocanda diem.

N'oublions pas de dire que le même personnage est aussi dans la Danse Macabre et dans quelques autres Danses plus modernes. Dans la Danse Macabre il essuie les sarcasmes du squelette, qui se moque très irrévérencieusement du *chanoine prébendé*. Ce pauvre chanoine se retire de la scène du monde, en disant :

Que feral-je de tous ces biens
 Que fay moissonnez dans l'église?

CHAPITRE CINQUIÈME.

Les Instruments de musique des Danses des Morts.

J'ai déjà fait pressentir l'importance et l'intérêt qui s'attachent aux Danses des Morts par rapport à l'histoire des instruments de musique. En effet, malgré l'imperfection évidente du dessin dans les anciennes représentations de ces Danses, imperfection qui rend certains points douteux, on peut néanmoins se faire une idée assez exacte, d'après les figures qu'elles contiennent, des principales formes assignées à un grand nombre d'instruments dans les XIV^e, XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. La plupart de ces instruments datent d'une époque très reculée, et furent d'un usage général au moyen âge. Or, si l'on considère la rareté des monuments figurés qui déterminent d'une manière authentique et suffisamment intelligible la nature et les éléments de la musique instrumentale pendant cette période, on reconnaîtra la valeur et l'utilité des renseignements que nous fournissent à cet égard les images des rondes funèbres, quoique ces renseignements, à vrai dire, ne nous amènent pas sous tous les rapports à une certitude complète. Mais cette certitude, doit-on se flatter de l'acquérir en un pareil sujet? Je ne le pense pas. Les musiciens les plus instruits, les archéologues les plus exercés, n'ont pu triompher jusqu'à ce jour des difficultés sans nombre que présente l'histoire des instruments en général, et plus particulièrement celle des instruments du moyen âge. Ce sujet, par l'immense quantité d'objets qu'il embrasse, par la variété d'aspects et les changements de signification que l'influence des temps y a introduits, engendre de lui-même la confusion et oppose aux efforts les mieux dirigés des obstacles qui semblent au premier abord presque insurmontables. Cependant, quelque embrouillée qu'elle soit, on parviendrait à force de patience, et après de longues études, à éclaircir cette matière, si l'on n'était à chaque instant détourné de la bonne voie par les indications mensongères ou contradictoires des documents que l'on consulte. Au nombre des causes qui ont contribué à rendre ces documents extrêmement suspects sous le rapport de l'exactitude et de la véracité, il faut signaler la légèreté des écrivains, et surtout des poètes, aussi bien que la négligence des peintres, des sculpteurs et des statuaires. C'est pourtant à eux que s'adressent d'ordinaire ceux qui veulent plonger leurs regards dans le passé pour en connaître les mœurs et les usages. Le peu qu'on a tracé de l'histoire des instruments est en partie basé sur les indications qu'ils ont fournies. Les hommes spéciaux, les théoriciens et les savants qui étudiaient mathématiquement l'art des sons, tout occupés qu'ils étaient de musique spéculative, ne nous ont presque rien transmis sur ce point intéressant de la musique pratique. Quant aux musiciens de profession, aux exécutants, qui auraient pu le mieux nous faire connaître la nature des agents dont ils se servaient pour interpréter les œuvres instrumentales, ils paraissent avoir été étrangers à la coutume d'écrire des traités ou des monographies analogues à ceux que nos artistes exécutants ont publiés et publient encore chaque jour. On chercherait donc à peu près vainement dans la littérature de l'antiquité, du moins dans ce que nous en connaissons, des ouvrages exclusivement consacrés à la description et à la pratique des

instruments chez les peuples païens. On ne serait pas plus heureux si l'on fouillait les annales des premiers siècles de notre ère ; enfin, la même stérilité s'est rencontrée jusqu'à présent dans le moyen âge (1), malgré le nombre assez considérable d'érudits qui s'y mêlaient d'écrire sur des matières musicales. Ce n'est qu'à partir du xvi^e siècle que l'on découvre enfin quelques livres traitant spécialement et scientifiquement des formes, des propriétés et de l'emploi de plusieurs sortes d'instruments depuis longtemps connus, mais qui jusque-là n'avaient été que nommés ou décrits succinctement dans des ouvrages de tout genre. Les personnes qui ont des connaissances bibliographiques devineront sur-le-champ que je veux parler ici du petit traité de Sébastien Virdung, imprimé à Strasbourg en 1511, de celui de Martin Agricola, publié à Wittenberg en 1519, avec des figures d'instruments et des explications en vers, puis encore d'un autre traité non moins rare et non moins précieux, composé par Ottomar Luscinius, dont le véritable nom en allemand était Nachtigall (Rossignol). Ce dernier traité, intitulé *Musurgia*, fut aussi imprimé à Strasbourg en 1536 (2).

Quelque intéressantes que soient ces deux productions, elles laissent encore beaucoup à désirer pour l'intelligence des instruments du moyen âge, car on y doit signaler nombre de lacunes et d'omissions. L'*Organographia* de Michel Prætorius, laquelle forme le tome second de la vaste encyclopédie musicale que ce théoricien a publiée sous le titre de *Syntagma musicum* (3), est infiniment plus complète et plus riche en dessins d'instruments ; mais on observera que l'auteur vivait à une époque déjà très éloignée de celle où l'on veut se reporter ; si bien que les renseignements qu'il nous fournit sur les anciens instruments n'ont plus le cachet de certitude et d'authenticité que le travail d'un contemporain n'eût point manqué de leur imprimer. De tous les écrivains qui ont traité des antiquités de l'art, Prætorius passe, à juste titre, pour avoir été l'un des plus exacts ; et cependant que de choses il nous laisse ignorer que d'anciens documents nous révèlent ! Nous ne saurions pas encore les noms d'une foule d'instruments employés par les ménestrels et les jongleurs, si des passages de romans, de fabliaux et d'autres pièces, en vers ou en prose, ne les avaient fait connaître. Nous ne serions pas mieux renseignés sur les formes données aux instruments de cette époque, si nous n'en avions trouvé des représentations dans les vignettes des vieux manuscrits, dans les gravures des anciens imprimés, dans les sujets des peintures murales, dans les détails d'ornementation des édifices religieux, dans les compositions des vitraux d'église, et enfin dans les tableaux placés à l'intérieur des temples et des couvents. Malheureusement ces témoignages n'ont pu fournir que des données incomplètes et souvent même de simples conjectures. Le vague et l'incertitude qu'ils laissent dans l'esprit autorisent les interprétations les plus contradictoires, et l'on peut penser que, parmi les suppositions auxquelles ils ont donné lieu, les erreurs ne manquent pas : il en devait être ainsi. Ces témoignages n'émanaient pas d'hommes compétents et intéressés par leur profession ou par la nature de leurs études à se montrer exacts et bien renseignés sur tout ce qui avait trait à l'art musical. Quelquefois même ils étaient donnés par des ignorants ou des indifférents. Cet inconvénient est inhérent, en général, aux sources qui proviennent de l'antiquité : voici pourquoi. Les poètes, dans leurs citations, sont sujets à réunir et à confondre des choses qui n'ont aucun rap-

(1) Il faut dire pourtant que M. le baron de Reiffenberg, à Bruxelles, possède un manuscrit du xiii^e siècle, contenant le traité d'Alain de Lille, *De planctu naturæ*, avec des annotations ou gloses en flamand écrites par un contemporain, et que dans ce curieux document on trouve les instruments de l'époque décrits et commentés, ainsi que des dessins à la plume qui en donnent la figure et sont joints aux notes. (De Reiffenberg, *Le dimanche*, Bruxelles, 1834, in-12, t. II, p. 269.) Le ms. n° 171 de la bibliothèque de Gand contient aussi un petit traité des instruments à cordes remontant au moyen âge. Peut-être découvrira-t-on dans la suite plusieurs autres ouvrages du même genre, qui, s'ils ne sont pas précisément des monographies et des traités spéciaux, auront néanmoins du prix pour les recherches.

(2) *Musica gedutsch und ausgezogen durch*, Sebastianum Vir-

dung, Priester von Amberg, etc. Strasbourg, 1511. — *Musica instrumentalis deudsch*, etc., von Martin Agricola. Wittenberg, 1519. — *Ottomari Luscini Musurgia, seu Praxis musicæ*. Argentorat, apud Joannem Schottum, anno Christi 1536.

(3) *Mich. Prætorii syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum auctorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius deinceps musicæ artis observatione collectum*, t. I, II, III, 1614-1618, in-4°. A la partie qui traite des instruments de musique est annexée une très riche collection de gravures représentant la plupart de ceux dont on faisait usage depuis la fin du xv^e jusqu'au commencement du xvii^e siècle. Quelques instruments encore plus anciens y sont également figurés.

port entre elles, ou bien à les présenter à une place et sous un point de vue qui en donnent une idée tout à fait fautive. De là des contre-sens inévitables. Tantôt, chez eux, ce n'est qu'une inadvertance passagère ; tantôt c'est un manque de connaissances fondamentales dans la matière traitée ; mais le plus souvent ce sont des concessions faites à la rime ou à l'harmonie du style. Comme on cherche dans les productions de la muse, non la précision scientifique, mais le brillant de l'inspiration, on ne relève ni ne blâme de telles inexactitudes. C'est un tort cependant, car elles ont dans la suite de fâcheux résultats. Il arrive une époque, en effet, où le livre, oublié des littérateurs, à cause de son ancienneté, mais à cause de cette ancienneté même recherché par les archéologues, devient dans l'opinion des érudits un titre précieux, un document historique. Un mot qu'on y remarque, parce qu'il se trouve amené et placé de telle sorte qu'il paraît avoir un sens conforme à l'opinion que l'on s'est faite *à priori*, acquiert la valeur d'un renseignement certain, d'un argument en règle, d'une preuve positive et incontestable. Et pourtant ce mot, que le poète a pu mettre là au hasard et souvent à la place du terme propre qui lui manquait, signifie peut-être tout autre chose en réalité que ce qu'on veut y voir. Indépendamment des noms faussement appliqués à certains objets, il y a les anachronismes, et, indépendamment des anachronismes, les expressions figurées de la langue poétique, lesquelles peuvent donner lieu aux plus plaisantes méprises (1) ; il y a enfin les fautes et les étourderies des poètes eux-mêmes, celles des copistes et des traducteurs (2), puis les variantes orthographiques (3) et mille autres causes d'erreurs qu'il serait trop long d'énumérer. Si un instrument se trouve mentionné dans un livre, il n'est pas dit pour cela que cet instrument ait été encore en usage dans le temps où le livre parut ; et s'il n'est mentionné nulle part dans les écrivains d'une époque qui en citent d'autres, on ne saurait rien inférer de là contre son existence à l'époque même dont il s'agit. La même observation s'applique aux représentations plastiques, tant du paganisme que de la chrétienté. Il est vrai qu'au moyen âge, les artistes qui traitaient des sujets historiques, et même des sujets de l'antiquité, se conformaient généralement à l'esprit, aux mœurs et aux coutumes de leur époque, si bien qu'ils calquaient le passé sur le présent de la façon la plus naïvement grotesque (4). Mais on sait aussi qu'ils ont quelquefois reproduit,

(1) Je me figure quelque musicien des temps à venir, étudiant les antiquités de son art, et prenant au pied de la lettre certaines expressions consacrées de nos poètes, par exemple, ces vers de Lamartine :

Et, cédant sans combattre au souffle qui m'inspire,
L'hymne de la raison s'élança de ma lyre.

Ou bien :

Heureux le poète insensible !
Son luth n'est point baigné de pleurs.

Ou bien encore :

Quelquefois seulement, quand mon âme oppressée,
Seul en rythmes nombreux débordait ma pensée,
Au souffle inspirateur du soir dans les déserts,
Ma lyre abandonnée exhale encor des vers.

S'il n'est suffisamment instruit, ces divers passages ne manquent pas de lui faire supposer : 1° que les poètes du XIX^e siècle étaient de grands musiciens, et qu'à l'exemple des rhapsodes de la Grèce et des ménestrels du moyen âge, ils chantaient leurs poèmes en s'accompagnant d'un instrument ; 2° que le luth et la lyre leur étaient familiers ; 3° que ces instruments étaient encore d'un usage général vers le milieu de XIX^e siècle, puisqu'ils sont mentionnés par les poètes de cette époque. Si le hasard veut, après cela, qu'il ait occasion d'examiner des images satiriques ou des monuments sérieux, tableaux, statues, dans lesquels l'artiste ait appliqué à un personnage des temps modernes les traditions iconologiques de l'antiquité ; s'il voit, par exemple, un grand poète tel que Goëthe, un grand musicien tel que Mozart, représenté tenant en main la lyre, il sera plus que jamais persuadé que la lyre était un instrument cher aux poètes et aux musiciens du XIX^e siècle, que cet instrument avait, même encore dans ces temps-là, la forme que

lui donnaient les anciens Grecs. On va sans doute objecter qu'il faudrait être plus qu'un ignorant pour commettre de telles bêtises. Mon Dieu, qui nous dit que nos érudits, en interrogeant le passé, ne se soient pas exposés à en commettre tous les jours de semblables. Je pourrais citer des erreurs et des méprises échappées à des savants, d'ailleurs fort estimables, qui valent bien celles-là.

(2) Le fragment du psaume xcvi, que j'ai cité un peu plus loin, montrera jusqu'à quel point les variantes des traducteurs diffèrent entre elles et s'éloignent du texte original.

(3) « Ceux qui ont jeté les yeux sur nos anciens manuscrits, » dit Roquefort en parlant des manuscrits tracés dans la langue romane, ont dû remarquer qu'aucun mot n'avait une orthographe fixe et déterminée. J'ai quelquefois compté, ajoute-t-il, jusqu'à trente variantes orthographiques, et ces variantes se trouvent dans le même ouvrage, souvent dans la même page, si le mot y est répété plusieurs fois, et surtout si l'ouvrage est écrit en vers. » (Roquefort, *Mémoire sur la nécessité d'un gloss. général de l'ancienne langue française.*) Le même auteur a recueilli trente et une formes différentes pour le seul mot *airagne*, *arache*, *erane* et *irantaigne*. Il arrive souvent que le nom d'un instrument de musique est complètement dénaturé par ces caprices de langage, en sorte qu'on est tenté d'appliquer ces différentes dénominations à des instruments différents.

(4) « On aura sans doute observé que les écrivains français du XII^e et du XIII^e siècle ne pouvaient s'imaginer qu'il eût existé d'autres lois, d'autres hommes, d'autres gouvernements, que ceux sous lesquels ils vivaient. En rapportant les belles actions des grands hommes de l'antiquité, ils leur prêtaient les habitudes, les opinions et les erreurs de leur temps. De cette ignorance qui

d'après des types consacrés, certains objets dont on ne se servait plus de leur temps, mais dont on aimait à se souvenir. Néanmoins, dans les Danses des Morts, je ne les soupçonne pas de cet ingénieux archaïsme ; les instruments qu'ils y ont représentés appartiennent évidemment, sous la forme qu'on leur voit, à l'art du moyen âge. Si ces dessins, relativement à la structure des instruments, ne corroborent pas toujours les témoignages des écrivains, c'est que, d'une part, les écrivains, et surtout les poètes, sont fort vagues, fort inexacts dans leurs descriptions, et que, de l'autre, les peintres sont encore plus vagues et plus inexacts que les écrivains et les poètes dans les figures qu'ils tracent des instruments. Je veux insister quelque peu sur cette observation, parce que je ne la crois pas sans utilité pour l'art musical, et en général pour tous les arts. N'est-il pas reconnu, en effet, que tous les arts et toutes les sciences se doivent un mutuel appui, un concours réciproque ? ne leur appartient-il pas de se consolider, de se développer, de se perfectionner l'un par l'autre ? Eh bien, cette condition serait-elle remplie si, dans les emprunts qu'ils se font, ils oublieraient de tenir compte des lois, des règles, des usages propres à chacun d'eux ? Il est permis de répondre négativement. Sans doute les beaux-arts, notamment les arts plastiques, ne peuvent descendre à une imitation prosaïque et servile ; ce n'est pas là non plus ce qu'on prétend exiger. On veut seulement qu'ils se renferment dans les limites du vrai et du possible, tout en revêtant la réalité des séduisantes couleurs de l'idéal ; car s'ils donnaient toujours une idée fautive des choses dont ils sont appelés à conserver le souvenir, quel parti en tirerait-on pour la science et pour l'histoire ? Il y a bien des questions que l'on n'eût point agitées en vain, bien des points que l'on eût facilement éclaircis, si l'on eût trouvé dans les œuvres des artistes, dans les monuments figurés des différents âges du monde, une fidélité de reproduction et un degré d'authenticité capables de lever tous les doutes. Mais, au lieu de cela, c'est toujours en hésitant que l'on y a recours, tant ils semblent porter le cachet du mensonge ou de l'inexpérience. De tout temps, les peintres, les sculpteurs et les statuaires ont mis une extrême négligence à finir ou même à esquisser les objets servant d'accessoires ou d'attributs aux figures principales de leurs compositions, quand ces objets ont un usage qui leur est à peu près inconnu et proviennent d'une source artistique étrangère à celle où ils ont coutume de puiser habituellement. C'est pourquoi, lorsqu'il leur arrive de représenter un instrument de musique, il est rare que la figure de cet instrument, dans sa forme générale comme dans le moindre détail de ses parties, ne soit pas remplie d'inexactitudes. S'agit-il d'un instrument à cordes ? il sera représenté avec un nombre de cordes qui n'est point celui que comporte son espèce ; tantôt il aura plus de cordes qu'il n'en faut, tantôt il en aura moins. Des erreurs du même genre seront commises dans les figures d'instruments à vent pour les trous, les clefs et autres accessoires, s'il y en a. Rarement on placera ces derniers comme ils doivent être placés ; rarement on en mettra le nombre nécessaire, un ici, un là, comme tombe le coup de crayon ou le coup de pinceau. Enfin l'oubli de plusieurs autres détails, peu essentiels en apparence, très importants en réalité, et surtout le manque de précision des contours du dessin dans la reproduction de certaines parties caractéristiques de l'instrument, par exemple de l'embouchure, empêcheront de reconnaître à quelle classe ou du moins à quelle famille appartient cet instrument. Que faire pour obvier à de pareils inconvénients, pour prévenir de telles erreurs ? Exigera-t-on du peintre qu'il soit musicien ? Non, sans doute, car on n'exige pas de lui qu'il soit soldat lorsqu'il peint des uniformes et trace des batailles, ou bien naturaliste, lorsqu'il copie des fleurs, des animaux, des oiseaux ou des arbres dans un paysage. Ce qu'on peut raisonnablement lui demander, c'est qu'il ne fasse pas tout cela de tête et sans avoir de bons modèles. C'est, en outre, qu'il s'applique à rendre exactement ce qu'il voit, et qu'il n'hésite pas à recourir aux hommes spéciaux quand il craindra de se tromper sur des points qui échappent à sa compétence ; c'est enfin qu'il consulte des ouvrages destinés à l'éclaircir sur le sujet qu'il traite et sur la nature de tous les

• avait fait négliger les anciens auteurs, on vit sortir cette foule
 • d'anachronismes qui blessent tout à la fois l'histoire et le costume.
 » Alexandre, vêtu d'un surcot, a un comte, des barons et des
 » pairs. Les funérailles de Jules César se font avec une croix, de

» l'eau bénite et des religieux. Le même oubli des convenances
 » existait dans les cloîtres : la Vierge dansait aux chansons et rele-
 » voit sa cotte. » (Roquefort, *De la poésie franç. dans les XII^e et*
XIII^e siècles, p. 274.)

objets qui devront en faire partie (1). De cette manière il évitera ces grossiers anachronismes, ces bévues ridicules qui ne sont pas remarquées du vulgaire, mais qui frappent du premier coup les gens instruits (2). La musique d'ailleurs n'est pas seule intéressée dans la question; d'autres arts, d'autres sciences, ne gagneraient pas moins à une reproduction exacte des objets que le pinceau, le ciseau ou le burin leur empruntent. En effet, pour retracer l'histoire de leur origine et de leur progrès, ou pour la reconstituer si elle vient à se perdre, le témoignage des monuments figurés sera peut-être le seul que l'on pourra invoquer un jour. Si donc ce témoignage manque de précision ou de véracité, toutes les notions dont il aura été la base seront incertaines ou fausses.

Développées plus amplement, les considérations qui précèdent pourraient fournir la matière d'un mémoire dont il serait facile d'augmenter l'intérêt en citant les cas nombreux où la légèreté, l'insouciance, l'inexactitude et quelquefois le défaut d'instruction des peintres, des sculpteurs, des statuaires, des graveurs, des poètes et des écrivains, ont été préjudiciables aux sciences et aux arts. Je pense que ce sujet n'est pas indigne de fixer l'attention des hommes éclairés, principalement de ceux qui composent l'illustre aréopage dont les doctes arrêts ont tant de poids dans tout l'univers. C'est aux hommes éminents de l'Institut de France qu'il appartiendrait de traiter cette question et de la résoudre; c'est à eux qu'il conviendrait de prendre les mesures nécessaires pour ramener la peinture et les arts plastiques à un degré de certitude et de crédibilité capable de sauvegarder les intérêts de l'histoire sans toutefois porter atteinte au principe d'indépendance dont on ne saurait les priver sans méconnaître les droits du génie. Il est un dicton que j'ose à peine citer tant il est vulgaire, à savoir, que *le soleil luit pour tout le monde* : pourquoi le soleil de la vérité ne pénétrerait-il pas de ses rayons toutes les productions des artistes? Les ingénieux mensonges d'une fiction ne peuvent être compris eux-mêmes que comme des vérités relatives.

J'ai dit plus haut qu'on ne devait point s'en rapporter aveuglément aux témoignages des poètes en ce qui concerne l'histoire de l'art musical. Cependant les poètes du moyen âge ont, sur leurs devanciers et sur leurs successeurs, cet avantage qu'ils possédaient presque tous des connaissances en musique, au moins celles qu'il était possible d'acquérir de leur temps. Comme trouvères ou troubadours, et comme ménestrels

(1) Qu'on ne dise pas que le soin minutieux apporté pour les plus petits détails dans le choix des modèles et dans la direction des études préparatoires soit indigne des préoccupations d'un grand artiste. J'ai moi-même acquis la certitude que nos plus grands maîtres se donnaient une peine infinie pour se procurer des modèles exacts et authentiques des moindres objets qui devaient figurer dans leurs tableaux. J'en connais qui ont fait venir de très loin des costumes et des instruments de musique étrangers, afin de les imiter plus fidèlement. D'autres artistes, en revanche, se contentent du petit musée de bric-à-brac qui orne les murs de leur atelier. C'est là qu'on voit suspendus à des clous ou posés sur des rayons mille objets fanés ou mutilés, ou plutôt mille débris d'objets dont l'homme le plus instruit, l'archéologue le plus perspicace éprouve de la difficulté à deviner l'origine et l'usage. Avez-vous besoin d'un instrument de musique pour mettre dans les mains d'un soupirant d'amour tel que don Juan ou le comte Almaviva, décrochez ce luth, cette guitare ou cette mandoline. Le pauvre instrument n'a, je crois, que deux ou trois cordes qui pendent des chevilles à terre : *De ses grandeurs passées, voilà ce qui lui reste*. Mais, qu'importe? on y figurera le nombre de cordes que l'on voudra; à la rigueur, on n'en mettra pas du tout, car une corde de plus ou de moins n'empêchera pas don Juan ou Almaviva de gagner le cœur de sa belle.

(2) On ne doit pas oublier qu'il est des instruments de musique revêtus d'un caractère symbolique ou allégorique dont il faut tenir compte lorsqu'on rappelle les traditions qui leur ont fait attribuer ce caractère. Ces instruments, dans ces sortes de cas, ne peuvent s'employer indifféremment l'un pour l'autre, de

moins de nos jours, car les artistes du moyen âge, aussi bien que les beaux esprits faiseurs d'emblèmes du XVII^e siècle, se donnaient pleine et entière liberté à cet égard. Au nombre des instruments dont je parle, sont la lyre et la harpe. La lyre, on le sait, fut l'instrument favori du paganisme et l'un des attributs d'Apollon. La harpe, placée entre les mains du roi David et employée dans les concerts des bienheureux, fut particulièrement chère aux chrétiens. Faites l'échange de ces instruments en représentant les personnages que je viens de citer : donnez aujourd'hui la harpe bardique au dieu Apollon, la lyre grecque au roi David, vous blessez la vraisemblance sous deux points de vue différents. D'abord, vous méconnaissez les usages artistiques de chaque époque et de chaque nation par rapport à la nature même des instruments; ensuite vous porterez atteinte aux croyances et aux traditions symboliques de chaque culte. Si, dans l'origine, les chrétiens se servirent de la lyre, il fut un temps où cet instrument, comme tout ce qui venait du paganisme, leur fut tellement en horreur, que la représentation du roi David avec une lyre eût passé pour une profanation. Nous avons vu ailleurs que le sermonaire Abraham à Sancta-Clara déclarait que la lyre était l'instrument favori du diable. Je choisis un autre exemple. Mettez dans les mains d'Apollon une lyre à roue (*lyra mendicorum*, vielle), et faites-lui tourner la manivelle, cela sera très plaisant; donnez-lui un petit orgue portatif comme à sainte Cécile, et l'on ne manquera pas de vous citer le fameux tableau du *Sacrifice d'Abraham*, où l'arme à feu de nos fantassins intervient d'une façon si comique et si facétieuse.

où jongleurs, ils cultivaient eux-mêmes la musique plastique ou se trouvaient journellement en rapport avec des gens qui faisaient profession de la cultiver. Les richesses instrumentales de leur époque devaient leur être parfaitement connues, et les noms des instruments ne pouvaient s'effacer de leur mémoire. Ce sont donc des fragments de leurs ouvrages qui ont fourni jusqu'à ce jour les matériaux dont on s'est servi pour dresser la liste, plus ou moins complète, des instruments employés pendant la période dont il s'agit. De Laborde, Forkel, Roquefort, Bottée de Toulmon et quelques autres, en traitant ce sujet, s'appuient sur l'autorité des poètes, et empruntent à des pièces de vers, la plupart tirées des manuscrits, divers passages contenant des noms d'instruments de musique. Se souciant peu, toutefois, de faire de grandes recherches, ils se sont presque tous copiés et recopiés les uns les autres. Rarement ils ont ajouté aux citations de leurs prédécesseurs des citations nouvelles. Je vais tâcher de rendre mon travail plus neuf et plus complet. Aux passages que l'on a coutume de rapporter, et dont je veux profiter également, par exemple celui de Guillaume de Machault qui offre des indications vraiment précieuses, je joindrai de nouveaux matériaux que j'ai réunis après beaucoup de temps et de recherches, et qui, je l'espère, m'aideront à compléter, autant que possible, les données recueillies jusqu'à ce jour sur les instruments du moyen âge. Par les détails dans lesquels j'entrerai sur cette matière, je me propose d'éclaircir tout ce qui a rapport à la musique instrumentale des rondes funèbres.

Le document que je mettrai le premier sous les yeux du lecteur, est celui que j'ai déjà indiqué ci-dessus comme provenant de Guillaume de Machault, poète musicien du xiv^e siècle. C'est une nomenclature assez riche et assez étendue de plusieurs sortes d'instruments. Cette nomenclature se trouve dans une pièce intitulée : *Le temps pastour* ; elle existe également dans un autre poème du même auteur, sur la prise d'Alexandrie : ce dernier poème nous la donne même complétée et enrichie de nouvelles citations d'instruments. Voici, du reste, le passage tel qu'il est dans chacun de ces ouvrages :

Là avoit de tous instrumens ;
Et s'aucuns me disoit : Tu mens,
Je vous dirai les propres noms
Qu'ils avoient et les surnoms,
Au moins ceuls dont j'ai connoissance,
Se faire le puis sans ventance (1) ;
Et de tous les instrumens le Roy
Dirai le premier, si comme je crois :
Orgues, vielles, micamon,
Rubèbes et psalterion,
Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par les tavernes ;
Cimballes, cuitolles, nacqualres,
Et de flafos plus de X paires,
C'est-à-dire de XX manières,
Tant des fortes comme des legières ;
Cors sarrazinois et doussaines,
Tabours, flustes traversaines,
Demi-doussaines et flustes
Dont druit Jones quand tu flustes ;
Trompes, bulsines et trompettes,
Gingues, rotes, harpes, chevrettes,
Cornemuses et chalemelles,
Muses d'Aussay riches et belles,
Eles, frelianx et monocorde,
Qui à tous instrumens s'accorde ;
Muse de blef qu'on prend en terre,
Trepie, l'eschaqueil d'Angleterre

Mais qui veist après mangier
Venir menestreux sans dangier
Pigneur et mis en pure corps.
Là furent meints divers acors,
Car je vis là tout en un cerne
Viole, rubebe, guiterne,
L'enmorache, le micamon,
Citole et le psalterion ;
Harpes, tabours, trompes, nacalres
Orgues, cornes plus de dix paires,
Cornemuses, flajos et chevrettes,
Douceines, simbales, clochettes ;
Tymbre, la fluste brehaigne
Et le grand cornet d'Alhemaingne
Flaios de saus, fistule, pipe
Muse d'Aussay, trompe petites,
Bulsines, eles, monocorde
Où il n'a qu'une seule corde,
Et muse de blet tout ensamble ;
Et certainement il me semble
Qu'oncques mais tele melodie
Ne feust oncques veue ne oye.
Car chascuns d'eus (des musiciens) selonc l'acort
De son instrument sans descort,
Viole, guiterne, citole,
Harpe, trompe, corne, flajole,
Pipe, souffle, muse, naquaie
Taboure (2), et quanque on peut faire,

(1) Cette déclaration semble garantir l'exactitude des citations de Guillaume de Machault, qui, d'ailleurs, était un excellent musicien.

(2) Tous ces mots proviennent de la conjugaison des verbes *violier, gitarer, citoler, tabourer, tromper, muser, piper, flûter, harper, corner, flageoler*, etc., formés naguère pour exprimer

Clifonie, flaios de saus ;
Et n'avoit plusieurs corsaus
D'armes, d'amour et de sa gent,
Qui estoient courtois et gent.
Mais tous les cloches sonnoient
Qui si tres grand noise menoient
Que c'estoient un grand merveille.
Le roi de ce moult se merveille,
Et dist qu'oncques mais en sa vie
Ne vist si très grant melodie.

(Poème sur la prise d'Alexandrie, Bibl. nat.,
Ms. 25, Lavall, vol. II, fol. 6, verso.)

De dois, de pennes et de l'archet,
Ois et vis en ce porchet.

(*Li temps pastour*, au chapitre *Comment li
amant fut au diner de sa dame*. — Voy.
les Mss. fr. de la Bibl. nat., n° 7612, 7995,
7609, 7221.)

Un autre fragment tiré d'un manuscrit de la basse latinité, et rapporté par du Cange au mot BAUDOSA, contient les noms de quelques uns des instruments qui s'employaient au x^e siècle. En regard de ce fragment, je placerai des vers de Giraud de Colençon, qui nous parlent de ceux dont les jongleurs ont fait usage deux siècles plus tard :

Quidam *Baudosam* concordabant
Plurimas chordas cumulantes,
Quidam triplices *cornu* tonabant.
Quædam foramina inclaudentes,
Quidam *choros* consonantes,
Duplicem chordam perstridentes ;
Quidam *taborelli* rusticabant,
Grossum sonum præmittentes.
Quidam *cabreta* vasconizabant
Levis pedibus persaltantes.
Quidam *litam* et *tibiam* properabant,
Alios tactu præcedentes.
Quidam *harpam* alte pulsabant
Prolixas virgulas sic gerentes
Quidam *rebecam* arcuabant
Mullebrem vocem confingentes.

(Ex Aimerici de Peyrato, abb. moisacens.,
Vita Caroli M. Ms.)

Fadet joglar
Sapchas
Taborejar
Et taulejar
E far la senfonia brugir,
E sitolar
E mandurear...
Manicorda
Una corda
E faits la rota
A XVII cordas garnir.
Sapchas arpar
E ben temprar
La giga e'l sono esclarzir
Joglar leri
Del salteri
Fara X cordas estrangir
IX estrumens
Si be'ls aprens
Ben poiras fols esferezir.
E estivas
Ab votz pivas
E las lyras fai retentir
Et del temple
Per essemble
Fai totz los casca vels ordir.

(Giraud de Colençon, *Fadet joglar*.
— XII^e siècle.)

Voici d'autres fragments qui ont encore de l'intérêt pour nous au même point de vue :

l'action de jouer de divers instruments aux noms desquels ils se rapportent. La plupart de ces mots ont perdu leur signification propre et n'ont plus qu'une acception figurée, comme *muser*, *piper*, *stageoler*, *corner*, *flûter*, etc. Ces verbes ayant cessé d'être des expressions techniques, on les a remplacés, pour certains instruments, par d'autres locutions spéciales, et, pour d'autres simplement par le mot *jouer*. Ainsi, on a d'abord dit *donner* du cor, *sonner* de la trompette, *pincer* de la guitare, *battre* le tambour, *blouser* les timbales et *jouer* du fifre, du chalumeau, de la flûte,

de la viole, du violon, du tympanon. Mais, aujourd'hui, on paraît avoir définitivement renoncé à se servir de locutions spéciales, et l'on applique le mot *jouer*, comme terme générique, à tous les instruments. Cependant lorsqu'il est fait de ceux-ci une application étrangère à l'art musical, par exemple, lorsqu'on parle d'une charge de cavalerie, d'un appel de fantassins ou d'une chasse dans les forêts, on dit *sonner* de la trompette, *battre* le tambour, *donner* du cor, etc. J'oubliais de faire remarquer le verbe *pianotter* qui a été forgé de nos jours, mais qui se prend en raillerie comme *musiquer*.

Et si ot a grant planté
 Estrument de divers mestiers
Estives, harpes et sautiers
Vieles, gygues et rotes
 Qui chantaient diverses notes ;
 Chascun delmiez chanter s'empresse
 Si ni ot pas petit de presse,
 Et des autres oiseillons mendres,
 De *boisines* et de *chalemiax*
 De *cors*, d'*estives*, de *fretiax*.
 L'ivoire si forment resonant,
 Que l'en ni otst Dieu tonant.
 Cil jogleor en leur *vieles*
 Vont chantant ces *chançons noveles* ;
 L'un saile, l'autre corne, l'autre estive,
 Chascuns danse, chascuns estrive
 De son compaignon sormonter.

(*Roman de la Poire.*)

N'orgue, harpe ne chyfonie,
Rote, vieille et armonie,
Sautier, cymbale et tympanon,
Monocorde, lire et coron
 Ice sont li XII instrument
 Que il sonne doucement.
 (*Estoire de Troie la Grant, Ms. Bibl. nat.,*
 n° 6737-3.)

Mult ot à la cort jogleors,
 Chanteors, estrumeteors ;
 Mult poissiez ois chançons,
 Rotruenges et noviax sons,
Vieleures, lais et notes,
 Lais de *vielles*, lais de *rotes*,
 Lais de *harpe* et de *fretiax*,
Lyre, tympres et *chalemiax*,
Symphonies, psalterions,
Monocordes, cymbes, chorons.

(R. Wace, *Rom. du Brut.*, publ. par Leroux
 de Lincy, II, p. 111-112. — XII^e siècle.)

La veissiez maint jogleor,
 Maint hiralt et maint leceor,
Giges et *harpes* et *vieles*,
Muses, flaustes et *fresteles* ;
Tymbres, tabors et *sinfonies*
 Trop furent grans les melodies.
 (Hebert, *Roman de Dolopathos.* — XIII^e siècle.)

Plourez *harpes* et *cors sarrazinois*
 La Mort Machault la noble rhétorique
Rubebes, leuths, vielle, syphonie,
Psalterions, tous instrumens coys,
Rhotes, guiterne, flaustes, chalemie,
Traversaines, et vous nymphes de boys,
Timpane aussi mettez en euvre dois ;
 Et le *choro* n'y ait nul qui le replique
 Faictes devoir plourez, gentils galois,
 La Mort Marchault la noble rhétorique.
 (Eust. Deschamps, fol. 2, v. col. 3 et 4.
 — XIV^e-XV^e siècle.)

Guiterne rebebe ensemment,
Harpe, psalterion, doucaine
 N'ont plus amoureux sementent,
Vielle, fleuthe traversaine.
 (Ballade d'Eust. Deschamps, Bibl. nat.,
 Ms. n° 7219, f° 397. — XIV^e-XV^e siècle.)

Sonnez, tabours, trompes, tubes, clarons,
 Flustes, bedons, symphonies, rebelles,
 Cymballes, cors doux, manicordions,
 Decacordes, choros, psalterions,
 Orgues, herpes, naquaires, chalemelles,
 Bons échiquiers, guisternes, doulcemelles
 Cornemuses, timbres, cloches sonnantes,
 Pipetz, flajolz, lucqs et marionnettes.
 (Molinet, *Chanson sur la journée de Guinegate.* — XV^e siècle.)

Le dépouillement des textes qu'on vient de lire nous fournit déjà une série d'instruments assez importante, savoir : *vielle* ou *viòle*, *rebec* ou *rebebe*, *rote*, *luth*, *guiterne* (guitare), *citole* ou *cuitolle*, *cythare* ou *cythre*, *lyre*, *harpe*, *psaltérion* (sautier), *tympanon*, *choron*, *manicordion*, *monocorde*, *décacorde*, *chifonie* ou *symphonie*, *armonie*, *eschaqueil* (d'Angleterre), ou *échiquier*, *morache*, *micamon*, *trepie*, *gigue*, *flûte*, *flûte traversaine* (traversière), *flûte brehaigne*, *flajos*, *flajos de saus*, *frestiau* (frestel), *eles*, *muse*, *muse d'Aussay*, *muse de blé*, *chalemie*, *chalemelle*, *cornemuse*, *chevrette*, *trompe*, *petite trompe*, *buisine*, *trompette*, *estive*, *cloche*, *clochette*, *timbre*, *timpane*, *tabour*, *nacaires*. Toutes ces dénominations ne sont pas des termes génériques indiquant chacun un instrument d'une nouvelle famille et d'un nouveau caractère. Il y en a plusieurs qui n'expriment que des variétés du genre; il y en a aussi qui dans un temps ont été synonymes, c'est-à-dire appliquées au même instrument, et dans un autre temps ont varié d'acception et ont signifié des choses totalement différentes. Quoi qu'il en soit, on n'a pas encore là un tableau complet des ressources

de l'ancienne musique instrumentale. Beaucoup de noms cités par les vieux auteurs ne se rencontrent pas dans la liste ci-dessus. Il est vrai que quelques uns de ces termes formeraient double emploi avec les précédents; mais il en est d'autres qui indiqueraient des instruments d'une nouvelle espèce ou des variétés d'instruments non encore désignées. Tels sont les mots *arasne* (araine), *clairon*, *glais*, *moinel* (manuel), *eschelette*, *corbondier*, *canon*, *demi-canon*, *oliphant*, *graile*, *huchet*, *tribler* (trublice), *courtault*, *veze*, *pibole*, *pandore*, *mandore*, *manicordion*, *sacquebute*, *tartavelle* (crécelle), *tarot*, *cromorne*, *dulcian*, *cliquet* (cliquette), *bedon*, *claquebois* (régale) et beaucoup d'autres que je citerai dans la suite avec ordre en traitant des différentes sortes d'instruments.

Plus on étudie le sujet que je viens d'aborder, plus on voit combien il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'en bannir les erreurs et les contre-sens. Non seulement les dénominations ont changé d'application suivant les époques, mais elles ont aussi changé de formes suivant les variations du langage, en sorte que dans les cas où elles désignent un objet unique, on est parfois tenté de les rapporter à des objets différents. A moins qu'on ne soit très versé dans la connaissance du vieux français, on ne laisse pas d'être complètement dérouté par ces métamorphoses. Il sera, par exemple, assez difficile de reconnaître au premier abord dans *salleire* ou *sautier* le mot de *psaltérion*, dans *manuel* ou *mænel* celui de *moinel*, dans *trublice* ou *tremble* celui de *tribler*, et dans *flavel* celui de *flageol*. *Hoclette* ou *esquilles* ne ramènera pas sur-le-champ à *eschelette*. *Macaria*, qu'on lit dans Forkel, et qu'on serait tenté de rendre en français par *macaire*, rappellera plutôt la Danse Macabre qu'il ne fera souvenir des *nacaires* (1). Croit-on pouvoir arriver plus sûrement à préciser la nature des instruments de musique du moyen âge par les routes savantes de l'étymologie? C'est encore là une illusion. Que l'on compare les définitions des termes *rotas*, *crwth* ou *crowth*, on verra si elles ne constituent pas une sorte de dédale d'où l'on ne peut sortir qu'en reconnaissant cette vérité proclamée depuis longtemps par Villoteau, qu'un grand nombre de termes de l'ancienne nomenclature instrumentale ont souvent à la fois une signification générique et une signification particulière. Je citais tout à l'heure le nom de *crwth*: eh bien, cette observation ne s'applique pas seulement à ce nom celtique, elle s'applique aussi au mot *rotta* ou *rocta*, comme à une infinité d'expressions du même genre tirées des langues anciennes ou des idiomes qui en sont dérivés. Ainsi *organum*, dans la basse latinité, sera employé dans tel passage pour désigner l'orgue purement et simplement, et dans tel autre il embrassera la généralité des instruments à vent (2). Le vieux français *organes*, fait du latin *organa*, retint cette dernière acception. Rabelais, au sujet de deux bandes de musiciens qui réglaient au son des instruments les évolutions d'un tournoi, l'emploie dans un sens général: « Quand soudain les musiciens de la bande argentée cessarent, seulement sonnoyent les » *organes* de la bande aurée (3). » L'antiquité donna une extension analogue aux mots *lyra* et *cythara*, qui désignaient, dans certains cas, tous les instruments à cordes, et quelquefois n'en indiquaient que des espèces. Le moyen âge, en se servant des expressions de l'antiquité, et en les faisant passer soit dans son mauvais latin, soit dans les idiomes nouvellement forgés, n'a pas été moins vague. *Sambuca*, *psaltérion*, *choron* (ou *chorus*), *canon*, *symphonie* et plusieurs autres, ont eu, aussi bien que *lyra*, *cythara* et *organum*, des acceptions très diverses et souvent un caractère générique qui permettait d'en faire l'application à plusieurs instruments à la fois. Il est plus que probable d'ailleurs, et il est même prouvé que les écrivains, principalement les traducteurs, ont été, en bien des cas, très embarrassés pour deviner le sens d'un mot, quand l'objet que peignait ce mot n'était plus sous leurs yeux et avait disparu depuis longtemps. Ils

(1) « Aber sie hatten (les Germains) ein andres Instrument un-
» ter dem Namen *Macaria*, welches der Pauke nicht unhänlich
» gewesen seyn soll, und von welchem der Lebensbeschreiber
» Ludwig des Sechsten, Sugerius in folgenden Worten redet:
» Tympanis et *macariis* et aliis similibus instrumentis horribilliter
» resonabant. » Meursius will aber *anacaris* gelesen haben. (For-
» kel, *Allg. Gesch. der Musik*, Leipzig, 1801, t. II, § 45, p. 120.)
Le mot *anacaris*, *anacaire*, n'a pas mais Forkel sur la voie de notre
vieux français *nacaire*.

(2) « *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum
» illum organum dicitur quod grande est et inflatur follibus; sed quid
» optatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur
» qui cantat, organum dicitur. » (S. Augustinus, in *Psal.* LVI, n° 16.)—
» *Virgosurda sit ad organa. » (Hieronymi Op., t. I, epist. ad Lactan-
» tium.) Et saint Jérôme explique l'expression *ad organa* dont il s'est
» servi, en ajoutant: « *Tibia, lyra, cithara cur facta sint, nosciat. »***

(3) Rabelais, liv. V, chap. XXV: *Comment les trente-deux per-
» sonnages du bal combattent.*

devaient alors s'en rapporter uniquement aux habitudes de leur pays et de leur époque, et remplacer les anciens termes par des expressions de leur idiome auxquelles ils supposaient une signification équivalente. Quoique les érudits du moyen âge n'aient pas laissé d'étudier la musique des anciens comme base de celle que l'on consultait de leur temps, ils étaient exposés à rencontrer dans cette étude les mêmes difficultés qui nous arrêtent encore aujourd'hui quand nous essayons d'éclaircir l'histoire des instruments. L'incertitude et la confusion répandues sur cette matière proviennent des sources mêmes où l'on doit puiser, et les documents dont ils disposaient, étant entachés de ces défauts, ne pouvaient manquer de les induire en erreur, comme ils ont induit en erreur les modernes. Pour donner une idée des inconvénients que je signale, je me contenterai de rapporter quelques versions d'un passage bien connu du psaume CL. Tout le monde sait combien de fois ce passage a servi pour fixer la nature de certains instruments employés par les Hébreux, et cependant on verra si, d'après les variantes qu'il comporte, on peut émettre un jugement certain sur le véritable caractère des instruments mentionnés dans le texte original.

1. Trad. lat. de l'hébreu . . .	3) Laudate eum in clangore . .	buccinæ	Laudate eum in . .	nebel et cithara.
2. Paraphrase chaldéenne . .	Laudate eum clangore . .	buccinæ		psalteris et citharis.
3. Trad. syriaque	— — voce	cornu		citharis ac lyri.
4. La vulgate	— — in sono	tubæ	in	psalterio et cithara.
5. Trad. arabe	— — sonitu	buccinæ		psalterio et cithara.
6. Trad. de Luther	Lobet ihn mit	posaunen	lobet ihn mit	psalter und Harfen.
7. Trad. angl.	Praise him in the sound of the	trumpet	praise him upon the	lute and harp.
8. Trad. en vieux français du xii ^e siècle.	Loez lui en soun de	estive	loez lui en	psaltri et en harpe.
9. Trad. en français moderne de le Maistre de Sacy.	Louez-le au son de la	trompette	louez-le avec	l'instrument à dix cordes et la harpe.
10. Texte de la Bible franç. de l'Église évangélique.	Louez-le au son de la	trompette	louez-le avec le	psaltérion et la harpe.
1. Trad. lat. de l'hébreu . . .	4) Laudate eum in	tympano et choro	Laudate eum in	chordis et organo.
2. Paraphrase chaldéenne . .		tympanis et choris		tibiis et organis.
3. Trad. syriaque		tympanis et sistris		chordis iucundis.
4. La vulgate		tympano et choro		chordis et organo.
5. Trad. arabe		tympano et sistro		chordis et organo.
6. Trad. de Luther	Lobet ihn mit	Pauken und Reigen		Saiten und Pfeifen.
7. Trad. en angl.	Praise him in the sound of the	cymbals and dances		strings and pipe.
8. Trad. en vieux franç. du xii ^e siècle.	Loez lui en	coruth et en tympan.		cordes et organ.
9. Trad. en franç. moderne . .	Louez-le avec le	tambour et la flûte		luth et avec l'orgue.
10. Texte de la Bible de l'Église évangélique.	Louez-le avec le	tambour et la flûte		luth et avec l'orgue.
1.	5)	cymbalis auditis		cymbalis ovationis.
2.		cymbalis.		
3.		cymbalis sonoris		voce et clamore.
4.		cymbalis bene sonantibus.		cymbalis jationis.
5.		fidibus dulcisonis		instrumentis psalmodia.
6.		hellen cymbelo		wohlklingenden cymbal.
7.		upon well tuned cymbals.		loud cymbals.
8.		cymbals bien sonantz.		cymbals de joie.
9.		des tybales d'un son éclatant.		tymbales d'un son gai et agréable.
10.		les cymbales retentissantes.	les	cymbales de triomphe.

(1) Tous les passages de l'Écriture où il est question des instruments n'ont pas été traduits dans des termes plus précis. Au chapitre IV de la *Genèse*, à l'endroit où Jubal est cité comme le père

des musiciens (v. 21), une version latine nous donne : *Fuit inventor tangendæ citharæ et testudinis*; une autre : *Fuit pater canentium cithara et organa*; la version syriaque : *citharam et fides*; la

Il semble qu'un dernier moyen puisse être employé avec succès pour éclaircir le sens des passages inintelligibles, des expressions obscures qui se rencontrent dans les auteurs ou dans les documents sur lesquels on cherche à s'appuyer. N'a-t-il pas existé de tout temps, et même au moyen âge, des investigateurs patients et laborieux dont la vie entière est consacrée à l'œuvre laborieuse de rassembler tous les termes constitutifs d'une langue, et d'en présenter des définitions? Ne saurait-on consulter avec fruit les ouvrages qui traitent de la valeur des mots, comme les lexiques et les glossaires? Malheureusement il faut avouer que cette ressource même est à peu près chimérique, car les livres dont il s'agit fourmillent d'erreurs et de contradictions. On n'en obtient des résultats utiles qu'en soumettant à un contrôle sévère les assertions que l'on y puise. Quelle confiance d'ailleurs accorder aux lexiques du moyen âge quand nos meilleurs dictionnaires modernes laissent tant à désirer pour l'intelligence des termes scientifiques? Le plus estimé de ces livres, et le plus utile sans contredit sous le rapport littéraire, ne nous donne-t-il pas, comme je l'ai dit ailleurs, cette naïve et insuffisante définition de la clarinette : *Clarinette, sorte de hautbois*? Craignons à chaque instant d'être égarés par des définitions aussi peu précises, et soyons d'autant plus circonspects dans le choix des autorités que nous invoquons. C'est là ce que j'ai moi-même tâché de faire. Quand je cite un écrivain qui m'inspire des doutes, j'ai soin d'en prévenir le lecteur, et quand je rencontre des points controversés, je m'applique à signaler les diverses opinions qui les concernent. Il est surtout une précaution qu'il m'a paru nécessaire de prendre, et que j'ai prise toutes les fois que je l'ai pu. Elle consiste à fixer l'époque à laquelle appartient un témoignage mis en avant pour justifier telle ou telle assertion, afin que l'on n'applique pas ce témoignage à une chose qui serait d'une époque antérieure ou postérieure à celle dont il est question. L'influence des temps a créé pour chaque instrument des phases diverses d'après lesquelles il se modifie d'une manière plus ou moins sensible. Souvent, d'un siècle à l'autre, il change complètement de forme, de nature et d'emploi. Quelquefois l'instrument reste le même, et ce sont les dénominations seules qui varient. Que de choses à observer pour ne pas commettre d'erreurs! Jean-Jacques Rousseau, en faisant connaître les motifs qui l'avaient détourné d'entreprendre la description des instruments dans ses articles de l'*Encyclopédie* et dans son *Dictionnaire de musique*, avait bien raison de laisser entendre qu'il faut une patience à toute épreuve pour ne pas se laisser rebuter par les difficultés sans nombre que présente une tâche de cette nature; et encore il n'avait pas spécialement en vue les instruments du moyen âge!

Dans la collection d'instruments de musique que nous offre la partie iconographique des Danses des Morts, nous retrouvons à peu près tous les éléments, ou du moins les principaux éléments de l'ancienne musique instrumentale, flûtes, fifres, flageols, sifflets, chalumeaux, hautbois, muses, cornemuses, cornes ou cors, cornets, courtaults, cromornes, trompettes, sacquebutes, violes, rebecs, chifonies, harpes, psal-térions, tympanons, luths, guitares, mandores, mandolines, monocordes, dicordes (trompettes marines), tricordes, tambours, tambourins, naquaires, triangles, cloches, grelots, castagnettes, plusieurs instruments à vent du genre de la flûte, plusieurs instruments à cordes du genre du luth, petites orgues portatives et autres instruments dont je dirai au fur et à mesure les noms particuliers. C'est le spectre funèbre, un mort ou squelette, celui que l'on appelle vulgairement *la Mort*, qui tire de cette mine instrumentale les accompagnements ironiques de ses sinistres plaintes. C'est à lui qu'il appartient de jouer le rôle de musicien et de danseur par excellence. Les personnages vivants qu'il entraîne, à l'exception du ménestrel, n'ont point d'instruments. Ce qui paraît singulier, et ce que l'on n'a pu expliquer jusqu'à présent, c'est que le texte ne fasse que très rarement allusion à ceux qu'il tient dans ses mains décharnées et qu'il feint de porter à ses lèvres absentes. Pour tant d'instruments de formes et d'espèces différentes représentés dans les images du musée funèbre, les rimes explicatives ne citent que trois ou quatre noms appartenant

chaldéenne : *Ipsè fuit magister omnium canentium in nablio, scientium cantium citharæ et organi*; l'arabe : *tympanum et citharam*. En anglais, on lit : *The father of all such as handle the*

harp and organ; en français : *qui fut le père de tous ceux qui touchent le violon et les orgues (toucher le violon!)*

aux espèces les plus connues, tels que flûte ou chalumeau, luth. Dans la Danse de Berne, j'ai rencontré une fois le nom du cor, *Horn*, et dans la Danse de Heidelberg (H¹) il est question du *Pauken thon*, du son des timbales, à l'endroit où d'autres leçons nous donnent *Pfifenthon*, son du fifre ou de la flûte. Toutefois la légende explicative de cette Danse est en règle avec l'image qui s'y trouve jointe, car dans celle-ci le spectre est muni d'une sorte de petites timbales que les Européens au moyen âge empruntèrent aux Orientaux. Du reste, il s'en faut que la relation soit toujours aussi exacte entre le texte et l'image. Souvent l'instrument peint ou dessiné par l'artiste est tout autre que celui dont le texte fait mention; ou bien, quand il y a un instrument représenté dans le tableau, il n'en est pas question dans le texte, et *vice versa*. Je ferai voir dans la suite les endroits où l'on remarque ces anomalies. La seule observation que je crois devoir faire dès à présent, c'est que les différents textes des Danses des Morts, comme la plupart des œuvres poétiques de ces temps-là, ne sont d'aucune utilité pour faciliter les démonstrations qui concernent les instruments du moyen âge. C'est ailleurs que je puiserai les éclaircissements que ce sujet réclame; je comparerai les figures d'instruments qui ornent le musée mortuaire avec toutes celles que d'autres monuments épars çà et là nous ont conservées; je les expliquerai et les commenterai à l'aide des définitions les plus exactes qui ont été données de celles-ci par des écrivains dignes de foi et bien renseignés, et c'est en procédant de la sorte que j'essaierai, malgré l'obscurité de la matière, de trouver quelques bonnes solutions. Je le sais, dans une entreprise aussi scabreuse on doit toujours se défier des résultats que l'on obtient. Que de fois la découverte du lendemain n'a-t-elle pas mis en défaut l'érudition de la veille!

Un fait accepté comme incontestable peut être à chaque instant démenti. Les assertions présentées sous la forme du doute ont du moins cela de bon qu'elles exigent une sorte de contre-épreuve, c'est-à-dire qu'elles provoquent de nouvelles recherches qui atteignent quelquefois le but. Les opinions données pour certaines ont cela de mauvais qu'elles paralysent l'élan des tentatives ultérieures en posant les limites d'un domaine qui semble avoir été conquis, et qui souvent n'a pas même été entrevu. L'amour-propre des auteurs s'en trouve bien, mais la science ne peut qu'y perdre.

Pour expliquer les instruments de musique avec méthode et clarté, on est convenu de les distribuer en trois classes principales, savoir, les instruments à vent, les instruments à cordes et les instruments à percussion (1). Des exemples de cette division se trouvent dans les plus anciens traités. Aur. Cassiodore, écrivain de la première moitié du vi^e siècle, et Isidore de Séville, mort en 635, ont aussi reconnu deux ou trois classes principales d'instruments de musique. Il n'est pas inutile d'ajouter que, parmi les instruments à cordes, on distingue encore ceux qui sont à cordes pincées ou touchées avec un plectre, et ceux qui sont à cordes frottées et touchées avec un archet. Enfin on établit d'autres subdivisions et l'on classe les instruments par *familles* et par *systèmes*. Je suivrai cet ordre, et je désignerai en tête des chapitres, sous leurs dénominations modernes, les principales familles d'instruments de musique dont je passe brièvement en revue les types les plus essentiels depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, tout en rapportant cette étude à l'objet principal de mon livre, c'est-à-dire aux instruments de musique des Danses des Morts.

Je dois rappeler ici, une fois pour toutes, que la diversité des sons et d'étendue des voix humaines ayant donné l'idée de produire par analogie la même variété d'effets sur les instruments, la plupart de ces der-

(1) Cassiodore en admet trois et partage les instruments en *percussionalia*, *tensibilia* et *inflatilia*. Dans la première de ces trois classes, il range : l'*acitabula aenea* et *argentea vel alia*; dans la seconde, *chordarum fila in quibus sunt species cythararum diversarum*; dans la troisième, *tibiae, organa, calami, pandurice*. Isidore de Séville se contente de deux grandes catégories dont la première, qu'il désigne sous le nom d'*organica*, comprend les instruments à vent, tels que *tubae, calami, fistulae, sambuca, organa, pandurice*, tandis que la seconde, qu'il nomme *rhythmica*, embrasse non seulement les instruments à percussion proprement dits, comme les suivants : *tympanum, cymbalum, sistrum, acita-*

bula aenea et argentea, mais aussi les instruments à cordes de la nature de la *cithara* et du *psalterium*. Au moyen âge et dans des temps plus rapprochés de l'époque où nous sommes, on a continué de traiter des instruments d'après cette méthode, tantôt en divisant ceux-ci en trois classes, tantôt en les réduisant à deux classes principales, savoir les instruments à vent joués *par sufflation*, comme on disait alors, et les instruments à cordes ou *tensiles*. Mais les divisions et les subdivisions de ce genre étaient, à cette époque, comme elles le sont encore maintenant, purement facultatives, c'est-à-dire subordonnées au point de vue de l'auteur et aux exigences de la matière traitée.

niers furent très anciennement subdivisés et classés d'après les lois toutes naturelles de ce système ; chacun d'eux a donc, comme type principal, fourni plusieurs instruments de son espèce, qui dans leur ensemble embrassaient une échelle musicale plus ou moins étendue, et constituaient un groupe de sonorités homogènes. C'est à ce point de vue que beaucoup d'instruments anciens et quelques uns de ceux qui existent encore, ont eu ce qu'on peut appeler *leur famille*, ou pour mieux dire *leur système*, système qui répondait à celui des voix, c'est-à-dire aux quatre parties *dessus* ou *discant*, *haute-contre*, *taille* et *basse* (1). Mais on ne se bornait pas toujours au nombre d'instruments strictement nécessaire pour exécuter les parties principales, et l'on admettait un plus grand nombre de dérivés de grandeur différentes, suivant leur étendue. Ainsi la famille du hautbois, en Allemagne, au XVII^e siècle, était ainsi composée : le petit chalumeau, le chalumeau, le petit hautbois ou *pommer* alto, le grand hautbois ou *pommer* alto, le basset ou *pommer* ténor, le *pommer* basse, le *pommer* contre-basse.

Les distinctions, les différences que l'on introduisait dans cette classification variaient à l'infini (2). Chaque instrument ainsi organisé, et lorsque son système était complet, pouvait à lui seul former un concert. C'est pourquoi dans les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles il était toujours question de *concerts de flûtes*, de *concerts de violons*, de *concerts de hautbois* et de *concerts de trompettes* (3).

Peu à peu on abandonna ces classifications ingénieuses pour des associations d'instruments moins rationnelles. Cependant il en est resté des traces dans quelques combinaisons dont on fait encore usage. Telle est entre autres celle qui, sous le nom de *quatuor*, forme la partie essentielle de nos orchestres. On sait qu'elle consiste dans la réunion des premiers violons, des seconds violons, des altos, des violoncelles et des contre-basses (4).

Une autre observation que je dois faire aussi, une fois pour toutes, c'est que la nature de cet ouvrage ne comportant pas des détails techniques sur l'étendue, le diapason et l'accord de chaque espèce d'instrument et de ses dérivés, j'ai dû passer sous silence, dans les chapitres qui vont suivre, tout ce qui avait rapport à cette matière. De pareils développements m'auraient entraîné beaucoup trop loin, et d'ailleurs ils ne sont vraiment à leur place que dans un ouvrage exclusivement consacré à l'histoire particulière des instruments, ou bien à l'art de l'instrumentation en général.

(1) Ou, d'après ces dénominations italiennes : *soprano*, *alto*, *tenor*, *basso*. Ces quatre parties se réduisaient souvent à trois, parce que la haute-contre et la taille pouvaient être exécutées sur un seul et même instrument. Souvent aussi le système était partagé en jeux, et chaque jeu avait ses instruments relativement graves et aigus.

(2) J'en ai rapporté plusieurs exemples dans mon *Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*. Paris, Heugel.

(3) Saint Evremont dit, à propos de la pastorale de Cambert : « On y entendait des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains (*les Opéras*, comédie, acte II, scène IV). » On lit dans l'histoire de l'ordre royal militaire de Saint-Louis, que pendant le siège de Mons, en 1691, les officiers français eurent la galanterie d'offrir aux dames de la ville assiégée un *concert* de hautbois qu'elles vinrent écouter des remparts. Le passage suivant du *Menteur* de Cornelle fait aussi allusion à l'usage d'employer plusieurs instruments d'espèces différentes en chœurs séparés. C'est Dorante qui parle et raconte la magnificence de sa prétendue fête :

Comme à mes chers amis je veux vous tout conter,
J'avais pris cinq bateaux, pour mieux tout ajuster ;
Les quatre contenaient quatre chœurs de musique
Capables de charmer le plus mélancolique :
Au premier, violons ; en l'autre, luths et voix ;
Des flûtes au troisième, au dernier des hautbois,
Qui tour à tour en l'air poussaient des harmonies
Dont on pouvait nommer les douceurs infinies.

.....
Cependant que les eaux, les roches et les airs,
Répondaient aux accents de nos quatre concerts.

Lorsque ces réunions instrumentales se faisaient entendre pendant les repas, elles prenaient souvent le nom d'*entremets*. La chronique de Saint-Denis, parlant des noces de Louis dauphin, qui fut roi de France et premier du nom, dit : « Du service ne doit estre question ; car des viandes possibles à trouver y avoit largement et *entremetz de trompettes et clairons*. »

(4) Il y a plusieurs années, dans un de mes ouvrages relatifs à l'instrumentation moderne, j'exprimais le désir de voir cet ingénieux système de classification reprendre faveur parmi nous, et j'entrais dans quelques considérations sur les moyens de l'approprier à nos instruments actuels. Je finissais en ajoutant que, satisfait d'avoir soulevé cette question, je laissais à d'autres plus habiles et plus experts que moi le soin de la résoudre. Le vœu que je formais paraît devoir être complètement réalisé sous peu. Il existe à Paris un artiste que l'on peut croire appelé à régénérer plusieurs branches de l'art instrumental. Cet artiste est M. Ad. Sax, qui a déjà eu la gloire de donner son nom à des inventions d'une incontestable utilité. Dans ses inventions comme dans ses perfectionnements, il a résolu de la manière la plus satisfaisante le problème de la division des instruments modernes par familles. Il n'en est pas un seul inventé ou perfectionné par lui qui ne possède ses dérivés de toutes les grandeurs, de manière à offrir, en conservant l'homogénéité du timbre, un système complet embrassant la plus vaste échelle de l'aigu au grave.

CHAPITRE SIXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

FLÛTES.

DANSE DU PETIT-BALE : a.) Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 22) (1). — b.) L'Empereur. *Der Keiser* (pl. XIV, fig. 88). — c.) Le Médecin. *Der Arzet* (pl. XIV, fig. 90). — d.) Le Maire. *Der Schulthess* (fig. 92). — DANSE DU GRAND-BALE : e.) Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 23). — f.) L'Empereur. *Der Kaiser* (pl. XII, fig. 89). — g.) Le Médecin. *Der Doctor* (pl. XIV, fig. 91). — DANSE MACABRE impr. : h) Un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Btbl. nat. : i.) *Id.* (fig. 25 b). — DER DOTEN DANTZ : j.) Le Roi. *Der Konig* (pl. VIII, fig. 50). — k.) Le bon Moine. *Der Gude Monich* (pl. X, fig. 66).

La flûte est l'un des plus anciens instruments que l'on ait inventés. L'observation d'un fait naturel, le frémissement sonore des touffes de roseaux agitées par le vent paraît avoir donné l'idée de souffler dans un tube pour en tirer des sons. Il est à présumer que ce genre d'essai eut lieu d'abord avec une simple tige de jonc ou de roseau, ou bien avec un brin de blé ou d'avoine, ou bien encore avec les jeunes branches de certains arbres ou arbustes. Les petits tuyaux obtenus de la sorte furent taillés de longueur différente et percés de plusieurs façons. La manière d'opérer à cet égard ayant plus ou moins influé sur le nombre et sur la qualité des sons, il en résulta des variétés du modèle primitif, et quelquefois des types nouveaux. Bientôt on dépassa les limites de la dimension primitive, et l'on employa diverses substances pour fabriquer des instruments analogues à ceux que l'on avait faits d'abord avec une simple tige de roseau. Telle est probablement l'origine de la flûte, du chalumeau (*calamus*), et en général de tous les instruments composés d'un tube creux et sonore, instruments qui, dans le principe, reçurent en grec le nom générique de *syrinx*, en latin celui de *tuba*, et dont les plus petits, rendant un son aigu et sifflant, furent confondus entre eux sous le nom de *fistula*; en bas latin, *pipa*; en vieux français, *flauste*, *flageol*, *pipe*, *frestel*, *flfre*, *pipeau*, *souffle*, *sublet*, *sible* ou *sifflet*, etc. ; en allemand, *Pfeife*, *Pfiff*; en anglais, *pipe*; en vieux flamand, *Fluit* et *Pijp* (2). Le règne végétal seul n'a point fourni la matière dont on a fabriqué les premières flûtes; des os d'animaux creusés et percés avec plus ou moins d'art ont eu la même destination (3). C'est pourquoi

(1) Les chiffres romains et les chiffres arabes renfermés dans la parenthèse renvoient aux planches et aux figures placées à la fin du présent ouvrage. Pour indiquer les sujets des rondes funèbres qui contiennent des dessins de l'espèce d'instrument décrit dans le chapitre, dessins qu'il eût été impossible de donner tous, je me suis contenté de faire connaître la qualité du principal personnage qui s'y trouve représenté avec le squelette, et qui caractérise, comme on sait, le groupe où il figure. Je n'aurais pu me servir dans le même but des numéros d'ordre des gravures de chaque Danse, attendu que l'ordre dans lequel ces gravures sont placées varie selon les éditions et quelquefois selon les exemplaires. Du reste, on n'a pas besoin de faire de grandes recherches pour vérifier l'application de tout ce qui concerne les instruments de musique, dont je parle, aux Danses des Morts, puisque j'ai extrait des Danses les plus rares et de celles qu'on ne peut se procurer que très difficilement les images où se trouvent figurés la plupart de ces instruments. Je me suis servi des principaux types de rondes funèbres qui ont acquis le plus de célébrité et sont les plus curieux par leur ancienneté, savoir : les deux Danses bâloises, la Danse Macabre, le *Doden dantz* et la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg. Ces Danses représentent l'art instrumental du moyen âge dans une période de trois siècles. J'ai joint à ces antiques monuments la *Danse d'Holbein*, qui contient aussi quelques instruments assez curieux à étudier, aujourd'hui complètement tombés dans l'oubli. Mais je n'en ai pas toujours donné une copie, parce que j'ai pensé qu'on pouvait facilement les avoir

sous les yeux, M. Fortoul ayant publié, en France, une édition de l'excellent travail de Schlotthauer, qui reproduit très fidèlement l'œuvre d'Holbein. On se rappellera que c'est dans les mains du squelette qu'il faut chercher l'instrument décrit, à moins qu'il ne se rencontre des exceptions, ce que j'indiquerai.

(2) Ces noms étant génériques, on déterminait leurs acceptions particulières au moyen d'un terme indiquant l'espèce d'instruments dont on voulait parler. Ainsi, en allemand, le mot *Pfeife* donne *Querpfeife*, *Feldpfeife*, *Schweizerpfeife*, lorsqu'on veut l'appliquer à l'instrument que nous appelons *flfre*. *Schaeferpfeife*, littéralement instrument de berger, s'entend d'une sorte de flûte, de chalumeau. *Bockpfeife*, *sackpfeife*, signifie une cornemuse à outre, l'instrument que les Anglais, par la même raison, appellent *bag-pipe*, comme ils disent aussi *horn-pipe*, pour désigner une autre espèce d'instrument à vent. Junius et Kilian traduisent en flamand les mots latins *tibia* et *fistula* par *pype* et *fluyte*, et de leur temps on exprimait dans la même langue par *ruispyp*, *lollepyp*, le *mæzel* ordinaire ou *doedelzac*, c'est-à-dire la *cornemuse* ou *musette* : *ruispyp*, de *ruis*, bruissement, bourdonnement; et *lollepyp*, de *lolle*, miaulement, chant langoureux d'une chatte en amour. Pour *mæzel*, les Flamands on dit aussi *quene*, que Kilian interprète par *tibia utricularis*.

(3) On prétend que la première flûte de cette espèce fut faite d'une jambe de grue, et que l'on en construisit aussi avec des os d'âne.

la flûte proprement dite prit le nom de *tibia* chez les Latins. Au surplus, beaucoup d'autres matières ont servi et servent encore pour cet objet ; mais le bois est celle que l'on préfère généralement à toute autre.

Il est bien peu de nations de l'antiquité ou des temps modernes qui n'aient pas connu ce genre d'instrument, sinon dans toute sa perfection, du moins à l'état d'ébauche, comme l'emploient encore de nos jours les sauvages. Dans l'Inde, en Egypte et parmi les Hébreux, il s'en rencontre différents types d'une origine fort ancienne. Chez les Grecs et chez les Romains, les variétés en furent si nombreuses, que nos archéologues croient pouvoir en admettre plus de deux cents. Néanmoins toutes ces variétés se réduisaient à trois espèces principales : la flûte simple, la flûte à plusieurs tuyaux ou flûte de Pan, et la flûte double. Les deux premières espèces sont restées en usage jusqu'à nos jours. Quant à la flûte double, on ne sait pas d'une manière positive si les peuples du Nord l'ont cultivée originairement. Toujours est-il que cette flûte existe sur des monuments du ix^e, du x^e et du xi^e siècle. Strutt, dans son *Angleterre ancienne*, reproduit un groupe de trois personnages dans lequel figurent deux musiciens qui jouent l'un de la flûte double, l'autre de la lyre antique. Le manuscrit n° 1118 de la Bibliothèque nationale contient un dessin de flûte double datant du xi^e siècle. Ce dessin est fort grossier, mais remarquable à ce point de vue qu'il représente un instrument dont les tuyaux, au lieu d'être isolés, sont liés ensemble de manière à ne former qu'une seule pièce. Ils aboutissent en outre à une double embouchure. Cette combinaison fut renouvelée au siècle dernier sous les noms de *flûte d'accord* et de *flûte harmonique*. Si l'auteur des *Contes d'Eutrapel* ne plaisantait fort légèrement à propos de tout, et ne donnait presque toujours un sens figuré et parfois obscène à ses comparaisons, on serait tenté de croire qu'il voulait faire allusion aux flûtes d'accord, lorsqu'il écrivait ce qui suit : « Les premiers quarante ans de ce vieillard Mace (continuoit Dupold) furent employez » au mestier de cousturier et de sonneur de fleute, qu'il appelait un *coutre* (sont ces flûtes qu'on fait à » Crouteles, larges par le milieu et à deux accords). » Toujours est-il que c'est en s'appuyant de ce seul témoignage que l'on a très sérieusement cité le mot *coutre* dans l'*Essai* de de la Borde comme ayant été le nom d'un ancien instrument de musique. L'espèce de flûte double qu'on appelait flûte harmonique se composait de deux flûtes à bec réunies et accordées en tierce. Au moyen de divers doigtés on y pouvait exécuter certains accords (1). On fait encore aujourd'hui, par l'application du même procédé, des petits flageolets doubles qui servent de jouets à l'enfance. Un peuple de l'Europe moderne, les Russes, possède un instrument nommé *dudà*, *dutka* et *dudotka*, très ancien dans leur pays, qui est à peu près semblable à ceux que l'on vient de décrire. Il se compose de deux tuyaux ordinairement d'inégale longueur, joints ensemble et percés chacun de trois trous.

La flûte, à cause de son origine champêtre, a joué de tout temps un grand rôle dans la poésie bucolique. Elle a été en réalité l'instrument favori des pâtres et des bergers. On aime encore à l'entendre au village, et les sons aigus du flageolet charment toujours le paysan. Comme les poètes s'identifient volontiers avec les héros qu'ils célèbrent, ils ont adopté les pipeaux rustiques dès qu'ils se sont mis à garder les moutons. Cela nous a valu sur la musique champêtre un grand nombre de métaphores, qui toutes découlent de l'antique fiction du dieu Pan, patron des bergers et inventeur des flûtes pastorales. Marot nous rappelle cette fable dans son charmant et naïf langage :

Pan, disait-il, c'est le Dieu triomphant
Sur les pasteurs ; c'est celui, mon enfant,
Qui le premier les roseaux pertuisa,
Et d'en former des flûtes s'advisa.

(*Eglogue au Roi.*)

La flûte eut aussi un caractère guerrier dont l'origine peut s'expliquer allégoriquement par les traits

(1) Un individu nommé Mocket a publié une méthode pour cet instrument. On y trouve un arrangement de la *Marseillaise* du même auteur. Cet arrangement est des plus malencontreux et

donne une bien pauvre idée de l'effet que devait produire notre beau chant national exécuté sur la flûte harmonique.

prêtés au dieu Pan dans le mythe de Bacchus marchant à la conquête des Indes. L'invention d'une espèce particulière de flûte, dont on fait honneur à Minerve, semble donner également la raison poétique de la destination de l'instrument aux fières harmonies du combat. Cependant, quoique la flûte ait été employée dans la musique guerrière des anciens presque aussi souvent que l'a été la trompette, c'est à ce dernier instrument qu'est échu l'honneur de représenter par métaphore la poésie épique.

Il est souvent question dans les Danses des Morts du son de la flûte, surtout dans les Danses allemandes, où l'on rencontre à chaque instant l'expression suivante : *Pfeifenthon*. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, le mot *Pfeife* ayant dans la langue allemande un sens générique qui embrasse tous les instruments à vent, l'expression de *Pfeifenthon* peut aussi bien s'appliquer au son du chalumeau, du hautbois, du flageolet, du sifflet qu'à celui de la flûte proprement dite. Les traducteurs ne sont donc pas gênés pour en donner l'interprétation, et dans le texte du Grand-Bâle, le *Pfeifenthon* du fanebre dilettante est souvent rendu par *aigre sifflet*, tant il nous répugne d'admettre que l'instrument de la Mort puisse être une flûte douce!

FLÛTE DROITE. — Selon toute probabilité, c'est la plus ancienne. Pour en jouer, on tenait cette flûte verticalement devant soi. Elle comprenait différentes variétés : les plus simples étaient des ébauches d'instruments plutôt que des instruments complets. C'étaient des sifflets ou des chalumeaux grossiers, comme on en fait encore dans les campagnes pour se divertir et pour prendre les oiseaux à la pipée. Une branche de saule, de jonc, une tige d'oignon ou de roseau, percée seulement de deux ou trois trous, constituaient ce naïf appareil musical. C'est là ce qui engendra les instruments nommés *sifflet de paysan*, *pipe*, *sublet*, *fistule*, *flaros de saus*, *muse de blé*, *flûte eunuque*, *flûte à trois trous*, appelée aussi *flûte à l'oignon* et *mirliton*. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, page 227 du livre des instruments à vent, décrit avec soin ces flûtes et ces chalumeaux primitifs, notamment la flûte qu'il appelle *flûte eunuque*, qui n'est autre chose que le mirliton actuel (1). Quand on pense aux choix étranges que faisaient nos ancêtres dans leurs combinaisons instrumentales, on est moins étonné de voir une flûte comme la muse de blé, que l'on prend en terre, jouer un rôle dans la musique sérieuse. L'auteur de l'*Harmonie universelle* nous dit lui-même qu'on peut former avec ces sortes de flûtes un concert entier, qui a cela par-dessus toutes les autres flûtes qu'il imite davantage le concert des voix, car il ne lui manque que la seule prononciation, dont on approche de bien près avec ces flûtes. D'après cela, il n'est pas impossible que la muse de blé ait joui de quelque estime. Les mêmes considérations s'appliquent aux flâjos de saus, à la pipe et à la fistule, instruments tout aussi imparfaits, et que l'on commença par fabriquer dans les champs avec les seules ressources offertes par la nature.

Les flûtes droites, d'un type moins grossier, avaient trois trous, indépendamment de ceux des extrémités et de l'ouverture latérale appelée *lumière*. Elles étaient faites de différentes essences de bois, et avaient pour embouchure une sorte de gros sifflet formant la tête de l'instrument, d'où le nom de *flûtes à bec*, qui, à une certaine époque, servit à les désigner en France. Peu à peu le nombre des trous fut augmenté et porté de trois à quatre, puis à six et même au delà.

Les dénominations de *flageol*, *flûre*, *fistule*, *sublet* (pour sifflet), furent appliquées d'une façon générique à toutes sortes de variétés de flûte, mais principalement aux flûtes droites d'une petite dimension et d'un timbre aigu. Elles ont exprimé aussi des variétés du chalumeau. La dénomination la plus répandue, celle que l'on rencontre le plus fréquemment dans les vieux auteurs français, est celle de *flageol*, avec ses différentes orthographes ; elle semble même, jusqu'au xv^e siècle environ, avoir été préférée au mot *flûte* en toute occasion.

(1) Pour arriver à définir ce que Guillaume de Machault entendait par *flûte Brehaigne*, on avait rapproché les explications données par Mersenne à propos de la flûte eunuque du mot français *brehaigne*, lequel en vieux langage signifie stérile, impuissant, et l'on avait induit de ce rapprochement que l'espèce de flûte men-

tionnée par le trouvère du xiv^e siècle était le même instrument que la flûte eunuque dont parle Mersenne. Il est probable que c'est là une opinion erronée, et que le mot *brehaigne*, dans le cas dont il s'agit, n'est pas un adjectif, mais un nom propre de pays, et sorte que *flûte brehaigne* doit plutôt signifier *flûte de Bohême*.

FLAJEOL. — *Flajel, flajiel, flageols, flajeols, flageos, flajeos, flajos, flageux, flajieux, flavel, flaveteau, flautele, flajolet, flageolet.*

Sonnent buisines et tabours,
Grans cors d'arain et moenel,
Freteaulx, *flageaulx* et *chalemel.*
(*Roman d'Athis*, ms. cité par du Cange.)

Lors r'olesiez trompes soner,
Cors, tabours, *flageus* et chevrettes.
(Guill. Guiart, XIII^e siècle.)

Puis prens sa muse et si travaille
Et son *flavel* de cornoaïlle (1)
Et espringue et sautele et bale,
Et fier de pié parmi la sale.
(*Roman de la Rose*, XIII^e siècle.)

Les cloches sont tabourins et doucines,
Harpes et luz, Instrumens gracieux,
Hautbois, *flageols* trompettes et buccines.
(Marot, *le Temple de Cupido*, XVI^e siècle.)

..... Et les cordes toucher
Des instrumens, et les flutes sonner,
Doubles *flageols* faisoient tant raisonner.
(Marguerite de Navarre, XVI^e siècle.)

On appelait *flaiolliers, flageolleux, flageolleurs* ceux qui jouaient du *flajol*, et en général de la flûte ou du chalumeau. Dans l'un des deux états des officiers de l'hôtel des rois Philippe le Hardi et Philippe le Bel, des années 1274 et 1288, il est question d'un *roi des joueurs de flûte*, nommé dans le texte latin *rex flaioletus* (2). Un ancien compte mentionne à l'année 1492 des *flaiolliers* qui reçurent xxvi sols à titre de gratification. On se servait aussi du mot *flûteurs*, comme le prouve l'ancien dicton *flûteurs d'Orléans*. Nous disons aujourd'hui *flûtistes* et joueurs de flageolet.

Sous la dénomination de *flajeol* on comprenait autrefois, non seulement des espèces de flûtes différentes, mais des variétés de la même famille, ainsi que nous le donne à entendre Guillaume de Machault dans ce passage : « *Et de flaios plus de x paires, c'est-à-dire de xx manières, tant de fortes comme des légères.* » Tous ces instruments se réduisent à quelques types principaux, savoir :

LA FLÛTE LONGUE A TROIS TROUS. — Cette espèce de flûte fut très en vogue dans les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, voire antérieurement, pour accompagner le rythme du petit tambour ou tambourin. Cette destination lui était encore attribuée du temps de Thoinot Arbeau, qui dans son *Orchésographie*, imprimée à Langres vers la fin du XVI^e siècle, nous donne des renseignements très exacts sur la manière de l'employer : « Quant à notre tabourin, dit-il, nous n'y mettons point de sonnettes et l'accompagnons ordinairement d'une longue flûte ou grand tibia : et de la dicte flûte le joueur chante toutes chansons que bon luy semble, la tenant avec la main du bras gauche, duquel il soustient le tabourin... Le bout près de la lumière est soutenu dans la bouche du joueur, et le bout d'en bas est soutenu entre le doigt auriculaire et le doigt médecin (le médiaire), et outre ce afin qu'elle ne coule bas hors la main du joueur, il y a une esguillette au bas de la dicte flûte où se met le dict médecin pour l'engager et la soutenir ; et n'a que trois pertuis, deux devant et un par derrier, et est admirablement inventée, car du doigt démonstrant (l'index) et du doigt du meillieu qui touchent sur les deux pertuis devant et du pouce qui touche sur le pertuis derrier, tous les tons et voix de la game s'y treuve facilement. » C'est-à-dire qu'usant d'un artifice qui consistait à souffler dans le tube de manière à faire *quinter* et *octavier* l'instrument, on obtenait toutes les intonations qui ne pouvaient être produites naturellement. Un dessin de l'homme jouant du tambour ou tambourin et de la longue flûte à trois trous accompagne dans l'ouvrage de Thoinot Arbeau la description ci-dessus. Je l'ai donné pl. XX, fig. 178. Mais nous trouvons des exemples beaucoup plus anciens de cette fonction ménétrière dans les Danses des Morts. L'un des quatre squelettes-musiciens de

(1) Dans l'édition de l'abbé Langlet Dufresnoy, ce vers est ainsi : *Aux instrumens de Cornoaïlle* ; dans le manuscrit que possédait Roquefort, il y avait : *Et son flajos de Cornoaïlle* ; et ailleurs on lit :

Puis prend sa muse et se travaille
As estives de Cornoaïlle.

(2) Ludwig, *Reliquiae manuscriptae omnium aevi*, t. XII, p. 10, 25 et 26.

la *Danse Macabre* (xiv^e et xv^e siècle) tient de la main gauche, en *h* et en *i* (pl. IV, fig. 24 et 25 b), la longue flûte, et de l'autre main frappe sur un petit tambourin suspendu à son bras gauche au moyen d'une lisière ou courroie. Le modèle de flûte que l'on trouve dans ces deux dessins est semblable à celui que l'on voit dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau; les trous sont figurés ici tous les trois au-dessus l'un de l'autre du même côté, tandis que, conformément à la description précédente, il n'en aurait fallu marquer que deux à cet endroit, en laissant supposer que le troisième existait de l'autre côté du tube. Le squelette du *Doten Dantz* joue du même instrument; mais, par une inadvertance du dessinateur ou du graveur, c'est de la main droite qu'il en joue. Comme il porte la main gauche sur le bras du roi, il n'est point muni de l'os ou de la baguette qu'il tient ordinairement pour frapper son tambour. Du reste, ce dessin est fort grossier. En *a* et *e* (xiv^e et xv^e siècle), la forme de l'instrument à percussion est plus aplatie que dans les exemples précédents, et la flûte qu'embouche le musicien du charnier paraît être une flûte à six trous; en *a* (pl. III, fig. 22), cinq de ces trous sont apparents, et en *e* (fig. 23) seulement quatre, comme on peut s'en assurer par le dessin que j'ai emprunté à Massmann. Mais cela ne signifie absolument rien, car dans l'édition de la *Danse du Grand-Bâle* par Mérian, et dans plusieurs autres de la même *Danse*, il y a toujours des différences de ce genre à constater: ce sont là évidemment autant d'erreurs. Quoique la flûte à six trous fût en usage à l'époque de l'apparition de la première *Danse bâloise*, il n'est pas probable qu'un même individu l'eût employée simultanément avec le tambour, car il lui aurait fallu en jouer d'une seule main, ce qui ne lui eût été possible qu'avec la flûte à trois trous. C'est donc ce dernier instrument que l'artiste aurait dû représenter pour être exact, et qu'il aura voulu représenter peut-être, sauf quelques petits points de trop qu'il aura mis là sans le vouloir. De la Borde a reproduit, tome II, page 288 de son *Histoire de la musique*, une estampe tirée d'une édition de la *Danse aux aveugles* dont il n'indique pas la date. On y voit un joueur de flûte et de petit tambour précédant la Mort montée sur un bœuf. La *Sciagraphia* ou *Theatrum instrumentorum* de Prætorius contient les deux instruments dont je parle. Le texte qui s'y rapporte indique qu'on les associait très fréquemment en France et dans les Pays-Bas pour accompagner la danse. Prætorius parlant de cet usage comme d'un usage étranger, on est tenté de croire que les ménétriers allemands du xvii^e siècle ne pratiquaient déjà plus ce genre de combinaison. Il est à remarquer que les deux instruments reproduits dans la *Sciagraphia*, et que l'on trouvera ici, pl. XIX, fig. 175 a, ont encore la forme qui leur était propre à une époque beaucoup plus reculée, notamment au xiii^e siècle. Le tambour, dont le cylindre de bois est presque aussi peu élevé que celui d'un tambour de basque, est semblable par ses dimensions à celui que tient suspendu à son bras le squelette du charnier des *Danses bâloises*. C'est cette forme que l'on remarque dans la plupart des monuments qui appartiennent à une époque antérieure, et dont on peut citer un exemple assez remarquable au xiii^e siècle parmi les sculptures de la maison de la rue du Tambour, à Reims. Un des cinq compagnons ménétriers qui décoraient la façade de cet édifice tenait, moitié sur son bras, moitié sur son épaule, un petit tambourin semblable à celui dont j'ai donné le dessin d'après Prætorius. Le musicien n'était point représenté jouant de cet instrument, mais embouchant une flûte à trois trous qui mérite une attention particulière en raison de sa forme originale. Le tuyau, au lieu d'être droit dans toute sa longueur, était coudé à chaque extrémité en sens inverse (voy. pl. XX, fig. 165). Il est percé, au milieu, de trois trous dont le musicien ne fait pas usage, bien qu'il paraisse souffler dans son instrument. Mais je répète que l'on ne peut attacher aucune importance à des particularités de ce genre, parce qu'elles sont la plupart du temps l'effet du hasard. Dans sa description de la *Maison des musiciens à Reims*, M. le baron Taylor désigne cette flûte de tambourin sous le nom de *fretiau*. L'*A* de la *Danse des Morts* (Alphabet d'Holbein) contient aussi la représentation des deux instruments associés. Au xv^e et au xvi^e siècle, la caisse du tambour paraît s'être allongée. Thoinot Arbeau dit qu'elle avait deux petits pieds de long et un pied de diamètre. Plus tard elle s'agrandit encore; en revanche, le tuyau de la flûte diminua en longueur. Au xviii^e siècle, l'alliance de la flûte et du petit tambour, après avoir subi de légères modifications, constitua la combinaison instrumentale que nous appelons encore *tambourin*, du nom de l'instrument à percussion qui a fini par s'entendre de la réunion même

des deux instruments. Les Provençaux ont employé jusqu'à nos jours ce modeste concert pour donner des sérénades et pour égayer leurs fêtes et leurs solennités. Cette coutume n'est plus générale dans le reste de la France, et le tambourin que l'on y rencontre en de rares occasions, principalement dans les mains des conducteurs d'ours funambules, est presque toujours calqué sur celui dont les Provençaux font usage. C'est une caisse ronde et cylindrique du diamètre à peu près du tambour de guerre, mais d'une longueur double. Elle est généralement faite d'un bois léger, et se suspend au bras gauche dans la position du tambour ordinaire. La flûte de ce tambourin se nomme *galoubet* (du provençal *galoubé*); nous l'appelons aussi *flutet* (1). C'est une petite flûte à bec qui n'a que trois trous, et dont le son est fort perçant. Quelques années avant la fin du XVIII^e siècle, le tambourin et le galoubet étaient encore rangés dans la classe des instruments propres à la danse, avec la musette, la vielle, le tambour de basque et les castagnettes. Il existait aussi une petite flûte à bec, ou flutet, du même genre que la précédente, mais plus longue de quelques centimètres, dont on se servait pour accompagner un tambourin à cordes appelé *bedon*, ou *tambourin basque* (2). Les Allemands appelaient la flûte à trois trous, *Schwiegel*, *Schwagel*, *Stammentienpfeife*. « C'est » cette flûte, dit Prætorius, qui est de la longueur du fifre ou *fistula militaris* (*Querpfeife*), et dont on voit quelques Anglais faire usage pour accompagner le petit tambour. » Ce petit tambour est celui dont j'ai parlé plus haut, et dont on trouve le dessin pl. XIX, fig. 175 a. Il était tout simple que les ménétriers anglais l'eussent conservé, puisque sous une forme presque semblable, et sous le nom de *tabor* (pl. XIX, fig. 174), il avait été particulièrement attribué aux bardes non gradés, ou *minstrels*. En France, selon Doni, la flûte à trois trous fut non seulement jointe au tambour, mais aussi à la vielle, ce qui, d'après son témoignage, lui valut le nom de *flûte des vieillards*.

LA FLÛTE DROITE A SIX TROUS. — Quoique cette flûte, par le nombre de ses trous, semble être déjà plus compliquée que la précédente, elle exigeait si peu d'habileté de la part de l'exécutant, du moins dans son état primitif, qu'on attribue à cette circonstance l'origine de la façon de parler proverbiale : *Pour jouer de la flûte, il n'y a qu'à souffler et à remuer les doigts*; locution qui s'applique encore, de nos jours, à toute chose dont on vient facilement à bout. Les ménétriers en faisaient usage ainsi que de la flûte à trois trous. Ils l'appelaient *flageol*, *flageolet* ou *flavel*, comme tous les instruments en général qui appartenaient à la même famille. D'anciennes vignettes nous montrent les visiteurs de la crèche, les bergers jouant, non seulement de la cornemuse, mais aussi du flageol ou flûte à bec à six trous. C'est ainsi qu'en Italie les *pifferari*, qui descendent des montagnes aux approches de Noël, continuent cette tradition en s'associant par couples et en se servant, pour fêter la Vierge et le *bambino*, l'un d'une cornemuse (*piva*), l'autre d'une sorte de clarinette qui tient lieu de l'ancien instrument à vent dont nous parlons ici. Le modèle de flûte à bec qu'on voit ordinairement représenté dans les mains des bergers dans les XV^e et XVI^e siècles est celui dont j'ai donné trois exemples, pl. XIV, fig. 96, 97 et 98. Les personnages des figures 96 et 98 sont en effet deux bergers. Le premier est tiré d'une gravure du *Mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse vierge Marie*, imprimé à Paris dans les premières années du XV^e siècle. Le sujet de cette gravure est l'Annonciation de la naissance du Sauveur. Dans le texte du *Mystère*, les bergers devisent entre eux des cadeaux qu'ils feront à l'enfant Jésus. Il en est un, nommé Pelion, qui se décide à offrir au fils de Marie son beau flageolet *tout neuf*, qui lui a coûté deux bons deniers (3). On voit dans le dessin que j'ai donné d'un de ces bergers jouant du fla-

(1) Le *flutet* et le *galoubet* ont été quelquefois distingués l'un de l'autre et regardés comme deux variétés du même instrument.

(2) Voy. l'explication de cet instrument au chapitre MONOCORDES et au chapitre TAMBOURS.

(3) Le dialogue des bergers a lieu d'un bout à l'autre sur le ton de la plaisanterie. En voici un fragment :

RIFFLART.
Luy donras tu ton chien.
PELYON.
Nenny.
Qui retourneroit mes brebis?

RIFFLART.
Luy donneras tu du pain bis.
PELYON.
Nenny.
RIFFLART.
Luy donras tu du let.
PELYON.
Bref, il aura mon flageolet,
Tout neuf, il n'est pas de refus ;
Onc puis en Bethlem ne fus
Que a ung de ces petits merclers

geolet, que le modèle de cet instrument diffère dans sa dimension de celui que l'on emploie de nos jours sous le même nom, et que c'est proprement une flûte ordinaire ou flûte à bec à six trous. La figure 98 en contient un second exemple. Le berger y est représenté jouant de son instrument; auprès de lui est son chien fidèle. Cette figure provient des jolis encadrements d'un livre d'heures, publié à la même époque que le *Mystère de la Conception et Nativité de la vierge Marie*. Il en est de même de la figure 97. Ici, comme partout ailleurs, le nombre des points destinés à figurer les trous de la flûte à bec est complètement arbitraire. Du reste, dans ce genre d'instrument, la position des trous était variable. Tantôt il y en avait quatre devant et deux derrière, tantôt ils étaient tous les six du même côté: il en résultait un doigté différent. La flûte à bec, percée d'après le premier système, est celle qui a retenu l'ancienne dénomination de *flageol* ou *flageolet*, qui s'est prise longtemps dans un sens générique. Mersenne dit naïvement que cet instrument est l'un des plus gentils que l'on connaisse, et les rimeurs de fadaïses et de brunettes ont particulièrement affecté cette expression de *gentil flageolet*. Le nom d'*arigot* s'appliquait à cette flûte au xvi^e siècle, ou du moins à l'une de ses variétés; quelquefois alors on la substituait au fifre pour accompagner le tambour militaire. « Aulcung, dit l'auteur de l'*Orchésographie*, usent, en lieu du fifre, dudict » *flageol* et *fluttot*, nommé *arigot*, lequel, selon sa petitesse, a plus ou moins de trous; les mieux faits ont » quatre trous devant et deux derrière, et est leur son fort éclatant, et pourrait-on les appeler petites tibia. » A cette description est joint le dessin que j'ai reproduit, pl. XIV, fig. 94: il représente un soldat jouant de l'arigot. Ce *flageolet* primitif, à six trous sans clef, s'est conservé jusqu'à l'époque actuelle. Mais à la fin du siècle passé il n'était déjà plus qu'un instrument de fantaisie et d'amusement. Aujourd'hui il est cultivé par quelques ménétriers de village, par des amateurs d'oiseaux (1) et par les petits enfants. Quant au flageolet, il a subi des perfectionnements en rapport avec le mouvement progressif de l'instrumentation, et son rôle est assez important dans la musique de danse et dans les concerts de société. Je n'ai point rencontré le flageolet proprement dit dans les rondes funèbres, et quoique les instruments de *b, c, d, f, g* (pl. XIV, fig. 88-92), par la forme et la longueur du corps sonore, aient de l'analogie avec les flûtes à six trous, le nombre tout à fait arbitraire des points figurés sur plusieurs de ces tubes et l'absence de tout signe semblable sur d'autres dénotent ici l'œuvre du hasard et font douter que l'artiste dans ces dessins incorrects se soit proposé de représenter une espèce de flûte déterminée. D'ailleurs il est à remarquer que le squelette qui tient cet instrument en joue d'une seule main, ce qui indiquerait plutôt qu'il se sert d'une flûte à trois trous. En *b* et en *c* (l'empereur et le médecin de la Danse du Petit-Bâle, xiv^e siècle: voy. fig. 88 et 90), les points destinés à figurer les trous manquent; en *d*, il y en a probablement plus qu'il n'en faut. Ces modèles ne servent donc qu'à fixer la forme générale de l'instrument. On voit qu'ils indiquent tous les trois des flûtes à bec de la même longueur et du même diamètre. De toutes les espèces de flûtes employées au moyen âge, les plus communes, les plus vulgaires, ont été sans contredit la flûte à trois trous, celle à six trous et la flûte traversière, dont je parlerai tout à l'heure. Cependant, par suite des perfectionnements apportés au modèle primitif de ce genre d'instrument, on arriva bientôt à des combinaisons moins simples et plus artistiques. Telle fut celle qui donna naissance à la flûte à neuf trous, employée en France jusqu'au milieu du siècle dernier sous le nom de flûte douce ou flûte d'Angleterre. Elle composait, par ses modèles de différente grandeur, tout un système du grave à l'aigu. Mersenne le partage en deux jeux principaux,

Il me coste deux bons deniers
Il sera pour l'enfant esbatre
Homme n'y a qui leust pour quatre
Mais néanmoins et fust-il plus riche
Il l'aura.

ALORS.

Le don n'est pas nice,
Mais digne de grant guerdon.

Le mystère de la Conception et Nativité de la glorieuse vierge Marie avecques le Mariage dicelle la Nativité Passion Resurrection

et Assencion de Nostre Sauveur et Redempteur leu Christ jouez
Paris l'an de grace mil cinq cent et sept. Imprimé au dit lieu pour
Jehan Petit Geuffroy de Marnes et Michel le Noir, etc.

(1) Celui dont on s'est servi pour siffler les oiseaux et qu'on appelait *flageolet d'oiseau*, ou *flageolet de serin*, était le plus petit et composé de deux parties qui se séparaient. On ajoutait au bec de l'instrument un tuyau ayant un renflement où l'on introduisait une petite éponge. La force de l'air étant mitigée par l'effet de cette petite éponge, le son du flageolet imitait la voix des oiseaux capables de siffler et de retenir les airs qu'on leur serine.

le petit jeu et le grand jeu. Elle avait sept trous devant et un derrière; mais le dernier trou percé au bas du tube était double, pour que l'artiste pût se servir de sa main gauche ou de sa main droite, selon l'habitude qu'il avait contractée. C'est aussi ce qui s'observait dans les anciens modèles de flûte à six trous, comme le prouve un dessin de cette espèce de flûte contenu dans la *Musurgia* de Luscinius. Du reste, ces deux trous percés à côté l'un de l'autre donnaient le même son; on bouchait avec de la cire celui dont on ne faisait pas usage. C'est à cela que l'instrument devait son nom de *flûte à neuf trous*, bien que, en réalité, il en eût seulement huit principaux. Les basses avaient une clef que le petit doigt faisait mouvoir pour ouvrir le dernier trou du côté opposé à l'embouchure, et les flûtes les plus graves s'embouchaient au moyen d'un serpent qui descendait le long du corps de l'instrument jusqu'à l'endroit où les lèvres de l'exécutant pouvaient facilement s'y appliquer. La planche IX de la *Sciagraphia* ou *Theatrum instrumentorum* de Prætorius contient la représentation très exacte de tout le système de ces flûtes à bec que les Allemands appelaient *Blockfloeten*, *Ploekfloeten*, *Ploekpfeifen*. On en trouve aussi des dessins dans Mersenne (liv. V, page 239), au nombre desquels sont deux variétés que Prætorius ne donne pas, et dont la plus grande, percée de onze trous, pouvait avoir 7 ou 8 pieds de haut. A la bibliothèque de Strasbourg on voyait autrefois deux instruments de cette famille assez bien conservés, et provenant du dépôt d'anciens instruments appartenant à la ville, et dont on disposait pour la musique et les concerts des fêtes solennelles. Je les ai essayés pour vérifier l'exactitude des éloges donnés par Mersenne à ces sortes de flûtes qu'il prétendait avoir été appelées *douces* « à cause de la douceur de leurs sons, qui représentent le charme de la douceur » des voix. » De tels éloges sont un peu exagérés. Ces flûtes sont douces, en effet; mais ce qui leur communique principalement ce caractère, c'est moins la douceur de leur timbre que leur peu de sonorité. Cependant, sous le règne de Louis XIV, toutes les parties de flûte, dans la musique dramatique, étaient confiées à des instruments de ce genre. Le nom de *flûte à neuf trous* a été donné aussi à la *flûte de Pan*, en sorte que lorsqu'on rencontre cette dénomination dans les vieux auteurs, on est assez incertain de savoir à quel instrument elle s'applique. Je pense toutefois que dans le passage suivant, tiré de Rabelais, c'est bien de la flûte dont j'ai parlé ci-dessus qu'il est question : « Il apprint (Gargantua) iouer du luc, de l'espinette, » de la harpe, de la flutte d'Alemant et à *neuf trous*, de la viole, de la sacqueboute. » (Rab., liv. I, chap. xxiii.) Dans la dernière moitié du xviii^e siècle, la flûte à bec à plus de six trous tomba en désuétude. Elle fut reléguée dans les campagnes, et définitivement remplacée par la flûte traversière. Déjà, vers 1761, quelques auteurs ne la citent plus que pour mémoire. Celle dont ils nous parlent, et dont ils attribuent l'usage aux bergers et aux paysans, avait la forme d'un grand flageolet; elle avait six trous par devant et un par derrière, et une sorte de patte où il s'en trouvait un huitième pour le petit doigt.

Observons ici qu'on ne doit pas donner à la *flûte douce* les noms de *dulcian*, *dulcimer*, *dulce melos*, qui appartiennent à des instruments d'un tout autre genre.

FLÛTE TRAVERSIÈRE. — On a donné à cette flûte l'épithète de *flûte traversière* pour la distinguer de la flûte droite, et pour indiquer qu'on l'embouche, non point par le haut, dans une position verticale, mais de côté, par une embouchure latérale, en sorte que l'instrument est placé horizontalement en travers du visage de celui qui en joue. On en a un exemple (pl. XIV, fig. 95). Dans cet exemple, le personnage qui joue de la flûte traversière ou fifre est un soldat que Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie*, a représenté avec le joueur d'arigot dont j'ai parlé plus haut. Les Français ont connu et cultivé très anciennement la flûte traversière, car il en est fait mention dès le xiv^e siècle dans un fragment d'une ballade d'Eustache Deschamps, que j'ai déjà cité :

Guiterne, rebebe enacement,
Harpe, psalterion, doucaine,
N'ont plus amoureux sentement,
Vielle, fleuthe traversaine.

Toutefois elle n'était point aussi populaire que la flûte à bec, parce qu'elle exigeait plus d'art et présentait plus de difficulté pour la production du son. Au lieu d'être un bec taillé en sifflet, l'embouchure de

cet instrument consistait dans un simple trou rond percé d'un côté du tube à peu près à la hauteur où la lumière était placée dans les flûtes droites. (Voy. pl. XIV, fig. 93, deux modèles de flûte traversière, ou *Querpfisen*, tirés de Prætorius.) La manière de serrer les lèvres et de les poser sur ce trou pour souffler dans le tube et en tirer du son exigeait un soin particulier et beaucoup de pratique. Indépendamment de ce trou servant d'embouchure, il y en avait six autres pour les doigts. Dans la suite, il y en eut un septième que l'on ouvrait par le moyen d'une clef. Enfin, après de nouveaux perfectionnements, l'instrument fut tellement amélioré, qu'on ne se persuade pas aisément que notre flûte actuelle descende en droite ligne de la *flûte traversière*. L'ancien type pourtant existe encore dans le *fifre*, dont nous n'avons pas tout à fait perdu le souvenir; car le *fifre* n'est autre chose qu'une petite flûte traversière employée pour la partie qu'on appelait le *dessus*. La flûte traversière avait son système complet ainsi que la flûte à bec; le *fifre* était à ce système ce que le *flageolet* était au système des flûtes droites (1). Le *fifre*, et en général tous les instruments de cette famille, sont désignés dans la langue allemande par les mots *Querpfise* ou *Feldpfise*, parce que les Allemands se sont principalement servis de la flûte traversière pour accompagner le tambour des soldats. C'est là probablement ce qui a généralisé en Europe l'épithète d'*allemande* que les Français et les Anglais ont souvent employée pour désigner cette flûte, épithète que l'on rencontre dans les vieux auteurs dès le xv^e siècle, ainsi que le prouve le passage de Rabelais que j'ai rapporté plus haut. Du reste, on en faisait usage en Allemagne autre part qu'à la guerre. Dans une ancienne gravure de la *Chronique de Nuremberg* représentant les danseurs de la *nuît de Noël*, nous voyons un jouvenceau, qui fait l'office de ménestrier, jouer du *fifre* pendant qu'un camarade, placé près de lui, bat le tambour, et que les autres personnages de la scène, jeunes filles et jeunes garçons, exécutent des pas et des révérences mesurés (pl. III, fig. 17). Le *fifre*, que nous ne connaissions encore que par son côté belliqueux, a donc figuré dans la musique de danse, de même que le *flageolet*, qui est principalement regardé comme un instrument champêtre, a été associé comme le *fifre* au tambour des soldats. La flûte traversière ayant définitivement remplacé toutes les autres, hormis la petite flûte à bec appelée *flageolet*, et cette flûte étant aujourd'hui la seule en usage dans les orchestres, on ne la désigne plus par les épithètes qui lui avaient été originellement attribuées, et l'on dit simplement *flûte*.

FLÛTE DE PAN, SYRINX (ou flûte à plusieurs tuyaux). — Cet instrument, dont l'invention remonte aux premiers âges du monde, est parvenu jusqu'à nous dans sa forme primitive, et sous le nom de *syrinx* qui lui fut particulièrement donné. Il se compose d'un assemblage de petits tuyaux d'inégale grandeur, faits de roseau, de jonc ou d'autres matières, solidement fixés ensemble avec de la cire ou un autre lien, et ne donnant chacun qu'une seule note (pl. XVI, fig. 131). L'instrument, dans l'origine, n'en avait que sept et peut-être un moindre nombre; il en eut ensuite neuf, douze et jusqu'à seize. Pour en obtenir le son, on les fait passer rapidement et successivement devant la bouche pendant qu'on effleure l'ouverture du bout des lèvres, comme on a coutume de souffler dans une clef forée. Les anciens appelaient cet instrument *syrinx*, et en attribuaient l'invention au dieu Pan (2). Sur les monuments de l'antiquité classique, nous le rencontrons dans les mains de ce dieu et dans celles des faunes, des satyres et des bergers. Les mythographes et les philosophes attachent une signification symbolique à son origine, à sa configuration, et surtout au nombre de ses tuyaux. L'usage et le nom de la flûte de Pan sont passés de la langue et des mœurs

(1) En France, au siècle dernier, on employait dans la musique deux espèces de petites flûtes auxquelles on donnait indifféremment le nom de *fifre*, bien que l'une fût une petite flûte à bec et l'autre une petite flûte traversière.

(2) *Syrinx*, nymphe d'Arcadie, ayant inspiré à Pan un violent amour, était poursuivie par ce dieu. Un jour que ses alarmes étaient plus vives et qu'elle fuyait son persécuteur, elle arriva au bord du fleuve Ladon et n'eut que le temps de s'y précipiter. Pan, qui la suivait, courut à l'endroit où *Syrinx* venait de disparaître et avança la main pour la saisir. Mais au lieu du corps charmant de celle

qu'il aimait, il n'embrassa qu'une touffe de roseaux. La nymphe avait été métamorphosée par une faveur particulière des dieux. Tout musicien philosophe reconnaîtra sur-le-champ que cette fable est une interprétation poétique de l'invention des instruments à vent, ou, si l'on veut, de la flûte de Pan, invention considérée comme le résultat immédiat de la découverte de la production du son par l'air agité dans les roseaux. C'est au même fait que l'on rapporte aussi l'origine de la personnification symbolique qui a pris le nom de sirène. Le chant de la *sirène* indiquerait cette faculté de la nature par laquelle l'air pressé rend un son.

des païens dans celles des chrétiens. Notre vieil idiome a retenu le mot grec *syrinx*, qui signifie *roseau*, et en a fait *syringue*, *syringe*, *seringe* et *seringue*. Sur le chapiteau de Saint-Georges de Bocheville, monument du XI^e ou du XII^e siècle, on voit un personnage qui joue de la flûte de Pan. Dans cet exemple, la forme extérieure de l'instrument est seule un peu modifiée. Les anciens auteurs ont souvent fait allusion à la *syrinx*, tantôt en la désignant par son nom grec et antique, tantôt en employant les deux dénominations de *pipeaux* et de *frestel* :

Là s'assist Pan le Dux des bestes
Et tint un frestel de rosiaux
Si chalemeloit il danziaux.
(Philippe de Vitry, *Poés. d'Ovid.*, ms.)

Toutefois on a prétendu que par *frestel* ou *frestiau* il ne fallait pas entendre la flûte de Pan, mais l'espèce de flûte à bec que nous avons appelée *galoubet*. Je crois que les deux interprétations conviennent au caractère de ce mot, qui semble avoir eu, comme *pipeau*, *chalumeau*, *flajeol*, un sens générique, et avoir servi à désigner différentes variétés d'instruments champêtres du genre de la flûte. Quant au mot *eles*, on a des doutes sur sa signification, et l'on ne saurait affirmer que l'instrument auquel l'applique Guillaume de Machault ait été précisément le même que la *syrinx*. Ce qui en avait fait concevoir la possibilité, c'est ce nom d'*eles* (ailes) qui est en rapport avec la figure même de l'instrument, et peut-être avec la matière dont il était fait, car un théoricien du XVII^e siècle, le P. Mersenne, observe dans son *Harmonie universelle* que l'on peut aisément transformer une aile d'oie en flûte de Pan. On soupçonne que l'ancien instrument que les Flamands appelaient *Vloegel* était la même chose que l'*eles*, c'est-à-dire le *frestel* ou flûte de Pan du moyen âge; mais je crois plutôt que le mot *vloegel*, venant de l'allemand *Flügel*, mot par lequel on désignait des instruments à cordes ayant aussi la forme d'une aile, on doit l'entendre d'un instrument à peu près semblable au clavecin, et surtout au clavecin vertical dont le type existait au moyen âge. Le mot *eles* a probablement eu la même signification. De nos jours, la *syrinx* a perdu le prestige poétique qu'elle tenait de son origine fabuleuse; elle est tombée dans le domaine de la musique ambulante. Les chaudronniers, qui avaient autrefois, en France, le monopole de la fabrication des instruments de métal, en vendaient de fer-blanc et de cuivre, et ils allaient eux-mêmes en jouer dans les rues pour annoncer leur marchandise. C'est là ce qui fit donner à cet instrument, dans le XVIII^e siècle, le nom assez trivial de *flûte* ou *sifflet de chaudronnier*, nom qu'il a conservé jusqu'ici dans le vulgaire. Quelques flûtes de Pan modernes ont un double rang de tuyaux accordés à la tierce. D'autres ont subi des perfectionnements de mécanisme qui feront peut-être restituer sous peu à cet instrument la place qu'il est digne d'occuper dans la musique instrumentale. Il serait d'autant plus injuste de frapper la *syrinx* d'un injurieux mépris que, selon toute probabilité, elle a donné naissance à l'orgue. Les Danses des Morts des XIV^e, XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, que j'ai pu examiner, ne m'ont pas offert un seul exemple de la flûte de Pan, quoique cet instrument fût en usage aux différentes époques où ces Danses virent le jour.

CHAPITRE SEPTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CHALUMEAUX. — HAUTBOIS.

DANSE DU PETIT-BALE : a.) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 22). — b.) Le Ménétrier. *Der Pfifer* (pl. V, fig. 28). — DANSE DE GRAND-BALE : c.) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. III, fig. 23). — d.) Le Ménétrier. *Der Kiltpeiffeffer* (pl. V, fig. 29). — DANSE ALLEMANDE xylographique, Ms. n° 438 de la bibliothèque de Heidelberg : e.) Le Mendiant. *Der Bettler* (pl. XIII, fig. 84). — DER DOTEN DANTZ : f.) Squelettes-Musiciens du Charnier (pl. VI, fig. 38). — DANSE MACABRE impr. : g.) Le Ménétrier (pl. V, fig. 30 et 31). — DANSE MACABRE du Ms. n° 7310, 3, de la biblioth. nat. : h.) Les quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 a). — ICONES MORTS d'Holbein : i.) Le Triomphe de la Mort (le Charnier) (pl. IV, fig. 26).

Pris dans un sens général, les noms de *fistula* et *calamus* s'entendent de tous les dérivés de la flûte primitive, et surtout des flûtes pastorales, parce qu'on appliquait ces deux noms dans l'origine à celle que les anciens disaient avoir été inventée par le dieu Pan, et faite d'une tige de roseau ou de plusieurs roseaux assemblés et retenus par un lien (1).

Le grand dieu Pan avec ses pastoureaux,
Gardant brebis, bœufs, vaches et taureaux,
Faisoit sonner chalumeaux, cornemuses
Et flageoletz, pour esveiller les Muses.

(Marot, le Temple de Cupido.)

C'est dans ce sens, et en raison de cette origine, que les flûtes, les chalumeaux, les muses, musettes et cornemuses ne sont qu'une seule et même chose pour les poètes bucoliques, qui confondent sous cette dénomination divers instruments que les musiciens ont pris l'habitude de distinguer et de classer à part, soit à cause de la différence d'embouchure, soit pour toute autre raison. Ces instruments, appelés aujourd'hui flûtes, flageolets, chalumeaux, hautbois, cornemuses, musettes, étaient désignés au moyen âge par un assez grand nombre de termes qu'on transportait souvent de l'un à l'autre, ou qu'on employait d'une manière collective. Tels sont les suivants tirés des écrivains de la basse latinité : *fistula*, *pipa*, *calamus*, *calamellus*, *calamella*, *cierumela*, *cabreta*, *musa*, *stira*, *pandorium* ou *pandurium* (2), *chorus* (3), et ceux-ci particuliers aux vieux poètes français : *fistule*, *frestel* ou *frestiau*, *pipe*, *pipeau*, *calamel*, *chalemelle* ou *chalemie*, *musse*, *chevrette*, etc. La plupart de ces dénominations s'appliquaient à de simples tubes semblables aux sifflets et aux chalumeaux des campagnards. Quelquefois ils avaient des trous, quelquefois ils en étaient dépourvus. Le *flaios de saus*, la *fistule*, la *pipe* et la *muse de blef*, mentionnés par Guillaume de Machault au XIV^e siècle, étaient sans nul doute des instruments de ce genre. *Calamel*, ou *chalemelle*, et *musse*, se sont dits d'une espèce de chalumeau, d'une flûte rustique à une seule tige et d'une flûte à plusieurs tuyaux comme la flûte de Pan. Ils ont exprimé aussi des instruments à vent et à outre, c'est-à-dire des variétés de cornemuses et de musettes.

En cessant d'être un instrument primitif et grossier, et en s'introduisant parmi les éléments de la musique instrumentale, l'invention du dieu Pan retint quelque chose de son origine champêtre et de sa ma-

(1) Pan primus calamos cera conjungera plures
Instituit... (Virg., *Eglog.*, II, v. 32.)
..... Nam te calamos inflare labella
Pan docuit... (Calpurnius, ap. Barthol., *De tibiis veterum*,
lib. I, cap. 4.)

Virgile et Théocrite mettent la flûte de Pan, ou syrinx, dans les mains de leurs bergers. (Voy. Virg., *Eglog.*, II, 37 ; et Théocr., *Idyl.*, 8, 18.)

(2) Il ne s'agit point ici de la pandore, instrument à cordes de

la nature du luth, mais d'un instrument à vent dont parle Cassiodore et Isidore de Séville, ce dernier dans le passage suivant :
« Organica est in his quæ spiritu inflante completa, in sonum vocis
animantur, ut sunt tubæ, calami, fistulæ, organa, pandoria et si-
milia instrumenta. » (S. Isid., lib. III, *Etymolog.*)

(3) Dans le sens d'instrument à vent, car ce nom s'est appliqué aussi à un instrument à cordes.

tière originelle. Le petit tuyau ou canal qui a reçu le nom d'*anche*, et qui forme l'embouchure caractéristique de tous les dérivés modernes du chalumeau antique, se compose d'un fragment de chalumeau, c'est-à-dire d'un morceau de roseau taillé d'une seule pièce, ou divisé en deux parties ou languettes très minces, rapprochées l'une de l'autre et jointes de telle sorte qu'il ne reste entre elles qu'une très petite fente pour le passage du souffle. C'est comme type générateur des instruments dont on joue au moyen d'une anche, et dont on modifie le son par la pression des lèvres, que le chalumeau a été distingué d'avec la flûte, le cor et la trompette qui s'embouchent et résonnent par d'autres procédés. Nous trouvons dans la Danse des Morts du Petit-Bâle, en *a* (pl. III, fig. 22), la figure d'un des plus anciens dérivés du chalumeau rustique. C'était un simple tube percé de quelques trous, et dont l'extrémité inférieure s'élargissait en forme de pavillon, comme dans une ancienne espèce de trompette droite. Les trous ne sont pas figurés dans le dessin que donne Massmann, d'après Büchel, et que j'ai reproduit d'après Massmann (pl. III, fig. 22). On en remarque quelques uns en *f* (pl. VI, fig. 38), sur des instruments de la même forme que celui qui précède, et dont jouent trois des squelettes placés en tête du *Dotes Dantz*. Comme rien, dans cet exemple, ne permet de reconnaître de quel genre était l'embouchure, il est à supposer que si ces instruments ne sont pas des *ziinken* droits mal dessinés (les *ziinken* droits ayant presque toujours eu aussi des trous), ce sont des chalumeaux de la même espèce que celui de l'orchestre du charnier (*Beinhau*) de la Danse du Petit-Bâle. En Allemagne, on les appelait *Schalmeien* ; en Italie, *piffari* ; en France :

CHALUMEAU, — *chalemie, chalemelle, chalemel, chalemes, calemel, calamel, chalemeal, chalemoux, ciera-mel*. Ils avaient de six à neuf trous, et étaient ordinairement sans clefs, comme celui qui égaie de ses sons rustiques la Danse des squelettes de l'*Imago Mortis* de la chronique de Nuremberg (pl. II, fig. 16). Souvent aussi, comme dans cette curieuse image, l'instrument avait à son extrémité une boîte dans laquelle était fourrée la languette de roseau qui servait d'embouchure. Ces instruments donnèrent lieu à la formation d'un système qui embrassait les dérivés de l'ancien chalumeau, dérivés auxquels les Allemands donnèrent les noms de *Bombart* ou *Pommer*, les Italiens celui de *bombardi* ou *bombardoni*, et les Français celui de :

HAUTOIS (*haulx-bois*). — Ces dérivés ne différaient les uns des autres que dans la dimension ou dans le nombre des trous et des clefs dont ils étaient munis. Ils étaient semblables pour la forme et pour la qualité du son. Ils se composaient d'un corps sonore ou tube principal, auquel venait s'adapter le petit tuyau appelé *anche*, qui servait pour emboucher l'instrument. Cette anche consistait en deux languettes de roseau placées horizontalement l'une sur l'autre, et montées sur un petit corps de métal appelé *cuisvret*. Souvent elle était cachée sous une boîte spéciale ayant au milieu une ouverture circulaire qu'on plaçait à la bouche. Les clefs, lorsqu'il y en avait, étaient pareillement enfermées dans une boîte percée tout autour d'une certaine quantité de petits trous en manière de crible, autant pour l'ornement que pour l'utilité (pl. XV, fig. 100). Les instruments de cette famille du diapason le plus élevé, c'est-à-dire ceux qui avaient particulièrement retenu l'ancien nom de *chalumeaux*, n'avaient point de clefs ou n'en avaient qu'une (fig. 99) (1). Ce fut principalement cette dernière espèce qu'employèrent les ménétriers allemands et français des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles. *b* de la Danse du Petit-Bâle (xix^e siècle) représente un instrument de moyenne dimension, qui semble avoir appartenu aux divisions du système dans lesquelles on rangeait l'*All-pommer* et le *Discant-pommer* (pl. V, fig. 28). Ce discant, ou dessus de hautbois, que les Allemands appelaient aussi chalumeau (*Schalmei*), avait six trous principaux et une clef. Si la clef, dans l'exemple qui précède, n'existe pas, ou du moins n'est pas visible, la boîte se voit très distinctement. Elle se voit encore mieux en *d* de la Danse du Grand-Bâle, où l'anche qui manquait ci-dessus est assez clairement indiquée (pl. V, fig. 29). Quant aux points destinés à figurer les trous, ils ont été bien certainement placés au hasard. Le ménétrier des Danses françaises possède un hautbois de la même espèce et de la même dimension que celui des Danses allemandes. La figure 30 (pl. V) nous le montre portant cet instrument dans la main droite,

(1) Les figures 99 et 100 sont tirées de la *Musurgia* de Luscinius, et datent par conséquent de la première moitié du xvi^e siècle.

comme nous le représente une édition d'Antoine Vérard (1500). Les ménétriers allemands de la ronde funèbre tiennent le hautbois de la main gauche. Il faut rapprocher cette figure de celle qu'on voit en *h* du Ms. n° 7310, 3, de la Bibl. nat. (pl. IV, fig. 25 *b*). Dans celle-ci, l'un des quatre squelettes-musiciens de l'orchestre de la Mort est représenté jouant de son instrument et concertant avec le joueur de gigue placé à côté de lui.

En France, au xvi^e siècle, les hautbois furent divisés, comme ils l'étaient en Allemagne, en plusieurs parties. Il y avait donc des dessus, des hautes-contre, des tailles et des basses de hautbois. De plus, il y avait deux sortes principales de hautbois, le hautbois ordinaire et le hautbois de Poitou ; mais ces deux espèces de hautbois différaient peu l'une de l'autre. Je parlerai plus spécialement de la seconde au chapitre des cornemuses et des musettes. On a pu voir, par les dessins que j'ai fait connaître, que le musicien tenait le hautbois pour en jouer à peu près de la même manière que de la flûte à bec ; mais il y produisait les sons d'une façon différente et avec beaucoup moins de facilité. Il était obligé, dit Thoinot Arbeau, de *souffler* avec force. Le même auteur constate que les hautbois étaient, de son temps, très bruyants et très criards. A la vérité, le vulgaire ne songeait pas à remarquer ce défaut. Un ou deux hautbois, quatre au plus, et le tambourin avec la longue flûte, ou bien une vielle, composaient d'ordinaire à cette époque tout l'orchestre des réunions dansantes. Or, comme ces réunions avaient souvent lieu en plein air, on n'était pas fâché d'entendre ce petit orchestre marquer avec une énergie suffisante le rythme des branles, des gaillardes et autres danses, et, quoique très médiocre, faire du bruit *comme quatre*. Le hautbois, dans la musique de danse, a donc tenu, comme instrument à vent, le même rang que le rubèbe, ou rebec, comme instrument à cordes. Il y a été aussi populaire et aussi en faveur. Il se divisait ordinairement en deux parties, c'est-à-dire que l'on employait de grands et de petits hautbois à l'octave l'un de l'autre. « Cette couple, dit l'auteur de l'*Orchésographie*, est bonne pour faire résonner un grand bruit, tel qu'il » fault es fêtes de village et grandes assemblées ; mais si elle étoit jointe avec la flutte elle offusqueroit le » son de la dite flutte. Bien la peult-on joindre avec le tambourin ou avec le grand tambour. » Les hautbois n'ayant été perfectionnés que fort tard, conservèrent longtemps cette sonorité acide et nasillarde. Environ un siècle après Thoinot Arbeau, le P. Mersenne observe que « leur musique est propre pour les grandes » assemblées, comme pour les balets (encore que l'on se serve maintenant des violons en leur place), pour » les nopces, pour les festes des villages et pour les autres réjouissances publiques, à raison du grand » bruit qu'ils font et de la grande harmonie qu'ils rendent. » Mersenne voulait bien dire *harmonie*, mais ce n'était rien moins que cela. Toujours est-il qu'à défaut de sonorités plus satisfaisantes, on crut devoir s'en servir à la guerre. C'est une chose à remarquer, et conforme aux idées sur lesquelles j'appelais au commencement de ce livre l'attention du lecteur, que presque tous les instruments qui formaient l'accompagnement ordinaire des danses ont passé dans le domaine de la musique guerrière pour animer les soldats comme ils avaient animé les danseurs. Il n'en faut excepter que les instruments à cordes chez les modernes ; mais la flûte et le tambour, la trompette et la sacquebute, les hautbois et les cymbales, ont figuré tour à tour dans l'*Orchestre de Vénus* et dans celui de Mars.

Du xvi^e au xviii^e siècle il est souvent parlé des joueurs de hault-bois (1), et de *gros bois*. Par *gros bois*, il faut entendre des instruments employés en qualité de basses des hautbois et dépendant de leur système, ou bien provenant de familles instrumentales dérivées de la leur. Ces familles, qui s'étaient formées peu à peu comme produits des changements successifs apportés au système primitif de la construction des instruments à un chef, étaient assez nombreuses au xviii^e siècle, et sont décrites et figurées dans l'ouvrage de Prætorius (*Syntagma musicum*, t. II, et *Theatrum instrumentorum*) sous les noms de *fagott*, *dul-*

(1) Hautbois s'écrivait dans le principe en deux mots, et l'adjectif prenait l'accord. On lit dans Rabelais : « Jouant des *haulx boys* et » musettes. »

(Pantagruel, liv. III, chap. 2.)

Je soupçonne que le nom de *hautbois* fut, dans l'origine, un

terme générique servant à désigner différentes sortes d'instruments de bois employés pour jouer les parties de dessus. Alors on disait *haulx bois*, comme on disait aussi *haulx soens* : Jouant de beaucoup d'instruments et haulx soens.

cian, sordunen, doppioni, Racketten, Krumbhærner, cornamusa, bassanelli, schryari. Quelques unes de ces variétés dataient de l'époque même où le docte théoricien que je viens de nommer s'occupait à les décrire ; d'autres avaient une origine plus ancienne, sinon comme système complet, du moins comme instruments isolés. Dans une gravure de la Danse d'Holbein, que l'on a coutume d'intituler *Triomphe de la Mort*, on aperçoit, au-dessus de la tête du spectre qui joue de la vielle, deux instruments en forme de crosses, tenus et embouchés à peu près de la même manière que des trompettes. Les squelettes qui en jouent sont au second rang des musiciens, en sorte que ceux du premier rang nous les cachent. (Voy. pl. IV, fig. 26.)

Ces instruments en forme de crosses étaient ceux que les Allemands nommaient *Kromphærner* ou *Krumbhærner*, les Italiens *cornamuti torti*, les Français *cromornes*, *cormornes* ou *tournebouts*. Toutes ces dénominations font allusion à la forme qui leur était propre, car le français *cromorne* est évidemment une corruption du mot allemand *Krumbhærner* (cors courbés), plutôt qu'il ne signifie *cor morne*, comme quelques uns l'ont cru (1). Le cromorne, ou tournebout, se composait d'un tuyau de bois muni d'une anche, qui était renfermée dans une boîte ou capsule, forée au milieu comme celle de certains chalumeaux. Il avait ordinairement six trous, et plus bas un septième ; quelquefois, pour qu'il descendit davantage, il y en avait deux ou trois de plus, et dans ce cas on ajoutait souvent à l'instrument une ou deux clefs qui fermaient ces trous. Ainsi étaient construites les basses du système, car la famille des cromornes était complète comme celle des hautbois. On réunissait souvent ces deux familles. Les grands cromornes s'employaient comme basses des hautbois. Je crois qu'on a un exemple de cette réunion en l'œuvre d'Holbein, car les instruments dont jouent les squelettes du premier rang qu'on aperçoit derrière les timbaliers se rapprochent par leur forme des chalumeaux ou des hautbois (pl. IV, fig. 26). Agricola, Luscinius et Prætorius nous fournissent des dessins des *Krumbhærner* allemands, et Mersenne donne la figure du tournebout dont on se servait encore en France de son temps. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, ce genre d'instrument fut très en vogue parmi nous. Louis XIV en avait dans sa musique. Les mêmes musiciens au service de la maison royale, qui jouaient de la trompette marine, savaient aussi jouer du cromorne. A une époque plus récente, ce nom s'appliquait à des instruments qui n'étaient pas toujours courbés. Celui qui s'employait comme contre-basse du hautbois avait la forme même du hautbois ; il était percé de onze trous, et il n'y en avait que deux qui fussent sans clefs. L'extrémité du tube était armée d'un serpent de cuivre à peu près semblable à celui des flûtes douces de grande taille, mais au bout duquel on mettait une anche. Ce cromorne s'employait dans les grands chœurs, où il produisait, assure-t-on, un fort bel effet ; mais comme il fatiguait extrêmement la poitrine, on ne tint pas à le conserver. Il disparut complètement dans la dernière moitié du XVIII^e siècle. Il n'est pas douteux que l'usage du cromorne n'ait précédé celui du basson, puisque nous voyons des instruments de ce genre figurer dans la Danse d'Holbein, dont la première édition complète date de 1538. Or ce ne fut que l'année suivante, c'est-à-dire en 1539, qu'un chanoine de Pavie, nommé Afranio, eut l'idée d'unir ensemble deux gros tubes en façon de hautbois, d'y mettre des ressorts et d'ajouter à cet appareil, pour l'animer et y produire le son, deux peaux faisant à peu près l'office de l'outre et du soufflet dans certaines espèces de musettes. Cette combinaison produisit un instrument lourd et volumineux, mais d'un timbre beaucoup plus agréable que n'était celui des hautbois ordinaires. Un parent d'Afranio, docteur de Pavie, nommé Ambrosio, dans une *Introduction à la langue syriaque et arménienne*, ouvrage des plus singuliers, qui contient un *fac-simile* de l'écriture du diable Ammon, a donné l'explication et le dessin de l'instrument dont il s'agit, et qu'il appelle *fagot*, empruntant ce terme du grec, φαγω. Une étymologie aussi savante et aussi recherchée n'a point satisfait le vulgaire, qui préfère prendre ce nom pour une allusion à la forme même de l'instrument. C'est pourquoi on le rapporte au mot *fagot* et à l'italien *fagotto*, employés dans le sens de

(1) Une édition du premier livre de chansons à quatre parties d'Orlando di Lassus, annoncée sous la date de 1564, à Anvers, portait sur le titre : « Correctement imprimées en Anvers par » Jacob Susato, imprimeur de musique, demeurant devant le nou-

» veaux poix, à l'enseigne du *Crom Cornet*. » Le *Krumm* des Allemands a fait *crom*, et *Horn*, *orne*. C'est aussi du mot *Horn* que nous avons fait *Saxhorn*, qui veut dire cor de Sax.

faisceau ou réunion de plusieurs pièces de bois liées ensemble. Débarrassée de ses peaux, de ses soufflets et réduite à des proportions moins incommodes, l'invention d'Afranio, qui dans les commencements avait eu assez peu de succès, se releva rapidement dans l'opinion publique, grâce aux perfectionnements qu'y apporta, antérieurement à l'année 1578, un des plus anciens facteurs d'instruments de musique de Nuremberg, Sigismond Scheitzer. Il en résulta que la famille du hautbois fut bientôt enrichie de l'utile élément appelé :

BASSON. — Cet instrument fut désigné de la sorte, parce qu'il s'emploie comme basse des hautbois, et peut-être aussi parce qu'il a un *son bas*, c'est-à-dire un timbre doux et un peu voilé, comme l'indique le mot *dulcian* ou *dulci suono* (dulcino), qui fut aussi un de ses anciens noms (1). C'était évidemment pour exprimer une qualité semblable que l'on appelait *doucaine* (*doussaine*) ou *doucine*, *doulcine*, au moyen âge, un instrument que Bottée de Toulmon classe parmi les instruments à anche de la nature des hautbois, que d'autres prennent pour une sorte de flûte douce, et que d'autres encore croient avoir été une espèce de vielle. Il en est question dans Coquillart :

Où estes vous les tabourins,
Les doulcines et les rebecs.

Ailleurs il est fait mention des *demi-doucaines*. Ces dénominations ne doivent pas être confondues avec les mots *dulcemelos*, *doucemelles* et *dulcimer*, qui appartiennent non à des instruments à vent, mais à des instruments à cordes et à clavier. Bien que le basson ait été souvent introduit dans le système ou jeu des hautbois, il avait aussi sa famille composée d'instruments de différente grandeur. Les plus petits, les plus courts, avaient reçu des noms grotesques ; ils s'appelaient :

COURTAUTS et CERVELAS. — Le courtaut était fait d'un seul morceau de bois cylindrique ; il avait onze trous, les sept premiers en dessus et les quatre autres en dessous. Outre ces trous, il en avait six autres, trois à droite pour ceux qui faisaient usage de la main droite, et trois à gauche pour ceux qui se servaient de l'autre main. On bouchait avec de la cire les trois trous devenus inutiles. Cet instrument servait de basse aux musettes. L'instrument nain et trapu que les Français appelaient *cervelas* n'était autre chose qu'un courtaut formé d'un gros cylindre, tellement raccourci qu'on le pouvait cacher dans la main. Il n'avait ordinairement que cinq pouces de long ; néanmoins il donnait un son aussi grave qu'un instrument qui aurait eu huit fois sa longueur : cela dépendait de la manière de le percer et de le diviser intérieurement. Il avait aux extrémités huit trous pratiqués circulairement et bouchés avec une feuille de parchemin. Le long du cylindre il en avait quatorze. En Allemagne, ces *cervelas harmoniques* étaient de différentes grandeurs, et on les appelait *Racketten*. Selon Prætorius, ils avaient un son fort doux et voilé comme celui qu'on produit en soufflant sur un peigue enveloppé de papier. Je laisse à penser si c'est là un éloge ! Du reste, le théoricien Mattheson, dans un de ses accès de verve humoristique, n'a pas cru pouvoir mieux faire que d'employer la même comparaison pour donner une idée du timbre des hautbois.

Dans la Danse dont Masemann a reproduit les images xylographiques, d'après un manuscrit du xv^e siècle de la bibliothèque de Heidelberg, le squelette qui vient chercher le mendiant estropié (*der Bettler*) est représenté jouant d'un instrument à anche percé de cinq à six trous latéraux, et dont le tube est beaucoup plus court que celui des anciens *Schalmeyen* ou *chalumeaux* que l'on rencontre dans les autres Danses funèbres. Au premier abord, cet instrument, par sa dimension, fait l'effet d'être une sorte de *cervelas* ou de *Racketten*, ce qui donnerait en ce genre un exemple assez curieux par son ancienneté. Mais on abandonne cette conjecture lorsqu'on examine attentivement la forme du tube qui va en s'élargissant vers sa

(1) Les Espagnols appellent *bajon* l'espèce de basson dont ils se servent dans leur musique. Ce mot veut dire également qui a un *son bas*. Du reste, le *bajon* n'est pas tout à fait un basson comme

nous l'entendons en France ; c'est la basse d'un hautbois d'origine arabe que les Espagnols ont adopté.

base, au lieu de conserver le même diamètre dans toute sa longueur. La disposition des trous ne répond pas non plus au mode de percement usité pour les *courtauts* et pour les *cervelas*. (Voy. pl. XIII, fig. 84.) Il semble donc impossible de voir autre chose dans cette figure qu'un mauvais dessin du petit modèle de l'ancien chalumeau des Allemands. Que ce soit un instrument à anche, cela n'est pas douteux, car les contours de cette partie de l'instrument, dans l'exemple que je cite, sont nettement accusés. Nulle part on ne trouve le squelette jouant du basson. Cependant cet instrument lui aurait parfaitement convenu, si l'on en juge par l'effet surnaturel qu'il produit dans la magnifique scène de l'évocation des nonnes de *Robert le Diable*, où Meyerbeer, avec le tact et l'à-propos que donne la science des grands effets dramatiques, science qu'il possède au plus haut degré, l'a employé pour annoncer et accompagner la sinistre apparition des larves sortant de leurs tombeaux.

Les *bassanelli*, les *doppioni*, les *sordunen*, les *schryari*, qui sont des dérivés assez récents du hautbois et du basson, ne figurent pas non plus parmi les richesses instrumentales des rondes funèbres. Les *bassanelli* tiraient leur nom de Giovanni Bassano, compositeur vénitien du xvii^e siècle, qui les avait inventés. Ils étaient de la nature du hautbois, mais d'un timbre plus agréable. Il faut dire la même chose des *doppioni* et des *sordunen*. Au contraire, les *schryari*, comme leur nom l'indique, rendaient un son encore plus perçant que les hautbois. Ces différentes familles ne furent pas d'un usage général ; abstraction faite des *bassanelli*, elles ont été peu connues en France. On ne les trouve mentionnées que dans Prætorius ; Mersenne ne les décrit pas, et aujourd'hui il n'en reste aucune trace.

Les dérivés modernes du hautbois et du basson sont les suivants :

Le *hautbois de forêt*, ou *clarinet*, qui avait un son de musette ou de chalumeau, et dont les Français ont fait usage mêlé au cor de chasse, pour produire des effets d'harmonie agrestes et champêtres. Il fut abandonné vers la fin du xviii^e siècle et remplacé par la *clarinette* de nos orchestres. Celle-ci fut inventée en 1690, à Nuremberg, par un individu nommé Denner, qui, en s'appliquant à perfectionner l'ancien chalumeau des Allemands, arriva insensiblement à cette utile découverte. Extérieurement, la clarinette ne laisse pas d'avoir une grande analogie avec le hautbois, mais elle a un tout autre timbre, de tout autres proportions et une embouchure composée d'une anche simple et d'un bec. Aussi les musiciens trouvent-ils insuffisante et même inexacte la définition suivante qu'en donne l'Académie : « CLARINETTE, sorte de hautbois. » Le cor anglais n'étant proprement qu'un hautbois agrandi ou *quinte* de hautbois, et le contre-basson formant la basse du basson, ces quatre instruments, à cause de l'homogénéité de leur timbre, composent une seule et même famille perpétuant de nos jours le système des instruments à anche.

Quant à l'antique chalumeau, les bergers du Tyrol et de la Suisse, les pâtres de quelques contrées du midi de la France et les petits enfants de la campagne, sont peut-être les seuls qui en aient conservé la tradition. Les poètes eux-mêmes ont renoncé à la houlette et aux pipeaux. Ils ne suspendent plus aux branches du saule en fleur leur chalemie rustique, et personne ne les entend plus répéter d'un ton plaintif et langoureux :

« O ma tendre musette ! »

CHAPITRE HUITIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CORNEMUSES.

DANSE MACABRE impr. : a.) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DANSE ALLEMANDE xylographique, Ms. n° 438, fol. de la Bibl. de Heidelberg : b.) L'Evêque. *Der Bischof* (pl. XIII, fig. 84). — DER DODEN-DANTZ : c.) L'Evêque. *Der Bischoff* (pl. VI, fig. 42). — d.) L'Abbé. *Der Apt* (pl. VII, fig. 57). — e.) Le Frère. *Der Bruder* (pl. X, fig. 67). — f.) Le Bourgmestre. *Der Burgermeister* (pl. XI, fig. 69). — g.) La Bourgeoise. *Die Burgerin* (pl. XII, fig. 74). — DANSE DU GRAND-BALE : h.) La Palenne. *Die Heydén* (pl. XV, fig. 109). — ICONES MORTIS d'Holbein : e.) Le Fou. *Der Narr*.

Les instruments à vent composés de plusieurs tuyaux qu'on fait résonner au moyen de l'air contenu dans une peau de la forme d'une vessie ne sont pas restés inconnus aux peuples de l'antiquité. Les Romains faisaient usage de flûtes à outre appelées *tibiae utriculariae*. On en voit plusieurs sur leurs monuments : une, entre autres, placée dans les mains d'un berger. Certains modèles de syrinx transformés en cornemuse ou en musette, tels que celui donné ci-après (pl. XVI, fig. 132), prouvent que l'invention du dieu Pan subit elle-même ce genre de perfectionnement. Les Hébreux, et en général les peuples de l'Orient, ont connu l'emploi musical de l'outre et des tubes sonores réunis. Cette combinaison est encore une de celles qui ont un caractère essentiellement pastoral et rustique. Il semble naturel d'en attribuer l'idée première aux pâtres, aux habitants des montagnes, qui n'ont point cessé de la pratiquer depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. On en rencontre de nombreux exemples chez les peuples du Nord comme chez ceux du Midi. On peut dire qu'elle a servi de base à la musique nationale des Écossais. Au moyen âge, sa vogue fut extrême et en quelque sorte universelle en Europe. Elle avait alors toutes sortes de formes, et prenait différents noms, tels que :

Muse (1), *pipe*, *pibole*, *chalemelle*, *chalemie*, *cornemuse*, *saccomuse*, *musette*, *chevrette*, *vèze*, *loure*, et, je crois aussi, *gogue*. Comme les instruments auxquels on faisait l'application de l'outre étaient ou des chalumeaux, ou des hautbois, ou des espèces de cors ou cromornes dont on se servait même quelquefois, de deux façons, c'est-à-dire avec ou sans l'outre, on désigna l'appareil complet en nommant une de ses parties essentielles. De là le double sens des mots *muse*, *chalemelle*, *pipe*, *pibole*, etc., qui signifiaient tantôt un simple chalumeau ou hautbois champêtre, tantôt la réunion de plusieurs de ces instruments combinés avec la peau ou réservoir d'air. *Musette* n'est qu'un diminutif de *muse*, et en a eu les différentes acceptions. *Chevrette*, *chièvre*, *chevrie*, comme *vèze* et *gogue*, font allusion au sac ou peau en forme de vessie qui servait à faire résonner les différents tubes au moyen de l'air qu'il contenait lorsqu'il était gonflé. *Chevrette*, en bas latin, *cabreta* ou *cabresta*, tire son origine de ce que la poche fut souvent faite d'une peau de chèvre. *Vèze*, en patois bourguignon et poitevin, signifie proprement une *outre*. *Saccomuse* donne à la fois l'idée du sac de peau et du chalumeau qui s'y trouve joint. *Cornemuse* se dit pour *corne* et *muse*, et nous voyons dans Prætorius que ce nom s'est appliqué, non seulement à l'instrument à vent et à l'outre, mais encore à une variété de cromornes d'un son fort doux. Du reste, tous ces termes, comme expressions métaphoriques, ont en poésie un sens général et s'emploient l'un pour l'autre ; mais, en d'autres cas, ils dési-

(1) On a fait le mot *estive* équivalent de *muse* dans le sens de cornemuse ou musette au XIV^e siècle. Je n'ai rien trouvé nulle part qui confirmât l'exactitude de cette assertion. Si jamais le nom d'*estive* a été donné, comme on le dit, à une espèce de cornemuse, c'est que cette cornemuse était peut-être construite avec des tubes qui se rapprochaient du genre des cors ou cornets, ce qui aurait fait transporter à ces instruments le nom d'*estive* employé

dans quelques passages d'anciens auteurs comme synonyme de *trompette*. Si l'on voulait s'aider de quelque analogie de forme pour bien connaître ici la véritable signification du mot *estive*, on devrait se rappeler que Roquefort le rend par *botte*. Les Italiens donnent encore à cette partie du costume des hommes le nom de *stifali*.

gnent souvent des objets que l'on se propose de distinguer. Ainsi Guillaume de Machault nomme séparément les chevrettes, les cornemuses et les chalemelles.

Un des plus anciens instruments à tuyaux et à outre que l'on ait employés au moyen âge, est celui qu'on voit représenté sur une ceinture de Mère Sotte du XIII^e siècle, qui naguère appartenait, je crois, à M. de Tersan (pl. XV, fig. 106). Cet instrument consistait dans un simple tube de bois, ordinairement percé de six trous et courbé à l'une de ses extrémités comme le cromorne; mais ce qui lui était particulier, c'est qu'il portait du côté de l'embouchure un sac rond que l'on reconnaît pour avoir été fait d'une peau et non pas d'une matière dure, puisque les ombres et les traits du dessin, dans presque tous les exemples que j'ai eus sous les yeux, y figurent clairement des plis. Les Allemands appelaient cet instrument *Platerspiel*. Luscinius et Agricola en ont donné la figure. On peut le considérer comme une des formes les plus simples de la cornemuse avec laquelle, du reste, il est représenté sur la ceinture de Mère Sotte, aussi bien que dans le *Doten Dantz* où nous le rencontrons deux fois. En *f* (pl. XI, fig. 69), le sac est tout à fait semblable, pour la forme comme pour la dimension, à celui de l'instrument dans lequel souffle le personnage représenté sur le petit monument du XIII^e siècle qui servait pour la fête des Fous; mais le tuyau n'est ni aussi courbé, ni aussi large qu'il l'est dans l'autre exemple. Du reste, cette forme-ci est tout à fait celle que Luscinius et Agricola attribuent au *Platerspiel*. En *d* (pl. VII, fig. 47), le tube est peu courbé; il ne l'est guère davantage que celui d'un cornet à bouquin ou *zinke*. La poche à laquelle il est fixé ne diffère pas des précédentes. Le squelette, coiffé d'un béret à plume, pose sur sa mâchoire inférieure l'extrémité du petit tuyau placé du côté opposé à l'endroit où le tuyau principal entre dans la peau. Malgré les faibles dissemblances que l'on remarque dans les exemples qui précèdent, le *Platerspiel* de la Danse des Morts et l'instrument figuré sur la ceinture de Mère Sotte deux siècles auparavant, sont, à n'en pas douter, le résultat de l'application de l'outre à des espèces de cors ou plutôt de cromornes. Ce qui le prouve, je le répète, ce sont les traits du dessin qui marquent les plis de la peau et qui excluent l'idée que ce réservoir n'aurait été autre chose qu'une boîte faite d'une matière dure, et ayant à peu près la même destination que celle qui recouvrait l'anche des cromornes. Quant à la ressemblance des tuyaux dans le cromorne et dans le *Platerspiel*, je ne crois pas qu'elle puisse être l'objet du moindre doute, si l'on veut bien comparer les figures que j'ai placées ensemble, planche XV. (Figures 101 et 102.) La figure 101 est tirée de Luscinius, et représente un *Platerspiel* qui date de la première moitié du XVI^e siècle; il est donc postérieur à ceux que nous trouvons dans le *Doten Dantz*, ce qui prouve que l'on n'avait pas encore abandonné l'usage de cet instrument à l'époque où la *Musurgia* vit le jour. Toutefois, à partir de cette époque, le *Platerspiel* devient de plus en plus rare sur les monuments, et semble définitivement céder la place à la cornemuse dont il avait partagé pendant longtemps la vogue.

L'application de l'outre à un seul tuyau percé de trous se rencontre encore plus anciennement que le XIII^e siècle, et je serais tenté de croire que le *Platerspiel* a pris naissance du *chorus*. Ce dernier nom est attribué par saint Jérôme à un instrument formé d'une peau et de deux tuyaux d'airain, dont l'un était l'embouchure et l'autre le pavillon. Il est vrai que l'on a donné comme exemples figurés à l'appui de la définition de saint Jérôme, des dessins qui ne représentent nullement ce que nous cherchons. Mais une figure trouvée par Gerbert dans un manuscrit du IX^e siècle, où elle est désignée sous le nom de *chorus*, nous ramène à la forme d'instrument que nous venons d'étudier dans des monuments du XIII^e, du XV^e et du XVI^e siècle. Ce *chorus* se compose de deux tuyaux séparés par une énorme poche à l'endroit qui forme à peu près le milieu de l'instrument. Cette poche est probablement le sac dont parle saint Jérôme. Le tuyau qui n'est point embouché est percé de trous comme celui du *Platerspiel*, mais il est droit au lieu d'être courbé, et par là en diffère (voy. pl. XV, fig. 103). Il semblerait naturel de penser que ces deux tuyaux étaient de bois et non d'airain. Mais on ne peut dire s'ils avaient la même embouchure que le cromorne du *Platerspiel*. Une autre figure, également donnée par Gerbert, et non moins ancienne que la précédente, semble nous fournir un exemple du *Platerspiel*, ou plutôt du *chorus* à outre pressée, qui, par l'augmentation du volume de la poche ou sac à air, se transforme en *saccomuse*, c'est-à-dire en cornemuse, moins le bourdon,

qui dans ce modèle n'existe pas encore (pl. XV, fig. 104). La seconde espèce d'instrument à vent et à outre dont je veux parler figure, avec la précédente, sur la ceinture de Mère Sotte (voy. pl. XV, fig. 105) et dans le *Doten-Dantz*. D'après la forme dans laquelle il s'y présente, cet instrument est bien celui qui fut généralement employé au moyen âge, et qui est parvenu jusqu'à nous sous les noms de :

CORNEMUSE (saccomuse), *chalemie* (chalemelle), *chevrette*, et aussi *muse* et *musette* dans les poètes des xv^e et xvi^e siècles.

Les parties caractéristiques de cet instrument sont : 1^o le sac, fait ordinairement d'une peau de chèvre ou de mouton, que l'on remplit d'air ; 2^o les chalumeaux ou hautbois, munis de leurs anches, dont l'extrémité s'ajuste à la peau pour recevoir l'air qui y est contenu. Parmi ces chalumeaux, il faut compter d'abord celui qui s'embouche et sert à gonfler la peau ; il est placé sur l'un des côtés de la poche, et se nomme *porte-vent*. Ensuite, celui que tient en main le musicien et dont il ouvre et ferme les trous avec ses doigts pour produire différents sons ; enfin les deux tuyaux d'accord qui servent de *bourdons à l'instrument*, et dont le plus grand s'adapte à un endroit de la poche qu'on peut appeler le dos de la cornemuse. Tous ces chalumeaux ne sont pas d'égale dimension, et quelquefois ils sont en plus grand nombre, surtout dans des modèles d'une époque récente. Jusqu'au xv^e siècle inclusivement, ceux qu'on voit représentés dans les manuscrits ou dans les imprimés sont conformes pour la plupart à la description qui précède. Plus anciennement, ils sont encore moins compliqués, et l'on n'y remarque qu'un ou deux tubes principaux et le porte-vent (voy. pl. XV, fig. 107, 108).

La manière de tenir la cornemuse et d'en jouer est particulière. Pour que l'on puisse se servir de l'instrument, il faut que le réservoir d'air ait été rempli d'avance ; c'est ce qui a donné lieu au proverbe : *Jamais la cornemuse ne dit mot si elle n'a le ventre plein*. Lors donc qu'on l'a placée devant soi, de telle sorte que le grand bourdon passe sur l'épaule gauche et s'y maintient, on embouche le porte-vent, et, quand la peau est enflée et arrondie comme un ballon, on détache les lèvres de ces tuyaux et l'on fait agir les doigts sur les trous du chalumeau ou du cromorne, en ayant soin d'entretenir l'action de l'air par une légère pression du bras gauche sur le sac. Il va sans dire que la provision d'air étant épuisée, on est obligé de recommencer le même manège, à moins qu'on ne se résigne à la rude corvée de souffler et de jouer en même temps sans repos. Voici des vers de Ronsard tirés d'un chant pastoral composé à l'occasion du départ de Marguerite, sœur de Henri II. Ces vers peignent, avec la grâce naïve particulière au langage de l'époque, l'action d'un pâtre jouant de l'ancienne musette ou cornemuse :

Lors appuyant (le pâtre) un pied sur la houlette,
De son bissac aveint une musette,
La met en bouche, et ses lèvres enfla,
Puis coup sur coup en haletant souffla,
Et resouffla d'une forte haleinée,
Par les poulmons reprise et redonnée,
Ouvrant les yeux et dressant le soucy.
Mais quand partout le ventre fut grossi
De la chevrette et qu'elle fut égale
A la rondeur d'une moyenne bale,
A coups de coude en repousse la voix.
Puis çà, puis là, faisant saillir ses doigts
Sur le pertuis de la musette pleine,
Comme saisi d'une angoisseuse peine,
Passe et pensif, avec le triste son
De sa musette ourdit ceste chanson (1).

Nous voyons en *g* le squelette jouer ainsi de la cornemuse : à sa mâchoire décharnée touche le porte-vent ; le

(1) Pasquier, à propos de ces vers, s'écrie dans son enthousiasme pour Ronsard : « Je defie toute l'ancienneté de nous faire part d'une pièce mieux relevée et de plus belle estoffe que cette-cy ! »

grand bourdon passe sur son épaule gauche; il fait agir ses doigts sur le chalumeau (pl. XII, fig. 74). Le joueur de cornemuse de la ceinture de Mère Sotte, dont j'ai déjà parlé, est occupé des mêmes soins (voy. pl. XII, fig. 105). Dans ces deux dessins, comme dans la plupart de ceux qu'on rencontre antérieurement au *xv*^e siècle, l'instrument n'a que trois tuyaux, c'est-à-dire qu'il est sans *petit bourdon*. Le premier des quatre squelettes de l'orchestre funèbre de la Danse Macabre joue d'une cornemuse de la même forme que les précédentes; il est censé en avoir rempli le sac qu'il tient sous son bras et presse contre lui, tout en ouvrant et en fermant les trous du chalumeau avec les doigts de sa main gauche (pl. IV, fig. 24). Il en est de même en *c* (pl. VI, fig. 42) et en *e* (pl. X, fig. 67) du *Doten Dantz*. En *c*, il faut remarquer la forme du chalumeau et celle du grand bourdon. Le grand bourdon n'est point droit comme dans les autres figures; il est courbé en manière de *cromorne*, et ressemble un peu à celui d'une grande cornemuse que les Allemands ont appelée *grosser Bock*. Dans la cornemuse de la ceinture de Mère Sotte (pl. XV, fig. 105) ce n'est point le bourdon qui donne lieu à cette remarque, mais le tuyau qui sert pour le jeu des doigts. On dirait d'une espèce de corne ou de tournebout. Du reste, les tuyaux de la chalemie, et surtout les bourdons, ne se ressemblent pas exactement dans tous les instruments que l'on rencontre sur les monuments. Ils diffèrent quelquefois dans certains menus détails auxquels il est inutile de s'arrêter; le lecteur en jugera fort bien lui-même en faisant la comparaison des dessins donnés planche XV (fig. 107-111), et de ceux tirés des Danses des Morts indiquées en tête de ce chapitre. De ces différents modèles, celui que l'on trouve planche XV (fig. 109) mérite une attention particulière. Il provient de la Danse du Grand-Bâle. C'est un instrument plus complet que ceux dont on a parlé jusqu'ici, puisqu'il a deux tuyaux d'accord au lieu d'un. Ces deux tuyaux, qui donnaient deux sons ou deux pédales différentes, s'appelaient le *grand* et le *petit bourdon*. Ils étaient ordinairement accordés en quinte, comme dans la plupart des instruments de ce genre dont on faisait usage en Allemagne; quelquefois ils étaient à l'octave l'un de l'autre, comme dans la cornemuse ou chalemie du *xviii*^e siècle, décrite par Mersenne. L'endroit où on les plaçait a également varié. Dans le modèle tiré de la Danse de Bâle et en *i* des *Simulachres* d'Holbein, dont j'ai jugé inutile de donner la figure, ils sont placés ensemble, non loin du porte-vent et près de l'épaule du musicien. Au contraire, dans celui que rapporte l'auteur de l'*Harmonie universelle*, et dont on peut avoir une idée d'après la figure 110 que j'ai tirée de la Bible de Vence, le grand bourdon reste toujours placé sur le dos de la cornemuse; mais le petit bourdon vient s'ajuster au goulot de la poche, au même endroit où s'y ajuste pareillement le chalumeau dont joue le musicien. Au surplus, les circonstances que je viens d'indiquer ne sont pas les seules qui aient produit la diversité que l'on observe dans les modèles de cornemuse. Le nombre des tuyaux d'accord fut porté de deux à trois; d'un autre côté, celui qui servait pour le musicien était souvent double, ou bien il y en avait deux placés très près l'un de l'autre, dont l'un donnait une série de notes comprise dans l'intervalle d'une quinte, et l'autre la série immédiatement au-dessus, de telle sorte qu'on pouvait jouer à deux parties. Enfin les cornemuses étaient de différentes grandeurs, et offraient ainsi des sons plus aigus ou plus graves, suivant le cas. Les Allemands en possédaient quatre espèces principales: une, appelée *Bock* ou *Polnische Bock*, qui n'avait qu'une seule pédale ou tuyau d'accord rendant un son fort grave; le *Schaper-pfeiff* (ou *Schaeferpfeiff*, chalumeau de berger), qui portait deux tuyaux d'accord; le *Hümmelchen*, qui en avait le même nombre, mais dont les sons pédales étaient plus élevés; enfin le *Dudey*, qui en avait trois, montant encore plus haut.

Tous ces instruments s'employaient pour accompagner la danse et pour ajouter à la gaieté des fêtes champêtres. Le *Sackpfeiffer*, ou joueur de cornemuse, était indispensable en bien des cas. Plus d'une fois il fut placé en tête des bandes de danseurs convulsionnaires qui se rendaient en pèlerinage à quelque chapelle placée sous l'invocation de saint Vit.

En France, on appelait les acteurs qui représentaient les miracles, les mystères, ainsi que les joueurs de cornemuses eux-mêmes, des *musards*, des *cornemusards* ou *cornemuseurs*, et leurs femmes des *cornemusaresses*.

Cette société d'acteurs et de musiciens propagèrent le bel art de la *musarderie*, qui, sous le voile de l'ex-

pression figurée, et dans un sens un peu railleur, est devenu l'art de *muser*, art cher encore, assure-t-on, aux enfants de la *musette*. Rabelais dit : « Et le pas terminé au son de ma *musette*, *mesureray* la *musarderie* des *musars*. » (Liv. III, *Prol.*)

Au XVII^e siècle, l'instrument appelé indifféremment *cornemuse*, *chevrette* et *chalemie*, resta presque exclusivement attribué, dans sa forme primitive, aux bergers et aux moissonneurs. C'est pour eux que Mersenne se donne la peine d'en expliquer les ressources et d'en indiquer l'étendue. « Puisque les bergers, » disait-il, ne manquent pas de raison n'y d'esprit, et qu'il s'en rencontre d'assez capables pour comprendre » les raisons des intervalles dont ils usent en sonnante de leur cornemuse, de leur flageolet et des autres » instruments qui leur sont familiers, je mets icy la table harmonique de cette estendue, afin de les sou- » lager, car ils méritent que l'on travaille pour eux, puisqu'ils ont eu l'honneur d'être les premiers advertis » de la nativité du Fils de Dieu par la musique des anges. » L'importance du rôle des bergers, au point de vue chrétien, est rappelée non seulement dans un grand nombre de tableaux de sainteté, mais encore dans une très grande quantité d'images pieuses. Les livres d'Heures des XV^e et XVI^e siècles, où la Danse Macabre prend souvent place, nous font voir les bergers qui reçoivent l'avertissement des célestes messagers tenant des instruments semblables aux cornemuses de la Danse funèbre, et n'ayant, comme ces derniers, que trois tuyaux : celui sur lequel on joue, le bourdon et le porte-vent. Dans l'exemplaire des belles Heures à l'usage de Chartres (imprimées sur vélin) (1), qui est à la Bibliothèque nationale, et dont les figures sont enluminées, ou plutôt dorées, car les bergers eux-mêmes ont des habits et même des cheveux entièrement dorés, la poche d'une cornemuse que tient un des bergers est peinte en blanc absolument comme les brebis. On peut voir, figure 111, un de ces naïfs *musards* de la crèche. C'est un dessin tiré des gracieux encadrements dont ce livre d'Heures est orné. En Italie, les descendants des humbles adorateurs de Jésus au berceau célèbrent encore, par une musique joyeuse et pastorale, la fête de la Nativité. Dès les premiers jours de l'Avent, les montagnards des Abruzzes et de la Calabre, dans leur costume pittoresque et avec leur petit chapeau pointu planté sur l'oreille, quittent leurs demeures et se rendent à Rome. Là ils se divisent ordinairement par couples, et, marchant deux à deux, l'un jouant de la cornemuse, l'autre du *clarinet*, se promènent dans les rues en chantant des Noël et en formant des concerts champêtres. Comme l'antique *viellento* dont parle la légende, ils ne passeraient pas devant une image de la Vierge et du Bambino sans s'arrêter un moment pour fêter la pieuse image par les accords de leurs voix et de leurs instruments. On désigne ces paysans musiciens sous le nom de *pifferari*. L'espèce de cornemuse dont ils se servent habituellement comporte trois tuyaux d'accord ; le second donne l'octave du premier et le troisième la quinte intermédiaire. Ils en ont d'ailleurs de plusieurs sortes, nommées *piva*, *musa*, *cieramela*, *cornamusa* et *zampogna*. Par *zampogna* ou *sourdeline*, les Italiens et les Français entendent depuis près de deux siècles une espèce de cornemuse qui n'est qu'une variété de l'instrument auquel on a donné le nom de *musette*, pour la distinguer de l'ancienne cornemuse. Nous savons que le nom de *musette* n'est qu'un diminutif de *musette*, mot qui servit d'abord, avec *pipa* et *chalemie*, à exprimer des instruments de la nature des chalumeaux, des hautbois ; tantôt ceux dont on jouait de la manière ordinaire, tantôt ceux dont on obtenait le son en faisant sortir l'air d'une outre gonflée et pressée. Mais environ à partir du XVII^e siècle, on appliqua, dans un sens restreint, à un instrument particulier, le mot :

MUSETTE. — Un inconvénient de la cornemuse était la nécessité, pour le musicien qui en jouait, d'emplir la poche au moyen de son haleine, ce qui le fatiguait extrêmement, et pouvait, à la longue, déformer les traits de son visage. Afin de remédier à cet inconvénient, on supprima le porte-vent et on le remplaça par un soufflet qui servait à gonfler la poche lorsqu'on le baissait et qu'on le haussait par le mouvement du bras. Un autre changement fut encore apporté à l'ancienne cornemuse. On substitua au grand bourdon une sorte de boîte cylindrique d'ivoire, en forme de petite tour, renfermant plusieurs tuyaux d'accord percés à côté les uns des autres dans une même pièce, et plusieurs anches correspondant à ces tuyaux, le

(1) Par Gilles Couteau (1513), pour Guillaume Eustache, libraire ; in-8, lettres gothiques.

plus souvent quatre ou cinq et quelquefois six ou sept. Au moyen de petites coulisses, on fermait les trous ou rainures du cylindre pour disposer l'accord du bourdon. La musette avait ordinairement deux chalumeaux percés de trous et garnis de quelques clefs. On habitait cet instrument, c'est-à-dire qu'on recouvrait la peau et le soufflet d'une espèce de robe de velours ou de damas ornée de broderies. En cet état, la musette fut jugée digne de figurer dans les fêtes musicales données à la cour fastueuse et élégante de Louis XIV. On l'employait ordinairement avec les hautbois. Vers la fin du xvii^e siècle, elle était devenue plus rare dans la musique de chambre, mais on s'en servait encore pour faire danser sur la pelouse, à la campagne. C'était la cornemuse ou chevrette des gens riches. Cependant elle ne fut pas entièrement abandonner la cornemuse à porte-vent, à grand bourdon et à hautbois ou chalumeau rustique. Celle-ci s'employait encore quand l'autre avait la vogue ; elle n'avait rien perdu de sa simplicité originelle. Elle était surtout cultivée en province, où elle s'était conservée sous différents noms et surnoms. Dans le Gâtinais, la Bourgogne et le Limousin, on l'appelait *chièvre*, *chèvre* et *chivore* ; quelquefois aussi *vèze*, comme dans les Noël de Guy Barozai. Ailleurs elle se nommait *loure*. On croit que le nom de *bedon* a également servi à la désigner. Enfin, nos paysans bretons l'emploient encore sous le nom de *biniou*. Les musiciens de Louis XIV l'avaient introduite dans la bande instrumentale dite de la *Grande écurie*. Elle y figurait sous le nom de *cornemuse de Poitou*, en même temps qu'une sorte de hautbois ancien, qu'on appelait du même nom et qui formait le dessus de ces cornemuses.

Quant à la *zampogna* organisée, ou *sourdeline*, des Italiens, ce n'est, à proprement parler, qu'une variété de la musette à soufflet. Cet instrument a plusieurs chalumeaux munis de ressorts pour l'action des doigts et un bourdon d'accord en forme de boîte et de cylindre.

La musette a donné son nom à une sorte d'air d'un caractère naïf et tendre, d'un mouvement calme et tant soit peu lent, accompagné d'une tenue-pédale à la basse. Sur ces airs, imitant l'instrument dont ils tirent leur origine, on formait des danses appelées aussi *musettes*. Elles étaient très en vogue pendant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, règnes par excellence de la houlette et des bergères de cour.

Les flûtes, les chalumeaux, les flageols, les hautbois, enfin les musettes, composent l'orchestre ordinaire des pâtres dans les églogues, les idylles et les bucoliques de tout genre. L'abus qu'ont fait les mauvais poètes des images où ces instruments interviennent comme accessoires ou attributs de la vie champêtre leur a imprimé un cachet de fadeur et de miévrété enfantine qui leur a beaucoup nui auprès des écrivains modernes. Néanmoins, dans les chansons et les pièces comiques ou satiriques, on se plaît parfois encore à les citer. Au xvi^e siècle, Remi Belleau a décrit avec beaucoup de grâce et d'ingénuité, et comme allégorie de l'art des poètes, l'art des bergers *flûteurs* et *musards* dans sa gentille églogue de Bellin, Toinet et Perrot. Ce passage vaut la peine d'être cité.

TOINET.

.....
 On me fit accorder les flustes inégales,
 Les chalumeaux de canne, et quelquefois aussi
 Le flageol amoureux, et, d'un vent adouci,
 Traisner, à petits sauts, la troupe camusette,
 Aux fredons animés du son de ma musette !

BELLIN.

Toinet, mon cher souci, Toinet, il ne faut point
 Se repentir d'avoir si proprement conjoint
 Les chalumeaux ensemble, et d'avoir mis en bouche
 Le pipeau, qui si bien en tes lèvres s'embouche.
 Pan flusta le premier, et les Faunes après,
 Qui firent tressaillir les monts et les forests
 Au son de leur bouquin, et n'eurent jamais honte,
 En voyant nos bergers, d'en faire un peu de compte.

Puis, tu n'as pas appris à manier les doigts
 Sous un petit sonneur : Janot a fait la voix ;
 Il t'a montré comment (et en a pris la peine)
 Il falloit retrancher les soupirs et l'haleine ;
 Comme il faut donner vent, l'allonger, l'accourcir,
 L'enaigrir, le haster, le feindre, l'adoucir ;
 Comme il falloit aussi, dessus la chalemie,
 Chanter une chanson en faveur de l'amie.

En revanche, un poète moderne, le chansonnier Piis, dans son *Harmonie imitative*, a lancé contre la cornemuse champêtre la plaisante malédiction que voici :

— Peste soit du fausset de l'âcre cornemuse,
 Qui meurt lorsque l'haleine à ses vœux se refuse !
 Nos modestes sylvains la fêtent dans les bois,
 Mais le seul Pourceaugnac peut sauter à sa voix.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CORS. — TROMPETTES.

DANSE DU PETIT-BALE : a.) Le Roi. *Der König* (pl. XVI, fig. 120). — DANSE DU GRAND-BALE : b.) Le Roi. *Der König* (fig. 121). — DANSE MACABRE : c.) L'Homme noir (pl. V, fig. 35 et 36). — DANSE ALLEMANDE XYLOGRAPHIQUE DU XV^e SIÈCLE, Ms. n° 438 de la bibl. de Heidelberg : d.) Le Cardinal. *Der Cardinal* (pl. XIII, fig. 80). — e.) Le Jurisconsulte. *Der Jurist* (fig. 82). — f.) Le Chanoine. *Der Chorherr* (fig. 83). — g.) Le Cuisinier. *Der Koch* (fig. 85). — DER DODEN DANTZ : h.) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. VI, fig. 38). — i.) Le Pape. *Der Bobst* (fig. 40). — j.) L'Empereur. *Der Kaiser* (pl. VII, fig. 49). — k.) Le Duc. *Der Herzog* (pl. VIII, fig. 54). — l.) Le Chevalier. *Der Ritter* (fig. 53). — m.) Le Bandit. *Der Räuber* (pl. IX, fig. 56). — n.) L'Usurier. *Der Wucherer* (fig. 57). — o.) Le Joueur. *Der Spieler* (pl. X, fig. 63). — p.) Le Voleur. *Der Diep* (fig. 64). — q.) Le Clerc. *Der Schreiber* (pl. XI, fig. 72). — r.) Le Marchand. *Der Kaufmann* (pl. XII, fig. 76). — s.) Gens de tous états. *Der doit von allem staidt* (fig. 77). ICONES MORTIS : t.) *Le Triomphe de la Mort* (pl. IV, fig. 26).

L'invention de l'instrument appelé *cor* ou *trompette*, car on emploie indifféremment ces deux dénominations dans un sens général, est aussi simple en elle-même que celle de la flûte, et n'a pas une origine moins ancienne (1). Elle est le fruit des premiers essais de l'industrie humaine au berceau de la civilisation ; et l'on ne peut pas dire qu'elle appartienne à tel peuple plutôt qu'à tel autre. Seulement si le choix d'un tube formé d'une tige de roseau ou d'une branche d'arbre creusée et percée dénote des mœurs douces et champêtres, l'emploi des cornes d'animaux ou des grands coquillages de mer dans la fabrication des premières trompettes accuse des instincts essentiellement chasseurs et guerriers. Aussi les instruments dont il sera traité dans ce chapitre ont-ils un caractère martial par lequel ils se distinguent des précédents. On peut voir dans mon *Manuel général de musique militaire* le fréquent usage qu'en faisaient les peuples de

(1) Il est même prouvé qu'elles ont eu l'une et l'autre une commune origine, et qu'il n'y eut d'abord qu'un seul et même genre comprenant plusieurs espèces qui, dans la suite, se diversifièrent et se multiplièrent toujours de plus en plus. J'ai déjà dit, dans un des chapitres précédents, que le mot *tuba* avait eu un sens très étendu, et que l'on comprenait sous cette dénomination tous les instruments composés d'un tube sonore, quelles qu'en fussent la matière ou la forme. Les types du genre de la flûte et de la trompette, que l'on a différenciés plus tard, se trouvant

dans ces conditions, étaient confondus à un point de vue général, d'autant plus que, dans les commencements, ils s'emboûchaient de même et ne différaient que par leurs dimensions qui paraissent avoir été plus petites dans la flûte que dans la trompette. Telle est, selon Villoteau, la cause de l'équivoque du nom de *flûte* qu'on a quelquefois donné à la trompette, et vice versa, celui de trompette que l'on a donné à la flûte, équivoque dont il se trouve des exemples non seulement chez les anciens, mais aussi chez les modernes.

l'antiquité, principalement les Hébreux et les Romains, pour assembler les troupes, donner le signal de l'attaque, annoncer la retraite et célébrer la victoire. On ne leur assignait pas un rôle moins important dans les fêtes publiques, dans les festins solennels, dans les jeux et quelquefois dans les cérémonies religieuses. Suivant la matière dont ils étaient faits et les proportions qu'on leur avait données, ils rendaient un son rauque et sinistre, ou bien un son éclatant et pompeux. Les premiers, les plus anciens, furent des conques marines ou bien des cornes de bélier ou de taureau. On en construisit ensuite en bois et en métal, qui eurent à peu près la forme des précédents. La trompette des Égyptiens, qui du temps de Sésostris n'était encore qu'un tube droit et conique et tout au plus faiblement courbé à son extrémité, à l'imitation du buccin, était de bois, d'argile ou de métal. Au moyen âge, on en fabriqua qui étaient d'ivoire. Le nom générique de *cor*, en allemand *Horn*, sous lequel la plupart de ces instruments sont parvenus jusqu'à nous, indique clairement leur origine. Enfin, pour obtenir sur les instruments de la nature du cor et de la trompette une étendue diatonique et chromatique, on se servit quelquefois du procédé que l'on avait mis en œuvre pour les flûtes et les chalumeaux : on les perça de trous latéraux que l'on fermait et que l'on ouvrait avec les doigts. Ceux dont le tuyau était de bois furent principalement soumis à ce procédé.

La dénomination générique *cor* ou *corne* sous-entend un grand nombre d'espèces particulières qui ont reçu des noms spéciaux, suivant les temps et les lieux. Les cors ou cornets dont se servaient les Romains étaient le *lituus*, la *buccina*, le *cornu*, le *classicum* ; le tuyau de ces instruments était plus ou moins courbé, excepté celui de la *buccina*, qui souvent était droit, mais se contournait en spirale.

Les Hébreux faisaient usage d'instruments semblables sous les noms de *keren*, *schophar*, *jobel*. Ils avaient en outre une trompette droite appelée *chatsoseroth*, ou proprement *asosra*, de la même forme que celle qui s'appelait *salpynx* en grec, et *tuba* en latin (1). Les Gaulois, les Germains, les Bretons et toutes les populations du nord de l'Europe, ont possédé originairement un certain nombre d'instruments de cette famille, les uns faits avec de simples cornes, les autres de métal. Selon Bartholinus, les Gaulois se servaient d'une trompette guerrière nommée *cornix* ; elle se composait d'un tuyau de plomb terminé par une tête d'animal. C'est peut-être à cette trompette que s'applique le renseignement de Diodore touchant le son effroyable des instruments dont les Gaulois faisaient usage à la guerre (2). Dio Cassius, dans son *Histoire romaine*, parle à peu près dans les mêmes termes de ceux qui étaient particuliers aux Germains.

On assure que les cors des bergers danois et irlandais servaient anciennement d'instruments de guerre, et remontent à une haute antiquité. Quelques historiens donnent aux Irlandais différentes sortes de cors ou de trompettes, notamment trois espèces principales, savoir : une simple corne de bœuf servant pour la chasse et pour la bataille, une espèce de clairon semblable au *lituus* des Romains, et spécialement affecté à la cavalerie, enfin une sorte de conque marine analogue à la *buccina*. D'après Strutt, les Anglo-Saxons possédaient également des trompettes et des cors de formes très variées. Il s'en trouve des exemples dans son ouvrage. Quelques uns de ces dessins ont été reproduits dans mon *Manuel général de musique militaire* (pl. V, fig. 4, 5, 6, 7).

D'après Jones, ce fut l'an 790, sur l'ordre d'Offa, que les trompettes sonnèrent pour la première fois devant les rois de la Grande-Bretagne. Quant au cor, ou *bugle*, dont le nom anglais (*bugle*) dérive de *buffalo*, buffle (3), parce que les premiers bugles furent fabriqués avec les cornes de cet animal, l'usage en est encore plus ancien. Les lois du pays de Galles nous apprennent que sous le règne du roi Howel on dis-

(1) Voy., pour l'explication de ces divers instruments et de leurs usages, livre I^{er} de mon *Manuel général de musique militaire*, et pour les dessins, qui en reproduisent les principaux modèles, pl. I, fig. 1-10 du même ouvrage.

(2) « Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quæ horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum in-

» flatu. » (Diod. Sic., lib. V, 30.) Ce qu'on lit dans Polybe confirme ce témoignage.

(3) Dans le pays de Galles, on disait *corn buelin* pour corne ou *bugle-horn*. Le mot *bugle* n'était pas même étranger à notre vieil idiome national, et dans les XII^e et XIII^e siècles il se disait pour bœuf. On lit dans les *Deux bordeors ribaus* : *Ansi contrefez com un bugles*, c'est-à-dire qu'un bœuf.

tinguait trois corps employés à différents usages pour le service royal, savoir : le cor à boire, le cor de guerre et le cor de chasse. Ce dernier était attribué au veneur en chef ou maître des chiens (*master of the hounds*). Quand il sortait pour fourrager avec les gens de la maison du roi ou avec son armée, il l'employait à donner les signaux nécessaires, et recevait en récompense de ses services un taureau pris sur le butin. Du temps de Llywarch Hên, c'est-à-dire vers l'an 560, le *bugle-horn* (cor de buffle), était également en honneur dans les armées comme instrument belliqueux excitant le courage, et dans les festins comme vase à boire servant pour étancher la soif des preux (1). Il devint aussi la récompense de la valeur, et passa, à titre de marque honorifique, dans les attributs de la noblesse.

D'après une coutume qui tenait aux mœurs féodales, c'était au son du cor qu'on annonçait le moment du repas chez les princes et les grands seigneurs : cela s'appelait *corner l'eau* (corner l'eau), parce qu'on avait l'habitude de se laver les mains avant de se mettre à table. Or tout gentilhomme n'aurait pas eu le droit de faire corner son dîner ou son eau : c'était un privilège réservé aux personnes de la plus haute distinction.

Il est souvent fait mention, dans les anciennes chroniques, des cors et des trompettes, et de leurs différents usages. Les écrivains de la basse latinité continuèrent de les appeler *tuba*, *tubesta*, *lituus*, *cornu*, *cornua*, *buccina*, *salpynx*, *taurea*, *classica*, *cornicinus*, *claro*, *clarastus*, *clario*, etc. Quelques uns de ces termes passèrent dans notre vieil idiome, où les instruments dont il s'agit eurent un grand nombre de noms différents, tels que : *tube*, *bucine* ou *buisine*, *triblère* ou *triblers*, *estives*, *clarine*, *claronceau*, *araine*, *trompe*, *trompette*, *cor*, *corne*, *cornet*, *menuel* ou *moinel*, *graisle* ou *gréle*, *huchet*, *olifan*. La forme qui leur est donnée dans les plus anciens monuments du moyen âge est peu variée, si ce n'est sous le rapport de la dimension. C'est toujours un simple tube ouvert aux deux bouts, et plus ou moins courbé en forme de corne, comme le *schophar* et le *keren* des Hébreux. Quelquefois cependant le tuyau est droit ; l'embouchure se compose d'une pièce circulaire convexe à bords arrondis, et qui, ayant la forme d'un petit *bocal*, en prit aussi bientôt le nom. Dans certains instruments, par exemple dans ceux qui étaient de bois, cette embouchure adhérait souvent au corps sonore, ainsi que je l'expliquerai plus tard en parlant des *zinken* droits, appelés *cornetti muti* ou *stille zinken* ; mais dans ceux qui étaient de métal, elle formait une partie séparée et indépendante qui s'ajustait et se démontait à volonté. Il est probable d'ailleurs, pour ce qui est des cornes et des cornets, qu'on usait dans ces temps primitifs d'un procédé analogue à celui des bergers, lequel consistait à introduire dans le bout le plus étroit de la corne une branche de sureau creusée et percée en manière d'embouchure.

Un manuscrit du VIII^e siècle, de la bibliothèque cottonnienne, contient une des plus anciennes figures de cor ou de trompette du moyen âge. Au bas du dessin qui la représente, on lit : « *Tubæ silent, gladii*

(1) L'usage de boire dans des cornes remonte aux temps primitifs. Il était commun à un grand nombre de nations d'origine différente. Comme il implique nécessairement le goût de la chasse, ce fut principalement parmi les peuples chasseurs et guerriers qu'il fut le plus répandu. Ceux que l'on désignait sous le nom de *Barbares* se servaient, dans leurs festins, des cornes du bœuf sauvage, appelé *Uroch* ou *Urus*. Ils les ornaient avec magnificence et les faisaient monter en argent. César mentionne cette particularité. Le Gaulois qui avait terrassé un *Uroch* en prenait les cornes, les ornait richement et les étalait chez lui en parade comme marque de sa valeur et de son adresse. Lorsqu'il donnait un festin, il y faisait boire ses convives à la ronde. Ces cornes étaient quelquefois si grosses et si longues, qu'elles pouvaient tenir jusqu'à trois pintes. Cet usage se conserva en France pendant plusieurs siècles. Guillaume de Poitiers, décrivant une cour plénière, que Guillaume le Conquérant tint à Fécamp, aux fêtes de Pâques, nous représente ce prince ayant sur sa table des vases d'or et d'argent et buvant dans des cornes

qui, à leurs deux extrémités, étaient ornées des mêmes métaux. Lorsque l'ivoire commença à se répandre en l'Europe, on substitua cette matière à la corne pour les vases à boire de prix. On les orna, en outre, de reliefs offrant des sujets de chasse, ce qui rappelait directement leur origine. Les Allemands, qui ont conservé jusqu'à une époque très rapprochée de nous l'antique usage que je signale, en possèdent de fort riches ; ils les appellent *Trinkhoerner*. Les deux cornes à boire les plus célèbres sont : l'une, celle qu'Albert de Habsbourg avait donnée au monastère de Mur, en Argovie, et que l'on conserve encore à Vienne ; et, l'autre, celle que l'on connaît, sous le nom de *corne à boire d'Attila*, et que l'on a découverte dans une contrée de la Hongrie. Les chroniques, les légendes et les poèmes gothiques, font souvent mention de ces vases à boire dont quelques uns jouent un rôle important dans des sujets fabuleux. On en a retrouvé dont les reliefs représentent des allégories ou des symboles relatifs aux dogmes et aux cérémonies des anciens cultes du Nord ; les savants se sont occupés à en donner l'interprétation.

» *recunduntur in vagina.* » Cet instrument, long d'environ quatre à cinq pieds, s'employait pour la guerre. C'est le grand cor d'airain des Anglo-Saxons que j'ai donné planche V, figure 4, de mon *Manuel général de musique militaire*, et que l'on trouvera ici, planche XV, figure 117. Cette forme n'est pas celle que l'on rencontre le plus généralement; les instruments dont on faisait usage à la guerre, à la chasse, dans les jeux, dans les festins, sont de simples cornes, comme celles des figures 112 et 113 (pl. XV); ou du moins s'ils sont composés d'une autre matière, ils ne dépassent pas la longueur des plus grandes cornes d'animaux. Tels sont ceux que nos vieux romanciers placent souvent dans les mains des héros de chroniques, de légendes et de chansons de gestes, à moins qu'ils ne préfèrent les donner à tenir aux nains qui accompagnaient les preux en qualité d'écuyers.

La plupart des variétés d'instruments à vent appartenant à la famille que nous étudions, et servant, dès les premiers temps du moyen âge, pour la guerre, pour la chasse, pour les festins et pour d'autres usages, peuvent être classés sous la rubrique ci-après :

COR, *corn*, *corne*, *cornet*, *corniart*, *corneteau*.

Ce dist li reis : Ju oi le cor Rolant !
(*Chanson de Roland*, XII^e siècle.)

Li veneor lor cor cornant,
Lesqez vont durement sonnans.
(*Roman du Renard*, XIII^e siècle.)

Là oissiez maint cor de pin.
(*Roman de Claris*.)

Sont bussinas et cors crocus.
(*Le dit des Héraults*.)

Si ot maintes armonies,
Tabours et cors sarrasinois.
(*Roman de la Rose*, XIII^e siècle.)

Orgues, cornes, plus de dix paires.
(*Guillaume de Machault*, XIV^e siècle.)

Tymbre, la flaute brehaingne,
Et le grand cornet d'Allemaingne.
(*Le même*.)

J'ai déjà dit que les cors et cornets ne furent primitivement que de simples cornes de bélier ou de tau-reau. Ils répondaient au *cornu* ou *cornua* des Romains, au *schophar* et au *keren* des Hébreux, et ressemb-laient généralement à l'instrument représenté figure 114, planche XV, ou, dans une moindre dimension, à celui de la figure 113. Dans les langues germaniques, le mot *horn*, qui signifie *corne*, était leur nom générique (1). Pour approprier ces instruments au rang de celui qui s'en servait, on les orna d'abord comme on put; mais bientôt l'usage de l'ivoire s'étant répandu en Europe, on eut recours à cette matière pour en fabriquer de plus riches. La substitution de l'ivoire à la corne fit attribuer à ces instruments le nom d'*olifans*, nom qu'ils portaient généralement au XIII^e siècle, et qui venait, par corruption, du mot *éléphant*, appliqué par métonymie à l'ivoire. Non content de cette façon de les améliorer, on déploya un nou-veau luxe dans l'art de les monter et de les ciseler. L'or et l'argent furent employés à cet effet. Enfin, les *olifans* devinrent de véritables objets de luxe, et l'une des parties indispensables de l'équipement des chas-seurs et des guerriers. On lit dans un vieux poète :

« C'est olifhan en main me baillies,
» Il le regarde et en greille et en chief,
» De six virolles d'or fin estoit liez,
» La guige estoit d'un brun paille entaille. »

(1) Le mot *horn*, qui signifie *corne*, dans toutes les langues germaniques, est dérivé, suivant les uns, du latin *cornu*, et, dans cette hypothèse, on admettrait que l'usage des cornes à sonner et à boire a été apporté aux Germains par les Latins. Mais d'au-tres ont pensé, avec plus de raison, que les peuples germaniques ont tiré le mot *horn* directement de l'Asie, et que, au lieu de dériver l'un de l'autre, ce mot et le latin *cornu* proviennent tous deux du chaldéen *keren*. Les Allemands, d'ailleurs, sont intimement

persuadés eux-mêmes que leur *Zinke* est le même instrument que le *keren* des Hébreux, et l'on a lieu de croire qu'ils ne se trom-pent pas, car il existe entre la forme des deux instruments une analogie frappante, du moins, entre ceux de leurs modèles que j'ai donnés pour faciliter la comparaison, pl. XV, fig. 114 et 118. La première de ces figures représente un cor antique et la seconde un *Zinke* allemand percé de trois.

Ailleurs il est encore question de l'*olifant* :

Sonnent buisines, corrent cil *olifant*.

(Cité par Ducange.)

La sonnent moieniaux, tropes et *olyfant*.

(*Idem.*)

Moult part font grant noise en l'ost li *oliphant*,

Li cors, et li bocines, et li timbres sonant,

Que on ne oist pas néis dant Diex tonant.

(*Roman de la prise de Jérusalem.*)

Plus de cent *olyphant* sonnent la bondie.

(*Roman de Guillaume au court nez.*)

Li quens Rolans, par peine et par ahans,

Par grant d'olor, sunet son olifan.

(*Chanson de Roland*, XII^e siècle.)

C'est en sonnait de cet instrument avec trop de force que Roland se donna involontairement la mort. Deux vers qui font partie des citations précédentes, et qui sont tirés de la *Chanson de Roland*, poème du commencement du XII^e siècle, ont trait à cet événement tragique. L'exagération populaire ayant passé dans la légende, on y apprend que le cor du fidèle serviteur se faisait entendre à une distance de près de trente lieues. Certes on n'aurait jamais supposé une puissance de son aussi extraordinaire à un pauvre petit instrument auquel les miniatures des manuscrits donnent la forme du corne de nos vachers. Plaisanterie à part, ce n'était probablement pas une tâche facile que celle de se faire entendre de loin à l'aide d'un pareil instrument. Ceux qui soufflaient dans les tubes de corne, d'ivoire, de bois et de métal, usités dans les premiers temps du moyen âge, devaient craindre à toute minute d'éprouver le sort de Roland. Il eût fallu les poumons de Stentor pour résister à des instruments aussi meurtriers. Pour avoir une idée de leur rudesse et de leur grossièreté originelle, il suffit de se représenter les cornes rauques et sinistres avec lesquelles les masques et les gamins font un vacarme horrible pendant les fêtes du carnaval. Ces cornes rappellent exactement celles dont les anciens faisaient usage. A quoi tenait donc l'état d'imperfection de ces instruments? D'abord l'embouchure était grossièrement formée, et secondait assez mal l'action des lèvres qu'y appliquait le musicien. Ensuite le tuyau principal n'avait que deux ouvertures essentielles, et n'était pas encore percé de trous latéraux, comme cela eut lieu plus tard dans l'espèce de corne qu'on appela en France *cornet à bouquin*. D'un autre côté, l'instrument était d'autant plus fatigant à jouer qu'il était d'une plus petite dimension; enfin, raison qui l'emporte sur toutes les autres, les exécutants ne pouvaient manquer d'être en général fort inexpérimentés, et ceux qui fabriquaient de pareils instruments plus inexpérimentés encore. D'après cela on ne peut pas raisonnablement penser qu'ils aient servi à autre chose qu'à donner des signaux et à faire entendre un son plus ou moins rauque dans les concerts de musique instrumentale où ils étaient admis. Dans un bas-relief de l'église de Norrey, en Normandie (XIII^e et XIV^e siècle), on voit deux musiciens, dont l'un joue de la vielle et l'autre d'un corne ou d'un olifant. Ce dernier est reproduit planche XV, figure 112, à la fin du présent volume. Plusieurs passages de chroniques attestent que l'on sonnait du cor principalement pour *appeler*, ou, comme on disait autrefois, pour *hucher*. Ainsi faisait la *guête*, garde des chastels ou forteresses, en cas d'alarme; ainsi faisaient les paladins lorsqu'ils voulaient attirer et défier l'ennemi, ou bien annoncer leur présence aux portes d'un château; ainsi faisaient encore les chevaliers à la guerre pour avertir leurs clients et les appeler à l'attaque ou à la rescousse. C'est par le même moyen que les officiers publics, hérauts et crieurs, convoquaient le peuple et rendaient la foule attentive à des avis et proclamations appelés *crys* (1). Enfin on y avait aussi recours pour annoncer l'entrée et l'issue du marché, l'ouverture et la fermeture des portes, l'heure du couvre-feu

(1) On annonçait de la sorte les représentations des mystères :

On fait savoir à sons et cris publiques,
Que dans Paris un mystère s'apreste
Représentant actes apostoliques...

et, en général, tout événement de nature à intéresser le peuple. De là l'expression proverbiale *corner*, *publier*, répandre avec

importance : « il a *corné* cette nouvelle par toute la ville. » C'est pourquoi Voltaire, parlant des mauvais poètes, les appelle : « Rauques *corneurs* de leurs vers incommodes, » faisant ainsi allusion aux *corneurs* d'autrefois qui exerçaient à peu près les mêmes fonctions que les crieurs d'aujourd'hui. La trompe et la trompette s'employaient comme le cor pour cet usage.

et celles où il fallait la nuit se souvenir des morts (1). Nous en avons un exemple intéressant dans la Danse Macabre, à l'endroit où nous apparaît, au sommet d'une tour, le Bonhomme noir, le Maure, le Sarrasin, qui vient jouer son rôle d'ange du jugement, ou plutôt, comme je l'ai dit ailleurs, d'ange du trépas. C'est au son du cor ou cornet, auquel le texte même fait plusieurs fois allusion (2), que ce singulier personnage, ce *maître corneur*, débite son cry. Les figures 35 et 36 (pl. V) le reproduisent tel qu'il se présente en tête de la Danse des femmes, lorsqu'il vient l'annoncer en ces termes :

« Tôt, tôt, femme venez danser
 » Incontinent après les hommes,
 » Et gardez-vous bien de verser
 » Dedans le chemin où nous sommes.
 » Mon cornet sonne bien souvent
 » Après le petit et le grand,
 » Mais on ne s'en met pas en peine,
 » Et c'est de quoi je me démène.
 » »

Dans la figure 36 de la même planche, le corneur n'a pas tout à fait le même aspect que dans la précédente, et l'instrument dont il sonne a la forme d'un encensoir. Comme je l'ai expliqué dans la première partie, cette figure accompagne ici le rondeau funèbre : *Tous et toutes mourir convient*. Je ne sais si les deux grands tubes coniques représentés planche XV, figure 116, et planche XVI, figure 122, le premier en forme de cor, le second en forme de trompette droite, et toutes deux provenant, à ce que l'on m'a assuré, d'une édition ou d'un manuscrit de Danse Macabre, que je n'ai pu voir, mais d'où Roquefort les a tirés; je ne sais, dis-je, s'ils figuraient dans les mains du sauvage corneur des trépassés, ou bien s'ils étaient attribués à d'autres personnages de la Danse française. Tout ce que je puis dire du premier de ces instruments, c'est qu'il rappelle par sa forme et ses proportions le modèle de *cornu* ou de *schophar* antique représenté dans la même planche, figure 114. Du reste, aucune des Danses Macabres dont j'ai vu les images ne contenait ces deux dessins.

Le nom de *huchet*, dans le sens de cor de signal et d'appel (de *hucher*, appeler), est demeuré à une espèce de cornet de chasse qui est le même instrument que celui des guerriers et des chasseurs du temps passé. Nous en trouvons la figure dans le *Doten Dantz*, au tableau même du Chevalier (*der Ritter*) (pl. VIII, fig. 53). Il est représenté pendu au côté droit du spectre par le moyen de son anguichure, qui passe sur l'épaule gauche et sur le dos du personnage. L'instrument représenté dans cet exemple est un cornet de petite dimension. C'était le modèle dont on se servait communément pour la chasse et pour la guerre. Il a la forme d'une corne assez courte et peu eintrée. Il ressemble beaucoup au cor des Anglo-Saxons que j'ai donné dans mon *Manuel de musique militaire*, planche V, figure 5, et que je reproduis ici, planche XV, fig. 117. En e (pl. XIII, fig. 82), de la Danse du manuscrit de Heidelberg, on voit un instrument semblable, seulement le spectre cette fois le porte du côté gauche. En f (fig. 83), il tient une corne plus grande, dont il sonne devant le chanoine qui joint les mains d'un air suppliant. Cette figure grossière n'est peut-être qu'un mauvais dessin de Zinke, par allusion au *Chor-Zinke*, qui eût été très bien approprié au

(1) Voy. pag. 90, la note relative au *corneur des trépassés*.

(2) Qui est cet homme sombre et morne,
 C'est un vrai charbon en noirceur,
 Son cry, son visage et sa corne
 Me font presque mourir de peur.

 Son cor partout se fait entendre,
 Allons, morts qui dormez à plat,
 Voi l'heure qu'il faut se rendre
 Dans la plaine de Josaphat.

 Qu'en voilà dans un seul tombeau,
 Qui ne peuvent lever la tête,

Malgré le son du cor nouveau.
 Cependant ce maître corneur;
 Plus sec et noir qu'un ramoneur,
 Redouble ses coups et nous presse;
 Il n'a plus qu'un coup à sonner,
 Et ne crolez pas qu'il nous laisse
 Quand il devrait toujours corner.
 Il a l'ordre du souverain
 De tenir ce cornet en main,
 Et d'en réveiller tout le monde,
 Et quand on voudroit résister,
 Il va faire si bien sa ronde,
 Qu'il fera tous massaciter.

(Danse Macabre, édit. de Troyes, Jacques Oudot.)

Chorpsaff. Cependant de la manière dont l'instrument est tenu, il a plutôt le caractère d'un simple cornet ; d'ailleurs il n'a point de trous. Tous les cors de chasse avaient à peu près cette forme. Quant à la dimension, elle était très variable ; les miniatures des manuscrits et les vignettes des imprimés, représentent des cors ou cornes de chasse, de guerre et de festin, qui sont de différentes grandeurs. Mais le modèle le plus commun est celui qui se rencontre dans le *Doten Dantz*, à l'endroit que j'ai indiqué. Quant au huchet, il garda sa forme originelle jusqu'au xvii^e siècle, comme le prouve le dessin qu'en a donné Mersenne dans son *Harmonie universelle*, au livre des instruments à vent. En Allemagne, la plupart des cors et des cornets de chasse, dont on a fait usage, répondaient aux modèles précédents. Ceux qu'emploient encore de nos jours les chasseurs et les garde-chasses sont ordinairement faits en manière de corne, c'est-à-dire qu'ils n'ont qu'une simple courbure. Quelques uns sont très petits et tout à fait droits. Les Tyroliens et les Suisses aiment à suspendre aux murs de leurs demeures une collection de ces instruments disposés symétriquement par étages du plus petit au plus grand. C'est un ornement qui complète la panoplie du chasseur avec les armes et les attributs favoris, tels que bois de cerf, pieds de biche et défenses de sanglier. Le petit instrument appelé *Genshorn*, corne de chamois, dont on trouve la figure dans Luscinius, et qui a donné son nom à un registre de l'orgue, dut servir originairement en Allemagne pour la chasse. Telle était aussi en France la destination du

MENUEL, *menoel*, *moiniel*, *moniel*, ainsi nommé de *minus*, en bas latin *menetum*, c'est-à-dire *petit cor*. Il n'était qu'une variété de l'espèce. Les vieux auteurs le citent assez souvent, en le distinguant d'avec plusieurs autres instruments à vent qui servaient aussi pour la chasse et pour la guerre :

Là sonnent moeniawc, tropes et olyfant.
(Cité par Ducange.)

Sonnent buisines et tabours,
Grands cors d'airain et moenel.
(Roman d'Athis, ms.).

GRAILE, *graele*, *graille*, *graisle*, *greil*, *grille*, *grelle*, *gresle*, *gréle*, exprimait un instrument d'un son maigre et strident, ainsi appelé d'un mot qui n'est autre chose que la forme ancienne de notre adjectif *gréle*, c'est-à-dire mince, menu, délié. Il s'employait pour *corner l'eau* et annoncer le repas, ainsi que le prouvent les deux vers ci-après :

Mi sire Rex a fait sonner
Un gresle pour l'ève donner.
(Cité par Roquefort.)

Nos pères avaient choisi le cor pour cet usage, parce qu'il était réputé le plus noble des instruments, à cause du double emploi qu'en faisaient les guerriers et les seigneurs comme instrument de signal et comme vase à boire. On laissait aux moines et aux vilains à se servir de la cloche. En *m* du *Doten Dantz* (pl. IX, fig. 56), le squelette tient une petite corne ou cornet percé d'un trou dans la partie latérale, et qui me paraît n'avoir été autre chose qu'un sifflet. C'était d'instruments semblables que les voleurs faisaient usage, la nuit, pour échanger des signaux ou pour s'avertir mutuellement de quelque alerte et de quelque danger. C'est pourquoi je serais d'avis qu'il figure ici comme un attribut caractéristique du brigand que le squelette vient chercher (1). Ainsi que je l'ai donné à entendre, par ce que j'ai dit au commencement de ce chapitre, les cors et les cornets ne furent pas seulement faits de cornes et d'ivoire, il y en eut aussi de bois.

La vissiez maint cor de pin.
(Roman de Claris.)

Les uns étaient courbés en forme de corne ou bien en forme d'S, les autres étaient droits et sans cour-

(1) On s'est servi très anciennement du sifflet pour transmettre des ordres de différente nature et donner des avertissements en cas de surprise. On lit, dans l'*Histoire de saint Louis*, par Joinville : « Maintenant que il vit le roi sur le flum (fleuve), il sonna

un siblet (sifflet), et au son du siblet saillirent bien de la sente de la Galie quatre-vingts arbalétriers bien appareillés. » On pouvait faire des sifflets de toute sorte de matière, et de corne comme de bois.

bure. Ces derniers ressemblaient extérieurement aux cornets de papier que les enfants emploient dans leurs jeux comme trompettes et porte-voix. Il y en avait de différentes grandeurs. Les monuments du moyen âge qui se rapprochent du XIII^e et du XIV^e siècle en représentent un grand nombre qui ont la forme et la dimension de celui que tient une des sirènes de l'évêché de Beauvais (pl. XIV, fig. 87). La plupart de ces cornets ayant été percés de trous, ainsi que les flûtes et les hautbois, donnèrent naissance au système des *Zinken* allemands, qui devinrent nos *cornets à bouquin*. Quand le tuyau était droit, le *Zinke*, ou cornet, s'appelait *cornetto diritto*, ou *Gerade Zinke*. Sous cette forme il admettait deux variétés. Ce qui les distinguait l'une de l'autre, c'est que dans la première l'embouchure pouvait se séparer de l'instrument, et que dans la seconde, au contraire, elle y était adhérente et taillée dans le bois même du tuyau principal avec lequel elle formait une seule pièce. Comme ce *Zinke* rendait un son doux, on lui donna le nom de *cornetto muto*, cornet muet, en allemand *stille Zinke* (pl. XV, fig. 119).

Les autres variétés de cornets, ou de *Zinken*, reproduisaient le type de la corne primitive (fig. 118). Les plus grands, appelés quelquefois *cornons*, imitaient la courbure tortueuse d'une S sans crochets. L'embouchure ou bocal, qui était de bois et quelquefois de corne ou de métal, formait une pièce séparée, et comme cette petite pièce, ce petit bout, dans cet instrument et dans tous ceux de son système auquel on en mettait, avait reçu en France, des facteurs d'instruments, le nom de *bouquin* (petit bout), cette circonstance fit adopter la dénomination de *cornet à bouquin*, sur laquelle se sont vainement exercés les étymologistes. Les cornets du *Zinken* dont les Français faisaient usage au XVII^e et au XVIII^e siècle étaient, comme nous l'apprend Mersenne, des cornets à embouchure séparée, de véritables cornets à bouquin, à petits bouts; il ne paraît pas qu'on joignît à leur système les cornets droits appelés *cornetti muti*, qui n'avaient point de bouquins, mais une embouchure taillée dans le corps même de l'instrument.

Les *Zinken* avaient généralement six trous en dessus pour les doigts, et un derrière pour le pouce gauche. Quand on voulait augmenter l'étendue de l'instrument dans le grave, on ajoutait un, deux et trois trous aux précédents, et on les fermait par des clefs. Ainsi, par exemple, le *cornetto ténor*, ou taille de cornet, avait une clef. Nos cornets à bouquin étaient exactement les mêmes que les cornets des Allemands. Il n'y a peut-être que le *cornetto muto* que nous n'ayons pas employé, du moins ne l'ai-je vu nulle part mentionné d'une manière spéciale; mais il est certain que nous avons employé le *cornetto diritto* ou *gerade Zinke*, car les tailles et les dessus de cornets, au lieu d'être courbés, étaient souvent droits.

Ces instruments se fabriquaient avec un bois sec, soit cormier, prunier ou autre, bien qu'on pût en construire en ivoire. Lorsqu'ils étaient de bois, on les recouvrait d'un cuir afin de les préserver autant que possible de toute détérioration et principalement de l'humidité, si préjudiciable aux instruments de bois. De là l'expression de *grands cornets noirs* que nous trouvons dans Prætorius. Le son des cornets était généralement fort et perçant. Selon Mersenne, quand il se mêlait au concert des voix dans les églises et les chapelles, il avait l'éclat d'un rayon de soleil qui perce tout à coup l'ombre ou les ténèbres. On n'aurait pas présumé sans doute que le cornet à bouquin pût devenir l'objet d'une comparaison aussi flatteuse. Cependant cet instrument ne laissait pas d'être estimé. Gluck s'en est servi dans un de ses ouvrages (1). Sous Louis XIV, il faisait partie de la bande instrumentale dite de *la grande écurie du roi*. En Allemagne, on l'employait dans les églises pour accompagner les chorals; il jouait un grand rôle dans la musique de cour; il se faisait entendre pendant les repas; il ajoutait à la pompe musicale des *carrousels*, et enfin se mêlait à l'accompagnement des danses. Il a conservé de nos jours une partie de son importance dans la musique d'église de quelques villes allemandes (2).

(1) Comme on a tout à fait oublié de nos jours en France l'instrument dont on parle ici, des écrivains sur la musique n'ont pas su le reconnaître dans la partition de Gluck où le compositeur l'a désigné par son nom de *cornetto*. Ils se sont figurés que Gluck avait donné ce nom au trombone discant. Mais c'est une erreur, car le trombone, instrument de cuivre, n'appartient nullement à la famille des *Zinken*, ou cornets, qui sont des instruments de bois.

Ils sont d'ailleurs plus récents. A la vérité, le cornet à bouquin, ou *Zinke*, fut souvent associé, en Allemagne, et le fut quelquefois en France, au système des trombones, pour jouer la première partie ou *dessus*. C'est ce qui se pratiquait surtout dans la musique religieuse où les Allemands font même encore assez fréquemment usage de cette combinaison.

(2) En 1850, lorsque j'étais à Stuttgart, j'entendis chaque jour

Plusieurs dessins des rondes funèbres représentent des cors, des cornets et des *Zinken*. Mais de la parenté qui existe entre la trompette, le cor et le *Zinke*, il résulte qu'on est quelquefois embarrassé, vu l'exécution imparfaite des dessins, pour décider si telle figure représente un cor ou bien un *Zinke*, une trompe ou trompette droite, ou bien un cornetto droit. Il en est quelques unes cependant qui ne sont point douteuses, par exemple, le *zinke courbe* (*cornetto curvo*), que l'on voit en *d* de la Danse xylographique du xv^e siècle, que Massmann a fait connaître d'après un manuscrit de la bibliothèque de Heidelberg (pl. XIII, fig. 80). La forme de cet instrument est exacte. Les points seuls sont placés irrégulièrement, parce qu'ils l'ont été, comme toujours, au hasard. On distingue fort bien le bocal que tient le squelette entre ses dents, pendant qu'il fait agir les doigts de ses deux mains sur les trous percés le long du tube de l'instrument. Observons qu'il a la malice de diriger l'orifice de son cornet à bouquin contre l'oreille du cardinal qui penche précisément la tête de ce côté d'un air humble, attentif et soumis, comme résigné à tout entendre de la triste chanson qu'on lui *corne aux oreilles*. *k, p, s* du *Doten Dantz* (pl. VIII, fig. 51 ; pl. IX, fig. 61 ; pl. XII, fig. 77) représentent des cors ou *Zinken* de la même forme et de la même époque que le précédent, mais qui n'ont point de trous. Il y en a deux à celui que l'on voit en *o* (pl. X, fig. 63), et que le squelette tient dans sa main droite, pendant qu'il parle au joueur et lui tend l'autre main. J'ai déjà dit, chapitre II de cette seconde partie, que trois des instruments à vent donnés aux squelettes que l'on voit assis sur un banc, en tête du *Doten Dantz* (pl. VI, fig. 38), sont douteux ; on peut les prendre pour des *Zinken* droits. On peut même admettre une autre explication, et reconnaître plusieurs instruments de différentes familles : par exemple, dans le premier, à gauche, un chalumeau ; dans le second, une trompette droite, et dans le troisième un *zinke* droit. Quant au quatrième qui complète le concert, c'est un instrument de cuivre dont je parlerai plus loin. En *g* de la Danse xylographique (pl. XIII, fig. 85), et en *b* de la Danse du Grand-Bâle (pl. XVI, fig. 121), il me semble que l'on doit reconnaître des trompettes plutôt que des *Zinken*. Les tubes de ces instruments ne sont pas percés de trous, et il ne paraît pas que ce soit ici une inexactitude. Un autre modèle de trompette simple du même genre que les précédents, est celui que nous fournit la Danse des Morts de Mechel (Bâle), et que l'on trouve ici, planche XVI, figure 126 *a*. Comme dérivé du cornet à bouquin, nous possédons encore le *serpent*. Quelques uns prétendent que l'on pourrait retrouver cet instrument dans l'antiquité. Sans aller jusque-là, on doit reconnaître que le grand cornet à bouquin appelé *cornon* a fort bien pu donner l'idée du *serpent* par sa forme sinueuse. D'après l'opinion la plus accréditée, ce fut un chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, qui, l'an 1590, se signala par cette invention, dont on peut contester le mérite, car le serpent est un instrument détestable. Expulsé aujourd'hui de toute bonne musique, il a trouvé un refuge dans quelques églises pour accompagner les voix de gros chantres, avec lesquelles il semble jaloux de rivaliser par ses sons rauques et faux. Je ne saurais dire combien il ajoute à l'effet sinistre et à la monotonie lugubre de la psalmodie funèbre, lorsqu'on se soufle de par les rues et dans les cimetières, devant la bière d'un mort. S'il était permis d'avoir une idée plaisante sur un tel sujet, on pourrait penser que le clergé catholique a voulu rappeler l'antique alliance de Satan et de la Mort, en consacrant comme instrument de musique le *serpent* aux cérémonies funèbres et en se servant, pour porter le chrétien qui va en paradis, d'une musique à porter le diable en terre.

Le métal a été employé non moins anciennement que le bois pour fabriquer des cors, des cornets et des trompettes. Je ne fais ici mention des cornets d'airain qui jouaient un rôle dans le culte de Cybèle, et dont la forme cintrée était une allusion symbolique au disque de la lune, que pour prouver l'antiquité de cette espèce d'instrument. Les *grands cors d'airain* dont il est question dans le passage du roman d'Albis cité plus haut, étaient probablement des instruments semblables à ceux que l'on voit représentés dans un manuscrit du viii^e siècle de la bibliothèque cottonnienne que j'ai déjà signalé. Les écrivains de la basse latinité désignent ces instruments sous les noms suivants : *Cornicini, tubæ æneæ, cornuæ æneæ*. En français, ils

un concert de musique religieuse exécuté par quatre musiciens qui, selon l'usage, montaient sur la plate-forme de la tour pour

jouer un choral, dont la première partie était rendue par le zink, et les trois autres par les trois trombones alto, ténor et basse.

furent quelquefois nommés *araines*. Comme la seule inspection des monuments ne donne pas toujours le moyen de reconnaître de quelle matière est le cor ou la trompette dont on a la figure sous les yeux, on est assez embarrassé pour expliquer convenablement certains noms particuliers de cors et de trompettes qui semblent devoir leur origine à cette circonstance. Ainsi *buccines* et *trompes* passent pour avoir exclusivement exprimé au moyen âge des instruments de cuivre. Si cette assertion n'est pas tout à fait exacte relativement aux trompes, elle paraît assez fondée en ce qui concerne les *buccines* ou *buisines* dont on faisait autrefois la différence d'avec les cors et les trompes, ainsi qu'on peut s'en convaincre par les exemples ci-après :

BUCCINE, bocine, boccine, buccine, busine, bussine, buisine, buze, bosine, basune, bocane.

Bobans qui du vis semble mor,
Al vent si desploie s'enseigne,
Unke nul à greignor compaigne,
N'asembra mais n'a greigneur pompe ;
Mainte *bosine* et mainte trompe
Fait sonner pur s'ost s'assembler.

(Huon de Mery, *Fournoiement d'antechrist*, XIII^e siècle.)

Ces *buisines d'arein* résonent,
Et sifonies et vieles.

(Alexandre de Paris, *Roman d'Athis et de Prophélias*,
XIII^e siècle.)

Moult part font grant noise en l'ost li oliphant,
Li cors, et li *bocines* et li timbres sonant,
Que on ne oït pas néis dant Diex tonant.

(*Roman de la prise de Jérusalem*.)

Plus prins de joie aux *argentines buzes*,
Des pastoureux et douces cornemuses.

(Guillaume Crélin, *Poés.*)

Sonnent *buisines*, cornent cil OLYPHANT.

(*La prise d'Alexandrie*.)

Trompes, *buisines* et trompette.

(Guillaume de Machault, *La prise d'Alexandrie*, XIV^e siècle.)

Dans les anciennes traductions de la Bible, *buccine* répond à *buccina* et quelquefois à *sambuca* (1).

Porro David erat accinctus ephod linteo; et David et omnis domus Israel ducebant arcam testamenti Domini in jubilo et clangore *buccinæ*.

(II Reg., cap. vi, 14-15.)

Tu Rex posuisti decretum, ut omnis homo, qui audieret sonitum tubæ, fistulæ, et citharæ, sambucæ et psalterii et symphonie et universi generis musicorum, prosternat se et adoret statuam auream.

(Dan., cap. iii, v. 10.)

Et David estoit vestuds de une vesture linge par humillid, et tuit ensemble menèrent l'arche od léscce et od chants et sons de *buccine*.

(II Liv. des Rois, chap. vi, v. 14-15.)

Ha tu roy, tu as mys decret à chescun hom qe overa oy le soum de estive, de frestel, de harpe, de *busine*, de psaltrie, de symphans, et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'ymage de or.

(Bible du XII^e siècle : Daniel, chap. iii, v. 10.)

La *buccina* des anciens n'était autre chose originairement que la coquille du buccin marin ou bouret de mer, dont on faisait un instrument de musique en pratiquant un trou, pour l'emboucher, dans la partie inférieure qui était pointue. D'après la fable, c'est à Tyrrhène, fils d'Hercule, que doit revenir le mérite de cette invention (2). Mais les sauvages et les peuples à demi civilisés, dans plusieurs parties du globe, notamment dans les îles de l'Océanie, peuvent encore aujourd'hui la lui disputer. La conque devint le symbole et l'attribut des dieux marins. Les poètes et les artistes de l'antiquité la représentent entre les mains des tritons, qui s'en servaient pour donner des signaux. Les Romains, dit-on, créèrent leur *buccina* à l'imitation de cette conque marine, et employèrent cet instrument pour transmettre des ordres aux soldats dans les camps et sur les champs de bataille. On en fit de différente matière, et surtout d'airain. Le mot *scho-phar*, qui est traduit dans les Septante par *salpinx*, l'est ordinairement dans la Vulgate par *buccina*, de façon qu'on assimilait la *buccina* à l'instrument fait d'une corne de bélier dont se servaient les Hébreux pour annoncer l'année du jubilé et pour donner des signaux de diverse nature. Nous avons vu tout à l'heure que les traducteurs du XII^e siècle transportèrent littéralement ce mot du latin en français, *buccina*, *buccine*,

(1) Par le mot *sambuca*, on a désigné tantôt un instrument à vent, tantôt un instrument à cordes.

(2) C'est pourquoi Pausanias lui attribue l'invention de la trom-

pette. « Tyrrhenum Hercule et Lyda muliere genitum primam tubam invenisse. » (Corinthios, cap. 21.) Quoi qu'il en soit, la conque de Tyrrhène eut, dans l'origine, une destination lugubre; on l'employait pour donner le signal d'enterrer les morts.

et qu'ils l'employèrent aussi pour rendre *sambuca*. Or il est à remarquer que ce dernier nom n'a pas seulement signifié un instrument à cordes de la forme du psaltérion, et qu'il s'est entendu aussi d'une sorte de trompette dont la tige se repliait sur elle-même, de façon que le tuyau ou pavillon était parallèle au tuyau de l'embouchure et de la même longueur que ce dernier. Cette trompette à tige simple repliée, dont on trouve la figure dans plusieurs manuscrits des IX^e, X^e et XI^e siècles, et qui passe pour être encore plus ancienne, prit en France le nom de :

SAQUEBUTE, *saquebute, sambute, saqueboute, saqueboutte*. — Ce nom, qui semble s'être dit dans l'origine pour *sambuca* (1), mais qu'on ne rencontre guère dans les auteurs français avant le XV^e siècle, était encore, il y a moins de deux siècles, celui de l'instrument que l'on a nommé depuis *trompette harmonique, trompette rompue*, et enfin *trombone*. Luscinius nous en donne la figure d'après un modèle employé en Allemagne au commencement du XVI^e siècle. C'est celle que j'ai placée à côté des deux dessins de trompette et de *clareta*, tirés du même auteur (pl. XVI, fig. 130). J'ai déjà cité cette phrase de Thoinot Arbeau : « Maintenant il n'est pas si petit manouvrier qui ne veuille à ses nocces avoir les hautbois et *saqueboutes*. » Ce qui prouve que la saquebute, dans le XVI^e siècle, servait pour la danse. Elle avait pris alors, comme beaucoup d'autres instruments, sa division en quatre parties. Dans Rabelais, la saquebute figure parmi les instruments que l'on fait apprendre à Gargantua. Les Allemands l'ont particulièrement affectonnée. Ils l'appellent *Posaune*, et ce dernier mot est celui qu'ils emploient ordinairement dans leurs traductions de la Bible et encore ailleurs, pour rendre le latin *buccina* ou l'hébreu *schophar*, bien que ceux-ci soient aussi quelquefois traduits par *Zinke* (2). De tout cela il résulte que la *buccine* ou *boccine*, et la *sambute* ou *saquebute*, devaient avoir entre elles une grande ressemblance, sinon une entière conformité; et je crois que l'on peut rapporter très positivement à ces instruments l'origine du trombone, surtout si la *buccine* ou *buisine* du moyen âge a toujours été faite de métal, comme on a lieu de le croire. D'ailleurs il existe, ce me semble, entre les termes du vieux français, *buze, bazune, bosæne*, et l'allemand *Posaune*, qu'on écrivait autrefois *Busaune*, une analogie qui n'échapperait pas à un philologue, et que toute autre personne tant soit peu familiarisée avec la langue allemande peut reconnaître par l'effet de la seule prononciation. D'un autre côté, le sentiment de cette origine ne s'est pas tellement affaibli avec le temps, qu'on n'ait trouvé logique de baptiser du nom de *buccin* une espèce de trombone au pavillon taillé en forme de gueule de serpent, dont on fait usage de nos jours dans la musique militaire (3). En résumé, je crois que la *buisine* au moyen âge était une sorte de trompette à tige repliée d'une forme et d'un timbre particuliers, d'où il suit qu'elle ne fut point confondue avec les cors et les cornets dont il a été question précédemment, ni avec ceux auxquels on a donné dans un sens restreint les noms de :

TROMPES, TROMPETTES.

Ces deux instruments, composés dans l'origine d'un simple tube droit, d'une seule pièce, élargi plus ou moins à sa base en forme de pavillon, ressemblaient à la *tuba* antique et au *chatsotzeroth* des Hébreux, auxquels on les a souvent comparés. Le tube en était ordinairement de métal et quelquefois de bois. Les deux trompettes droites que Moïse fit fabriquer pour l'usage du peuple hébreu étaient d'argent massif. Ces

(1) On a dit ensuite *saqueboutte* en perdant de plus en plus la trace étymologique du mot. *Saqueboutte* peut se référer au verbe *saquer*, dont on se sert encore, en termes de marine, pour exprimer l'action de mettre en mouvement un corps quelconque avec effort, en lui faisant subir des sauts, des agitations brusques et continues qui le font saillir vers un point. Comme c'était à peu près de cette façon que l'on mettait en mouvement la tige mobile de la saqueboutte ou saquebute, ainsi que l'on joue encore du trombone, le nom de cet instrument aura paru se rapporter à cette action, et le vulgaire l'aura interprété dans le sens de *boutter*, donner des saccades.

(2) Luther emploie presque toujours *Posaune*. Du reste, il ne

fait pas se figurer que le mot *Posaune* ait toujours exprimé, pour les Allemands, un trombone ou du moins un instrument comme la saquebute. Il s'est pris, au contraire, dans un sens général, et dans ce sens paraît avoir été souvent synonyme de trompette ou trompe éclatante, d'où l'expression *posaunen*, publier une chose avec éclat, avec retentissement, comme nous dirions, mais en moins bonne part, *trompeter* et *corner*.

(3) En revanche, le coquillage nommé *buccin* a été comparé par les naturalistes à un instrument de musique; car, en Allemagne, ils l'appellent *Tritons Horn*, cor de Triton, et ailleurs, *trompette*.

trompettes portaient le nom de *chatsotzeroth* ou *asosra*. Toutes celles de cette espèce qui se présentent dans l'Écriture sont rendues dans les versions latines par *tuba*, et dans les versions romaines par *estive* et *tribler* ou *trublice*, d'où l'on peut conclure que ces termes désignaient au moyen âge des trompettes droites :

Laudate eum in sono *tubæ* : laudate eum in psalterio, et citharæ.

(Ps. CL, 3.)

In hora, qua audieritis sonitum *tubæ*, et fistulæ, etc.

(Daniel, cap. III, 5.)

Post hæc igitur statim ut audierunt omnes populi sonitum *tubæ*, fistulæ, et citharæ, etc.

(Ibid.)

Loez lui en soun de estive : loez lui en psaltri et en harpe.

(Bible du XII^e siècle, loc. cit.)

Alhoure que vous orrez le soun des *triblers*, des frestels, etc.

(Ibid.)

De maintenant après cestes choses ; lors com tous les poeplcs oïssent le soun de estive, de frestel, de harpe, etc.

(Ibid.)

Le mot *estive* se prenait même dans un sens général comme celui de trompette, témoin le passage suivant où il se réfère néanmoins à *tuba* :

Psallite Domino in cithara, in cithara et voce psalmi. In *tubis ductilibus*, et voce *tubæ cornææ*.

(Ps. XCII, v. 5, 6.)

Chauntez a nostre seignor en harpe et en voix de psalme. En *estives mesnables* et en voix de *estive de corn*.

(Bible du XII^e siècle, loc. cit.)

Par *estives mesnables (tubis ductilibus)*, on a voulu peut-être ici désigner des espèces de saquebutes.

On a signalé comme indiquant le rôle des trompettes, des cornets et des buisines au XIII^e siècle, et marquant la distinction établie entre ces divers instruments, relativement à la musique militaire, un passage d'un manuscrit de la bibliothèque de Berne cité par M. Ach. Jubinal, et contenant ce qui suit : « I a en la légion trompeurs, » corneurs et buisineurs. Trompeurs trompent quand les chevaliers doivent aller à la bataille, et quand ils » s'en doivent retourner aussi. Quand li corneurs cornent, cil qui portent les enseignes obéissent et se meu- » vent, mais non pas li chevaliers. Toutes les fois que li chevaliers doivent issir pour faire aucune besogne, » li trompeurs li trompent ; et quand les bannières se doivent mouvoir, les corneurs cornent. » Ainsi, d'après ce passage, on a cru que les trompettes correspondaient aux mouvements des chevaliers ou hommes d'armes, les cornets aux mouvements des bannières ou gens de pied, etc., et que tout cela se rapportait en effet au XIII^e siècle. C'est probablement là une supposition toute gratuite, car il semble que le fragment qui précède ne soit autre chose qu'une traduction libre en vieux français des instructions données par Végèce sur la manière d'employer les instruments de signal à la guerre. Une phrase jointe à celles que j'ai transcrites plus haut paraît ne devoir laisser aucun doute à cet égard, puisqu'elle fait allusion au *classicum* des anciens en termes parfaitement clairs : « Encore y avoit en arriere une autre manière d'instru- » mentz que l'on appelloit classiques, et je cuide, l'on les appelle or-endroit buisines. » Toute cette citation ne prouverait donc qu'une chose, c'est qu'au moyen âge on se faisait une idée du *classicum* d'après l'instrument que l'on connaissait sous le nom de *buisine*. D'autres passages d'ailleurs établissent que les cors, les buisines et les trompettes ou *estives*, pour être des instruments de la même famille, n'en différaient pas moins entre eux quant à l'espèce (1). Guillaume de Machault, poète du XIV^e siècle, ne cite pas les trompettes droites sous le nom d'*estives* dans les deux fragments que je lui ai empruntés, mais il leur donne celui de *trompes*, et il en distingue de deux sortes, de grandes et de petites, témoin ces vers :

(1) On lit dans le *Roman de la Poire* :

Et si ot a grant plante
Estrument de divers mestiers,
Estives, harpes et saulier.

.....
De buisines de chalemiax,
De cors, d'*estives* de freliax.

.....
Cil jogleur en leur vieles,
Vont chantant ces chansons novels,
L'un saile, l'autre corne, l'autre *estive*.

(*Roman de la Poire.*)

Voy. aussi plus haut les divers fragments cités au mot *Buisine*.

Harpes, tabours, trompes navales.

Trompes, buines et trompettes.

Muse d'Aussay, trompe petite.

(La prise d'Alexandrie.)

(Li temps pastour.)

Trompette s'est dit comme diminutif de *trompe*, et dans le même sens que *trompe petite*. C'est ainsi que muse a fait *musette*; buccine ou boccine, *buccinette* ou *boccinette*; orgue, *orguette*. Plus tard ce diminutif devint un terme générique applicable à des instruments de toute dimension, que la tige en fût droite et d'une seule pièce, ou qu'elle fût repliée parallèlement sur elle-même en plusieurs parties.

Le nom de *trompe*, après s'être maintenu pendant longtemps comme principale appellation des instruments composés d'une tige droite tout d'une pièce, fut transporté, à une époque assez récente, à une variété du cor, c'est-à-dire à un instrument semi-circulaire dont le tube s'évase insensiblement de l'embouchure jusqu'au pavillon, et quelquefois se replie sur lui-même en formant plusieurs anneaux. C'est ainsi qu'on appelle *trompe*, non seulement la corne dans laquelle soufflent les masques, mais aussi le grand cor des chasseurs. Les trompettes droites ou trompes, que l'on voit figurer sur les monuments des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, revêtent l'aspect du *chatzotzeroh*. Elles sont ordinairement longues de près de six pieds. C'est la longueur des tubes d'airain que présente un manuscrit de la bibliothèque cottonnienne dont j'ai déjà parlé. La figure 122, planche XVI, est une grande trompette droite que l'on m'a assuré provenir d'une Danse Macabre d'où Roquefort en avait tiré le dessin. Elle serait par conséquent du XV^e siècle.

Quelquefois le canal de ces instruments, au lieu de s'allonger régulièrement en ligne droite, décrit de légères ondulations ou sinuosités, quelquefois même il dévie complètement sur plusieurs points, et finit par se ployer légèrement en manière de courbe, ainsi qu'on le voit dans les instruments représentés planche XVI, figures 121, 123, 124 et 126 a. La forme droite est généralement celle des trompettes à tige simple que l'on donne à tenir aux anges chrétiens, et surtout à ceux qui sont chargés d'annoncer le jugement dernier. Elle est très fréquente dans les dessins, dans les peintures et dans les sculptures des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, ainsi que dans les *illustrations* des livres de morale et de piété qui parurent durant cette période. J'ai tiré des Heures de Rome de Simon Vostre (*Heures à l'usage de Rome*, 1499) les deux petits dessins rapportés planche XVI, figures 124, 125. Ils proviennent d'une gravure représentant le jugement dernier. Jésus-Christ est assis au milieu et tout en haut de cette gravure. Des deux côtés se tiennent les anges et les saints. Deux anges, semblables à celui de la figure 124, sonnent d'une trompe un peu cintrée. Un autre ange, placé au-dessous du Rédempteur, tient et embouche une trompe droite, à tige simple, beaucoup plus grande que les deux autres, et qui n'est point courbée à sa base (fig. 125). La partie inférieure de la gravure est occupée, à gauche, par la résurrection des justes; à droite, par la punition des méchants qu'une bande de démons précipitent en enfer. Telle est la disposition ordinaire et pour ainsi dire consacrée, en iconographie, de toute image représentant la scène du jugement dernier. La *Chronique de Nuremberg* en contient un autre exemple dans la célèbre et curieuse gravure sur bois où Wohlgemuth a traité ce sujet comme pendant obligé de son *Imago Mortis*, ou Danse des squelettes, dont j'ai fait la description dans la première partie de mon ouvrage. Les livres d'heures et beaucoup de manuscrits et d'imprimés du même temps nous offrent un très grand nombre de représentations semblables. On trouvera, planche XVI, figure 123, un troisième dessin d'ange sonnante de la trompette droite ou estive. Il est tiré aussi d'un de ces beaux livres d'heures si bien décrits par M. Brunet (*Man. du libr.*). La Danse du Klingenthal ou du Petit-Bâle, qui est, comme on sait, la plus ancienne de toutes, contient une trompette à peu près semblable aux précédentes. Le spectre la tient comme on tenait habituellement ces trompes, le pavillon en bas (pl. XVI, fig. 120); de l'autre bras il saisit celui du monarque, personnage dont on ne voit dans notre dessin que la main et le sceptre qu'elle laisse échapper. L'artiste qui a copié ou imité ce tableau (le Roi) en b de la Danse du Grand-Bâle (voy. fig. 121) a changé les proportions de cette trompe; il a tracé un instrument d'une assez petite dimension, légèrement cintré, et que le spectre embouche de côté en le soutenant dans une direction horizontale, le pavillon en l'air, à l'aide de sa main droite. Une

banderole ornée d'une tête de mort se déploie fièrement au-dessus de l'instrument guerrier, pendant que le spectre donne au roi le signal du départ, et, passant familièrement son bras sous le sien, le force à marcher avec lui en bon compagnon. Une banderole semblable orne une sorte de trompette droite ou de cornet que le squelette tient presque perpendiculairement devant lui en *g* (pl. XIII, fig. 85) de la Danse xylographique du manuscrit de Heidelberg (xv^e siècle). Je crois avoir dit ailleurs que l'on ne saurait être tout à fait fixé sur la nature de cet instrument. Est-ce un *Zinke* ou grand cornet droit? Mais il n'a pas de trous et sa dimension n'est pas celle des *Zinken* droits ordinaires. C'est donc évidemment une trompette, et une trompette de l'espèce la plus rustique, sans doute une trompette de bois. Par sa forme, sa longueur et son diamètre, elle ne laisse pas d'avoir une grande ressemblance avec le tube rustique dont se servent les vachers du Tyrol et de la Suisse, et que l'on désigne communément sous le nom d'*Alpenhorn*, cor des Alpes. Le spectre emploie cette trompette pour célébrer son triomphe sur le pauvre cuisinier, parce que les instruments de ce genre étaient principalement destinés au menu peuple, aux campagnards, comme l'indique le proverbe : *A gens de village trompettes de bois*. Les souverains, les grands de l'État, les guerriers, dans les fanfares exécutées en leur honneur, devaient entendre le son de l'airain, du cuivre ou de l'argent. C'est de ce dernier métal qu'étaient ordinairement faites les trompettes dont se servaient les musiciens de l'escorte royale. Suivant le témoignage de Christine de Pisan, lorsque le roi de France, Charles V, marcha au-devant de l'empereur Charles IV, « les trompettes du roy, à trompes d'argent, à pannonceaux brodés, devant aloient, qui pour faire les gens avancier par foiz trompoyent. » Dès le xv^e siècle, celles qu'on employait généralement à la guerre et dans les grandes solennités avaient abandonné la forme simple de l'antique trompette droite appelée *tuba* ou *chatzotzeroh*. Elles étaient doubles ou à tige repliée. Cette forme nouvelle était une amélioration, un perfectionnement de l'ancien modèle. On n'a pas de peine à imaginer combien les trompettes droites, dont quelques unes dépassaient la longueur de six pieds, étaient incommodes et embarrassantes. L'exécutant éprouvait une double fatigue à les faire résonner et à en soutenir le poids en même temps. Comme il ne pouvait toujours suffire à une aussi rude tâche, souvent il se servait, en pareil cas, d'une sorte de fourche ou de croc planté en terre, sur lequel il appuyait le tube de son instrument, afin de le maintenir élevé dans une position horizontale à peu près de la même manière dont on maintient une lunette d'approche. C'est ce que font encore en Russie les exécutants de la musique des cors russes qui emploient les instruments les plus graves du système, et c'est ce que l'on voit faire aussi au joueur de trompette qui dans le manuscrit du viii^e siècle de la bibliothèque cottonnienne est représenté sonnante d'une trompette de l'espèce des grands cornets d'airain dont j'ai parlé au commencement de ce chapitre. En recourbant le tube ou canal sonore, ou bien en le divisant en plusieurs sections ou branches de moyenne grandeur assemblées parallèlement les unes aux autres, on parvint à rendre l'instrument plus commode et plus portatif, sans en changer ni le timbre ni les propriétés. Aussi les trompettes de guerre et de signaux furent-elles généralement construites d'après ce système, à l'exception de celles qui, ayant un diapason plus élevé, et par conséquent un tube beaucoup plus court, pouvaient garder sans inconvénient l'ancienne forme. Il y avait du reste plusieurs manières de courber la tige. Souvent la trompette n'avait au milieu qu'un simple anneau ou tortille, comme en *n* (pl. IX, fig. 57). D'autres fois la tige était repliée et divisée comme dans les deux instruments rapportés par Luscinius sous les noms de *Clareta* et *Feltrummet* (voy. pl. XVI, fig. 127, 128). Il arrivait, en d'autres cas, que cette tige, au lieu d'être ramenée en dedans, décrivait un zigzag comme dans la figure 129, également tirée de Luscinius, en sorte que la seconde courbure était faite en sens inverse de la première. Les Allemands appelaient cette espèce de trompette *Thurnerhorn*. Le squelette du Doten Dantz (pl. XI, fig. 72) en tient une. Cette coupe originale n'est pas sans analogie avec celle du trombone; mais le modèle de trompette dont on s'est servi le plus généralement jusqu'à nos jours, et qui a prévalu sur tous les autres, est celui de la trompette de guerre à tige repliée que les Allemands appellent *Feldtrommete* ou *Feldtrompette*. Le dessin, figure 127, planche XVI, que j'ai emprunté à Luscinius, nous en offre un exemple. Cette trompette se compose d'un tube ou canal partagé en plusieurs parties ou sections nommées *branches*. Les deux endroits par où sa tige se courbe et

se replie se nomment *potences* ; ceux où les branches se rejoignent et s'unissent, *nœuds*, et la portion de son canal qui va de la seconde courbure jusqu'à son extrémité, *pavillon*.

Les figures les plus anciennes que nous fournissent de ce modèle les Danses des Morts sont *h*, *i*, *j*, *r*, provenant du gothique *Doten Dantz*. En *h* (pl. VI, fig. 38), c'est un des quatre squelettes de l'orchestre du bal funèbre qui en joue. A son instrument, tenu le pavillon en bas, est attachée une banderole sur laquelle sont figurés des ossements. En *i* (fig. 40), le musicien funèbre embouche une trompette dont il dirige le pavillon vers le pape. Cette trompette a pareillement sa banderole où sont représentés, non des ossements, mais les clefs de saint Pierre. Dans ces deux dessins, le squelette tient le tube de l'instrument entre les doigts de sa main droite, tout près de sa bouche, et semble appuyer fortement l'embouchure sur ses lèvres. C'est un artifice particulier aux joueurs de trompettes pour *monter* davantage, c'est-à-dire pour obtenir les sons les plus élevés que puisse fournir l'instrument. *j* (pl. VII, fig. 49) représente une trompette de grande dimension que le spectre tient presque perpendiculairement devant lui, le pavillon en bas. Sur la banderole on aperçoit le blason impérial. L'empereur est représenté tenant d'une main le glaive et de l'autre main le globe surmonté de la croix. Il porte de longs cheveux et une grande barbe. Son aspect est majestueux et austère. Ainsi que le *König* de la même Danse, il ressemble à une figure de jeux de cartes. Sur le dos du spectre qui vient chercher le *marchand*, on voit encore un instrument semblable aux précédents ; il est suspendu par son bandereau au corps décharné de l'odieux personnage (pl. XII, fig. 76). Cette figure est vraiment hideuse, et, comme si on ne l'avait pas trouvée suffisamment repoussante, on a cru devoir renchérir sur sa signification funèbre en y joignant les deux plus dégoûtants emblèmes de la destruction matérielle, le ver et le rat. L'un, sous forme de serpent, s'enroule autour de la cuisse du spectre, l'autre est perché d'une façon bizarre sur son épaule droite. Le marchand ne peut soutenir la vue d'un pareil monstre, et détourne la tête avec horreur. Bien qu'il y ait un peu de confusion dans le dessin d'Holbein en *t* (pl. IV, fig. 26), je crois qu'on peut prendre pour une trompette de guerre l'instrument dont joue le squelette qui occupe le devant du tableau auprès de la vieille femme et du joueur de timbales. Il est bien rare, en effet, de ne point trouver cette trompette aux endroits où l'on voit des timbales ; ces deux instruments ont presque toujours été associés dans la musique de cavalerie, comme dans toute musique d'un caractère pompeux et martial. L'usage s'était même introduit dans les principales cours de l'Europe d'en former des concerts d'honneur, c'est-à-dire des fanfares destinées à fêter les principaux actes de la vie du prince et du souverain. Quelquefois aussi ce genre de musique, quelque bruyant qu'il fût, se faisait entendre pendant les repas pour égayer l'oreille du monarque par ses sons mâles et belliqueux (1). J'ai dit ailleurs que le frontispice de la Danse de Valvasor, Danse imitée en partie d'Holbein, est conçu en forme de Triomphe de la Mort. Si l'on voit d'un côté un squelette à cheval blousant des timbales, de l'autre côté on y remarque un squelette pareillement à cheval, qui sonne de la trompette de cavalerie (*Feldtrompete*) (pl. IV, fig. 27). Du temps de Prætorius, c'est-à-dire au XVII^e siècle, la trompette guerrière avait encore son ancienne forme, et le modèle que l'on trouve dans le *Theatrum instrumentorum* ne diffère point de celui que Luscinius a placé dans sa *Musurgia*, et que j'ai reproduit planche XVI, figure 127. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la trompette resta dans cet état ou ne subit que des modifications peu importantes. En France, sous Louis XIV, on employait encore dans la musique militaire, indépendamment de ce modèle, une petite trompette droite à tige simple. C'est celle que l'on voit ici, planche XVI, fig. 126 *b*. Mais la trompette à tige repliée et à plusieurs branches était plus généralement usitée, et ce fut vainement qu'on tenta d'y substituer, en Allemagne, des trompettes en forme de cor de postillon, ou bien

(1) Élisabeth, reine d'Angleterre, le czar Pierre le Grand et Louis XIV, roi de France, aimaient beaucoup ces sortes de fanfares, qui, du reste, furent généralement à la mode pendant les XVI^e et XVII^e siècles. En Prusse, l'usage s'en est conservé jusqu'aux temps les plus modernes, et Burney raconte qu'à Berlin, lorsque Sa Majesté la reine entrait au théâtre, et quand elle en

sortait, elle était saluée par deux fanfares de trompettes et de timbales, dont les exécutants étaient placés dans le premier rang des loges. (Burney, *De l'état présent de la musique en Allemagne, dans les Pays-Bas et les Provinces-Unies*, traduit par Brach, Gênes, 1810, t. III, p. 84-85.)

composées de plusieurs cercles ou tortilles diminuant progressivement de grandeur, comme les anneaux d'un serpent couché à terre et roulé sur lui-même ; mais on s'aperçut que la sonorité de ces instruments était défectueuse et inférieure à celle de la trompette ordinaire. Cette tentative n'eut donc pas de succès. Dans la moitié du XVIII^e siècle, on fit d'autres essais qui avaient pour but, non de changer la forme de l'instrument, mais d'en augmenter les ressources. On se servit à cet effet de tuyaux mobiles et arrondis, appelés *corps de rechange* ou *tons* de la trompette, parce qu'au moyen de ces tubes additionnels on change à volonté, on modifie les sons de l'instrument pour les approprier aux tons dans lesquels on joue. Ce mode de perfectionnement n'ayant pas paru atteindre complètement le but, on eut bientôt l'idée d'appliquer aux instruments de métal le système des clefs dont la flûte, le hautbois et leurs dérivés avaient seuls profité jusque-là. Il en résulta non un perfectionnement de l'ancien type, mais un instrument d'une qualité de son toute nouvelle : ce fut le *bugle horn* ou *horn bugle*. Plus tard on eut aussi recours à l'emploi des coulisses, puis à celui des pistons, qui permirent d'améliorer les ressources naturelles de la trompette, et d'y ajouter les éléments nouveaux d'une étendue chromatique dans des conditions plus satisfaisantes. Le *horn bugle*, ou bugle, que je nommais tout à l'heure, nous rappelle le mot français avec lequel il était ordinairement confondu. Ce mot, qui depuis le moyen âge jusqu'à nos jours eut mission de désigner une trompette de métal d'un timbre aigu et éclatant, est :

CLAIRON, claron, claronceaux. — L'espèce de trompette que l'on nommait ainsi avait un canal plus étroit et un son plus aigu que la trompette ordinaire, en sorte que celle-ci formait la basse du clairon. La différence qui existe dans la forme et dans les proportions de ces instruments peut fort bien être appréciée au moyen des dessins que l'on trouve dans la *Musurgia* de Luscinius. Il y avait des clairons de cuivre et d'autres d'argent. Les chroniques en font souvent mention. Dans les joutes, les tournois, les pas d'armes, on annonçait par une fanfare générale l'entrée de chaque chevalier dans la lice, et, si l'on avait soin de faire retentir les trompettes à chaque coup extraordinaire de lance ou d'épée, on proclamait et l'on célébrait le nom du vainqueur à *grands coups de trompettes et clairons*, ainsi que l'attestent en maint endroit les anciens documents relatifs aux faits d'armes de la chevalerie. Le passage d'une chronique que j'ai déjà citée mentionne des *entremets de trompettes et clairons* employés aux noces de *Louis, dauphin, roi de France et premier du nom*. De leur côté, les anciens poètes citent les *clarons* et *claronceaux*. C'est à cette trompette au son clair et perçant que l'on donnait, dans la basse latinité, les noms de *clario*, *claro*, *clarasius* et *clareta*. Ce dernier mot, dans Luscinius, s'applique au modèle de clairon dont on a vu tout à l'heure le dessin, planche XVI, figure 128. Les Anglais disaient *clarions*, et les anciens Bretons *clariwn*.

Au bugle ou clairon, dont on a fait usage pendant longtemps dans nos musiques militaires, a succédé le *saxhorn*, qui provient du meilleur système de construction d'instruments de cuivre que l'on ait encore imaginé. C'est le résultat d'un perfectionnement apporté par le célèbre facteur d'instruments Adolphe Sax à un modèle de trompette allemande appelée *Flügelhorn*. Le saxhorn est un instrument de cuivre à cylindres, avec embouchure à bocal. Il en existe toute une famille qui joue un rôle extrêmement important dans les corps de musique des régiments français (1).

Dans le langage poétique, la trompette et le clairon signifient tout instrument de métal, de quelque forme que ce soit, qui sert à donner des signaux ou à exciter l'ardeur des troupes. Les poètes disent dans la même acception, et par métonymie, *l'airain*. La trompette héroïque représente la poésie épique ; elle est un des attributs de Calliope, muse de l'éloquence, et de Clio, muse de l'histoire. *Emboucher la trompette* signifie prendre le ton élevé des écrivains qui cultivent le style sublime ou l'épopée. De là encore, mais dans un sens défavorable, *faire sonner la trompette*, c'est-à-dire faire une chose avec éclat pour en tirer vanité. Si la trompette figure dans les mains de la Renommée ; c'est qu'elle a servi, non moins ancienne-

(1) J'ai donné des détails à ce sujet dans mon *Manuel de musique militaire*, dont les planches contiennent la représentation de tous les modèles de cette famille, et, en général, les figures de

tous les instruments en usage dans la musique militaire des peuples anciens et des peuples modernes.

ment que le cor, d'instrument de signal et de convocation. On l'employait dans le moyen âge, à l'instar de ce qui se pratiquait dans l'antiquité, pour signifier au peuple des décrets, des ordonnances, des arrêts et pour annoncer des ventes de biens, des jeux, des solennités, etc. Le juré-crieur de chacune des principales villes de France était toujours accompagné de trompettes et de tambours lorsqu'il avait à faire connaître quelque acte émané de l'autorité du roi ou de celle des magistrats. De là, *tromper*, *publier à son de trompe*, *trompeter*, *publier au son de la trompe*, *de la trompette*, expressions synonymes de *corner*, tant au propre qu'au figuré, dans le sens d'annoncer, de divulguer une chose. Cela se disait surtout au sujet des personnes assignées à comparaître *au ban de trois jours à trois briefs jours*. Quelqu'un était *trompété par les carrefours* lorsqu'on lui faisait son procès. Celui qui sonnait de la trompette, soit comme officier public, soit comme musicien, soit comme soldat, était désigné dans l'idiome de la basse latinité sous le nom de *trompator*. Un rôle, à la date de 1315, mentionne parmi les officiers de l'hôtel du roi Louis X, le Hutin, qui exerçaient les fonctions de *joculatores*, deux joueurs de trompette : *Johannus, trompator*, et *Arnoldus, trompator*, qui recevaient, ainsi que leurs camarades, un salaire de trois sous par jour (1). Un renseignement de ce genre nous est encore fourni plus anciennement par deux états des officiers de l'hôtel des rois Philippe le Hardi et Philippe le Bel, des années 1274 et 1288. Enfin, comme conséquence du grand nombre de joueurs de trompettes qui devait exister en France, nous voyons s'organiser dès l'année 1297, à Paris, le métier de fabricant d'instruments de musique de cuivre, tels que cors et trompettes. Trois individus, nommés Henri Lescot, Guillaume d'Amiens et Roger l'Anglais, tous trois *feseurs* de trompes, se présentèrent devant la garde de la prévôté, et lui exposèrent que dans toute la ville de Paris eux seuls avaient des ateliers où se fabriquaient ces sortes d'instruments. Ils demandaient que l'exercice de leur métier fut réglé par les statuts des *forcetiers* ou fabricants d'ouvrages de fer et de cuivre. Ils voulaient avoir des gardes ou jurés tirés de leur sein et en partie du corps des *forcetiers*. Cette requête fut agréée par le prévôt de Paris (2), et c'est à cet événement qu'il semble naturel d'attribuer la part qu'ont eue les chaudronniers et les ferblantiers, successeurs des *forcetiers*, à la fabrication des instruments de cuivre dont ils ont conservé le monopole jusqu'à une époque très récente. En vieux français, on appelait quelquefois le crieur-trompette, *trompille*, et en général tous ceux qui jouaient de la trompe ou de la trompette, *trompeurs* (3); mais comme les trompeurs n'étaient pas toujours chargés d'annoncer des nouvelles vraies, et que souvent au contraire ils publiaient des nouvelles fausses, ou bientôt controuvées, le mot trompeur, au figuré, servit à désigner un menteur. Un des termes les plus usités de notre langue, et malheureusement aussi l'un des plus nécessaires, le mot *tromper*, tire de là son origine. Borel cite un rébus qu'il trouve plaisant, et dont je ne parle ici que parce qu'il a quelque rapport avec mon sujet. C'était la figure d'un mort (d'un squelette) qui sonnait de la trompette, et qu'on expliquait par ces mots : *La Mort qui trompe*. Toutes nos images de Danses funèbres où le spectre est représenté jouant d'un instrument de cette espèce sont aussi bien des rébus à ce point de vue. Aujourd'hui l'individu qui sonne de la trompette dans un régiment de cavalerie comme soldat musicien, ou dans une ville comme crieur public, est appelé *le trompette*. Quant au musicien qui a le même emploi dans les orchestres ou dans la musique militaire, on le désigne de la même manière, ou bien on se sert du mot *trompettiste*; *trompeur* ne se dit plus qu'au figuré et toujours en mauvaise part.

On a vu dans le présent chapitre que la famille d'instruments à vent qui en est le sujet s'est divisée, dès son origine, en deux branches distinctes, dont on fit ensuite deux nouvelles familles, celle des cors et celle des trompettes, auxquelles on ajouta ensuite des dérivés, comme les *trombones* qui composent un sys-

(1) Ludwig, *Reliquiæ manuscript. omnis mediæ ævi*, t. XII, p. 64.

(2) « Affirmanz que en toute la ville de Paris n'avoit ouvriers » de leur mestier fors es hostels des trois personnes desus dites. » (*Établ. des mét.*, par Étienne Boileau, ms. B. N., fonds de Sebbonne, fol. IX^{xxi}, v°, et Depping, *Livre des métiers de Paris*, p. 360, 361.)

(3) On lit, art. I^{er} des statuts donnés à la corporation des métallurgistes de Paris, le 14 septembre 1321 : « C'est assavoir que d'ore en avant nuls trompeour de la ville de Paris ne puet alouer à une feste que luy et son compaignon. » (*Établ. des mét. de Paris*, par Étienne Boileau, ms. B. N., fonds de Sebbonne, fol. IX^{xxi}, et I v° et suiv.)

tème particulier, mais qu'on allie souvent aux cors et aux trompettes de nos orchestres; les *saxhorns*, d'un usage presque général aujourd'hui dans la musique militaire et à l'orchestre; les *ophicléides*, qui tirent leur origine des trompettes ou cors à clefs dont elles sont les voix graves; les *saxo-trombas*, instruments récemment inventés par Adolphe Sax, et participant de la trompette et du saxhorn; enfin une quantité d'autres variétés qu'il serait trop long d'expliquer ici. Il suffira de dire que les tons ou *corps de rechange*, les clefs, les pistons, ont été successivement appliqués à un grand nombre d'instruments de cuivre de la nature du corps et de la trompette, ce qui fit donner à ces instruments des noms nouveaux en rapport avec le genre des perfectionnements qu'on leur avait fait subir. Tous ces systèmes ont été très avantageusement remplacés par l'ingénieux mécanisme des cylindres que l'on applique actuellement à presque tous les dérivés des deux instruments dont il vient d'être traité.

CHAPITRE DIXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

ORGUES PORTATIVES.

DANSE MACABRE impr. : a.) Un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DER DOTEN-DANTZ : b.) Le Curé. Der Pferner (pl. VII, fig. 45).

L'orgue est le plus riche, le plus complet et le plus varié de tous les instruments, ou, pour mieux dire, c'est une collection d'instruments renfermée en un seul. De là son nom, qui vient du latin *organum*, mot dont on s'est longtemps servi pour exprimer tous les instruments en général (1). On sait que l'orgue se compose d'une infinité de tuyaux imitant approximativement les sons des instruments de tout genre qui furent successivement inventés, et surtout des instruments à vent; quelquefois aussi les voix humaines. On divise ces tuyaux par *jeux*, et l'on appelle *registre* un jeu quelconque dont les intonations sont mises à la disposition de l'organiste, lorsque celui-ci, après en avoir fait jouer le mécanisme, presse et enfonce les touches du clavier. Ces touches correspondent à des soupapes qui ouvrent et ferment à volonté les trous du sommier auxquels aboutit l'orifice des tuyaux. Les ouvertures pratiquées dans le sommier sont destinées au passage de l'air fourni par l'action des soufflets. Si le registre est tiré, les tuyaux de ce registre parlent selon la note touchée. On peut faire usage de plusieurs registres à la fois; et il y a autant de registres que l'orgue a de jeux différents. Pour mesurer la grandeur de chacun d'eux, on commence par le plus grand tuyau. Si, par exemple, le tuyau a quatre pieds, le registre se dit de quatre pieds; s'il a seize pieds, le registre se dit de seize pieds, et ainsi de suite. Le registre duquel on part pour mesurer la grandeur des autres, soit en augmentant, soit en diminuant, se nomme *principal*. Dans les orgues ordinaires, parmi les registres de trente-deux pieds, on rencontre le plus communément la bombarde, le bourdon, le basson, le trombone et autres. Parmi les registres de seize pieds, on rencontre la cornemuse, la bombardé, le bourdon, le trombone, le calcional, la contre-basse, le flautone, la *viola da gamba*, le principal et autres. Parmi les registres de huit pieds, on rencontre la basse de viole, la cornemuse, la bombarde, le bourdon, la clarinette, le cornet, le cromorne ou cor courbé, le basson, la flûte douce, le hautbois, le calcional, le chalumeau, le trombone, le principal, la sourdine, la trompette, la viole d'amour, la voix hu-

(1) Dans le commentaire du LVI^e psaume de saint Augustin on trouve la définition suivante : « *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur quod grande est et inflatur folibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum*

» dicitur. » C'est en raison de la signification générale et collective du mot *organum* que la seconde partie du traité de Prætorius, laquelle est consacrée à l'explication des instruments, a pour titre : *De organographia*.

maine et autres. Parmi les registres de quatre pieds, on rencontre le clairon, le cornet, le cromorne, le prestant, la musette, le chalumeau, la voix humaine, le zinke (ce registre fait le dessus des trombones), la flûte de forêt et autres. Parmi les registres de deux pieds, on rencontre le flageolet, la flûte villageoise, la cymbale, la corne de chamois, le sifflet, la flûte de forêt et autres. Outre ces registres, il y en a encore qu'on appelle *registres de mixture* (comme, par exemple, *decima*, nasard, cornet, etc.), c'est-à-dire des registres qui donnent à la fois la tierce et la quinte de chaque touche du clavier. Ces tierces et ces quintes, dont l'oreille autrefois n'eût pas été blessée, paraîtraient insupportables aujourd'hui si, par un artifice ingénieux, on n'avait su parvenir à fondre les dissonances qu'elles engendrent et le sifflement aigu des tuyaux qui les produisent avec l'harmonie du grand jeu, sans lequel on ne pourrait les employer. Mais, loin de nuire à l'effet de ce dernier, elles en augmentent le charme et la plénitude par le piquant et l'imprévu de leur sonorité hétérogène. Les registres de mixture, autrement dits *jeux de mutation*, dans lesquels il faut comprendre la cymbale, la fourniture, etc., ont une origine très ancienne, et tirent leur système de combinaison des premiers jeux de l'orgue. Ceux-ci, en effet, d'abord au nombre de deux, de trois ou de quatre, étaient accordés à la quinte ou à l'octave, conformément aux lois de l'ancien *Organum* ou diaphonie. Bientôt il y en eut d'autres accordés à la tierce, en sorte que chaque touche donnait un accord complet. C'est ainsi qu'avec une mixture triple, en touchant *ut*, on fait entendre *ut, mi, sol*; en touchant *mi* avec *ut*, on fait entendre *mi, sol* dièse, *si*; enfin, en ajoutant encore *sol*, on fait entendre *sol, si, ré*: ce qui produit en définitive une agglomération de notes tout à fait incompatibles avec les règles de l'harmonie moderne et les habitudes contractées par notre oreille.

Il y a encore dans l'orgue un registre appelé *tremblant*: c'est une espèce de machine ou plaque mobile qu'on introduit dans le principal canal du ventilateur. En tirant ce registre, la plaque se dégage, s'agite au moyen du vent et imprime à tout le jeu de l'orgue un tremblement très sensible. Il en existe de deux sortes: le tremblement doux et le tremblement fort. Tous ces registres sont disposés à droite et à gauche de chaque côté du clavier; ils peuvent se tirer et se rentrer à volonté. Quand on veut qu'un registre sonne, on le tire à soi; quand on veut qu'il ne sonne plus, on le pousse en sens inverse, et la fermeture instantanée des soupapes empêche le vent de pénétrer dans les tuyaux (1). L'orgue a ordinairement un, deux et même trois ou quatre claviers; plus, des pédales consistant en touches de bois qu'on fait mouvoir avec les pieds, d'où elles ont tiré leur nom de pédales.

Pour arriver à une structure aussi compliquée, l'instrument qui fait le sujet de cet article dut traverser une période de plusieurs siècles. Dans les commencements, il ne posséda qu'un très petit nombre des éléments que l'on vient de décrire. Il n'avait que peu de tuyaux, point de registres, ou bien il n'en avait qu'un seul; il était d'un petit volume; il avait un clavier de bois extrêmement grossier, et n'était point muni de pédales. On croit que le plus ancien modèle d'orgue à un seul jeu avait reçu le nom de *regabellum* ou *rigabellum*, d'où celui de *regale*, sous lequel fut exprimée une des espèces de petites orgues portatives dont je parlerai plus loin. L'orgue composé de deux, de trois ou de quatre jeux accordés à la quinte, fut appelé, suivant quelques auteurs, *torsellum*. Pour ce qui est de la construction de cet instrument, il y a une différence notable du présent au passé. Je n'ai pas l'intention de traiter ici les questions relatives à l'origine de l'orgue, aux diverses modifications qu'il a subies, à son usage en Orient et en Occident, à son caractère essentiellement religieux, au rôle qu'il a joué et qu'il joue encore dans les temples: je rappellerai seulement quelques faits généraux qui importent à mon sujet, c'est-à-dire à l'explication des petites orgues portatives.

Comme il est ordinaire de voir l'esprit humain procéder dans ses inventions du simple au composé, je crois que les orgues portatives ont été les premières connues. Pour ce qui est de savoir si les anciens en

(1) Georges Kastner, *Traité général d'instrumentation*, approuvé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, et admis au Conservatoire de musique pour l'enseignement. Paris,

Prillipp, p. 25, et *Supplément au Traité gén. d'instr.*, p. 15 et suivantes.

ont fait usage, c'est une proposition que les uns affirment, que les autres nient. Cependant il est prouvé, ou du moins admis en thèse générale, que la syrinx, ou flûte de Pan, est l'origine de l'orgue. D'autre part, l'idée du réservoir d'air servant à alimenter les tuyaux peut avoir été fournie par la cornemuse. Or nous savons que la cornemuse était connue des anciens. Blanchini cite une médaille contourniate de Néron représentant un instrument qui, si le monument auquel il appartient est bien authentique, a probablement formé la transition de la cornemuse à l'orgue portatif. Cet instrument, dont Blanchini (1) et quelques autres ont donné des copies, se compose de huit tuyaux disposés comme ceux de la syrinx, d'une outre placée au milieu de l'instrument, de deux tuyaux ou chalumeaux percés de trous et ajustés au goulot de la peau, d'un sommier où sont enfoncés les huit premiers tuyaux perpendiculairement par leur extrémité inférieure et d'un petit soufflet par lequel on introduisait l'air dans ce sommier pour faire résonner l'instrument (pl. XVI, fig. 132). Blanchini désigne cet appareil, lequel est sans doute beaucoup plus ancien que le monument qui le représente, sous le nom d'*organum pneumaticum*; il le place néanmoins au rang des cornemuses.

La suppression de l'outre et l'adjonction d'un clavier permettant d'obtenir des intonations différentes, selon le désir de l'exécutant, et remplaçant les deux chalumeaux percés de trous qui étaient ajustés pour les doigts au cou de la cornemuse, suffisaient pour donner à cet instrument le caractère de l'orgue proprement dit.

Les plus anciennes orgues pneumatiques que l'on connaisse, les plus grandes même, ont l'aspect d'une syrinx posée sur un sommier et mise en vibration par le moyen d'un soufflet. Il en existé un exemple remarquable dans les deux grandes orgues pneumatiques découvertes sur l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand. Ces instruments ne sont autre chose que deux syrinx monstres composées chacune de sept à huit tuyaux unis ensemble par un lien; à l'une et à l'autre, sont adaptés d'énormes soufflets que des hommes ou des enfants, qui s'y tiennent debout, font monter et descendre par le poids de leur corps (pl. XVI, fig. 134). La position de ces deux orgues dans le monument qui les représente empêche de voir les claviers. Cependant il est à présumer que chacun de ces instruments avait le sien, car cet utile complément de l'appareil est mentionné dans la description faite par Cassiodore des parties constitutives de l'orgue (2). A la vérité, le clavier n'avait pas précisément alors la forme qu'il a de nos jours. Il ressemblait à celui de deux orgues anciennes données par Kircher et Forkel, et dont les touches ou marches sont de simples tiges de bois. Quelques uns font remonter l'origine de ces deux instruments aux Hébreux, mais ce n'est qu'une conjecture basée sur le rapport des talmudistes, qui désignent un instrument du genre de l'orgue sous le nom de *magrepha* (3). Il est douteux néanmoins que les Hébreux aient eu connaissance de l'orgue, et surtout de l'orgue pneumatique, dont on conteste généralement l'usage aux anciens. Il est de fait que des témoignages agréés tout d'abord comme preuves de l'emploi de ce genre d'instrument en divers temps et en divers lieux, ont été rejetés ensuite comme se référant, non à l'orgue proprement dit, mais à des espèces de cornemuses anciennes ou bien à des syrinx (4), ou même à de simples tubes d'airain (5). Ainsi le passage de l'épître à Dardanus, attribuée à saint Jérôme, où il est fait

(1) Blanchini, *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organica dissertatio*. Romæ, 1742, pl. II, fig. 12, 13.

(2) Cette description se trouve dans son commentaire sur le CL^e psaume : « Organum itaque est quasi turris, diversis fistulis fabricata, quibus flatu folium vociferosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte constructur quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam. »

(3) Dans le Talmud, *Traité d'Erachin*, fol. 40, c. 2, il est fait mention de cet instrument. Le docteur Joseph Lévi Saalchütz, dans son ouvrage sur l'histoire de la musique des Hébreux, cite ce passage et y puise un des arguments à l'aide desquels il croit pouvoir établir que l'orgue a été admis de toute ancienneté dans les céré-

monies du culte israélite. (J. L. Saalchütz, *Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern*. Berlin, G. Finke, 1829.)

(4) C'est ce qui est arrivé pour l'instrument des Hébreux appelé *huggab*. Dom Calmet, dans sa dissertation sur la poésie et la musique des Hébreux, insérée dans la Bible de Vence, fait observer que ce mot est traduit dans la Vulgate par *organum*, et rendu, dans les Septante, tantôt par *cythara* ou *psalmus*, tantôt par *organum*. Si la plupart des interprètes le prennent en ce dernier sens, il n'est pas d'avis qu'on entende par le mot *organum* un corps d'orgue comme le nôtre. C'était, selon lui, un composé de plusieurs tuyaux de flûtes collés ensemble dont on jouait en faisant passer successivement les divers tuyaux le long de la lèvres inférieure, ce qui revient encore à la syrinx.

(5) Voy. Sponsel, dans son histoire de l'orgue.

mention d'un orgue qui aurait eu quinze tuyaux, douze soufflets et un réservoir d'air composé de deux peaux d'éléphant jointes ensemble, concerne sans doute un modèle de cornemuse que l'on soupçonnerait avoir été à peu près semblable à celui de la médaille contourniate de Néron, mais exécuté en des proportions telles, que le son de cette formidable machine, au dire de celui qui en parle, se faisait entendre de Jérusalem au mont des Oliviers, et plus loin encore (1). Cependant Gerbert a trouvé dans un ancien manuscrit une figure que ce manuscrit même désigne comme étant celle de l'orgue dont parle saint Jérôme (2). Tout cela, je le répète, est vague, douteux, obscur, mais n'autorise pas moins à faire ce raisonnement, que, si la cornemuse et la syrinx ont été souvent confondues avec l'orgue, c'est qu'elles avaient avec cet instrument plus d'un trait commun, et même, évidemment, la relation directe de la paternité.

Nous avons vu plus haut que l'orgue pneumatique de grande dimension, mais avec un petit nombre de tuyaux et en forme de syrinx, était déjà connu et usité au 1^{er} siècle. Cependant l'introduction de cet instrument dans l'Europe occidentale ne remonte, assure-t-on, qu'au VII^e siècle. Les documents historiques que l'on a pu consulter établissent que la France eut les premières de cette invention, et que le premier orgue qu'elle posséda fut celui que Pepin, père de Charlemagne, reçut en présent de l'empereur d'Orient Constantin Copronyme. Les annales d'Eginard placent ce fait sous la date de 757 (3). Quelques auteurs cependant rejettent le témoignage d'Eginard, ou du moins contestent que le mot *organa*, qui figure dans le passage qu'on emprunte à cet historien, ait été employé autrement que dans un sens général, et se soit par conséquent appliqué à l'époque proprement dite. Telle est l'opinion de Forkel. D'autres particularités relatives au même événement ne sont pas moins controversées. Ainsi quelques uns prétendent que l'orgue offert à Pepin était un orgue d'une très grande dimension, et d'autres, avec plus de fondement, pensent qu'il était excessivement petit et portatif, comme celui qui fut construit par un Arabe nommé Giafar, et qui fut ensuite envoyé à Charlemagne par le khalife de Bagdad.

Si cela était prouvé d'une manière certaine, on saurait à quoi s'en tenir sur l'époque de l'introduction en France des petites orgues nommées en vieux français *orguettes*. Au surplus, si elles ne sont pas antérieures dans ce pays aux grandes orgues, elles y ont été bien certainement employées presque en même temps. La seconde période du moyen âge vit s'en répandre l'usage de tous les côtés; elles étaient alors en grande estime; on les employait à peu près partout. Elles faisaient partie des instruments cultivés par les ménestrels, et figuraient dans la musique populaire comme dans la musique de cour et de château.

Les petites orgues prenaient différents noms, suivant la destination qu'elles recevaient. Quand l'instrument était assez petit pour qu'on pût le porter devant soi pour en jouer, on le qualifiait d'orgue portatif, *organum portabile*; et quand, à raison de son volume, on devait le poser sur le sol ou bien le mettre sur un meuble, on l'appelait *positif*. Ces qualifications s'expliquent naturellement par la différence de signification des deux verbes latins *portare* et *ponere* dont ils sont dérivés.

Le petit orgue (*organum pneumaticum minus*), dont on trouve les plus fréquents exemples depuis le ix^e jusqu'au xv^e siècle, et dont la Danse des Morts contient deux représentations très anciennes, est l'orgue appelé :

ORGUE PORTATIF, *orguettes, ogre, orgue*. — Cet instrument se compose d'une boîte ou plutôt d'une caisse en forme de petite armoire ouverte contenant sur deux rangs, ou sur un plus grand nombre, des tuyaux de différente longueur disposés symétriquement comme ceux de la syrinx antique, et assujettis l'un à l'autre par une traverse oblique qui remplace le lien de la flûte de Pan.

Le nombre des tuyaux de chaque rang est ordinairement peu considérable et varie de cinq à huit ou dix. Le plus souvent il est de sept. Leur orifice aboutit aux deux trous du sommier qui forme la base de

(1) On raconte les mêmes merveilles du *magrepha*, instrument décrit par les talmudistes, et dont ils ont voulu faire, comme je l'ai dit plus haut, une espèce d'orgue à l'usage des anciens Hébreux.

(2) Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. II.

(3) « Constantinus Imperator Pipino regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in compendio velle pervenerat, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit. » (Eginh., de gestis Pipini regis.)

l'instrument. Devant les tuyaux est le clavier, qui a tantôt un rang, tantôt deux rangs de touches. Par derrière est le soufflet, qui complète l'appareil et sert à faire pénétrer dans le sommier l'air qui passe ensuite dans les tuyaux. Le musicien suspendait cet instrument devant lui au moyen d'une courroie. Avec sa main gauche il faisait mouvoir le soufflet, et de sa main droite il touchait le clavier. On peut citer comme autorité à ce sujet le passage suivant d'une traduction très ancienne du *Livre des Rois* : « Et David sunout une manière de orgenes ki estoient si aturné ke l'un les lioutas espadles celi ki sunout, et il li saillait é juout devant nostre Seignour. » Ce qui signifie : « David touchait une espèce d'orgues qui étaient de façon qu'on les attachait sur les épaules de celui qui en jouait, et qui dansait ainsi devant le Seigneur. » Ce passage est intéressant parce qu'il est une réflexion, ou plutôt une annotation du traducteur, où l'on voit que celui-ci, comme tous ses collègues au moyen âge, rapportait naïvement et sans scrupule à l'antiquité ce qui se pratiquait de son temps. Un précieux volume imprimé à Bamberg par Alberg Pfister, en 1462, et contenant une allégorie sur la Mort, les histoires de Joseph et de Daniel, de Judith et d'Esther, enfin la Bible des pauvres, nous fournit deux anachronismes du même genre : le premier à la cinquième page de l'histoire de Daniel, où sont figurés, près de l'idole que Nabuchodonosor fait adorer au peuple, deux musiciens dont l'un joue du rebec et l'autre d'un petit orgue portatif composé de dix tuyaux placés sur deux rangs ; le second vers la fin de l'histoire de Judith, à l'endroit où les Juifs remercient le Tout-Puissant de la délivrance de leur ville. Ici on voit trois musiciens, l'un jouant des orguettes, l'autre de la harpe, et le troisième d'une sorte de flûte ou plutôt de hautbois grossier. Quoiqu'ils soient assez imparfaits, les deux dessins d'orguettes sont assez curieux par leur ancienneté et par la rareté du monument littéraire où ils figurent. Je les ai reproduits planche XVII, figures 136, 137. Il est bon de les comparer avec les deux petits instruments représentés dans la même planche, fig. 135 et 138. Ceux-ci se distinguent par une forme plus élégante. La premier, rapporté par Bottée de Toulmon, est, si ma mémoire ne me trompe, du XIII^e ou du XIV^e siècle ; le second est tiré d'une miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais (ms. n° 6731, Bibl. nat.). Ce petit orgue a deux claviers et semble ne comporter que quinze ou seize tuyaux. Il est à peu près du même temps que le dessin du *Doten Dantz*, où nous voyons le spectre qui accompagne le curé porter du bras gauche un petit orgue, en allemand *Tragorgel*, dont le clavier semble n'avoir que onze touches et dont les tuyaux sont placés sur deux ou trois rangs. On n'aperçoit point le soufflet, mais un trait du dessin en marque la place. L'orgue que porte attaché autour de lui, par une courroie qui passe sur sa poitrine, le second squelette de l'orchestre de la Danse Macabre, semble avoir deux rangs de tuyaux disposés plus régulièrement que ne l'étaient ceux de l'exemple précédent (pl. IV, fig. 24). Comme dans la miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, on remarque ici un double clavier ; mais ni le nombre des touches, ni celui des tuyaux, ne peut être apprécié d'une manière certaine. Du reste, comme aujourd'hui dans la construction des grandes orgues, cet objet devait présenter une extrême variété, car on était libre d'étendre ou de restreindre les ressources de l'instrument, suivant la dimension et l'importance que l'on se proposait de lui donner. Il devait nécessairement y avoir de petites orgues simples et communes pour l'usage des ménestriers, d'autres plus compliquées et plus riches pour les musiciens de cour, et de château.

Une remarque que les deux dessins d'orgues portatives tirés des *Danses des Morts* nous donnent l'occasion de faire, c'est que les plus grands tuyaux de chaque rang sont placés contre la poitrine de l'exécutant, c'est-à-dire qu'ils se suivent du grave à l'aigu. Ailleurs, au contraire, ils observent l'ordre inverse, et procèdent de l'aigu au grave, de telle sorte que ce sont les plus courts qui sont placés les plus près du musicien. Telle est l'anomalie que présentent les réimpressions de Troyes et d'autres ouvrages plus curieux et plus anciens encore, anomalie qui implique non un changement de système existant de fait, mais une inexactitude de reproduction commise par les artistes dans les monuments figurés. Un dessin tiré d'un manuscrit du XIV^e siècle de la bibliothèque du roi, et reproduit par de la Borde dans son *Essai d'une histoire de la musique*, représente un orgue portatif dont la forme n'est pas celle des figures précédentes, et qui sans doute était un peu plus lourd et volumineux ; car au lieu d'être placé dans les mains d'une seule personne, c'est un homme qui le porte et une femme qui en joue. L'homme fait mouvoir le soufflet, pen-

dant que la jeune musicienne, placée du côté opposé, devant le clavier de l'instrument, promène ses doigts sur les touches. Cependant il est plus ordinaire de voir l'orgue portatif dans les mains d'un seul exécutant. Ottomarus Luscinius en donne un modèle qui n'est pas semblable à ceux qu'on rencontre généralement. C'est une caisse plate, carrée et entièrement fermée, sur laquelle est plantée, d'un seul côté, un groupe de tuyaux. Un soufflet aboutit au sommier et sert à y introduire l'air. L'orgue portatif, tel que le présente la Danse Macabre, est très commun dans les tableaux de sainteté. Il y est tenu par des anges et par des bienheureux qui chantent les louanges de la Trinité ou celles de la vierge Marie. Ce petit instrument était très en vogue autrefois dans les couvents, dans les chapelles, dans les écoles et dans les salons des riches seigneurs. Il en fut de même du :

POSITIF. — L'orgue auquel on donnait ce nom était un peu plus grand que le précédent, si bien qu'au lieu de le transporter avec soi, on le posait dans une chambre, sur le plancher ou sur un meuble. C'est pourquoi les Anglais lui avaient donné le nom de *chamber organ*.

Une conjecture qui paraît très plausible, c'est que la plupart des orgues pneumatiques les plus anciennes avaient cette dimension quand elles n'étaient pas tout à fait portatives. C'est ce que prouve le dessin d'un sommier d'orgue que Zarlino nous dit provenir d'un instrument qui se trouvait placé naguère dans l'église de l'ancienne ville de Grado, prise et ruinée pour la première fois en 580. Forkel, en parlant de ce dessin, dont il donne une copie, conjecture que cet orgue n'a pu être autre chose qu'une sorte de positif, beaucoup plus petit même que ceux qui ont été construits dans des temps plus rapprochés. Mersenne fait remonter jusqu'à l'antiquité l'origine du positif. « Le sieur Naudé, dit-il, m'a envoyé du jardin de » Mathées, seigneurs romains, la figure d'un petit cabinet d'orgue, dont les soufflets sont semblables à » ceux qui servent à allumer le feu, et sont levés par un homme qui est derrière le cabinet, et le clavier est » touché par une femme; l'inscription qui suit est dessous ledit cabinet. » Voici cette inscription : *Lapisus C. F. scaptia Capitolinus ex testamento fieri monum, jussit arbitrato heredum meorum sibi et suis*. La figure de cet instrument ne se trouve pas dans Mersenne; mais l'auteur anglais Hawkin, dans son *Histoire de la musique*, en a donné une copie d'après un dessin trouvé dans les papiers de Nicolas François Haym, auteur du *Tesoro Britannico delle medaglie antiche*. Forkel a placé cette copie dans la vignette qui orne le titre de son ouvrage, et je la reproduis dans le mien, pl. XVI, fig. 133, parce que je crois qu'elle est peu connue en France, et qu'elle est tout à fait propre à donner une idée de l'une des plus anciennes formes du positif. On voit que quant à la dimension et à la manière d'en jouer, cet instrument est à peu près semblable à l'orgue portatif du moyen âge que la Borde a tiré d'un manuscrit du xiv^e siècle de la Bibliothèque nationale.

En même temps que s'améliorait la structure des orgues en général, le positif recevait quelques modifications dans son mécanisme et une augmentation progressive dans le nombre de ses tuyaux, de ses registres et de ses touches. Mais abstraction faite de ces légers perfectionnements, on peut dire que pour la forme principale, pour les dimensions et pour l'usage, il était encore, au xii^e siècle, à peu près tel que nous l'avons trouvé plusieurs siècles auparavant. C'est ce qui résulte de l'examen des différents modèles de petites orgues donnés par Prætorius. Ces petites orgues ont un clavier, plusieurs rangées de tuyaux et quelques unes plusieurs registres. A chaque appareil tiennent deux soufflets pour mettre en jeu l'instrument. Parmi ces petites orgues, il en est qui portent un nom particulier et appartiennent à l'espèce désignée sous le nom de :

RÉGALE. — La régale était une sorte de positif dont les tuyaux étaient ordinairement si courts, qu'ils n'avaient pour ainsi dire que l'anche. Tout l'appareil pouvait facilement tenir dans une table ou dans un coffre très plat. Le son qu'on en obtenait était perçant et criard, mais quand la régale portait des tuyaux d'une certaine longueur, elle avait un son doux et agréable, surtout quand le couvercle de la boîte était fermé. Alors on en faisait usage pour accompagner les voix du chœur dans la musique de cour et de chapelle. Il existe encore, au couvent de Berlaimont, à Bruxelles, un orgue régale que l'on y conserve comme une précieuse relique, parce qu'il servit à la fondatrice du couvent, morte au xvi^e siècle. Ce petit orgue est orné de peintures; il a des tuyaux de cuivre contenant les anches qui résonnent lorsqu'on agit

les soufflets. Ces tuyaux, le clavier, les soupapes et autres détails de l'appareil, tiennent dans une boîte qui n'a que huit pouces environ de largeur et cinq de hauteur. Deux soufflets y introduisent l'air nécessaire pour faire battre les anches et produire les sons qui, à ce que prétendent ceux qui en ont pu juger, sont remarquablement durs et rauques. C'est probablement là le dernier modèle des orgues portatives du genre de la régale que l'on puisse trouver fonctionnant comme aux beaux jours de la ménestrandie.

A l'époque de la naissance de l'art dramatique, la régale faisait souvent partie de l'orchestre des opéras. Monteverde s'en est servi dans son *Orfeo*, composé en 1607. Il l'a destinée à soutenir la voix d'Apollon. Cet instrument, du reste, n'est pas moins ancien que les autres petites orgues. Il est désigné sous son nom de régale dans la *Musica instrumentalis* d'Agricola et dans la *Musurgia* de Luscinius, où l'on en voit la figure, ainsi que des modèles de *positif* et de *portatif*. Les Italiens appelaient les régales *ninfali*, ou bien aussi *regales*. Il en est souvent question dans les écrivains facétieux du temps de Louis XIII. On explique le nom particulier qu'elles portent, en disant que le premier instrument de cette espèce fut offert à un roi, d'où il prit le nom de *régale* (royale), comme pour signifier œuvre digne d'un roi : *regale quasi dignum rege, regium vel regale opus*. *Regale* signifie aussi, en italien, un cadeau. Tout cela s'accorde assez bien avec ce qu'on sait de l'origine des orgues pneumatiques qui parurent en Europe dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, et qui, pour la plupart, faisaient partie des objets rares et précieux que les souverains, les princes et les personnages illustres du clergé ou de la noblesse, s'envoyaient réciproquement à titre de présent. Or, un pareil envoi est très facile à concevoir, s'il s'agissait effectivement de petites orgues, telles que l'orgue *portatif*, le *positif* et la *régale*. Forkel observe avec raison que ces instruments sont beaucoup plus anciens qu'on ne le croit généralement, et qu'ils ont probablement précédé l'invention de l'orgue hydraulique dont les Grecs et les Romains faisaient usage. Il pense que cette dernière espèce d'orgue sur la nature duquel les avis sont très partagés, n'était autre chose que le résultat d'une tentative de perfectionnement de l'idée première, tentative qui n'avait pas atteint le but et dont on ne put se contenter, soit que les sons, comme d'autres l'ont dit, aient eu un caractère de mollesse nuisible aux effets grandioses que l'on se proposait d'obtenir de l'instrument ; soit que l'action de l'eau ait été jugée peu favorable à la bonne qualité des sons ou à la conservation même des parties matérielles de l'orgue. C'est pourquoi on revint à l'ancien procédé que l'on tâcha d'améliorer, ce qui eut lieu en effet, après nombre de tâtonnements successifs. Il est constaté que l'art de construire les orgues demeura longtemps dans l'enfance et ne commença à prendre un développement satisfaisant que vers le xiv^e siècle.

Cependant plusieurs siècles auparavant les grandes orgues comme les petites s'étaient déjà répandues en Europe. Il y en avait dans les églises et dans les monastères. La France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et les Pays-Bas en étaient pourvus. L'église de Winchester possédait un grand orgue que l'évêque Elfège avait fait construire dès l'année 951. D'après la description qu'en a faite Wolstan, moine et chantre de l'abbaye de Winchester, cet instrument surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Il avait quatre cents tuyaux, plusieurs claviers et vingt-six soufflets. Bedos de Celles observe que ces souffleries devaient être bien grossières et bien imparfaites, puisque soixante-dix hommes vigoureux employés à les mettre en jeu n'en venaient à bout qu'avec peine. Au dire des historiens, la tâche de l'organiste chargé de toucher les orgues construites à cette époque n'était pas plus facile, car les touches des claviers, larges palettes de cinq ou six pouces, présentaient une telle résistance, qu'il n'aurait pas suffi de les frapper avec la main tout entière pour les mettre en mouvement, et qu'il fallait de toute nécessité les enfoncer à grands coups de poing. Les expressions allemandes *Orgel schlagen*, *Clavier schlagen* (battre l'orgue, le clavier), dont l'usage s'est conservé dans quelques parties de l'Allemagne où la langue n'a pas fait les mêmes progrès que la construction des orgues, tirent leur origine de cette manière de toucher l'instrument. Les tuyaux des plus anciennes orgues étaient de bois ou de métal, le plus souvent d'airain ou de cuivre. Dans la suite ils furent faits de toutes sortes de matières. On en pourrait citer qui étaient de verre, d'albâtre, d'or et d'argent. Enfin, dans les derniers temps, on a reconnu que le plomb, le zinc et le bois étaient préférables pour cet objet. Tout ceci s'applique aux grandes comme aux petites orgues.

La *régale* avait quelquefois des tuyaux de bois ou de roseau. Le nombre des tuyaux, en général, n'a pas moins varié que la matière dont ils étaient faits, selon que le facteur d'orgues se proposait de créer un instrument plus ou moins riche, plus ou moins compliqué. Pour ce qui est des pédales, elles furent inventées dans le xv^e siècle; on les appliquait aux orgues de grande dimension, cependant le positif en eut aussi quelquefois.

A mesure que l'usage des grandes orgues devenait général, les petites orgues perdaient faveur, surtout les orgues portatives dont on ne reconnaissait plus guère au xviii^e siècle que la *régale* et l'orgue en table, et dont on ne possède aujourd'hui que deux rejetons bâtards, l'orgue à cylindre appelé *orgue de Barbarie*, et son diminutif, connu sous le modeste nom de *serinette*. Quant à la *régale*, le souvenir s'en est conservé pendant longtemps dans un jeu d'anches du grand orgue, et c'est encore comme legs du passé et comme témoignage de l'état primitif de l'invention à laquelle nous devons l'instrument aux mille voix de nos temples, que le *positif* s'est conservé dans le petit orgue qui sert d'annexe aux grandes orgues d'église devant lesquelles il est placé. Comme l'organiste qui touche le grand orgue lui tourne le dos, on l'appelle en Allemagne *Rückpositif*. Cependant il y a quelques dérivés de l'orgue qui tiennent aujourd'hui dans les salons, comme instruments d'agrément et de concert, la place qu'y occupaient au moyen âge le positif et la *régale*. De ce nombre sont l'*orgue expressif* et l'*harmonium*. Ce dernier a la forme d'un piano droit. Il est composé de divers jeux d'anches libres et communiquant avec des cases de bois, espèces de tuyaux acoustiques faisant corps sonore à l'intérieur d'un sommier placé directement en plein sous le vent d'un soufflet qui met les jeux en vibration. L'*harmonium* est un instrument qui a beaucoup de vogue parmi les amateurs.

En terminant ce chapitre, je n'oublierai pas de dire que les poètes et les auteurs d'annales appartenant à une époque très reculée font assez souvent mention de l'orgue, dont ils se plaisent à vanter la douceur, la puissance, la majesté, et dont ils racontent les effets merveilleux. Au xii^e siècle, il est question de cet instrument dans le *Roman du Brut* :

Moult oïssies orgues sonner
Et clers chanter et orguener.

Guillaume de Machault en parle dans *Li temps pastour* :

Harpes, tabours, trompes, nacaires,
Orgues, cornes plus de dix paires.

Nos pères le nommaient *organ*, *orgene*, *ogre*. On lit dans les annales de saint Louis : « Comme dévotement » il (le roi) fit chanter la messe et tout le service à chant et à déchant, à *ogre* et treble. » Quant au prestige qu'il exerce sur les auditeurs lorsqu'il accompagne les chants sacrés, on peut s'en rapporter à ces paroles de Montaigne :

« Il n'est âme si revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre » de nos églises, et à ouïr le son dévotieux de nos orgues. »

CHAPITRE ONZIÈME.

Instruments représentés dans les Dances des Morts.

MONOCORDES, DICORDES ET TRICORDES.

Der Dören-Danz: a.) Le Cordier. Der Cordier (pl. VI, fig. 47). — b.) L'Artisan. Der Hantwerker (pl. VII, fig. 59). — c.) Le Jeune Seigneur. Der Juncker (pl. IX, fig. 60). — d.) L'Avocat. Der Veszrah (pl. XI, fig. 74). — Iconas Moons d'Halbete y .e.). Le Marchand.

L'idée de tendre une corde sur un corps de bois d'une forme quelconque, et de faire vibrer cette corde au moyen de la percussion ou du frottement, paraît avoir été aussi naturelle à l'homme que l'action de percer un roseau, une corne ou un coquillage, et de souffler dedans pour en tirer des sons. Chez les peuples primitifs, et encore aujourd'hui chez les sauvages, il est bien rare de ne pas rencontrer à côté de quelque ébauche grossière d'instrument à vent, soit flûte, chalumeau, corne ou conque, une variété rustique du type générateur des instruments à cordes, c'est-à-dire de celui que l'on a généralement désigné par les mots :

MONOCORDE, *monochorde*, *monochordion*, *mouscorde*, *manicorde*, *manicordion*, *manichordion*. — Comme Guillaume de Machault prend le soin assez superflu de l'expliquer à ses lecteurs, le monocorde proprement dit est un instrument « où il n'a qu'une seule corde, » et « qui à tous instrumens s'accorde. » On le fait dériver de l'arc, sous la forme duquel il a été reconnu par les savants dans quelques monuments de l'antiquité (1). Deux applications différentes lui ont été assignées, l'une dans la théorie, l'autre dans la pratique de l'art. De là deux espèces de monocordes qu'il importe de ne pas confondre, bien qu'elles aient une commune origine. La première est celle que les savants et les philosophes de l'antiquité ont léguée aux théoriciens du moyen âge. Elle servait principalement pour les études spéculatives sur le système des sons, et sur la comparaison à établir entre ce système et celui de l'univers. Au 1^{er} siècle de l'ère chrétienne, un mathématicien célèbre, Ptolémée, qui naquit à Naucratis, dans le Delta, l'a employé pour démontrer les rapports mathématiques des sons par les longueurs des cordes, et en a donné la figure, sous le nom de *canon*, dans ses *Éléments harmoniques*. Bientôt on se servit du même instrument dans l'enseignement des principes de l'art, et plus particulièrement dans celui de la musique vocale, afin d'inculquer aux élèves la juste intonation des sons. Le monocorde employé pour cet usage fut d'abord une simple caisse carrée, oblongue, à surface plane, faite de bois de cèdre ou de sapin, et sur laquelle était fixé à chaque extrémité un chevalet immobile, le plus souvent en forme de cercle. Sur les deux chevalets était tendue une corde de boyau ou de métal attachée à demeure d'un côté de la caisse, et du côté opposé retenue au moyen d'une cheville qui permettait d'en augmenter ou d'en diminuer la tension à volonté (pl. XVII, fig. 139). Sous cette corde on promenait un chevalet mobile, nommé *magas*, que l'on fixait de distance en distance aux différents endroits indiqués sur la table de l'instrument par une ligne parallèle à la corde. Celle-ci, coupée par le chevalet mobile en deux parties, rendait un son plus grave ou plus aigu selon les différentes longueurs de chaque partie. Comparant ensuite ces différentes longueurs entre elles, puis avec la corde entière, on parvenait de la sorte non seulement à obtenir les intonations correspondantes aux divisions tonales, mais aussi à se rendre compte mathématiquement de tous les intervalles. En raison de cet usage du

(1) On trouve des exemples du monocorde en forme d'arc dans les planches de l'histoire de la musique de Forkel (*Allgem. Geschichte der Musik*, Erster Band, t. 1, fig. 42, 43), et dans celles d'un grand nombre d'ouvrages archéologiques, entre autres : Bianchini, *De tribus generibus instrumentorum*, tab. IV, fig. 1, 2.

L'instrument énigmatique du *Dören Dantz* (pl. IX, fig. 60), dont je parle plus loin, semble provenir de ce modèle primitif, tandis que le *Trummschoi* ou *tympanischiza*, figuré plusieurs fois dans la même Danse, se rapporte plutôt au monocorde scolastique en forme de table ou caisse carrée.

monocorde, on considérait avec raison cet instrument comme le régulateur par excellence, et, comme je l'ai dit plus haut, on le désignait par un mot qui exprimait cette propriété, celui de *canon*, qui signifie règle. Il fut donc appelé indifféremment *canon harmonicus*, *regula harmonica* et *monocorde*. Quelquefois aussi il reçut un nom qui rappelait la destination du chevalet diviseur ou sillet mobile, c'est-à-dire le nom de *magas* ou *magadis*, qui, chez les anciens, s'était également appliqué à un instrument à cordes d'une espèce particulière. Il est bien peu d'anciens traités de musique ou d'anciens ouvrages de mathématiques qui ne contiennent des descriptions et des dessins de cet instrument. Salomon de Caus, Glarean, Fludd, Prætorius, Kircher, le P. Mersenne et beaucoup d'autres avant eux, en ont présenté des modèles. On en voit une figure très ancienne dans Gerbert : *De cantu et musica sacra*. Elle provient d'un manuscrit de Saint-Blaise du VIII^e ou du IX^e siècle. J'en ai donné une semblable, planche XIII, figure 139. La structure du monocorde scolastique a quelquefois subi des modifications partielles, selon le caprice ou le besoin des savants et des théoriciens qui en faisaient construire pour leur usage ; mais la forme générale de cet instrument a peu varié ; elle était encore au XVIII^e siècle telle à peu près qu'elle se montre dans l'origine. Toutefois, comme on aime à renchérir sur les inventions du passé, on ne se contenta pas toujours de la corde unique qui avait suffi aux premières expériences, on en employa une seconde, puis une troisième, et insensiblement on arriva à donner à certains modèles douze et quinze cordes, celles-ci d'ailleurs accordées à l'unisson comme dans le monocorde aérien que nous appelons *harpe d'Éole*. Naturellement le nom donné à l'instrument cesse, en pareil cas, d'être parfaitement exact ; il est aisé de concevoir que cet instrument, quand il a plusieurs cordes, n'est plus, rigoureusement parlant, un *mono-corde*.

On a reproché à plusieurs auteurs d'avoir confondu le monocorde avec le manicordion, parce que le manicordion est un clavicorde, c'est-à-dire un instrument à clavier. Ce reproche est peu fondé, car l'équivoque dont on parle a toujours eu lieu, par la raison toute simple que le clavicorde n'est que le produit de l'application du clavier au *canon* ou monocorde, selon les divisions mêmes de ce dernier. Il est probable que la transformation du monocorde en instrument à touches avait déjà commencé à s'opérer du temps de Guy d'Arezzo ; on avait dû s'apercevoir des inconvénients résultant de l'emploi du chevalet ou sillet mobile, principalement dans les exercices relatifs à l'étude du chant. En effet, quand l'élève avait chanté une note et saisi une intonation, il fallait sans nul doute qu'il attendît le déplacement du chevalet pour obtenir l'indication d'un nouvel intervalle. Cette méthode devait être lente et incommode à l'excès. Pour procéder d'une manière plus expéditive, on dut, très anciennement, imaginer de monter l'instrument d'un assez grand nombre de cordes, et d'y joindre, pour tenir lieu du chevalet mobile, des morceaux de bois ou languettes agissant en manière de plectres sur les cordes, et préparées d'avance de telle sorte qu'on les pouvait faire fonctionner à volonté sur-le-champ aux différents endroits où l'on devait auparavant arrêter et fixer le chevalet mobile, afin d'obtenir les intonations correspondantes aux principales divisions du système. Cette invention, après quelques perfectionnements, produisit un véritable instrument de musique qui, du domaine de la théorie et de l'enseignement, passa dans celui de la pratique. On lui donna différents noms, suivant les pays ou bien selon la distinction que l'on voulait établir entre les variétés du modèle primitif. Ces noms sont les suivants : *clavicorde* ou *claricorde*, *manicorde* ou *manicordion*, *clavicymbalum*, *clavicymbel*, *harpichorde*, *symphonie*, *doucemelle*, *virginal* (1) et, dans un sens restreint, *instrument* (2). Enfin, comme on eut l'idée d'armer les languettes de bois faisant l'office de plectres d'un bout de

(1) Ce nom est celui que les Anglais donnaient au clavicorde, parce que cet instrument avait été adopté principalement par les femmes et les jeunes filles, et sans doute aussi par les religieuses dans les couvents.

(2) Prætorius dit que tout instrument de la nature du monocorde à clavecin, quelle qu'en fût la dimension, s'appelait en Angleterre *virginals* ; en France, *épinette* ; les Italiens disent *spinetta* ; dans les Pays-Bas, *clavicymbel* et aussi *virginal* ; en Allemagne, *instrument*

in specie, vel peculiariter sic dictum. Le mot *symphonie* avait un sens analogue à *clavicymbel*, *virginals*, *spinetta*. En général, toutes ces dénominations se prenaient indifféremment l'une pour l'autre ; mais il en est quelques unes que l'on appliqua plus particulièrement à des variétés principales du *canon*, et dont on fit par conséquent la différence : telle fut celle de *cymbalum*, que l'on distingua d'avec *épinette*, et celle de *harpichorde*, pareillement distinguée d'avec *cymbalum* et *clavicorde* ou *épinette*.

plume de corbeau afin que les cordes rendissent un meilleur son, le monocorde à clavier, ainsi que nous l'apprend Scaliger, reçut le nom d'épinette (1). On est donc autorisé à penser que les instruments à cordes et à clavier, que l'on disait avoir été passés sous silence dans les écrits des poètes du moyen âge et d'une époque plus récente, jusqu'au xvi^e siècle environ, bien que la plupart de ces poètes aient nommé un assez grand nombre d'autres instruments de différents genres, ont été désignés par eux sous ces noms de *manicorde* ou *manicordion*, *symphonies*, *doulcemelles*, et peut-être aussi sous ceux d'*échaquier* ou d'*échiquier*, d'*eles* et de *marionnettes*. Toutefois il est à remarquer que les termes précédents ont eu, presque tous, des acceptions diverses, et quelques uns, comme les derniers, une signification douteuse et à peu près inconnue. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que *manicorde* et *manicordion* se sont dits aussi bien du monocorde, que j'appellerai volontiers *scolastique*, que du *monocorde* à touches, qui fut l'origine de l'épinette. Je crois en trouver la preuve dans le passage suivant que j'extrait d'un petit traité de musique écrit en français, et imprimé à Paris par Gaspard Philippe au commencement du xvi^e siècle : « Les principes de » musique ont été compassés, pratiques et inventés premier par une seule corde estendue dessus la cavité et longueur d'ung instrument nommé MANICORDE (2). » Le mot *manicorde* signifie donc proprement ici le monocorde des théoriciens, c'est-à-dire l'instrument qui servait pour calculer les quantités et les proportions de l'échelle sonore; *manicordion*, employé au pluriel par Molinet dans un vers d'une strophe de sa chanson sur la prise de Guinegate, ainsi conçu : « Cymballes, cors doux, *manicordions*, » a peut-être le même sens, à moins qu'il ne se rapporte au monocorde à clavier qui était aussi très en vogue à l'époque où l'auteur écrivait. Observons qu'en faisant son énumération des instruments de musique, Molinet nomme avec les *manicordions*, comme instruments à cordes, les *décacordes*, les *choros*, les *psaltérions*, les *symphonies*, les *rebelles*, les *herpes*, les *guisternes*, les *échiquiers*, les *doulcemelles* et les *marionnettes*. Celles-ci fixent particulièrement notre attention par leur nom bizarre et tout nouveau dans le vocabulaire musical. On ne saurait douter qu'il ne s'appliquât à un instrument très connu et très usité en France dans les xv^e et xvi^e siècles, car l'auteur anonyme du petit traité de musique que je citais tout à l'heure, voulant présenter des exemples d'instruments qui donnent leurs sons par extension des cordes, se borne à faire mention des *symphonies* et des *marionnettes*. Pourtant, jusqu'à ce jour, les musiciens qui ont écrit sur leur art, et en général les auteurs de lexiques et de glossaires, ont paru ignorer l'existence des *marionnettes*, en tant qu'instruments de musique. Au chapitre dans lequel je parle de la *viole à roue*, j'aurai l'occasion de former de nouvelles conjectures sur les *marionnettes*. Il me reste à dire ici que le monocorde à clavier, ou *manicordion*, comme la plupart des anciens instruments, était portatif. On le pouvait mettre sur une table, ou bien le suspendre devant soi au moyen de courroies, car on a joué de l'épinette et du *manicordion* en marchant. Lorsque les ménétriers de Paris fêtèrent la Saint-Julien de l'année 1587,

(1) L'épinette, selon Prætorius, dans les commencements, et sous le nom de *clavicorde* (*clavichordum*), n'eut que vingt-cinq clefs ou touches, conformément à l'échelle de Guido. Scaliger donne à un instrument de la même nature, qu'il appelle *instrumentum simicum*, trente-cinq cordes de métal. C'est à cette espèce d'instrument qu'il reconnaît avoir été appliqués les noms de *clavicymbalum* et *harpichordum*, puis celui d'*épinette*. « Aditæ deinde plectris corvinarum pennarum cuspides : ex æreus filis expressiorem eliciunt harmoniam. Me puero, clavicymbalum et harpichordum, nunc ab illis mucronibus *spinetam* nominant. » (Scal., *Poet.*, cap. XLVIII.) Quoiqu'il en soit, l'épinette a été souvent distinguée d'avec les instruments nommés *clavicymbalum*, *harpichordum* et *clavichordum*, et ceux-ci l'ont été pareillement entre eux, soit à cause des différences de forme ou de mécanisme. L'épinette était généralement carrée ou trapézoïde; le *clavicorde* était plutôt triangulaire, et le *clavicymbel*, qui plus tard fut appelé *clavecin*, avait à peu près la forme du piano à queue moderne. L'origine de ces différentes variétés du monocorde ou *canon* à clavier

a été rapportée à l'introduction, en Europe, des instruments à cordes pincées ou frappées de la nature du psaltérion ou tympanon. Mais cette origine remonte encore au monocorde ou *canon* qui, chez les Orientaux, a produit les instruments à cordes pincées ou frappées dont il s'agit et dont les principales espèces ont même été désignées sous le nom générique de *qanon*. (Voyez pour plus de détail, chapitre XIV, PSALTÉRIONS-TYMPANONS.) Prætorius donne, pl. VI, XIV et XV, de son *Sciagraphia* ou *Theatrum instrumentorum*, les figures de tous les modèles et dérivés du *clavicorde* et de l'épinette, plus ou moins usités de son temps.

(2) *L'art science et pratique de pleine musique très utile et profitable et familière nouvellement composée en françoys moyennant la quelle (laquelle) ung chascun pourra cōprendre (comprendre), pratiqr (pratiquer) et scavoir par soy mesme et puenir (parvenir) a grant cognoissance et pfectio (perfection) en lad. (ladite) science (science) de musique... A la fin : Imprime a Paris par Gaspard Philipe demeurât à la grant rue Saint iagues aux trois pigeons.*

ils donnèrent dans les rues de la cité des concerts composés de « luts, épinettes, mandores, violons, flûtes à neuf trous, etc., le tout bien d'accord et sonnant et allant parmi la ville (1). » L'espèce de monocorde dont je viens de parler n'existe pas dans les images des Danses des Morts ; mais il en est une autre que je vais décrire qui s'y présente plusieurs fois. C'est un instrument dont on a fait généralement usage dans les XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. On le désigne aussi sous le nom de monocorde, et quelquefois sous ceux de dicorde et de tricorde, quand il a deux ou trois cordes ; mais il est présumable qu'à l'époque où il se répandit en France, il eut, dans notre langue, un nom particulier et vulgaire qui ne nous est pas parvenu ou que nous ne savons pas lui restituer. Glaréan veut que nous lui ayons appliqué le mot barbare de *tympanischiza*. Toujours est-il que par ce mot on a entendu une espèce de monocorde à archet que les Allemands ont appelé *Trummel-Scheit* ou *Trummscheit*, et plus tard, *Trompeten-Geige* (violon-trompette), par allusion à la trompette marine. Cet instrument fut très cultivé pendant la dernière période du moyen âge, surtout dans la musique populaire. Voici à peu près les termes dans lesquels en parle Prætorius (2), d'après Glaréan (3) : « Les Allemands, les Français et les habitants des Pays-Bas emploient, dit-il, un instrument qu'ils appellent *tympanischiza*, et qui se compose de trois petites planches très minces jointes grossièrement sous la forme d'une pyramide triangulaire très allongée. Sur la planchette supérieure, autrement dit sur la table de résonance, est tendue une longue corde de boyau qu'on fait vibrer par le moyen d'un archet fait avec des crins de cheval enduits de colophane. Quelques uns ajoutent une seconde corde plus courte de moitié que la première, afin de renforcer celle-ci par son octave aiguë. Ce instrument doit être fort ancien. Les musiciens ambulants en jouent dans les rues. L'extrémité pointue où sont fixées les chevilles est appuyée contre la poitrine de l'exécutant ; l'extrémité triangulaire opposée est placée en avant du musicien. On soutient l'instrument avec la main gauche et l'on en effleure légèrement les cordes avec le pouce de la même main. La main droite fait manœuvrer l'archet. » Cette description peut s'appliquer aussi bien au *Trummscheit* ou *tympanischiza* du moyen âge qu'à la trompette marine des XVI^e et XVII^e siècles. Observons seulement que les dimensions du *Trummscheit*, ainsi que le nombre et la disposition de ses cordes, ont varié, tandis que la trompette marine a conservé la même forme, et n'était généralement montée que d'une seule corde tendue dans toute la longueur de l'instrument. Un manuscrit du XIV^e siècle de la bibliothèque royale de Bruxelles, n° 9002, contient la figure d'un personnage qui porte une couronne et joue, suivant la manière indiquée, d'un monocorde à archet. Ici la caisse de l'instrument, oblongue et étroite, en forme de petite pyramide, ne diffère du modèle dont la reproduction est la plus fréquente que dans sa dimension (4). Elle est plus petite et tout à fait portative. Elle a deux cordes et deux ouïes. Mais, contrairement à la disposition indiquée par Glaréan et confirmée par les dessins de Luscinius et de Prætorius (voy. le modèle de *Trummscheit* tiré de la *Musurgia*, pl. XVII, fig. 140) (5), les cordes sont toutes les deux de la même longueur. Au surplus, c'est ce qui arrive souvent, comme nous le remarquons ailleurs, par exemple dans la Danse des Morts et dans la *Nef des fous* de Sébastien Brandt. Le beau Froissart manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris nous fournit un autre modèle de *tympanischiza* qui date du XV^e siècle, et prouve qu'à cette époque l'instrument avait déjà atteint les dimensions de la trompette marine. En conséquence, on ne pouvait en jouer qu'en posant à terre son extrémité inférieure, tandis qu'on appuyait l'extrémité opposée sur la poitrine et sur l'épaule. Une chose assez singulière, c'est qu'il paraîtrait résulter des dessins où il est représenté dans la *Nef des fous* et dans les *Simulachres* d'Holbein, que celui qui en jouait le tenait quelquefois levé tout droit en l'air devant

(1) Voy. Ballets et opéras, ms. du roi, fonds la Vallière, 177, vol. 6.

(2) Præt., *Synt. mus.* : *De organographia*, p. 57, cap. xxxiv.

(3) Glaréan, *Dodecach*, lib. I.

(4) Blanchinus, Forkel et plusieurs autres parlent d'un dicorde à cordes pincées ou touchées avec un plectre, dont l'invention a été attribuée aux Assyriens par Clément d'Alexandrie. C'est un

instrument qui a beaucoup d'analogie avec ce petit monocorde qui en a davantage avec la bâche ou *Scheitholt* que je cite plus loin à cause de la forme du cheviller.

(5) On observera que l'extrémité du manche du *Trummscheit* donné, comme exemple, par Luscinius, est pliée d'équerre en dehors, ce qui n'a pas lieu dans le modèle ordinaire du monocorde à archet.

lui. Une telle position semble bien peu naturelle, et en quelque sorte impraticable; c'est probablement une erreur ou une facétie de l'artiste. La figure 141, que l'on trouvera planche XVIII, est tirée d'une des éditions de la *Nef des fous*. On remarquera que le fou qui joue ici du trummscheit, et le squelette qui joue aussi de cet instrument dans le dessin d'Holbein (le Marchand), ont la même attitude. Dans les figures du *Daten Dantz*, le cipéron funèbre porte son trummscheit de différentes façons, mais il n'en joue pas. En *a* (le Cardinal, pl. VI, fig. 47), il le tient renversé et de la main droite, comme l'archet. Ici le *Trummscheit* a la forme ordinaire des grands modèles de son espèce, il est monté de deux cordes d'égale longueur. En *b* (l'Artisan, pl. IX, fig. 59), il en a trois, et la manière dont le porte le squelette est aussi difficile à expliquer que la pose excentrique et contournée de ce personnage. L'archet n'existe pas dans cette figure et manque aussi en *d* (pl. IX, fig. 71), où nous voyons le musicien d'outre-tombe retenir de la main droite son trummscheit, qui est placé debout sans dessus dessous, et dont la partie supérieure est posée à terre. Le groupe de la Danse d'Holbein a d'abord cela de particulier, qu'on y remarque deux squelettes dont l'un tire avec force par la manche le Marchand, tandis que le second soutient en l'air un trummscheit qui paraît être garni de deux cordes d'inégale longueur, et qu'il fait sonner de la main droite avec un archet. J'ai déjà dit ce qu'il fallait penser de cette position anormale de l'instrument dont je n'ai rencontré jusqu'ici des exemples que dans les *Simulachres* et dans la *Nef des fous*.

Les deux Danses allemandes dont je viens de parler sont les seules qui m'aient fourni des dessins du monocorde à archet. Je n'en ai pas trouvé dans les Danses bâloises, ni dans la Danse Macabre, ni dans aucune autre de celles que j'ai pu en examiner. Ce ne serait pas toutefois un motif pour mettre en doute la vogue et la popularité dont il jouissait en France et en Allemagne dans les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, surtout parmi les musiciens du second ordre. En effet, cette espèce d'instrument offrait peu de difficultés à l'exécutant, qui se contentait d'en jouer d'une manière ordinaire. A la vérité, il n'était pas non plus d'une grande ressource, mais il avait un certain charme pour le commun des auditeurs, et ce charme devait principalement résider dans l'espèce de ronflement qui accompagnait le son produit. Ce serait le cas de remarquer que le peuple a toujours eu du goût pour les instruments qui font à la fois de la musique et du bruit, et plus souvent du bruit que de la musique, instruments qui grincent, craquètent, susurrent ou bourdonnent en manière de pédale aiguë, et en se formant chacun leur propre accompagnement lorsqu'ils joignent à ce bruit une sonorité plus musicale. C'est là ce qui nous explique la vogue si ancienne et si populaire de la cornemuse, de la vielle ou chifonie, de la guimbarde, de la crecelle, de l'orgue de Barbarie, des cloches, du tambour, du trummscheit ou tympanichiza et d'autres inventions analogues, comme la basse de Flandre, le tambourin à cordes, et la bûche, appelée en allemand *Scheidholt*, sorte de petit monocorde carré, oblong, assez semblable à un manche de guitare et monté de trois ou quatre cordes de métal, dont une ou deux accordées à l'octave et les autres à l'unisson (1). Tous ces instruments, dans les villes et dans les campagnes, dans les rues et sur les places publiques, ont composé d'heureux loisirs au serf et à l'artisan.

Le ronflement qui était la propriété caractéristique du *Trummscheit*, et qui le distingue du simple monocorde, était produit par une espèce de chevalet de bois recourbé en forme de petit soulier, et sur lequel passait la corde. Le pied le plus large de ce chevalet était fixé au corps de l'instrument, mais le bout opposé, mince et allongé en forme de queue, était mobile et s'agitait légèrement sur la table de résonance quand on frotait la corde avec l'archet. C'est là ce qui déterminait un effet de sonorité imitant la trompette et assez agréable, dit Glaréan, à entendre de loin. En raison de cette propriété du trummscheit, les religieuses en firent très anciennement usage dans leurs couvents pour suppléer la trompette, lorsque aucune

(1) On trouve dans l'*Organographia* et dans le *Theatrum instrumentorum*, de Prætorius, la description et la figure de ce petit instrument qui, au XVII^e siècle, n'était plus qu'un instrument de *vogelhänd* et de *mandiant*, comme nous l'apprend l'auteur de l'ouvrage que je viens de citer.

d'elles ne savait jouer de cette dernière (1). On assure que cet usage s'était conservé dans quelques cloîtres d'Allemagne jusque vers la fin du XVIII^e siècle (2).

On n'a pas seulement rapproché le monocorde à archet de la trompette, mais aussi du tambour, comme son nom latin et son nom allemand le prouvent. C'est ainsi qu'un instrument à cordes frappées que l'on joint au flûtet, et qui tient lieu de l'instrument à peau tendue dans le tambourin basque, a été nommé *bedon*, d'un nom qui signifiait autrefois tambour; le *bedon* peut être considéré comme un des dérivés du monocorde, et principalement de celui qui servait à étudier et à enseigner la musique. Il en a la forme. C'est une caisse carrée, longue, étroite et percée à chaque bout d'une ouïe ou rose. Elle est garnie du côté de la table de six cordes dont une grosse et une fine alternativement. Les trois fines donnent le *ré* et les trois grosses font entendre le *la* au-dessous. Cet instrument a été très rarement décrit dans les ouvrages spéciaux sur l'art musical. La Borde le cite, mais les dictionnaires l'omettent souvent, du moins sous son nom de *bedon*, qu'on rapporte presque toujours exclusivement au tambour à peau tendue. C'est avec cet instrument qu'on employait une des flûtes dont j'ai parlé dans le chapitre VI^e.

La trompette marine française des XVII^e et XVIII^e siècles était généralement montée d'une seule corde; elle avait cinq pieds de long et un manche distinct du corps sonore. Sur le manche, du côté du pouce, les tons étaient indiqués par de petites lignes ou bien écrits. La manière de la tenir et d'en jouer ne différait point de ce qui se pratiquait à l'égard de l'ancien *Trummscheit* ou *tympanischiza*. On se servait de la série des sons dits *harmoniques*. Sous Louis XIV, quelques musiciens de la bande de la grande Ecurie jouaient de la trompette marine, et cet instrument figurait dans les concerts royaux. Plus tard, les amateurs furent à peu près les seuls qui continuèrent de s'en servir. On ne peut se dissimuler que ce ne fût là, au point de vue artistique, une puérile et mesquine invention à laquelle il eût été convenable de renoncer plus tôt. Molière, qui flétrissait en toute chose le ridicule, l'a bien senti. Pour se moquer de ceux qui attachaient du prix à cet instrument, il s'est plu à le rendre l'objet des préférences du bourgeois gentilhomme. On sait que M. Jourdain reçoit de son maître de musique le conseil de donner une fois par semaine chez lui une fête musicale, et que le maître et l'élève ont à ce sujet l'entretien suivant :

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Au reste, monsieur, ce n'est pas assez; il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité en ont ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

J'en aurai donc. Cela est-il beau ?

(1) Les religieuses cultivaient autrefois des instruments dont l'emploi est aujourd'hui principalement réservé aux hommes et dont les femmes ne jouent que par exception. Elles donnaient du cor, sonnaient de la trompette et jouaient de la flûte. Elles faisaient résonner les cordes des violes et plus tard celles du violon, du violoncelle, de la contre-basse, etc. Dans quelques couvents de l'Allemagne, elles sont restées fidèles à cette coutume. Tous ceux qui sont allés à Lichtenthal, près Baden, ont pu entendre les religieuses du couvent de ce nom chanter l'office divin avec un accompagnement d'orchestre dont plusieurs d'entre elles exécutaient les parties. En France, dans le XVIII^e siècle, les femmes jouaient du par-dessus de viole, instrument qui se plaçait verticalement sur les genoux. Aujourd'hui, en Allemagne, dans les cafés et dans les lieux publics, on est souvent assailli par des troupes de musiciens ambulants, où l'on remarque des femmes qui donnent du cor et d'autres qui jouent du violon. Ce dernier instrument se voit aussi

aux mains des mendiants. Pour terminer ces remarques, je dirai qu'un jour, en Alsace, dans un village habité par des bohémiens, j'ai entendu une jeune fille chanter avec beaucoup d'âme une tyrolle en s'accompagnant elle-même sur le violoncelle.

(2) Au XVII^e siècle, on s'est occupé, en Allemagne, de perfectionner le *trummscheit*. Indépendamment des instruments de ce genre à deux et à trois cordes, on en employait un dont *Prætorius* dit avoir possédé un modèle haut de sept pieds trois pouces, et dont la table avait sept pouces de largeur à sa base, et un peu moins de deux pouces de largeur à son extrémité opposée. Il était monté de quatre cordes. Sur la corde la plus grave qu'on effleurait simplement avec le pouce, on pouvait obtenir une mélodie semblable à une fanfare de trompette, et avec les cordes supérieures, dont on jouait à vide et qui gardaient chacune leur son principal, on complétait l'harmonie.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans doute. Il vous faudra trois voix : un dessus, une haute-contre et une basse, qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les basses continues avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles.

M. JOURDAIN.

Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est très harmonieux.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Laissez-nous gouverner les choses.

(*Le Bourgeois gentilhomme*, représenté à Chambord, le 14 octobre 1670, et à Paris, le 29 novembre de la même année, acte II, scène 1^{re}.)

Après le bel éloge qu'en avait fait M. Jourdain, il paraissait naturel de croire que la trompette marine allait perdre pour toujours l'appui des gens de goût. Il n'en fut rien pourtant, et sa vogue dura encore plus d'un siècle. Elle s'étendit même à l'Allemagne, où l'on voit, en 1674, un musicien nommé J.-M. Gettle composer tout exprès pour deux trompettes marines trente-six petits morceaux de trompette (*Trompeterstücklein*), lesquels font partie d'un recueil de musique que l'auteur fit paraître à Augsbourg sous le titre suivant : *Musica genialis, latino germanico*.

Les types des familles instrumentales qui n'ont qu'une, deux ou trois cordes, pouvant tous être rapportés aux deux principales espèces de monocordes sur lesquelles on vient de donner des détails, je crois qu'il convient de citer dans le présent chapitre l'instrument que tient dans ses gracieuses mains de femme l'une des jolies sirènes musiciennes de l'ancien évêché de Beauvais (1). Cet instrument est un :

DICORDE à cordes pincées. — En cela il diffère de ceux qui nous ont occupés jusqu'ici (pl. XIV, fig. 87). Sa forme, qui est pyramidale comme celle des *Trummscheit* ordinaires, est néanmoins plus svelte, plus élégante, plus dégagée que la leur. L'extrémité qui porte les chevilles est découpée en triangle comme une reproduction en petit du dessin de la base. Deux cordes égales sont tendues d'un bout à l'autre de l'instrument, qui paraît avoir à peu près les dimensions du *trummscheit* portatif du manuscrit de Bruxelles dont j'ai parlé plus haut. L'un et l'autre d'ailleurs sont du même temps, du XIV^e siècle. Je ne crois pas néanmoins qu'ils aient eu une commune désignation ; nous appelons celui-ci *dicorde*, faute de connaître son véritable nom, qu'une circonstance fortuite nous révélera peut-être un jour.

Un instrument qui n'est qu'un *Trummscheit* de l'espèce la plus commune, est celui que l'on a quelquefois appelé :

BASSE DE FLANDRE. — C'est un simple bâton sur lequel on tend une ou deux cordes ; sous les cordes on place une vessie de porc ou quelque autre corps creux pour faire le bourdon. Les mendiants et les aveugles avaient adopté cet instrument pour renforcer l'harmonie de leurs concerts grotesques. Ils le joignaient au violon, au triangle et aux tambours dont ils faisaient habituellement usage. Cette coutume a duré parmi eux jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Aujourd'hui les virtuoses ambulants ont principalement recours au violon, à la clarinette, au flageolet, à la flûte de Pan, à la vielle et à l'orgue de Barbarie. Toutefois il n'y a pas fort longtemps que j'ai vu dans les rues de Paris un chanteur populaire qui exécutait les ritournelles et accompagnait de temps en temps les mélodies de ses chansons avec un instrument de tous points semblable à la basse de Flandre (2). Un autre instrument dont je crois les exemples très rares, et

(1) Le dessin qui représente les sirènes de l'ancien évêché de Beauvais, et auquel je renvoie ici, est la reproduction de celui que M. E. Cartier a publié dans la *Revue archéologique* (5^e année, 11^e partie, p. 504-568). Il fait remarquer dans sa notice sur ce curieux débris de peinture murale, que le dicorde dont joue la troisième sirène n'a point d'oules. Il ne peut affirmer qu'il en soit ainsi dans l'original, et il craint que la précipitation avec laquelle il a été forcé d'en prendre copie ne lui ait fait commettre quelque inexactitude sous ce rapport.

(2) Je crois que la basse de Flandre a quelquefois composé l'orchestre du petit théâtre de Polichinelle. Je l'ai trouvée dans une gravure où ce théâtre est représenté. C'est un Paillassé qui en joue, tandis que le Diable entre en scène avec le héros populaire de la burlesque tragi-comédie. Les nègres ont un instrument tout à fait semblable ; dans l'île Maurice, on l'appelle *bobre*.

que j'ai trouvé pour la première fois dans le *Doten Dantz*, est un tricorde en forme d'arc au milieu duquel est une sorte de ventre percé de deux ouïes. Les cordes partent d'une des extrémités de l'arc, et sont tendues à l'autre extrémité par des chevilles. Cet instrument, très grossièrement dessiné dans le *Doten Dantz*, est placé le cheviller en bas dans les mains du squelette, qui n'a point d'archet. Ce dessin est trop incorrect pour qu'il soit possible d'en tirer des inductions certaines sur la manière dont on jouait de ce tricorde. (Voy. pl. IX, fig. 60.)

Beaucoup d'autres instruments pourraient être également cités dans ce chapitre comme ayant plus ou moins de rapports avec ceux qui précèdent. Il n'est guère de famille instrumentale de la classe des instruments tensiles qui ne présente, à l'origine de sa formation et parmi ses premiers modèles, quelques types de ce genre. Le docte et judicieux Mersenne dit avec raison que tout corps sonore monté de deux ou de trois cordes peut être ramené au monocorde, quelle que soit la forme de ce corps sonore même, c'est-à-dire eût-il celle d'un corps de luth, de mandoline, ou de guitare. De semblables instruments existent à peu près en tous lieux; on en trouve chez les Indiens, chez les Arabes, chez les Turcs, chez les nègres et chez les sauvages des différentes parties du monde. Il y a des peuples d'une civilisation avancée qui en possèdent dans leur musique nationale et traditionnelle. Les Russes, les Slaves en connaissent plusieurs qui leur sont particuliers. Les Italiens ont emprunté les leurs des Orientaux. Au moyen âge et dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, divers instruments, qui plus tard jouèrent un grand rôle dans la musique instrumentale, eurent d'abord le simple caractère de monocordes, de dicordes et de tricordes. Tels furent :

LA LYRA. — Instrument dont je parlerai plus loin au chapitre **VIEILLES-VIOLONS**, et dont Gerbert, dans son *Histoire du chant et de la musique sacrés*, a reproduit un très ancien modèle provenant d'un manuscrit de la fin du VIII^e siècle ou du commencement du IX^e. Cette lyre a la forme d'une mandoline. Elle est montée de deux cordes et se jouait avec un archet. (Voy. pl. XVII, fig. 142.)

LA ROTE à trois cordes, ou Crwth trithant. — Instrument propre aux bardes non gradés, et très cultivé en Angleterre par les bardes et par les ménestrels du second ordre. (Pl. XVII, fig. 145.)

LA RUBÈBE, ou Rebec. — Sorte de violon monté de deux ou de trois cordes, et autrefois en usage pour faire danser.

LA GIGUE. — Autre espèce de violon dont on se servait également pour faire danser, et qui avait la même forme que l'ancien violon populaire des Allemands appelé *Geige*.

Dans les variétés plus récentes, on remarque :

LE COLACHON. — Qui eut pendant longtemps beaucoup de vogue en Italie, surtout chez les Napolitains. C'était un instrument monté de deux ou trois cordes, avec un petit corps de luth et un manche extrêmement long et étroit. On en touchait les cordes avec un plectre. Il a été peu usité en France ainsi qu'en Allemagne, où les traces de son apparition ne remontent pas très haut. On trouve la figure de cet instrument dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, au livre des *Instruments à cordes*, p. 99, propos. XVI.

Enfin on peut encore rapprocher du monocorde, et principalement du monocorde composé d'une caisse carrée, longue et étroite, le bedon qui servait d'accompagnement au flûtet, et dont les cordes étaient frappées avec une petite baguette, et la harpe d'Eole, le seul instrument de musique qui produise des sons sans le secours de la main de l'homme ou d'un mécanisme qui y supplée. Un expérimentateur mystérieux fait vibrer les cordes de cet appareil et les divise, sans chevalet mobile, avec un art dont la nature a seule le secret. Le souffle complaisant de la brise lui suffit pour cette opération.

CHAPITRE DOUZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

VIOLONS.

DANSE MACABRE imp. : a.) Le Ménétrier (pl. V, 30, 32, 34). — DANSE MACABRE, Ms. n° 7810, de la Bbl. nation : b.) Un des Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 a). — DER DOTEN-DANTS : c.) L'Officiel. *Der Official* (pl. VI, fig. 43). — DANSE DU GRAND BALE : d.) Le Ménétrier. *Der Kilbapfeiffer* (pl. V, fig. 29). — ICONES MORTIS d'Holbein : e.) La Princesse.

L'instrument à table d'harmonie, à manche, à cordes et à archet, qui est le créateur de la famille du violon moderne, peut être regardé, par la variété de ses aspects, et la multiplicité de ses transformations, comme le Protée de l'art instrumental. Non seulement il a produit, en se modifiant selon les époques, des modèles divers, mais il a souvent constitué, dans le même temps, plusieurs types principaux qui doivent être étudiés chacun à part. On croit que tous ces types sont originaires de l'Occident, et que les peuples de l'antiquité qui ont habité l'Orient n'en ont point connu du même genre. Les monuments écrits ou figurés qui nous restent de ces peuples n'ont pu fournir jusqu'à présent aux savants et aux archéologues la moindre trace authentique de l'usage de l'archet parmi les Égyptiens, les Grecs et les Latins. D'autres monuments établissent, au contraire, que cet usage remonte en Europe à une haute antiquité. Les deux plus anciens instruments auxquels on sache que l'application en ait été faite, sont le *croul*, ou *rote*, et la *Lyra*. Je parlerai d'abord du premier, c'est-à-dire du :

CROUT, ou ROTE. — Le nom de *croul* est celui dont on se sert actuellement en français comme traduction littérale du *cruit* des Gallois, du *crwt* des Cambro-Bretons, du *crudh* des Anglo-Saxons, du *crowd* des Anglais ; mais dans notre vieux langage, on disait : *rotte*, *rote*, *rocte* ou *rothe*, parce que dans la basse latinité on avait dit *chrolla*, *rotta*, *rocta* (1). Ce mot s'employait pour désigner collectivement des instruments celtiques d'un genre particulier, c'est-à-dire ceux qui avaient un corps sonore creux, voûté et bombé ; quelquefois il exprimait indistinctement tous les instruments à cordes (2). Dans ses acceptions particulières, il se rapportait tantôt à des variétés d'instruments à cordes et à archet, tantôt à des instruments du genre de la harpe ou du psaltérion (3). Du reste, sous forme de harpe comme sous forme de violon, le *croul* paraît avoir été, de temps immémorial, l'instrument favori des bardes welches ou cambro-bretons. Dans la hiérarchie bardique du pays de Galles, empruntée à un document du XIII^e siècle que j'ai fait connaître plus haut, nous trouvons deux joueurs de *croul*, l'un appartenant au quatrième ordre des bardes gradés, l'autre rangé parmi les bardes non gradés ou ménestrels (4). Des auteurs anglais, dont l'opinion fait autorité (5), nous apprennent que le premier de ces musiciens jouait du *croul* à six cordes (pl. XVII, fig. 143), le second du *croul* à trois cordes, ou *crwth trithant* (fig. 145). Cette dernière espèce était réputée moins noble que l'autre, parce qu'il ne fallait pas autant d'habileté pour en jouer ; mais par cette raison même, l'usage en fut plus répandu, et se perpétua d'âge en âge dans la classe des musiciens populaires jusqu'à une époque très rapprochée de celle où nous vivons. On assure même qu'il a

(1) « Grecus Achilliaca, *Chrotta Britannia canat.* » (Voy. Fortun., *Op.*, lib. VII, cap. VIII, *ad Lupum ducem.* « Et aliqua alla genera » dulcia musicorum, ut sunt *viola, cythara* et *rocta.* » San., lib. II, part. 4, cap. XXI. — « Dulcis sonitus fiat de musicorum » generibus, sicut *campanula, vidula, rota*, et *similibus.* » Const. Afric., lib. I, *De morb. curat.*, cap. XVI.

(2) « *Cruit a hump* on the back, a ridge, a harp, a fiddle, a cymbal. It seems generally applied to any stringed instrument. » (Voy. Armstrong, *Gaelic Dict. et Diction. scoto-celticum.*) Le nom de ceux qui cultivaient ce genre d'instrument avait aussi un

sens-générique, et *crutear* ou *cruitiar* était synonyme de *a harper*, *a musician* ; c'était encore *a hump-backed person*. Il se prenait aussi pour *joueur de violon*.

(3) Dans ces différents cas, le mot générique était souvent accompagné d'un terme particulier désignant l'espèce : ainsi, *cruinar cruil*, *creamhine cruil*. C'est par la même raison que l'on tirait de *pipe, bag-pipe, horn-pipe*, etc.

(4) Voy. chap. III, pag. 152.

(5) Consultez entre autres Jones, *Musical and poetical relics of the Welch bards.*

laissé des traces dans quelques contrées de l'Angleterre et dans quelques parties de notre vieille Armo-rique (1).

J'ai dit que l'espèce d'instrument dont jouait le *crwthist* du quatrième ordre des bardes gradés était de la nature du violon. Sous son ancienne forme d'instrument à archet, qui est austère et peu gracieuse, le croust se compose d'une caisse sonore, presque carrée, et divisée au milieu par un manche; des deux côtés du manche, dans la partie opposée au chevalet, lequel est posé obliquement près d'oufes, deux ouvertures carrées et lobées dans le haut, que l'on pourrait comparer à deux baies gothiques, permettaient au musicien de passer les doigts de la main gauche pour toucher les cordes. Quand celles-ci étaient au nombre de six, il y en avait deux qui se touchaient à vide (2). Cette disposition est celle d'un croust à six cordes représenté dans un manuscrit anglais du XI^e siècle: elle est conforme au dessin de Strutt et à celui de Jones que j'ai reproduit planche XVII, figure 143. C'était vraisemblablement la plus ancienne; mais il en existe d'autres où les extrémités de l'instrument sont arrondies, de telle sorte que le corps sonore est entièrement ovale. Nous en donnerons comme premier exemple le croust à trois cordes tiré d'un manuscrit qui date aussi du XI^e siècle. Cet instrument est représenté figure 145. Des imitations de cette forme se rencontrent en France au XIII^e siècle, comme le prouve une sculpture de la cathédrale d'Amiens qui date de cette époque. Elle nous offre un modèle de croust à cinq ou six cordes, oblong, arrondi aux deux extrémités, et percé de deux oufes en forme d's (3). L'ouverture pratiquée dans la partie supérieure de l'instrument décrit un ovale: c'est une sorte d'œil-de-bœuf. Il en résulte que l'endroit où passent les cordes semble être à jour, comme dans une lyre antique, au lieu d'être rempli par le manche comme dans l'ancien croust du pays de Galles (pl. XVII, fig. 144). Du reste, on ne peut rien fonder de certain sur des monuments de cette nature, j'en ai dit ailleurs la raison. L'instrument de la cathédrale d'Amiens, comme tous ceux de son espèce, et plusieurs autres d'un caractère différent, devait porter le nom barbare de *chrotta*, qui, perdant le signe d'aspiration *ch*, fit dans les langues vulgaires *rocte*, *rotte* ou *rote*, aussi bien que *crowt* dans les idiomes des peuples du Nord et *rota* dans ceux de la basse latinité. Ce dernier mot eut diverses acceptions, et servit à exprimer tantôt des instruments à cordes pincées ou à plectre du genre de la harpe (4), tantôt des instruments à cordes et à archet de la nature des violes ou du violon. Il est même à peu près certain que l'on a aussi rangé sous cette dénomination une espèce de flûte et une sorte de carillon. Les vieux poètes, soit les *Minnesaenger* et les *Meistersaenger* en Allemagne, soit les trouvères et les troubadours en France, ont pris ce mot tantôt dans un sens, tantôt dans un autre, de telle sorte qu'on a bien de la peine souvent à en saisir le véritable caractère. Je crois néanmoins qu'il désigne, dans la plupart des fragments suivants, la *rote* de la famille des instruments à archet:

L'us mena *giga*, l'autre *rota*.

(Raynouard, *Lex rom.*, I, p. 9.)

Ir gige unde ir *rotte*.

(Gottfried von Strassburg, *Tristan*, v. 41365.)

E cantent, e vielent e *rotent* cil juglur.

(*Charlemagne* (5), en anglo-normand.)

Ern ist gige noch die *rotte*.

(Wolfram von Eschenbach, *Parcival*, p. 143, 26.)

(1) Voyez plus loin à *Rebec*.

(2) C'est le croust à six cordes qui passe, en Angleterre, pour être le prototype des diverses espèces de violes et du violon. Les écrivains anglais disent qu'il servait pour accompagner la harpe, dans les fêtes et dans les banquets. Walker le décrit de la manière suivante sous le nom de *creamthine cruit*: « The Creamthine » Cruit was the crwth of the Welch. It contained six strings: » four only however could be termed symphonic, and these were » stretched over a flat bridge, on a finger board; the two lower strings » projected beyond the finger board, and were not touched by the » bow or plectrum, but occasionally with the thumb, as a base accompaniment to the notes sounded on the other strings. This

» instrument, the parent of the violin, was used as a tenor accompaniment to the harp at feasts and convivial meetings. » (Walker, *Hist. men. of the Irisch bards*, p. 73-74.) D'autres détails sur ce même instrument se trouvent dans Jones, *loc. cit.*, dans Hawkins, *General history of musik*, vol. II, p. 272-275, et dans l'ouvrage anglais intitulé *Archæologia*, vol. III, p. 30-33.

(3) Cet instrument est aux mains (sur la main gauche) d'un des vieillards de l'Apocalypse.

(4) *Psalterium, triangulum, lyra, cythara, nablum*.

(5) *Poem of the XIIth cent.*, publ. by Fr. Michel. London, 1839, 8°, v. 413 et 837.

De vielle sot et de rote;

De gigue sot de symphonie.

(Wace, *Roman de Brut*, I, 179, XII^e siècle.)

With rote, ribible and clokarde.

(Ritson, *Anc. metr. Rom.*, III, 189.)

For there were rotys of Almayne

And eke of Arragon and Spayne.

Harpys, fythales and eke rotys.

(Warton, III, p. 59.)

Tocando instrumentos, cedras, rotas e gigas.

(Berceo, *Duelo de la Virgen*, copla 176.)

D'autres passages tirés des anciens poètes, où *roteor* est mis pour joueur de rote, et *roteries* pour chansons, airs propres à être joués sur la rote, peuvent s'interpréter aussi des deux manières. Il faut encore y ajouter ceux dans lesquels figurent le mot *rotuenge* ou *rottuenge*, mot que l'on fait synonyme de *roteries* dans la signification de chansons à ritournelles ou à refrain, exécutées avec accompagnement de rote. Les mots *viel* ou *vieller* sont souvent rapportés à l'action de jouer des rotuenges, comme le démontrent les passages ci-après (1) :

Viellent menestrel rotuenges et sons.

(Cité par Carpentier, *Suppl. au Gloss. de du Cange*.)

Se pot aver moi un viel

Tot moi dièr bon rotruel.

(*Roman du Renard*, II, p. 98.)

C'est que la rote, comme l'ancien *croust*, était un instrument de fêtes et de banquets. Il servait même pour accompagner la danse, et l'on a lieu de croire que lorsqu'il avait cet emploi, c'était en sa qualité d'instrument à archet, proche parent de la vielle. On lit dans un manuscrit de M. Douce (*De la Rue*, t. I^{er}, p. 147) :

Quand les tables furent ostées

Les rotés se sont arotées

Pour danser et faire festes.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que d'autres récits n'aient pour effet d'attribuer à la rote le caractère d'un instrument à cordes pincées ou touchées avec le plectre, principalement dans l'exécution des lais qui étaient habituellement chantés aux sons de la harpe. C'est ce que j'ai démontré ailleurs (2). Pour éviter à cet égard toute interprétation erronée, on doit s'en tenir aux conjectures, et se borner à reconnaître que le nom de rote s'est appliqué tour à tour, et parfois concurremment, à deux instruments à cordes de nature différente, dont l'un était l'auxiliaire de la vielle ou viole, l'autre celui de la harpe ou du psaltérion.

Un archéologue allemand, plein de sagacité, Wolff, n'a point ignoré ce double caractère de la rote.

(1) On a donné le nom de *rotulæ* à des espèces de noëls que l'on chantait autrefois dans les églises pour bercer l'enfant Jésus. On écrivait et l'on composait encore, au XVII^e siècle, de ces sortes de chants. Le fragment ci-après peut donner une idée de la forme qui leur était propre. On verra qu'ils ressemblaient beaucoup à la kyriele ou litanie : c'était une suite d'épithètes appliquées avec amour à l'enfant divin que l'on adorait. Ainsi une jeune fille, jouant le rôle de la vierge Marie, feignait de bercer le petit Jésus et en même temps elle chantait :

Ein feines Kindelein, ein schönes Kindelein
Ein zartes Kindelein, ein edles Kindelein
Ein reiches Kindelein, ein hohes Kindelein
Ein frommes Kindelein, ein loblich Kindelein,
Ein frohlich Kindelein, ein zierlich Kindelein,
Ein herrlich Kindelein, ein heilig Kindelein,
Jesus ist der Name sein.

Le moule de ces sortes de chants par énumération se retrouve dans l'antiquité.

(2) L'action de jouer de la rote est quelquefois alors exprimée par le mot *harper*, ce qui indique clairement que les auteurs ne sous-entendaient pas un instrument à archet, mais qu'ils voulaient parler d'un instrument à cordes pincées, peut-être d'une espèce de harpe ou de la harpe même. On lit dans un manuscrit de Munich, cité par Schmeller, *Bayer. Wærterb.*, à Rotten : « Als er David sein rotten spien, wan er durauf herpfen wolt. » Le terme *herpfen* est significatif ; comme notre vieux français *harper*, il ne peut s'entendre que de l'action de toucher vivement les cordes avec les doigts ou avec un plectre, ainsi qu'on a coutume de le faire pour les instruments à cordes pincées, notamment pour la harpe. C'est ainsi que tous les écrivains qui ont donné des rédactions du roman de Tristan en différentes langues, mettent dans les mains de l'amant d'Yseult tantôt la harpe, tantôt la rote pour chanter des lais.

D'autres l'ont reconnu comme lui, et l'on est arrivé à expliquer, par une des transformations de la rote au moyen âge, la nature énigmatique d'un instrument à archet dont on jouait verticalement, et dont les anciens monuments offrent d'assez nombreux exemples. En effet, dans les premiers modèles du crot celtique, la forme de l'instrument ne favorisait ni le jeu des doigts sur la touche, ni l'action de l'archet sur les cordes. L'ouverture carrée ou circulaire, pratiquée autour du manche, ne laissait point à la main gauche du musicien suffisamment de liberté. De plus, le corps sonore, étant droit ou seulement arrondi sur les côtés sans la moindre échancrure, paralysait les mouvements prompts et élégants de l'archet. L'exécution musicale devait donc être lourde et embarrassée sur un instrument construit de la sorte ; c'est ce qui semble avoir démontré la nécessité de modifier cette forme originelle, de dégager le manche des parties qui l'entouraient, et de cintrer la table d'harmonie sur les côtés, ainsi que l'essai paraît en avoir été tenté dans un nouveau modèle d'instrument qui, à partir du XII^e siècle, se multiplie sur les monuments consacrés à la décoration des églises et autres édifices. Un des plus anciens exemples de cette nature est celui que nous offre la sculpture du chapiteau de Bocheville, où l'on voit, parmi les personnages de la scène musicale que ce chapiteau représente, un musicien tenant entre ses jambes un instrument tout à fait conforme au type du rote à manche libre et à côtés cintrés. Un petit *Traité d'instruments à cordes* contenu dans le manuscrit n° 171 de la bibliothèque de Gand présente une forme d'instrument à archet qui reproduit à peu près le même type. C'est l'élégant modèle dont j'ai donné une copie, planche XVIII, figure 146 ; il est monté de quatre cordes : *la, ré, sol, ut*, que l'on faisait vibrer au moyen d'un archet qui figure à côté de l'instrument. Celui-ci est percé de deux ouïes en forme de croissant. Il a un cordier, mais point de chevalet, du moins dans ce dessin. Quelques uns prennent cet instrument pour une viole, d'autres l'appellent rote. Pour mon compte, je serais tenté d'admettre que le nom de viole, comme celui de rote, convient parfaitement à cette figure, car nulle part je n'ai rencontré la preuve que l'instrument qui nous occupe ait été autrefois désigné précisément par l'un plutôt que par l'autre de ces noms. Le mot *viole* se rencontre aussi anciennement que celui de *rote* dans les écrits du moyen âge (1). Souvent il s'employait pour celui de vielle, et avait un sens général et collectif. Il peut donc très bien s'appliquer aussi à l'instrument dont il est question. Si vraiment, comme quelques uns le croient, Jérôme de Moravie, dans le passage ci-après : « Nous parlerons d'abord de la rubèbe, puis des vielles » (*Idcirco primo de rubeba, postea de viellis dicemus*), a voulu désigner par le mot collectif *viellis*, tous les instruments à archet de son temps, et y comprendre la rote et la gigue, et que dans cette hypothèse, il convint de revendiquer pour la rote un des accords attribués aux vielles par ce théoricien, à plus forte raison ne saurait-on trouver inexacte la dénomination de *vielle* ou de *viole* employée pour désigner l'instrument contenu dans le manuscrit de la bibliothèque de Gand, lors même que cet instrument serait au fond proprement une rote. Je crois, du reste, que les anciens auteurs, lorsqu'ils établissaient une distinction entre les deux dénominations dont je parle, et qu'ils les employaient dans un sens particulier, exprimaient plutôt par *vielle* et *vitula* des instruments à cordes et à archet dont on jouait comme on joue à présent du violon, et qu'ils réservaient le mot *rocta* au type qui a produit les violes d'une grande dimension. En effet, le type que nous étudions ici a des rapports encore plus directs avec la viole des âges modernes qu'il ne semble en avoir avec le violon proprement dit. C'est ce qui résulte aussi bien de la forme de l'instrument que de la manière de le tenir pour en jouer. Ainsi, le musicien le plaçait soit sur ses genoux comme dans la verrière de Troyes, soit entre ses genoux comme dans la statue du musée de Cologne, soit entre ses jambes comme dans le chapiteau de Bocheville (2). L'ancien crot

(1) « Et aliqua alia genera dulcia musicorum, ut sunt violas, cytharas et roctas. » San. lib. II, part. 4, cap. XXI, cité par du Cange. — « Dulcis sonitus fiat de musicorum generibus sicut canna, panula, vidula, roca et similibus. » Const. Afric., lib. 1, *De morbor. curat.*, cap. XVI. (Voy. plus haut p. 239, note 1.)

(2) Le premier de ces monuments est un vitrail du XIII^e siècle

placé dans la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Troyes. Le second est une statue de marbre du XII^e siècle, conservée au musée de Cologne, et dont M. de Coosemeker a donné le dessin. Le troisième est la sculpture de l'église de Bocheville, que l'on a citée déjà plusieurs fois et qui est aussi du XII^e siècle. D'autres monuments contiennent des représentations analogues ou tout à fait semblables.

se tenait aussi de la même manière (1), ainsi que le prouve l'exemple que j'ai rapporté planche XVII, figure 145. Évidemment telle est l'origine de la viole moderne et du par-dessus de viole qui se posaient l'un et l'autre sur les genoux, de la *viola da gamba*, ainsi appelée parce qu'elle se plaçait entre les jambes, et enfin du violoncelle et de la contre-basse, auxquelles on donne aussi cette position lorsqu'on en joue. Quel qu'ait été son véritable nom, le type d'instruments que l'on est convenu de désigner sous le nom de *rote à manche libre* est sans contredit une des premières, une des plus anciennes physionomies de la viole, dont la nombreuse famille joua un rôle si brillant au XVI^e siècle dans la musique de théâtre et dans celle de concert. La rote, sous sa forme celtique de *crouit*, ou bien sous celle qu'elle revêt dans la sculpture de Bocherville, n'existe pas dans les Danses des Morts; mais on y rencontre la vielle à archet et la vielle à roue, que quelques uns ont confondue avec l'ancienne rote (2). Je parlerai de ces instruments, après avoir dit quelques mots de la :

LYRA. — Rien ne prouve que la lyre, comme instrument à archet, soit plus ancienne que le *crouit*; toutefois le premier exemple qu'on en puisse citer est antérieur à ceux dont on tire la preuve de l'antiquité de la rote. C'est une figure que l'abbé Gerbert a extraite d'un manuscrit de la fin du VIII^e siècle ou du commencement du IX^e, et qu'il a donnée dans le deuxième volume de son *Histoire de la musique sacrée*. D'après ce dessin, on peut dire que la *lyra* avait une forme conique à peu près semblable à celle de la mandoline; elle était montée d'une seule corde que l'on faisait vibrer avec un archet (pl. XVII, fig. 142). Cet instrument, du reste, ne rappelait sous aucun rapport la lyre antique. Quelques uns croient qu'elle s'employait pour accompagner le déchant. Ils s'autorisent d'un passage de Francon, où l'on trouve le mot *lyra*; il est vrai que ce passage a été diversement interprété (3). Pendant plusieurs siècles, et jusqu'à la fin du XII^e, les monuments représentent un grand nombre d'instruments que l'on doit rapporter à ce type, mais qui ont souvent plusieurs cordes. Tels sont ceux que l'on trouve dans un fragment de sculpture de l'église de Saint-Émilion (X^e siècle), dans un manuscrit anglo-saxon de la bibliothèque Cottonnienne (XI^e siècle) et dans un corbeau ou modillon sculpté de l'église Saint-Georges de Bocherville (XII^e siècle). Ce dernier exemple fait voir que l'on jouait de la lyre comme on joue actuellement du violon, c'est-à-dire qu'on la plaçait de bas en haut dans la main gauche, en la tenant appuyée sur la poitrine et fixée sous le menton. La main droite poussait l'archet sur les cordes. Dans le modillon de Bocherville, le musicien qui s'en sert paraît jouer et chanter en même temps. Il est de fait que la vielle, n'importe sous quelle forme, a très anciennement partagé la vogue dont jouissait la harpe pour accompagner le chant des ménestrels, des trouvères et des troubadours. Le nom de *lyra* donné à l'instrument représenté dans le manuscrit de Saint-Blaise ne lui appartenait peut-être pas en propre; c'est un nom que les modernes, à l'imitation des Grecs et des Romains, ont souvent employé pour désigner, en général, un instrument à cordes. Pendant une certaine période du moyen âge, ce mot exprima donc tantôt des instruments de ce genre pincés avec les doigts ou mis en jeu avec le plectre, tantôt des instruments à cordes dont on tirait le son au moyen d'un archet. Dans ce dernier cas, il devenait synonyme d'un autre terme collectif : *viellæ* ou *violæ*. Un manuscrit du XIII^e siècle contenant le traité d'Alain de Lille (*De planctu naturæ*), et appartenant à M. le baron de Reiffenberg, nous offre parmi les notes explicatives et les dessins d'instruments tracés en marge du poème, et relatifs aux effets de la musique, la définition suivante donnée par un commentateur flamand de cette époque : « LYRA-VIOEL. Lyra est quoddam genus citharæ (herp) vel sitola, alioquin de roet. Hoc » instrumentum est multum vulgare. » M. de Reiffenberg ajoute : « La figure montre qu'on jouait de cette rote, comme on disait en français, au moyen d'un style ou pecten. » C'était donc une espèce de harpe; et cependant *violæ* (pour viole), nom collectif des instruments à archet, est présenté ici comme synonyme de *lyra* et de *rote* dans le sens d'instruments à cordes du genre de la harpe ou du psaltérion. Tel

(1) Comme dans le manuscrit n° 1118 de la Bibliothèque nationale.

(2) Il se peut que la vielle à roue, qui, dans les XI^e, XII^e et

XIII^e siècles, est souvent d'une forme et d'une dimension qui rappellent tout à fait la rote à archet, ait tiré son origine de celle-ci.

(3) Voy. Mart. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, t. II, p. 164.

est le défaut des dénominations génériques ou collectives. Embrassant beaucoup de choses à la fois, elles ne s'appliquent jamais bien à une seule, ou du moins, pour peu qu'on oublie d'en fixer la signification dans les cas particuliers par des détails précis, elles se confondent à des points de vue différents en brouillant les idées attachées à leurs diverses acceptions. On a pourtant quelquefois distingué *lyra* d'avec *viola* (1), soit qu'on ait entendu par *lyra* un instrument à cordes pincées, et par *viola* un instrument à archet, soit qu'on ait regardé l'un et l'autre de ces termes comme exprimant deux variétés de la famille de la viole ou du violon. C'est à ces deux points de vue qu'on a également fait la différence de *rote* d'avec *vielle* ou *viole* (2). Les auteurs latins, dès le XI^e siècle, disaient et écrivaient aussi *vistula*, *vidula* ou *vitula* (3), et désignaient de la sorte l'instrument à archet que d'autres appelaient *lyra*. *Viella* et *viola*, *fala* et *fiola* (4), étaient des formes équivalentes. On n'a pas besoin d'insister sur le rapport qui existe entre ces expressions et le flamand *vioel*, l'allemand *Fiedel* et l'anglais *fiddle*, termes qui reviennent à notre mot français *viole* ou *violon*, de même qu'à l'ancienne forme latine *vidula* ou *vitula* (5). *Lyra*, dans la langue allemande, a d'abord fait *lîr*, et a été distingué quelquefois de *Gitge* ou *Geige*. *Lira mendicorum* ou *Lyra rustica* s'est dit de la vielle à roue des aveugles, parce que cet instrument, que les Français appelaient dans les commencements *chifonie*, était regardé comme une sorte de *lyra* commune ou de violon rustique. *Lîren*, et plus tard *leieren*, est le verbe qui exprimait l'action de jouer de la vielle en général : il répondait à notre vieux mot *vieller* (6). Dans la suite, il s'est plus particulièrement appliqué au jeu de la lyre commune ou lyre à roue, que les Allemands appellent encore maintenant *Drehleier*. Enfin *viella* et *viola* sont la même chose que les termes français :

VIELLE-VIOLE.

Li uns tiennent une vièle, l'arçon fu de Saphir ;
Et l'autre une harpe moult fut boine à oïr.

(Roman d'Alexandre, XIII^e siècle.)

Harpes i sonnent et vielles
Qui font les melodies belles.

(Roman du Renard, idem.)

J'aloï o li el praëlet
Otot la vielle el l'archet
Si li al chanté le muset.

(Poesies de Colin Muset, XIII^e siècle.)

D'arpe, de vielle aprist.

(Roman de Philippe de Macédoine.)

Devant eux font il jugleor chanter
Rotes, harpes et violes soner.

(Roman de Garni.)

Là je vis tout en un cerne
Viole, rubèbe, guiterne.

(Guill. de Machault, Li temps pastour, XIV^e siècle.)

Orgues, vielles, micamon.

(Le même, Prise d'Alexandrie, idem.)

L'uns viola lais del cabrefoïl
Et l'autre cels de Tintafol.

(Guiraud de Cabrera, Roman de Flamenca.)

Ces deux mots, comme on vient de le voir, ne sont pas rares dans les écrits des poètes et des romanciers du moyen âge. Employés dans une commune acception, ils y expriment des instruments à archet de

(1) Comme dans le passage où Gerson entreprend l'énumération des instruments qui peuvent convenir aux expressions générales du psaume *Laudate eum in chordis et organo*. Allieurs, mais sous une date assez récente, on lit encore : « Pulsando cum » *lira*, *viola*, *leuto* seu aliquovis instrumento. » (*Statuta crimin. saonæ*, cap. XXVI, fol. 53.) *Lire* et *vielle*, en français, n'ont certainement pas la même acception dans ce passage :

N'orgue harpe, ne chyfontie
Rote, vielle et armonie
Sautier, cymbale et tympanon
Monocorde lire et coron.

(Estoire de Troie la Grant.)

(2) Voyez précédemment ces deux citations, p. 242, note 1.

(3) Le mot *vidula* ou *vitula* ressemblait beaucoup à *fistula*, surtout quand il était écrit *vistula*, et qu'on donnait au *v*, comme dans certains pays, par exemple en Allemagne, le son de l'*f*. Il ne faut peut-être pas chercher d'autre cause à l'erreur de ceux qui,

comme du Cange, ont interprété *chrotta* par *tibia*, flûte, application dont aucun document ne prouve l'exactitude. Mais le mot *chrota* ou *rota*, ayant été souvent rapproché du mot générique *vistula* ou *vitula*, les distraits et les inattentifs auront confondu ce dernier avec *fistula*, nom générique de certains instruments à vent, au lieu de le rapporter, par la route de l'étymologie, à *fides* ou *fidicula*.

(4) *Fiola* pro *viola*. Sueno in *Hist. Danica*, cap. III : *Quos in genti tripudio coetus comitatur histrionum in folis, citharis et tympanis modulantes.* — Voy. du Cange, v^o VIOLA.

(5) J. Grimm, *Deutsche Grammatik*, III th. (3^e part.), p. 468.

(6) Ce mot a eu un sens très étendu ; il semble s'être appliqué en général à l'action de jouer des instruments à cordes. Il en a été de même, dans la langue allemande, de *liren* ou *leieren* et de *geigen*, comme l'attestent un grand nombre de locutions populaires, qu'il serait trop long de rapporter ici.

la même famille, mais de forme et de dimension très diverses. Le nombre des différents modèles de vielle et de viole qui ont paru du XI^e au XV^e siècle est incalculable. Ce ne serait pas trop d'un volume pour les décrire, et citer tous les monuments figurés qu'on en possède. Bottée de Toulmon (1) a d'ailleurs eu parfaitement raison d'avouer que la plupart de ces monuments ne peuvent raisonnablement servir à autre chose qu'à établir la forme principale de l'instrument. Le nombre des cordes, dans les cas très rares où elles peuvent être comptées, n'est presque jamais le même. De plus, ce nombre ne répond pas toujours aux instructions données par les anciens théoriciens. Le caprice, la légèreté des artistes peintres, sculpteurs ou imagiers, n'est sans doute pas une des moindres causes de la diversité qu'on remarque dans les représentations de la vielle. Toutefois il faut reconnaître que cette diversité existait en effet. Ainsi les miniatures, les verrières, les sculptures des XIII^e et XIV^e siècles, nous donnent des vielles en forme de mandoline d'après le type de la *lyra*, d'autres tout à fait ovales avec un manche indépendant du corps de l'instrument, d'autres à boîte carrée rappelant l'un des anciens aspects du *crot*, d'autres faites en battoir, en cœur, en soufflet, en *guitare*, celles-ci avec une légère échancrure sur les côtés pour faciliter le passage de l'archet. Dans quelques uns de ces modèles le dessous de l'instrument est bombé, dans d'autres il est plat. Le manche des vielles en forme de guitare est souvent renversé vers le haut, comme un manche de luth. Tel est celui de la vielle dont on voit la figure sur une des marges du manuscrit 7378 de la Bibliothèque nationale de Paris. A une certaine époque, le nom de *viole* remplaça définitivement celui de *vielle*. On croit que ce changement eut lieu dans le XV^e siècle, dans le temps où l'on commençait à désigner sous le nom de *vielle* l'instrument que l'on appelait auparavant *chifonie*. Cependant d'autres instruments à archet de la famille des vielles conservèrent une forme et une dénomination propres. Ainsi dans le *Traité de musique* de Jérôme de Moravie que possède la Bibliothèque nationale, la vielle est distinguée d'un autre instrument de la même famille appelé *rubèbe*. La vielle, suivant l'auteur de ce traité, avait cinq cordes qui s'accordaient de trois manières différentes. Parmi ces cordes, on comptait deux bourdons, lesquels, résonnant à vide, formaient une basse d'accompagnement à la mélodie que les autres cordes faisaient entendre. Nous avons remarqué quelque chose d'analogue dans l'ancien *crot*. Quant à la *rubèbe*, le même écrivain nous apprend qu'elle n'avait que deux cordes accordées en quinte. Elie Salomon, qui vivait au XIII^e siècle comme Jérôme de Moravie, dit pareillement que la vielle ne devait avoir que cinq cordes (2). Au surplus, on ne se piquait pas d'observer exactement ces prescriptions. D'après les monuments figurés que l'on peut consulter sur cet objet, le nombre des cordes dans la vielle paraît avoir varié de trois à six, et dans la *rubèbe* de deux à quatre. Toutefois, quelque nombreuses qu'aient été les exceptions à la règle donnée par les deux théoriciens du XIII^e siècle que l'on vient de nommer, on rencontre assez fréquemment des vielles montées de cinq cordes à l'époque où Jérôme de Moravie écrivait et même antérieurement. Celle que j'ai reproduite, planche XVII, figure 147, d'après des vitraux pris aux Grands-Cordeliers de la rue de Lourcine, fondés par saint Louis, est dans ce cas. Celle encore dont joue un des trois personnages en bas-relief placés dans les travées qui répondent à la courbure de l'abside de l'église de Norrey, dans le département du Calvados (XIII^e et XIV^e siècle), paraît avoir le nombre de cordes prescrit. Ces deux instruments sont de forme ovalè, selon le type qui était le plus répandu à l'époque dont il s'agit; mais il est à remarquer que le premier est légèrement cintré sur les côtés. Le second n'a point d'ouïe, anomalie que présentent la plupart des sculptures. Le dessin d'une frise projetée pour la cathédrale de Strasbourg, et tirée des anciens plans de cette cathédrale, nous offre un ange joueur de viole qui tient un instrument monté de quatre cordes, et dont on voit distinctement le chevalet et les ouïes. La forme en est gracieuse et presque semblable à la viole dont joue l'une des charmantes sirènes de l'ancien évêché de Beau-

(1) Bottée de Toulmon, *Inst. de mus. en usage au moyen âge*. Dans la collection des *Annales historiques* de la Société de l'histoire de France.

(2) « Sicut videmus, quod in viella non sunt nisi quinque chordæ,

» et tamen, secundum diversitatem tactuum chordarum, puncti et
 » soni viellæ possunt multiplicari ultra quinque punctos pro vo-
 » luntate actoris et cantus qui regitur in illis instrumentis, velint
 » vel nolint actores. » (Ap. Gerbert, *Script.*, t. III, p. 20.)

vais (xiv^e siècle) (pl. XIV, fig. 86 et 87). c du *Doten Bantz*, provenant d'une édition qui date du xv^e siècle, reproduit aussi la figure d'une vielle ou viole de forme ovale et allongée, mais sans échancrure sur les côtés, et dont le coffre paraît plat. Elle semble être garnie de six cordes; les deux ouïes y sont bien indiquées. Des traits marquant les degrés sont placés de distance en distance sur le manche de l'instrument. C'est cette particularité du manche à touches qui a fini par distinguer les violes des vielles. On ne voit point ici de chevalet. Le spectre, dans l'attitude d'un musicien qui se dispose à commencer son morceau ou à le continuer après une interruption, tient sa viole de la main droite et son archet de la main gauche, ce qui ne peut être que le résultat d'une distraction du dessinateur (pl. VI, fig. 43). Dans le sujet de la Danse Macabre a (édit. de Guyot Marchand, 1486), qui représente le *Ménétrier*, et dans les reproductions de cette image dans les vignettes qui ornent les marges des livres d'heures, on voit aux pieds de l'artiste ambulant, et non pas cette fois aux mains du squelette, une vielle à trois cordes surmontée d'un manche dont l'extrémité supérieure est renversée. L'archet gît aussi à terre à quelque distance de l'instrument. Il est fait mention de ce dernier dans le texte même : « J'ay mis sub le banc ma vielle, » dit avec tristesse le pauvre ménétrier en répondant à son cruel interlocuteur. D'autres éditions de la Danse Macabre ont la même figure, plus ou moins exactement reproduite (1). Celle de Troyes (Oudot, 1641), toute grossière qu'elle soit, rappelle assez fidèlement le dessin de l'édition de 1486 pour la partie de l'instrument que l'on peut voir (pl. V, fig. 32). La Danse Macabre publiée par Antoine Vérard présente aux pieds du ménétrier une vielle à cheviller renversé, dont le corps sonore est plus allongé que celui du modèle précédent. Cette vielle a cinq cordes. On en distingue parfaitement le chevalet (pl. V, fig. 30). On verra, figure 34, une reproduction fidèle de cet instrument. C'est ainsi qu'il est figuré dans la plupart des livres d'heures à l'un desquels appartient cet exemple. Dans le beau manuscrit de la Bibliothèque nationale, ce n'est point une vielle qu'on voit aux pieds du musicien, c'est un instrument à cordes pincées dont je parle ailleurs. Une autre image du même manuscrit nous montre un des quatre squelettes de l'orchestre d'outre-tombe occupé à jouer d'un instrument que l'on peut ranger parmi les vielles à archet, mais dont le modèle est néanmoins regardé comme un type spécial qui mérite d'être étudié à part. Voilà pourquoi il en sera question seulement au mot GIGUE. d de la Danse du Grand-Bâle, d'après Massmann, et e de la Danse d'Holbein, d'après Schlotthauer, présentent la vielle sous son aspect le plus moderne, c'est-à-dire complètement transformée en violon. Cette transformation n'a rien qui doive nous étonner à l'époque dont il s'agit, puisque nous avons déjà rencontré, au xiv^e siècle, des vielles à table échancrée en forme de guitare. Ces échancrures devenant de plus en plus profondes, le dessin du violon actuel ne tarda pas à être fixé. L'exemple pris de la Danse du Grand-Bâle date du milieu du xv^e siècle, s'il n'est même plus récent par le fait d'une retouche de la peinture originale qui décorait le mur du cimetière des dominicains. Ici c'est le spectre qui racle du violon pour décider le ménétrier à suivre ses pas. Ce violon a quatre cordes comme nos violons actuels. On sait que dans les Danses bâloises le Musicien n'a pas d'instruments à cordes, et que la flûte et le hautbois, chalumeau ou *pommer*, lui en tiennent lieu. La Danse du Petit-Bâle, dont s'est inspiré l'artiste qui a travaillé pour le couvent des dominicains, diffère dans ce tableau de celle du Grand-Bâle en ce que le squelette ne s'y montre point jouant d'un instrument. C'est au son de l'aigre chanterelle d'un mauvais petit violon à trois cordes, faisant aux mains d'un fantôme échevelé l'office de rebec, que s'éveille en sursaut *la Princesse*, qu'Holbein nous représente couchée sur un lit somptueux au pied duquel se tiennent les deux funèbres messagers que la Mort lui envoie. Ce petit violon, assez légèrement dessiné par Holbein au xvi^e siècle, ne motive aucune remarque intéressante. Il ne faut pas croire que le hasard seul ait présidé au choix des instruments représentés dans les sujets des rondes funèbres où l'individu qui personifie la profession de musicien se rencontre face à face avec l'interrupteur maudit de tous les chants

(1) Dans l'édition de Mérian, cet instrument a tout une autre forme. C'est encore une vielle dont on distingue parfaitement la structure. Elle a un manche divisé en plusieurs cases comme celui de la

viole représentée en c du *Doten Bantz*; les côtés ne sont pas aussi échancrés que dans l'exemple tiré de la copie de Büchel, reproduite par Massmann. La forme du corps sonore, en général, diffère.

joyeux. Comme la flûte, le chalumeau et le hautbois, la vielle était l'un des instruments le plus en vogue parmi les jongleurs et les ménestriers pour amuser les convives et pour mettre en train les danseurs. A l'époque où ces héritiers un peu dégénérés des bardes du Nord et des rhapsodes de l'antiquité fréquentaient les demeures seigneuriales, la vielle, jointe à la rote, à la harpe et à quelques autres instruments privilégiés, leur servait à former des concerts que leurs auditeurs trouvaient pleins de charme. Ils en faisaient principalement usage pour accompagner les chants d'amour, les chansons de gestes, les poèmes historiques ou légendaires. Nous avons de nombreuses preuves de cette coutume. Je me bornerai à rapporter les suivantes :

Après si le von li juglar ;
 Cascus se voic faire auzir,
 Adome auxiras retentir
 Cordas de manta tempradura.
 Qui saup novella violadura,
 Ni canço, ni descort, ni lais,
 Al plus que poc avan si trais.
 L'un *viola* lais del cabrefoil,
 Et l'autre cel de Tintagoll,
 Lus cantet cels des fis aimanz,
 Et l'autre cel que fes Jwanz
 L'us menet arpa l'autre viula.

(Guiraud de Cabrera, *Roman de Flamenca*.)

Ly aucuns chantent pastourcelles ;
 Les autres dient en leur vielles
 Chansons, rondeaux et estampies
 Danses, notes et gaberies ;
 Lais d'amour chantent et balades.

(Jeannins Alart.)

Cel jugleor là ou ils veunt
 Tuit leur vielles traites uns
 Laiz et sonnez veunt *viellant*.

(Guillaume de Saint-Clair.)

Cel jugleor *viellent lais*
 Et sons et notes et goudais.

(*Roman de la Violette*, XIII^e siècle.)

Rois Anseis doit maintenant souper ;
 Mais il faisoit un Breton *vieler*
 Le lai Goron comment il doit finer
 Com faitement le convient de finer.

(*Roman d'Anseis de Carthage*.)

Quant les tables ostees furent
 Cil jongleour en pies s'esturent
 S'ont vieles et harpes prises
 Cançons et sons, vers et reprises
 Et de gestes canté nous ont.

(Hugues de Méry, XIII^e siècle.)

Quant un chanterre vient entre gent honorée
 Et il a en droit soit sa *viola* atempée
 La tant n'aura mantel, ne coste des ramées
 Que sa première lais ne soit bien escoutée.

(Huon de Villeneuve, XIII^e siècle.)

Au XII^e et au XIII^e siècle, on chantait dans les rues, au son de la vielle, les exploits de Charlemagne :

De Karolo clari praclara prole Pipini,
 Cujus apud populos venerabile nomen in omni
 Ore satis claris et decantata per orbem
 Gesta solent melitis aures sopire *viellia*.

(Egidius Parisiensis, *Carolinus*.)

Les épithètes données à cet instrument prouvant qu'il charmait et réjouissait à la fois. C'était par-dessus tout un instrument joyeux (1). Un poète qui florissait sous Richard I^{er}, roi d'Angleterre, écrivait

(1) D'après Court de Gebelin, il était cela dans toute la force du terme, et c'est même ce qui autorise cet écrivain à chercher l'origine du mot *violon* dans une onomatopée qui, selon lui, serait l'expression naturelle et involontaire d'un vif sentiment de joie conforme à celui qu'inspirent les sons enchanteurs de l'instrument. On sera peut-être curieux de lire les détails dans lesquels il entre à ce sujet, détails qui doivent surtout intéresser les musiciens. Observons néanmoins que Nodder trouvait les raisonnements employés ici par Court de Gebelin plus ingénieux que solides, et je crois que beaucoup de personnes seront du même avis, quand elles auront pris connaissance du passage suivant : « Le mot » *violon* désigne un instrument à cordes qu'on fait raisonner avec » un archet. Mais quelle est l'origine de ce nom ? Elle se perd

» dans la nuit des temps pour tous les étymologistes ; car dire avec » eux qu'il vient de l'espagnol *biolons*, ce serait tout au plus sup- » poser que cet instrument nous vient par l'Espagne, ce qui serait » peut-être difficile à prouver. Ce nom tient à ceux de quelques » autres instruments appelés *viola*, *basse de viola*, *violoncelle*, etc. » Si jamais nom dut être formé par onomatopée, n'est-ce pas » celui d'un instrument de musique ? Ne ont un son à eux, un son » déterminé et constant, un son propre à les distinguer de tout » autre. Ce son dut devenir leur nom dès l'origine, et, quoique na- » turelle, on dut perdre à jamais cette origine de vue dès qu'on » eut perdu de vue les origines de la langue qu'on parlait et les » révolutions de la nation dont on faisait partie. » Les instruments bruyants, tels que le tambour, le tympanon et

dans un ouvrage intitulé *De coloribus rhetoricis* : « Cymbala præclara, concors symphonia, dulcis fistula, » somniferæ cytharæ, vitulæque jocosæ. » Les Allemands, pour exprimer que quelqu'un nage dans la joie, disent en manière de proverbe : *Der himmel hängt ihm voller geigen*. Jusqu'au siècle dernier, cette qualité lui fut reconnue. Brossard, parlant du violon, dit : « Cet instrument a le son naturellement fort éclatant et » fort gai, ce qui le rend très propre pour animer les pas de la danse. » Le même auteur reconnaît aussi qu'un artiste habile pouvait à son gré le faire passer du plaisant au sévère, et en tirer des sons pleins de tendresse, de douceur et de mélancolie.

Un grand nombre de jongleurs, de ménestrels et même de trouvères, ont cultivé la vielle; de là les noms et surnoms de *vielleurs* donnés à quelques poètes musiciens. Parmi les plus célèbres on cite Jonglet (1) et Colin Muset (2). C'est un joueur de vielle qui figure dans le récit du miracle poétiquement narré au XIII^e siècle, par Gautier de Coincy, sous ce titre : *Du cierge que Notre Dame Rochemadour envoi sur la vielle au ménestrel qui vieloit et chantoit devant s'ymage* (3). Le ménestrel dont parle la légende se nommait Pierre de Sygelart ou Sygalard; il ne passait jamais devant une image de la Vierge sans y faire une prière et sans chanter.

Quant s'oroison a dite et faite,
Sa vielle a dou fuere (de l'étui) traite;
L'arçon as cordes fait sentir
Et la vielle à retentir;
Fait si qu'entour sanz nul défal,
S'asanblent tout et ciers et lai (4).

La vignette placée en tête du miracle représente ce dévotieux personnage tenant sa vielle de la main gauche, et poussant l'archet de la main droite. (Ms. n° 20 de la Bibliothèque nationale.)

» la tymbale portent des noms parfaitement imitatifs. En les nommant, on peint le coup qui les fait retentir. Dans les instruments à cordes, on avait à peindre des sons d'une tout autre espèce, des sons aigus et siffiants, grêles en quelque sorte; on eut donc recours, pour les peindre, à la voyelle *i*, dont le son grêle, aigu et siffiant, se met si bien à l'unisson de ces instruments, et qui, associée au son *o*, sert également à peindre cette joie et cette galeté qu'accompagne et qu'inspire dans les fêtes le son des instruments. On dit *vielle*, *violon*, par le même sentiment qu'on dit *ioh!* *ioh!* et qu'on fit en *iol* et en *jol* les mots celtiques, teutoniques, basques qui peignent la joie et le plaisir. C'est de ce mot que les Latins firent également celui de *fides*, qui désigna les instruments à cordes, et qui forma le diminutif *fidicula*, petit instrument à cordes; tandis qu'en le prononçant en *V*, ils en firent : 1° *Vitula*, la déesse de la joie; 2° en latin barbare, cet instrument dont nous avons altéré le nom en celui de *vielle*.

» Ils en firent encore *vitulari*, se réjouir, folâtrer; *vitellianæ*, tablettes sur lesquelles on écrivait des choses gaies. » Au sujet de l'expression *vitulari*, il est bon de remarquer que, dans le moyen âge, elle signifiait, au propre, *cum vitula cantare*. « *Vitula quodam instrumentum musicum unde vitulari cum vitula cantare*. » (Ugut. et Joan. de Janua.)

(1) « Jonglet fut un ménestrier appris, fort renommé et estimé... comme principal en ce mestier près le dit empereur Conrad. »

Un sien vielor qu'il a
Qu'on apelle acort Jonglet,
Fit appeler par un varlet.
Il est sage et grant appris,
Et s'avoit oi et apris
Mainte chanson et maint biau conte.
(Fauchet, *Ant.*, p. 577.)

(2) Colin Muset, dont j'ai déjà parlé au chapitre qui traite du ménestrel de la Danse des Morts, florissait dans le XIII^e siècle. Le

vieux Fauchet dit qu'il « alloit par les cours des princes. Sa vielle n'étoit pas pareille à celle dont jouent communément les aveugles duourd'hui, car il dit :

« J'allay à li ei praellet,
« Ce sont la veille et l'archet,
« Si li ai chanté le muset. »

» La figure d'un jongleur, tenant cette vielle ou viole, se voit en bosse au costé destre du portail de l'église de S.-Julian des Ménestriers, assis à Paris, en la rue Saint-Martin, représentant un instrument communément appelé *rebec*. » (Fauchet, *ibid.*)

L'un des cinq compagnons de la façade de la maison des Ménestriers de la rue du Tambour, à Reims, était aussi un *vielleur*. On l'avait représenté jouant d'un instrument monté de trois cordes et d'une forme ovale et allongée, comme celle de la plupart des vielles du XIII^e siècle. Ce personnage était le seul qui eût la tête ornée d'un chapel de roses, comme si le sculpteur se fût proposé par là de le distinguer de ses compagnons.

(3) Dans les *Miracles de la Vierge*, liv. II, p. 14, manuscrit n° 20 de la Bibliothèque nationale, fonds de l'église de Paris.

(4) Dans un fabliau qui paraît offrir une autre version de la même légende, le musicien, objet de l'attention de la Vierge, est un harpeur :

Cil (harpur) Nostre Dame must ama,
Sovent en harpaunt la loa;
Checun jor sun lay fesait,
En harpant la saluait;
.....
De le forel ad sa harpe sakké,
Et son plectrun ad empoyné,
Se cordes a ben atempres
Si ke ben se sunt acordez.
A cient pas wus munterray;
Le harpur a commence la lay,
De icele sainte pucele, etc.

(Fabliau *Del harpur à Roucestre*, édit. du *Romén de Wistasse le Moine*, par Michel.)

Les musiciens qui cultivaient spécialement la vielle étaient appelés *jongleurs de vielle*, *ménéstriers de vielle* aussi bien que *vielleurs*. Ceux qui se rendaient dans les bals pour faire danser semblent s'être principalement servis de la vielle à deux ou trois cordes dont on distingua originairement une espèce particulièrement sous le nom de :

RUBÈBE. — REBEC. — *Rubebbe, rubelle, rebelle, reberbe, rebesbe, ribible, rebèbe, rabel*. Ainsi qu'on l'a vu précédemment, Jérôme de Moravie entend par *rubèbe* un instrument d'une nature plus grave que la vielle, et n'ayant que deux cordes. Aymeric de Peyrac donne, au contraire, le nom de *rebec* à une espèce de vielle qui rendait des sons aigus imitant la voix de femme :

Quidam *Rebecum* arcuabant,
Quasi muliebrem vocem coufingentes (1).

La différence de ces témoignages ferait supposer que le rebec et la rubèbe, dans le siècle où vivaient les deux écrivains précités, c'est-à-dire dans le XIII^e, n'étaient peut-être pas des instruments tout à fait identiques, mais deux variétés de l'espèce. Gerson établit aussi que le rebec était plus petit que la vielle (2). Cependant il ne paraît pas que cet auteur, et en général les écrivains du moyen âge, aient pris dans un sens différent la rubèbe ou le rebec, qu'ils se bornent dans certains passages à distinguer d'avec la vielle (3).

Harpes bien sonnans et *rebèbes*.

(*Roman de la Rose*, XIII^e siècle.)

Guiterne, *rebèbe* ensemment

Harpe, psalterion, douçaine

N'ont plus amoureux sentement

Vielle, flente traversaine.

(Eustache Deschamps, XIV^e siècle.)

Car je vis là tout en un cerne

Vielle, *rubèbe*, guiterne.

(Guillaume de Machault, *Li temps pastour*, XIV^e siècle.)

Orgues vielles micamon,

Rubebes et psalterion.

(Le même, *Prise d'Alexandrie*.)

Où estes-vous les tabourins,

Les douçines et les *rebecz*.

(Coquillart, *Monol. du Puys*.)

A tel menestrier tel *rebec* ;

Tenant toujours le verre au bec.

(*Les Satires chrétiennes*.)

Car en dançant, tant me lassa

Que ma muse à bruiant cassa

Et mes nacaires pourfendi ;

Onques puis corde me tendi

Sur tabourin, ne sur *rebelle*.

(Jehan Molinet, XV^e siècle.)

Elle en mourut la noble Badebec.

.....

Car elle avoit visage de *rebec*.

(Rabelais, XVI^e siècle.)

O Muse, je t'invoque ; emmielle-moi le bec

Et bande de tes mains les nerfs de mon *rebec*.

(Regnier, X^e satire, XVII^e siècle.)

Bref, vos paroles non pareilles

Resonnant doux à nos oreilles

Comme les cordes d'un *rebec*.

(Le même.)

On croit que la rebèbe ou rubec avait une forme particulière ; on cite des monuments du XIII^e siècle où cet instrument est trapézoïde, d'autres, des XIV^e et XV^e siècles, où elle est oblongue et rectangulaire, en manière de battoir échancré par les quatre angles. Le nombre des cordes n'était pas toujours de deux, suivant les prescriptions de Jérôme de Moravie. L'instrument en eut plus souvent trois accordées en quinte. Il est certain, comme je l'ai dit plus haut, qu'on faisait principalement usage de la rubèbe pour faire danser. Les citations suivantes en fournissent la preuve : « Un nommé Isembart jouoit d'une rubèbe, » et, en jouant, un nommé Le Bastard se print à danser. » (*Litt. rem.*, an. 1391.) « Roussel et Gaygnat prissent à jouer, l'un d'une flûte, l'autre d'une rubèbe, et ainsi que les aucuns dansoient. » (*Ibid.*, an. 1395.) « Avec lesquels compagnons estoit un nommé François Gontaud, qui sonnoit d'une rubèbe et alèrent

(1) Voy. précédemment, chap. V^e, p. 177.

(2) Voy. *Tractatus de canticis*, et ap. Mart. Gerbert, *De cantu et mus. sacr.*, t. II, p. 154 et suiv.

(3) Cette distinction est faite par Gerson, lorsqu'il explique les paroles du psaume *Laudate eum in chordis et organo*.

» danser. » (*Ibid.*, an. 1458.) Telle était d'ailleurs la principale destination des vielles en général ; seulement la rubèbe paraît avoir plus particulièrement joué son rôle dans les fêtes bourgeoises, populaires et champêtres, et dans les mains des ménétriers de second ordre, au service du premier venu. Tous les instruments à archet à deux et à trois cordes ont été dans ce cas ; en France, en Angleterre, en Allemagne, en Russie, en Italie, en Espagne, et jusque chez les Orientaux, ils ont toujours défrayé les concerts du peuple. Ce sont des musiciens ambulants qui se chargent d'en amuser la foule dans les rues, dans les carrefours ou sur les places publiques. On n'a pas oublié que le *Croth trithant*, qui est l'origine présumée du rebec, était exclusivement réservé aux bardes du second ordre ou ménestrels du pays de Galles. Eh bien, ce crou à trois cordes est précisément celui que l'on retrouve dans sa simplicité originelle en Bretagne, joué par les *barz* de village qui passent pour les descendants directs des anciens ménestrels ou bardes gallois et bretons, comme nous l'apprend M. Hersart de la Villemarqué. « Ces barz, dit-il, à l'exemple de leurs » ancêtres, célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire ; ils dispensent avec impartialité à tous le » blâme et la louange, et, pour relever le mérite de leurs chants, ils s'accompagnent des sons très peu » harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes nommé *rebec*, que l'on touche avec un archet, » et qui n'est autre que la *hrouz*, ou rote des bardes gallois et bretons du VI^e siècle (1). » En d'autres pays de la Grande-Bretagne, on faisait aussi usage du rebec. Brantôme parle avec dédain de ceux qui venaient d'Écosse. Milton témoigne de la faveur accordée au rebec comme instrument servant pour accompagner les danses ; il vante le son joyeux de cet instrument : « *And the jocund rebecs sound.* » En France, la vogue du rebec durant le moyen âge égala celle de la vielle à roue, du monocorde à archet, de la flûte, du chalumeau, de la cornemuse, du tambourin et du tambour. On l'employait dans les noces, les bals, les festins ; dans les mascarades, les cortèges, les sérénades, et en général dans tous les divertissements du peuple et de la bourgeoisie. Comme les fiancés, d'ordinaire, se rendaient à l'église à pied, suivis de leurs parents et de leurs amis, il était d'usage que le cortège fût précédé d'un ou de plusieurs ménétriers jouant de la vielle ou du rebec, de la cornemuse, de la flûte, du hautbois, du tambourin. La même coutume existait en Allemagne, où nous retrouvons la vielle à trois cordes au nombre des instruments communément désignés sous le nom générique de *Geige*.

En Espagne, les habitants des campagnes s'égayent au son du *rabel* (2) ou *arrabel*, violon commun que l'on croit être le même que le rebec, et qui se nomme en portugais *rabeca*. Les paysans russes de l'intérieur des terres emploient aussi un violon rustique fort ancien dans leurs contrées ; il est en forme de mandoline, il a trois cordes et se nomme *gouddok*. Les habitants de la haute Lusace en possèdent un du même genre dont ils se servent dans les fêtes et les cérémonies nationales. Quant aux Orientaux, ils ont plusieurs instruments à deux et à trois cordes joués avec un archet, au nombre desquels est le *rebab* ou *rewawe*, fort connu des musiciens ambulants et des bateleurs. L'emploi vulgaire des vielles à deux et à trois cordes, qui a été général, comme le prouve ce qui précède, a fait regarder celle que l'on nommait en France *rubèbe* ou *rebec* comme une sorte de violon rustique, voire de mauvais violon. Cette opinion est venue de ce que le violon à trois cordes appelé *rebec* fut, à une époque récente, exclusivement attribué aux apprentis ménétriers, aux musiciens de guinguette, de foire et de village, à qui des ordonnances de police, rendues dans le XVII^e siècle, avaient interdit l'usage des basses, dessus et autres parties de violons dont les maîtres de la corporation avaient seuls le droit de se servir pour former des concerts et faire danser le public (3). C'est pourquoi Roquefort et quelques autres l'ont pris pour un violon champêtre, bien qu'il n'eût pas seulement ce caractère, puisqu'on l'employait encore ailleurs que dans les campagnes (4).

(1) Ménage dérive du *rabel* des Espagnols, dérivé lui-même de l'arabe, le mot français *rebec* que d'autres font venir du celtique *reber*.

(2) Quelques uns croient que cet instrument tire son origine de la rubèbe et n'en est qu'une imitation.

(3) Un avis du procureur du roi, rendu le 29 août 1643, confirmé par une sentence du prévôt, le 2 mars 1644, et par arrêt du

parlement, du 11 juillet 1648, faisait encore une fois défense sous des peines précédemment prononcées, à tous ménétriers non reçus maîtres « d'entreprendre à l'avenir sur l'exercice des joueurs » d'instruments de musique et de jouer d'autres violons que du » rebec. »

(4) « RUBÈBE.. REBEC, sorte de violon bâtard, de violon champêtre. » (Roquefort, *De l'état de la poés. franç.*, p. 108.)

Dans un passage de Rabelais que l'on a souvent cité, ce n'est pas au rebec, mais à la cornemuse, que l'auteur applique l'épithète de rustique : « Plus me plaist, dit-il, le son de la rustique cornemuse que les fredonnements de luts, *rebecs* et violons anticques. » Cela donne à entendre que le rebec n'avait pas encore cessé d'être estimé, malgré le rôle tout populaire qu'il remplissait en de certaines occasions. Peu à peu le nom de *rebec* fut généralement appliqué à toute vielle ou viole propre à faire danser. C'est dans ce sens que l'emploient un assez grand nombre d'écrivains appartenant à une période récente, notamment les auteurs modernes, quand ils font du rebec l'instrument privilégié des musiciens du moyen âge dont ils parlent dans leurs écrits. Plusieurs d'entre eux, en citant la Danse Macabre, ne manquent pas de répéter que c'est une ronde où la Mort fait danser les humains au son du rebec, quoique le spectre du bal funèbre, comme nous le savons à présent fort bien, emploie toutes sortes d'instruments pour cet usage, et non pas seulement du rebec. Il est certain que celui-ci, dès la fin du xv^e siècle, se confondait avec l'instrument de la famille de violes qui faisait le dessus, et qui se nommait aussi violon, en allemand *Discant Geige* et en italien *rebecchino*. C'est le dessus de viole converti en violon qui devint le chef de famille du violon moderne. Nous savons que Brossart le disait très propre à régler les pas de la danse. Telle était aussi l'opinion de Mersenne (1). Il continua donc dans les fêtes le rôle du rebec avec lequel on l'identifiait, bien qu'il eût quatre cordes et que le rebec dans le modèle le plus usité n'en eût que trois. Cependant, à l'époque de la transformation des dessus de viole en violons, il existait encore un instrument à archet d'une très petite dimension monté de trois cordes, lequel, par sa forme, me paraît dérivé d'une espèce de vielle à archet différente du *rebec*, et dont je parlerai tout à l'heure. Cet instrument est celui qu'employaient les maîtres de danse. Comme il était d'un petit volume et très portatif, en sorte qu'il pouvait facilement tenir dans la poche d'un habit, on lui avait donné le nom de *poche* ou *pochette*.

Le violon continua d'être en usage, ainsi que la vielle, pendant les xvi^e, xvii^e et xviii^e siècles ; mais ils formaient deux familles d'instruments différentes. Dès le xv^e siècle, on remarque sur le manche de la viole des touches fixant les divisions des cordes, comme dans le luth et la guitare ; ces touches étaient au nombre de sept ; il n'y en avait point à celui du violon proprement dit ; la viole était généralement garnie de cinq à six cordes (2) ; le violon n'en avait que quatre. Enfin ces deux instruments différaient essentiellement

(1) « Ses sons (les sons du violon) ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du luth ou des autres instruments à cordes, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage à raison de la grande tension de leurs cordes et de leurs sons aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 violons du Roy avouent qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant : de là vient que cet instrument est le plus propre de tous pour faire danser comme l'on expérimente dans les balets et partout ailleurs. » (Mersenne, *Harm. univ.*, liv. IV^e, *Des instr. à cordes.*)

(2) Dans la plupart de ses variétés, car la famille de cet instrument était très nombreuse. Elle comprenait entre autres la *viola alta* ou *viola da braccio*, nommée aussi *violetta*, la *viola bastarda* (*Bastard geige*), la *viola d'amore*, la *viola bardone* ou *baryton*, la *viola da gamba*, en allemand *Kniegeige*, en français basse de viole, la *viola da spalla*, etc. Le *violone*, la *lyra* et le *lirone* étaient, comme la *viola da gamba*, des instruments graves du système des violes. Le premier avait sept cordes, le second douze et quelquefois quinze. La *viola bardone* en avait un nombre considérable, les unes de boyau, les autres de métal. La lyre était très usitée en Italie, et les Français en faisaient pareillement usage. Le manche et la touche de la lyre étaient beaucoup plus larges que ceux des violes ordinaires. D'après Mersenne, le son de cet instrument était languissant et propre à exciter la dévotion. Il y avait encore une autre lyre de la même espèce que la précédente, mais

plus petite et que les Italiens nommaient *lyra da braccio*. Enfin, ils connaissaient encore d'autres variétés ou modèles de violes appelés de la même façon. Le mot *lyra*, en Italie, paraît avoir eu un sens assez étendu ; il correspondait au *Leier* des Allemands, d'où le verbe *lirare*, employé dans la même acception que *leiern*, synonyme de *geigen*, en français *vieller*. On désignait la vielle à roue des Allemands sous le nom de *lyra tedesca, rustica* ou *pagana*, pour la distinguer de la *lyra* des Italiens et de la lyre des Français, sorte de viole ou vielle à archet. Les Allemands appellent aussi l'instrument à cordes et à roue, lyre (*Leier*) et principalement *Bauerleier*. Les différentes acceptions modernes du mot *lyre* ont engendré l'équivoque la plus plaisante en donnant lieu de confondre la lyre antique, la lyre d'Orphée et d'Apollon, avec les instruments à archet de la nature des violes. Cette confusion a produit une foule d'images très singulières dans les xvii^e et xviii^e siècles. La plupart des auteurs qui ont écrit pendant cette période ne peuvent concevoir la lyre des anciens sous une autre forme que celle de la viole employée de leur temps. Plusieurs divinités mythologiques et d'autres types allégoriques sont figurés, sur des monuments et dans un assez grand nombre de tableaux de maîtres, jouant du violon, de la viole, de la basse de viole, et tenant l'archet moderne au lieu du plectrum antique. Cet anachronisme se reproduisait aussi sans cesse dans les jeux et les divertissements de la scène, où l'on sait que les sujets mythologiques furent très en vogue dès la naissance de l'opéra.

sous le rapport des proportions du corps sonore, et par conséquent de la qualité des sons, plus brillants et plus énergiques dans le violon, plus doux et plus étouffés dans la viole.

Ce qui confirme le caractère de popularité et d'universalité attaché à l'emploi du rebec et du violon, ainsi que la vogue dont ces instruments jouissaient parmi les ménétriers de profession, ce sont les nombreuses expressions proverbiales auxquelles ils ont donné lieu. Plusieurs d'entre elles, appliquées d'abord à la vielle à archet, passèrent ensuite au violon et quelques unes à la vielle (à roue). Le nom de viole n'en a produit qu'un très petit nombre, d'ailleurs peu usitées (1). On se plaît à citer les vers suivants du facétieux Rabelais :

Elle en mourut la noble Badebec
Du mal d'enfant; que tant me semblait nice :
Car elle avait visage de rebec,
Corps d'Espagnol et ventre de Soufice.

L'expression *visage de rebec* fait allusion aux têtes sculptées à l'extrémité du manche du rebec. Longtemps il fut de mode de mettre des figures semblables à un grand nombre d'instruments (2), mais principalement aux instruments à cordes dont le manche, au lieu d'être courbé en arrière comme celui des luths, était recourbé en dedans (3). Du reste, ces figures n'étaient pas toujours ridicules et grotesques, elles représentaient souvent de jolies têtes de femmes qui semblaient avoir pour but de rappeler les sirènes. Toutefois l'expression *visage de rebec* se prend en mauvaise part; *sec comme rebec* n'a pas un sens plus favorable. Dans une pièce comique intitulée *La comédie des proverbes*, par Adrien de Montluc, prince de Chabonais, une femme, faisant l'analyse des défauts d'un homme qui lui déplaît, dit en parlant de celui qu'on pardonne le moins : la pauvreté : « Pour la bourse, il ne l'a pas trop bien ferrée; de ce côté-là *il est sec comme rebec* et plus plat qu'une punaise. » On peut croire que la phrase suivante, extraite des *Satires chrétiennes*, avait aussi un sens proverbial :

A tel menestrier tel rebec,
Tenant tousiours le verre au bec.

L'auteur des *Contes d'Eutrapel*, Noël du Fail, emploie cette façon de parler : *Il est bon joueur de rebec*, pour dire *c'est un homme habile, entendu, etc. C'est un plaisant violon*, ou simplement *un violon*, est au contraire un terme de mépris. Les RR. PP. qui ont travaillé au dictionnaire de Trévoux l'expliquent en ces termes : « Traiter un homme de violon, c'est comme si on le mettait au rang de » ces ménétriers qui vont de cabaret en cabaret jouer du violon et augmenter la joie des ivrognes (4). » Ces paroles sont bien dures, bien injurieuses pour les pauvres ménétriers; et le proverbe : *Il est comme les violons* (5), qui n'ont pas de pire maison que la leur, ne l'est guère moins. On dit encore au propre,

(1) Tel est celui-ci : *Le parlement n'a presque jamais dansé sans Viole*. La famille de Viole était ancienne dans le parlement de Paris et l'on a compté jusqu'à dix ou douze conseillers de cette famille en divers temps. De là le proverbe par allusion au nom de l'instrument de musique viole.

(2) Cette mode a régné pendant tout le moyen âge et s'est continuée bien au delà. Dès le IX^e siècle, on voit sur un grand nombre de monuments des harpes, des violes, des giges, des cistres, des pandores, des guitares et des instruments à vent comme le chorus et la cornemuse, avec des têtes humaines ou des têtes d'animaux sculptées, le plus souvent des têtes de lion et de singe.

(3) Cet usage a été peu à peu abandonné. Les exemples en deviennent de plus en plus rares au XVIII^e siècle. De nos jours, quelques instruments à vent, tels que le serpent, le buccin et le basson russe sont à peu près les seuls instruments de musique auxquels on se soit plu quelquefois à donner une forme contournée et bi-

zarre, et pour ornement un pavillon en forme de gueule de serpent.

(4) « C'est une expression populaire. *Apollon vient rarement en France depuis que l'insolence du burlesque fait qu'on l'y traite de violon* Sar. M. Godeau, étant en colère contre Colletet, » l'insultait par ce terme outrageux :

» Colletet, je vous trouve un plaisant violon.

» Colletet lui répondit :

» Nous sommes tous égaux, étant fils d'Apollon. »
(*Dict. de Trévoux.*)

(5) Avant qu'on eût adopté le mot *violoniste*, on appelait *violon* le musicien qui jouait de cet instrument : *Les vingt-quatre violons du roi*. On employait aussi ce mot d'après la signification de l'ancien terme *vielleur*, c'est-à-dire, comme synonyme de compagnons, de ménétriers : *Allez-nous chercher les violons pour danser*.

donner les violons, pour dire payer les violons d'un bal, donner une sérénade, et au figuré, se donner les violons, pour dire être content de soi, se vanter. Les autres ont dansé, et il a payé les violons, signifie qu'on a payé les frais d'une chose dont tous les autres ont eu le profit. Comme exemple de cette acception figurée, le R. P. Joubert, de la compagnie de Jésus, eut la hardiesse de donner la phrase suivante dans son *Dictionnaire français-latin*, bien qu'il eût dédié son ouvrage à une Altesse Royale, au prince des Asturies :

« Les grands font les folles entreprises ou les fautes, et le peuple paye les violons (*Delirant reges, » Archivi plectuntur*). »

Je me bornerai à ces citations qui suffisent pour justifier l'assertion que j'avais émise.

Le violon et le rebec ayant été rabaissés en prose, ont perdu tous leurs droits en poésie. Ils sont très, rarement employés comme objet de comparaison dans les ouvrages sérieux, et la muse satirique est la seule qui les tolère. *Rebec* d'ailleurs embarrassait un peu pour la rime; celle qu'on est naturellement enclin à lui donner est *bec*. Rabelais, Regnier et l'auteur des *Satires chrétiennes* n'en ont pas employé d'autres; or cette rime-là, que je sache, n'est pas tout à fait du style sublime.

Les Danses des Morts que j'ai eues sous les yeux ne contiennent point le rebec sous sa forme la plus ancienne. L'instrument du gothique *Doten Dantz*, que l'on trouvera planche IX, figure 71, et qui n'a que trois cordes, me semble appartenir à la famille des guitares (voy. chap. XVII). Quant à celui du ménétrier de la Danse du Grand-Bâle (pl. V, fig. 29), et à l'instrument donné par Holbein à l'un des squelettes chargés d'éveiller la princesse, instrument dont je me suis déjà occupé en traitant des vielles, on peut les appeler *violons* ou *rebecs*, comme étant calqués l'un et l'autre sur le type le plus moderne du dessus de viole ou viole discant, auquel le *rebec* et le violon ont été assimilés. J'ai déjà dit plus haut, en note, que l'édition de Mérian de la Danse du Grand-Bâle laissait à l'instrument du ménétrier son ancien caractère de viole. Un dessin de la Danse Macabre, du manuscrit n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale, représente un instrument à archet de petite dimension (voy. pl. IV, fig. 25 a), que l'on est tenté de prendre pour une espèce particulière de viole à trois cordes appelée autrefois du nom de :

GIGUE, *gighe, guige, gige, gygue, gingue*. — Il est bien peu de passages relatifs aux anciens instruments dans les écrits des vieux poètes où la gigue ne soit pas mentionnée en même temps que la viole, la harpe et la rote.

On en jugera par les exemples que voici :

Toz les deduz il font oir
Par com puet home resjoir
Gigues, et harpes et vièles.
(*Dolopathos*, XIII^e siècle.)

Gigue, ne harpe, ne vièle
Ne vauçissent une cenele.
(*Lais de l'Oiselet*.)

Cel prince nous ont fait la figue
En harpe, en vièle et en *gigue*.
(Guyot, *Bible*, ms., XII^e siècle.)

Estives, harpes et sautiers,
Vièles, *gygues* et rotes
Qui chantoient diverses notes.
(*Roman de la Poire*.)

Psalteres, harpes et vièles,
Giges, et chifonies beles.
(Cité par du Cange, v° *VITULA*.)

Rote, harpe, vièle et *gigue* et ciphonie.
(*Roman d'Alexandre*, XIII^e siècle.)

Madame Musique as clochetes
Et li cleric plain de chanconetes
Portoient *gigues* et vièles
Salterions et fleuteles.
(*La bataille des sept arts*, XIII^e siècle.)

Je sui juglères de vièle
Si sai de muse et de frestele,
Et de harpe et de chifonie
De la *gigue* et de l'harmonie.
(*Les deux bordeors ribaus*, XIII^e siècle.)

Sez-tu rien de citole,
De vièle, ne de *gigue*
Tu ne sez vaillant une figue.
(*Ibid.*)

L'us mena *giga*, l'autre rota.
(Raynouard, *Lexic.*, rom. I.)

Mais quel était cet instrument appelé *gigue*? Un instrument à cordes ou un instrument à vent? Les au-

teurs sont divisés d'opinions à cet égard. Roquefort, dans son Glossaire de la langue romane, donne les définitions suivantes : « GIEUX, *gige*, sorte d'instrument de musique à vent. — *Gige*, espèce de danse. — » *Gige*, la cuisse. — *Gigueour*, *gigueur*, joueur de l'instrument appelé gigue ou gige. — *Giguer*, courir, » sauter. — *Gigue*, fille gaie, vive, égrillarde, etc. » Dans un supplément au même glossaire, il répète que la gigue était un instrument à vent, et il ajoute que Dante en fait mention dans sa *Divine comédie* (1). Cette dernière assertion est exacte ; seulement Roquefort n'avait point lu le passage dont il parle, autrement il aurait vu qu'il s'était trompé sur la nature de l'instrument cité par l'auteur italien. Le dictionnaire de la Crusca, mieux renseigné à cet égard, reconnaît, d'après Dante, que la *giga* était un instrument à cordes. Bottée de Toulmon n'a formé aucune conjecture, préférant rester dans le doute ; aussi se borne-t-il à dire : « Quant à la *gigue*, l'emmerache, le micamon et la trépie, j'avoue qu'ils me sont tout à fait inconnus. » Le savant et célèbre Kieseletter, en rendant compte dans une revue musicale très estimée, nommée la *Cæcilia* (2), des travaux de Bottée de Toulmon sur les éléments de l'art instrumental du moyen âge, a reconnu, avec sa sagacité habituelle, que la gigue tirait son nom du mot allemand *Geige*, expression générique sous la laquelle on comprit d'abord les instruments à cordes de la famille des violes, et plus tard ceux de l'espèce des violons. J'ajouterai que si cet instrument conserva cette dénomination en divers pays, c'est que probablement il tirait son origine d'un modèle de vielle principalement en usage chez les Allemands, comme le donnerait à entendre une citation du trouvère Adenès, auteur du roman de *Cléomades* (3). Tout ce qu'on peut dire de plus précis à cet égard, c'est qu'un grand nombre de monuments prouvent qu'il a existé en France et en Allemagne un instrument à archet de petite dimension, monté de trois cordes et d'une forme qui semble donner lieu de supposer qu'on le distinguait de la rubèbe ou rebec et des violes, surtout à partir de l'époque où celles-ci s'écartèrent de plus en plus du type de l'ancienne *lyra*, tel que nous le fait connaître le manuscrit de Saint-Blaise. Cette forme, comme nous savons, avait beaucoup de rapport avec celle de la mandoline moderne. Le corps de l'instrument était bombé et sans échancrure sur les côtés. Il se prolongeait en diminuant insensiblement jusqu'à la partie supérieure où les cordes étaient fixées. Cette partie se détachait de l'extrémité du cône et se renversait tout droit en arrière, ou bien elle décrivait une courbe gracieuse en revenant sur elle-même. D'après cette disposition, le manche n'était que le prolongement du corps principal comme dans l'ancienne *lyra* et dans la plupart des vielles du XI^e siècle. Ce fut là principalement ce qui introduisit une différence d'aspect entre la gigue et la vielle à une époque où celle-ci avait un manche dégagé et indépendant. Mais ce trait ne fut pas le seul qui différenciât les deux instruments, et il est à présumer que les proportions du corps sonore, l'accord et le diapason offraient des dissemblances qui, à un autre point de vue, empêchaient de les confondre. Une gigue est figurée dans les peintures qui décorent la chapelle de la Vierge dans la cathédrale du Mans, édifice du XIV^e siècle (pl. XVII, fig. 149). J'en ai découvert un autre exemple dans la Danse des Morts du beau manuscrit, n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est un des squelettes de l'orchestre funèbre qui joue ici de cet instrument dont la forme est gracieuse et élégante. La table en est légèrement échancrée en cœur à sa base ; elle est percée près du chevalet de plusieurs trous qui forment un dessin à peu près semblable à la rose de la guitare. Le manche, dont le bout est renversé, se confond avec le corps de l'in-

(1) E come giga e harpa in tempra tosa
Di molte corde fan dolce tintino.
(*Paradiso*, cant. XIV.)

(2) *Cæcilia, eine Zeitschrift für die musik Welt.* (Mainz, B. Schott, t. XXII, 1843, p. 187 et suiv.)

(3) Et si avoit bon leuteurs
Flauteurs de Behaigne,
Et de *gigueours* d'Allemaigne,
Et flauteurs à deux dois.
(*Roman des Cléomades*, XII^e siècle.)

Bien que Guillaume de Machault fasse mention de la flûte de Bohême (flûte de behaigne), comme d'une espèce de flûte origi-

naire de ce pays, on ne peut arguer de cette citation que l'expression *gigueours d'Allemaigne*, doit s'entendre exactement de la même manière, et de telle sorte que le nom de pays soit une preuve décisive de l'origine de l'instrument. Ce nom peut aussi bien caractériser la nationalité des individus qui jouaient ici de la gigue. En effet, dans le passage suivant :

I for there were *rotys* of Almayne,
And eke of Arragon and Spayne....

l'expression *rotys of Almayne* prouve qu'on faisait usage d'une espèce particulière de rote en Allemagne, et n'implique nullement, ce qui serait d'ailleurs erroné, que la rote fut originaire de ce pays.

strument. Malheureusement, par une de ces inadvertances si communes aux peintres et aux sculpteurs, l'artiste a oublié de figurer les cordes. Il est vrai que le squelette ne se déconcerte pas pour si peu : il promène bravement son archet sur le bois de la table, persuadé qu'il fait de la musique et que les humains l'entendent (voy. pl. IV, fig. 25 a). Que la forme particulière de vielle que nous remarquons dans ce dessin ait été effectivement celle de la gigue ou bien qu'elle ait appartenu à un instrument désigné par un autre nom, toujours est-il qu'elle a beaucoup de rapport, non seulement avec la figure des peintures murales de la cathédrale du Mans et l'ancienne *lyra* du manuscrit de Saint-Blaise, mais aussi avec un modèle de *Geige* donné au XVI^e siècle par Luscinius et Agricola, le premier dans sa *Musurgia*, le second dans l'ouvrage intitulé *Musica instrumentalis*. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le dessin donné planche IV, figure 25 a, avec ceux que l'on trouvera planche XVII, figure 142, et planche XVIII, figure 150. Le nom de *Geige* s'est toujours employé génériquement en Allemagne dans le sens d'instrument à cordes et à archet, et Luscinius, qui donne à l'instrument dont je parle le nom de *Geige*, appelle aussi du même nom, mais avec l'épithète de *gross Geige*, un autre instrument d'une forme tout à fait différente. C'est une viole à neuf cordes avec un manche court et large, de profondes et hautes échancrures sur les côtés et un cheviller ployé en arrière comme celui du luth. Ainsi que j'en ai déjà fait la remarque, le verbe *Geigen* exprimait l'action de jouer des instruments à cordes et à archet. Autrefois on écrivait *gige* et *gigen*.

Ir gige, und ir rotte.

(Gottfried von Strasburg, *Tristan*.)

Ern ist gige noch diu rotte.

(Wolfran von Eschenbach, *Parcival*.)

Liuan und gigen.

(Gottfried von Strassburg.)

Ces mots, qui sous cette forme antique se sont conservés dans quelques patois allemands, ne laissent pas de ressembler beaucoup à notre vieux mot français *gigue*, que nous avons écrit aussi *gige*. Ainsi les Allemands ont dit *geigen*, comme nous avons dit *vieller*, pour jouer de la vielle à archet ou de tout autre instrument à cordes ; et le mot *geige*, employé absolument, a exprimé tour à tour dans leur langue, aussi bien que *vitula* dans les idiomes de la basse latinité et *vielle* dans notre vieux français, des variétés d'instruments à cordes et à archet, comme la lyre à archet, la rote et la vielle, le rebec, le violon et les autres violes d'où dérivent le violoncelle et la contre-basse. Peut-être, à l'époque où vivaient les deux poètes allemands cités plus haut, appliquait-on plus particulièrement ce nom à des vielles d'une petite dimension, à celles par exemple qui jouaient un rôle analogue au rebec, et servaient principalement pour faire danser. On n'en serait que plus fondé à les rapprocher de la gigue, qui paraît avoir eu généralement cette destination en France et en Angleterre, aussi bien que la rubèbe ou rebec, d'où vraisemblablement le nom de *gigue* donné à une danse très usitée parmi nous jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et très connue aussi des Anglais qui la pratiquent encore. Elle s'exécute sur un air d'un rythme inégal et sautillant, probablement du caractère de ceux que l'on jouait pour faire danser sur la gigue. Si l'on cherchait bien, peut-être trouverait-on la preuve que l'emploi de celle-ci n'a pas été sans influence sur la création de certaines locutions populaires comme *giquer*, courir, sauter, gambader ; *gigue*, fille gaie, alerte et un peu égrillarde ; *ginguet*, petit vin vert assez semblable à celui que le proverbe déclare être *bon à faire danser les chèvres*. Toutes ces conjectures se fortifient encore de cette circonstance, que ce sont précisément les *maîtres à danser* qui ont conservé l'usage et en quelque sorte la tradition de l'espèce de vielle dont on parle ici. Or les maîtres à danser, faisant partie des corporations ménésières, durent se servir pendant longtemps des instruments du métier. Celui dont ils ont fait usage jusqu'au XVII^e siècle pour régler les exercices chorégraphiques de leurs élèves ne diffère du modèle de *Geige* donné par Luscinius et Agricola que dans la dimension du coffre et le nombre des cordes. Il était plus petit, plus étroit, plus allongé et avait généralement quatre cordes. Du reste, la forme des deux instruments est la même et la disposition du manche identique, ainsi qu'on peut s'en assurer en comparant le dessin que j'ai tiré de Prætorius et celui qui provient de la *Musurgia* de Luscinius (voy. pl. XVIII, fig. 150, 151). Du reste, ces petits violons, dans les

derniers temps, étaient bannis des concerts; ils n'étaient employés que par les maîtres de danse qui les mettaient dans leur poche après chaque leçon. C'est ce qui leur fit donner le nom de *poches* ou *pochettes*. Leur peu de son leur valut aussi celui de *sourdines*.

Vers la fin du siècle passé, la poche ou pochette s'attribua les formes du violon. La même époque vit une révolution analogue s'opérer généralement dans la famille des violes, qui, après avoir disparu de l'orchestre des théâtres, disparaissaient aussi de la musique d'église et de concert. De cette nombreuse famille d'instruments à cordes, il ne nous est resté que quatre rejetons principaux. Ceux-ci, en se modifiant, ont produit le violon, la viole actuelle (nommée aussi *alto* ou *quinte*), le violoncelle et la contrebasse. En France, ces deux derniers instruments ont été introduits au théâtre dans les premières années du XVIII^e siècle. Ils forment actuellement, avec le violon et la viole ou alto, sous le nom de *quatuor*, un groupe instrumental qui est la base des orchestres modernes, et qui s'emploie quelquefois séparément dans la musique de concert dite *musique de chambre*.

CHAPITRE TREIZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

VIELLES (A ROUE).

DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Bibl. nat. : a.) Un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 25 b.) — DANSE DU GRAND-BALE : b.) Le Maire. *Der Schultheiss* (pl. XVIII, fig. 158.) — ICONES MORTIS d'Holbein : c.) *Le Triomphe de la Mort* (Le Charnier) (pl. IV, fig. 26).

Substituer la roue à l'archet pour mettre en vibration par le frottement les cordes d'un instrument construit en forme de luth, de violon ou de guitare, et faire usage de sillets mobiles remplaçant les doigts pour toucher les cordes, et en marquer les divisions sur le manche de l'instrument, ce sont là des artifices de mécanisme dont on eut très anciennement l'idée.

La preuve de cette ancienneté nous est fournie par Gerbert, qui a tiré d'un manuscrit datant du IX^e siècle une figure dans laquelle on reconnaît de prime abord l'application de ce système (voy. pl. XVIII, fig. 152). La forme de cet instrument est celle d'une guitare moderne. On y remarque trois cordes fixées à trois chevilles, huit sillets mobiles rangés le long du manche, un chevalet sur lequel passent les cordes, une petite roue qui les fait vibrer, une manivelle qui fait tourner la roue, enfin deux ouïes qui sont de simples trous ronds pratiqués vers le haut de la table, près du manche. Tout cet appareil est à découvert. Un mot tracé en lettres gothiques à côté de l'instrument prouve qu'on lui donnait à cette époque le nom d'*organistrum* (1). Pour ce qui regarde la manière d'en jouer, on est convenu de s'en rapporter aux indications

(1) Dans son *Essai sur les instruments du moyen âge*, M. de Coussemaker fait remarquer que ce mot est composé d'*instrumentum* et d'*organum*; et comme anciennement on appelait *organum* les intervalles de quarts, de quintes et d'octaves qui constituaient alors toute l'harmonie, il en tire cette conséquence que l'instrument représenté dans le manuscrit de Saint-Blaise devait être un de ceux qui se prêtaient naturellement à l'exécution de semblables accords. Il présume, en effet, que les trois cordes de l'*organistrum* n'étaient pas montées à l'unisson, mais accordées de manière à faire entendre l'octave, la quarte et la quinte, suivant le système décrit par Hucbald. La roue frottant ces trois cordes à la fois, et chaque touche ou sillet portant nécessairement sur les mêmes cordes, l'instrument produisait toujours une sorte d'harmonie. Dans

la suite, on l'a défini sous son nom de *vielle*, instrument à roue, à touches et à accord. M. de Coussemaker motive de la même manière l'application du nom de *symphonia* à l'*organistrum*, les termes *organum*, *diaphonie* et *symphonie* ayant été employés presque indifféremment, pendant une certaine période du moyen âge, pour désigner la musique à plusieurs parties. Je ne conteste pas que cette manière d'expliquer l'origine des deux dénominations dont il s'agit ne soit parfaitement logique. Je dirai néanmoins qu'*organistrum* et *symphonia* ont pu s'appliquer à l'espèce d'instrument dont nous trouvons un type dans le manuscrit cité par Gerbert, uniquement à cause du caractère générique ou collectif qui semble leur avoir été attribué de tout temps. Dans leurs diverses acceptions, on ne pourrait toujours faire intervenir avec

que nous fournit à cet égard un monument du XI^e ou du XII^e siècle, le chapiteau de l'église de Bocheville. Là sont représentés deux musiciens ayant un *organistrum* placé en travers sur leurs genoux. Le premier tourne la manivelle et maintient l'instrument, le second semble occupé à faire mouvoir les sillets (pl. XVIII, fig. 153). Est-ce à dire qu'il ait toujours fallu deux personnes pour jouer de l'*organistrum*? Ce serait peut-être se prononcer d'une manière trop exclusive que de l'affirmer d'après cet exemple, le seul de ce genre que l'on ait trouvé jusqu'à présent. J'ai vu aussi sur des miniatures de petites orgues portatives aux mains de deux personnes : l'une tenait l'instrument et pressait le soufflet, l'autre touchait le clavier, et cependant on sait fort bien que cet instrument était ordinairement joué et porté par un seul individu. Peut-être la même chose est-elle arrivée pour l'*organistrum*. Je serais tenté de croire que celui-ci a quelquefois varié dans ses dimensions, qui ont pu être réduites de manière à en faciliter l'usage à un seul musicien. Toujours est-il que vers la fin du XII^e siècle, et dans un monument à peu près contemporain du chapiteau de Bocheville, nous rencontrons un exemple qui semble venir à l'appui de notre opinion. Dans l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray, que M. de Chergé a signalé au comité des arts et monuments, on voit un *organistrum* joué par une seule personne. Cette sculpture d'ailleurs est assez grossière, et il est plus que probable qu'elle ne donne qu'une représentation très imparfaite de l'instrument. Aussi ne peut-on pas bien se rendre compte de l'utilité d'une seconde roue qu'on a figurée dans la partie de la table la plus voisine du manche. On ne saurait admettre que cette roue ait agi en même temps que l'autre sur les cordes, et l'on doit supposer qu'elle avait une destination particulière. Du reste, les doigts du musicien semblent toucher directement les cordes, et l'on n'aperçoit point de trace de sillets. Cet *organistrum* est suspendu par une courroie aux épaules et au cou de celui qui en joue : on a presque toujours porté de cette manière cette espèce de vielle afin d'avoir les deux mains libres pour s'en servir en marchant. C'est pourquoi on lit dans un fragment de la chronique manuscrite de du Guesclin, fragment que je cite plus loin en entier :

Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant,
Qui une chiffonie va a son col portant.

Ce nom de *chiffonie* désigne ici l'*organistrum*. En effet, le mot *symphonia*, après être devenu synonyme de l'ancienne dénomination, avait fini par la remplacer tout à fait. On conjecture que c'est dans le XII^e ou le XIII^e siècle que ce changement de noms s'opéra : « *Symphonia seu organistrum*, » dit Jean de Muris. De *symphonia*, nos vieux poètes ont fait *symphonie* et *sinfonie*, puis :

CHIFONIE, chyfonie, chiffonie, cyfonie, cyfoine.

N'orgue, harpe, ne chyfonie
Rote, vielle et harmonie.

(*Estoire de Troie la Grant.*)

Muses, flustes et fresteles,
Tymbres, tabors et sinfonies.

(*Roman de Dolopathos*, XIII^e siècle.)

Psaltere, harpes et vièles
Et giges et chiffonies beles.

(*Le Lucidaire.*)

La forme *chifonie* est celle qu'emploient le plus fréquemment et le plus généralement les auteurs des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. C'est celle aussi qui détermine le mieux la nature de l'instrument qu'ils se sont proposé de désigner. On ne peut s'empêcher de reconnaître qu'un grand nombre de passages où figure le mot *symphonie* inspirent des doutes relativement à leur véritable signification. J'ai peine à croire

le même bonheur l'*organum* et la diaphonie de l'harmonie gothique. Que d'instruments différents n'ont-ils pas exprimés! Le second de ces mots, le mot *symphonie*, s'est entendu d'une espèce de timbales dont parle Isidore (Isid., lib. II, *Orig.*, cap. 24) ; il a servi à désigner la lyre (*lyris, id est symphoniis*), qui elle-même a donné son

nom, parmi les Allemands, à l'*organistrum* ; il s'est encore appliqué à la flûte (*tibia symphonia*), puis au sistre, à la trompette (*sistrum, tuba genus symphoniæ*), enfin à différents instruments à cordes de la nature du *clavichordium*...

que dans les deux fragments de la *Bible* rapportés ci-après, le traducteur ait pensé à l'*organistrum* en rendant *symphonia* par *symphans* et *symphonies* (1).

In hora, qua audieritis sonitum tubæ, et fistulæ, et citharæ, sambucæ, et psalterii et *symphonia*, et universi generis musicorum.

(Dan. III, v. 5.)

Tu rex posuisti decretum, ut omnis homo, qui audierit sonitum tubæ, fistulæ, citharæ, sambucæ et psalterii et *symphonia*, et universi generis musicorum, prosternat se et adoret statuam auream.

(Dan. III, v. 10.)

Al heure que vous orrez le son des triblers, de frestel, de harpe, de busines, et de psalties, et de *symphans*, et de symphonies, et de totes manères de musikes.

(*Bible* du XII^e siècle, Dan. III, v. 5.)

Ma tu roy, tu as mys decret à chescun hom qe avera oy le son de estive, de frestel, de harpe, de busine, de psaltrie, de *symphans*, et de totes maneres de musiks, soi abate et ahoure l'ymage de or.

(*Bible* du XII^e siècle, Dan. III, v. 10.)

De même, quand je rencontre le mot *symphonie* dans plusieurs de nos vieux poètes et dans quelques auteurs allemands, il ne me paraît pas prouvé que ce mot ait toujours été pris dans le sens que nous venons de dire. Ce qui motive mes doutes à cet égard, c'est que nous trouvons, à une époque très ancienne, ce même nom de *symphonie* également appliqué à un grand nombre d'instruments de différents genres, et surtout aux instruments à cordes, à clavier et à touches de la nature du *clavicembalo*, du *clavicorde*, du *dulce melos*, etc., instruments qui existaient déjà du temps des trouvères, des troubadours et des ménestrels. Un manuscrit du commencement du xv^e siècle donne des détails précis sur leur construction, et néanmoins on ne les trouve pas cités comme les autres dans nos vieux poètes. Pour avoir la raison de cette anomalie, ne pourrait-on pas supposer qu'ils ont été souvent désignés par ce mot de *symphonie* que nous voulons attribuer exclusivement à l'*organistrum*? Dans Prætorius, planche XIV de sa *Sciagraphia*, on trouve, sous le nom de *symphonia*, un instrument du xvii^e siècle, à peu près semblable au *clavicymbalum*, et c'est la question de savoir si l'auteur anonyme de l'*Art, science et pratique de pleine musique*, n'a pas eu en vue cette espèce d'instrument lorsque, voulant donner un exemple de ceux dont le son est produit par extension des cordes, il cite les *symphonies* et *marionnettes*. Toutefois cette expression, par extension des cordes, est bien vague, et j'avoue qu'elle pourrait également convenir à la *chifonie*, en sorte que, par *symphonies* et *marionnettes* il faudrait entendre des instruments semblables à l'*organistrum*. Au premier abord, cette supposition paraît d'autant moins à rejeter pour ce qui est des *marionnettes*, que la vielle, comme l'orgue de Barbarie, n'a pas laissé de former quelquefois l'orchestre de la lanterne magique, et qu'elle règle encore actuellement les exercices des marmottes, d'où l'on pourrait inférer qu'il existait au moyen âge une espèce particulière de vielle nommée *marionnette*, parce qu'elle accompagnait les gracieuses évolutions des petits acteurs de bois auxquels on donnait ce nom. Du reste, il ne serait pas impossible que l'on eût possédé dès cette époque des épinettes ou clavicornes mécaniques analogues à ceux dont Mersenne attribue l'invention aux Allemands, et qui, dans le xvii^e siècle, servaient déjà à faire danser de petites figures ou poupées, comme celles que met en mouvement, au son de la musique, le mécanisme ingénieux des pendules et horloges de la forêt Noire, ou bien celui de nos orgues ou de nos clavecins portatifs à manivelle. Enfin, pour épuiser la source des rapprochements que l'esprit intrigué d'un musicien ne peut s'empêcher de faire à propos du terme bizarre dont il s'agit, on cherche encore à découvrir si les *marionnettes* n'auraient point quelque rapport avec la *basse de Flandre*, ou quelque autre monocorde, dicorde ou tricorde, tel, par exemple, que l'instrument énigmatique du *Doden Dantz*, dont j'ai parlé ailleurs, et

(1) La dissertation sur les instruments de musique des Hébreux, jointe dans la Bible de Vence aux figures de ces instruments, contient, à ce sujet, les remarques suivantes : « La symphonie en tant qu'instrument de musique ne se trouve point dans le texte hébreu, mais seulement dans le chaldéen de Daniel (Dan. III, 5). On croit communément que c'est la vielle. Saint Isidore, sous le nom de *symphonie*, semble avoir entendu autre chose (Isid., lib. III, c. 21) ; savoir, une espèce de tambour que l'on frappait des

deux côtés et qui rendait un son grave et aigu, d'où se formait un accord fort agréable à l'oreille. Mais le nom de *symphonia*, dans Daniel, étant pris des Grecs, c'est de ceux-ci qu'il faut tirer sa signification. Or, chez eux, *symphonia* a signifié une symphonie de plusieurs voix ou de plusieurs instruments, ou bien un instrument à plusieurs tons, comme sont ceux qui ont plusieurs cordes, comme la vielle dont on a parlé. »

que l'on voit figurer dans les mains du squelette planche IX, figure 60. Toujours est-il que si l'on éprouve de l'embarras à reconnaître l'espèce propre des marionnettes, on a du moins la preuve que c'était un instrument à cordes très connu dans le xv^e siècle, car Molinet en fait aussi mention dans sa chanson sur la prise de Guinegate. M. Magnin a ignoré la circonstance de l'application du nom de *marionnettes* à un instrument de musique, autrement il n'aurait pas manqué d'en tenir compte dans l'ouvrage si savant et si spirituel à la fois, où il a entrepris de faire l'histoire des marionnettes chez tous les peuples depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Forcé d'en demeurer aux conjectures sur la forme de l'instrument cité par Molinet, nous reviendrons au mot *symphonie*, et nous remarquerons que ce mot est principalement employé par les auteurs quand ils énumèrent les ressources de la musique aristocratique, la musique de cœur et de château. Le terme de *chifonie* se trouve, au contraire, plus fréquemment sous leur plume quand ils font allusion à l'art populaire, à celui que cultivaient les ménestriers du second ordre. Dans ce dernier cas, ils veulent sans doute exprimer l'espèce d'instrument que l'on nommait auparavant *organistrum*, et que l'on a nommé depuis *vielle*. Que cet instrument ait été frappé d'une sorte de réprobation à mesure que l'usage en devenait plus commun, c'est là un fait incontestable : dès qu'il fut tombé dans les mains des musiciens de profession, des jongleurs au service des poètes, des ménestriers au service de tout le monde, il cessa d'être estimé en plus haut lieu. Enfin les mendiants, les aveugles, les écloppés, qui composaient la bande famélique des truands, achevèrent de le discréditer en lui donnant place parmi les instruments qui leur servaient de gagne-pain. Un fragment de la chronique manuscrite de du Guesclin, cité par du Cange (*Gloss. ad. script. med. et inf. lat.*), ne permet pas de concevoir le moindre doute à cet égard. On y voit, en effet, que deux ménestriers du roi de Portugal, qui jouaient de la chifonie, excitèrent l'étonnement et la critique du chevalier Mathieu de Gourmay :

Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant,
 Qui une chifonie va a son col portant,
 Et li deux menestriers se vont appareillant,
 Tous deus devant li roy se vont chifoniant.
 Et que vous semble, dit-il, sont-ils bien soufflisant ?
 Ne vous tray cefant
 Ens ou pays de France et ou pays Normant,
 Ne vont tels instruments fors aveugles portant ;
 Ainsi vont li aveugles et li povres truant,
 De si fors instruments li bourgeois es battant,
 Et l'appella de la un instrument truant ;
 Car il voit d'huis en huis leur instrument portant
 Et demandant leur pain, rien ne vont refuant, etc.

Aymeric du Peyrat (1) et Gerson (2) confirment ce témoignage, et le poète Eustache Deschamps dit : *Aveugles chifonie aura*. Je crois même que la préférence accordée au nom de *chifonie* sur toutes les autres appellations vient précisément de ce que cette forme réveillait une certaine idée de mépris par suite de son apparente analogie avec d'autres termes exprimant la même idée, comme le *cifo* de la basse latinité qui désignait un histrion de la dernière classe, d'où *chiffones*, et enfin *chiffons*, c'est-à-dire *hommes, choses de nulle valeur*, ainsi que nous l'apprend du Cange (3). En tous lieux on a désigné la chifonie de

(1) Quidam symphonia ludebant,
 Orbatos iumine exultantes.

(*Vie de Charlemagne*. Voy. précédemment chap. V^e, p. 177.)

(2) « Symphoniā putant aliqui viellam, vel rebecam, quæ
 » minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instru-
 » mentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi cœci. Hæc sonum
 » reddit, dum una manu revolvitur rota parvula thure linita, et
 » per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum,
 » pro ut in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotæ, varietas har-
 » monia dulcis amœnaque resultat. » (Gerson, *Tractatus de can-
 ticiis, Opera omnia*, t. III.)

(3) « CIFO, Italis Ciffone, Garcio, garciunculus. Ugitio : Histrion,
 » quasi Ciffo, i. gesticulator, jocular, qui diversos gestus et habi-
 » tus hominum scit representare. Hinc forte nostri Chifon, pro
 » re nihili. — CHIFFONES, calceamenta villissima. Gallis Chiffons est
 » res nihili, quam vocem Cangius noster ab Italo chiffone derivari
 » suspicatur. Annon dici posset, vile calceamenti genus de quo hic
 » agitur, dictum fuisse Chiffones, quod Ciffones seu ganeones nihili-
 » que homines ils uterentur. » (Du Cange, *Gloss. ad scrip. med. et
 inf. latin.*) Le peuple dit encore d'une personne faible et d'un ca-
 ractère mou, c'est une *Chiffe*, un *Chiffon*.

manière à ne laisser aucun doute sur le peu de cas que l'on en faisait et sur la condition infime des gens qui s'en servaient habituellement. Les Allemands, qui l'avaient d'abord appelée *lyra*, parce que la *lyra* était aussi primitivement chez eux une sorte de violon, ajoutèrent à cette dénomination des épithètes caractéristiques, d'où *lyra mendicorum*, *lyra rustica*, *lyra pagana*. *Lyra* ayant fait *Leier* ou *Leyer* dans leur langue, ce dernier mot donna naissance à des locutions proverbiales qui ont conservé jusqu'à nos jours un sens ironique, et qui se prennent en mauvaise part. Ainsi le verbe *leyern* correspond, au figuré, à nos expressions françaises, *vieller*, *lanterner*, *lambiner*, *radoter*, *répéter toujours la même chanson*, et *leyern*, comme *vieller*, peut aussi bien s'entendre du violon proprement dit que de la vielle ou violon à roue, en allemand *Drehleyer*.

Au xviii^e siècle, Prætorius donne des dessins de cet instrument, sans en parler, dans un article spécial. Il le qualifie d'instrument de paysans et de mendiants (*Bauworen und umbläuffenden Weiber lyre*), par la raison que de pauvres femmes du peuple en Allemagne s'en servaient pour demander la charité, ainsi qu'on l'a vu faire de nos jours aux Savoyardes, notamment à celle qui devint célèbre à Paris sous le nom de Fanchon la Vielleuse. En Italie, quelques uns appelaient la chifonie, ou vielle, *gironda ribega*, *instrumento vile*, dit Doni, qui ajoute qu'on l'employait en France associée au galoubet, ou flûtet, nommé *flûte des vielleurs* (1). De tout ce qui précède, conclura-t-on que la vielle n'ait jamais été estimée? Ce serait une conclusion beaucoup trop rigoureuse. La vielle eut dans l'origine sa période de gloire. Elle fut vantée par les troubadours, les trouvères, et figura avec honneur dans les concerts aristocratiques de cour et de château; mais à mesure que les musiciens qui la cultivaient descendaient eux-mêmes les échelons de la considération publique, elle perdait la faveur dont elle avait joui, et devenait un instrument subalterne. Au xviii^e siècle, les ménétriers la prodiguaient dans les bals et dans les guinguettes, dans les foires et dans les fêtes de village, tantôt pour faire danser le public, tantôt pour accompagner des exercices d'ours, de singes et de chiens savants. Pourtant, à cette époque, elle sembla recouvrer momentanément quelque faveur, et fut même réintroduite dans les salons. Quelques gens du *bel air*, comme on disait alors, et surtout les petites maîtresses, eurent la velléité d'apprendre à en jouer; mais les railleries dont ce caprice fut l'objet (2) de la part des amateurs qui se piquaient de bon goût, détermina de nouveau l'abandon de l'instrument. Loin d'être réhabilité, il retomba de plus belle dans le domaine de la musique des rues, pour y devenir le gagne-pain des petits Savoyards avec la lanterne magique et la marmotte en vie.

J'ai dit plus haut que l'une des acceptions restreintes du mot *lyra* concernait chez les Allemands la *chifonie*; c'est sous ce nom, en effet, qu'un ancien modèle de cet instrument se trouve désigné dans Luscinus. Cette chifonie allemande, d'une forme lourde et écrasée, tient de la viole et du violon par son coffre, et du luth par son manche, qui est replié d'équerre dans la partie supérieure. Elle a quatre cordes, huit marches ou sillons, et deux ouïes en forme de *c*. La roue et le manche sont recouverts comme dans les vielles modernes (voy. pl. XVIII, fig. 154). D'autres modèles de lyres ou *chifonies* allemandes, moins anciens que le précédent, et tirés de Prætorius, sont ceux que l'on voit figures 155, 156 et 157. A la figure 155 se rapportent les deux vielles qui appartiennent aux Danses des Morts allemandes. L'instrument qu'elle représente a quatre cordes et treize marches; le clavier est placé au milieu de la table de résonnance, et non plus comme autrefois et comme dans le modèle de la Danse Macabre, en *a*, sur l'un des côtés de l'instrument. Cette vielle a une forme assez agréable, et qui se rapproche de la forme moderne. Je crois

(1) Doni parle d'une sorte de flûte française qu'il recommande pour l'accompagnement des pièces vocales scéniques. C'est cette espèce de flûte, dit-il, nommée *flûte des vielleurs*, que l'on emploie en France, et qui n'a vers l'extrémité que trois ou quatre trous. On la tient de la main gauche, pendant que la main droite bat le tambourin ou bien fait tourner une espèce de vil instrument (*o si gira certo instrumento vile*) appelé par eux (par les Français) *vielle*, et par quelques uns, en Italie, *gironda*. Ladite flûte, ajoutait-il, est extrêmement douce.

(2) On publia même quelques brochures où cet engouement pour la vielle est assez spirituellement tourné en ridicule. Il en est une très amusante et très bien écrite, qui a paru sous le titre suivant : *Lettre de Monsieur l'abbé Carbassus à Monsieur de ...*, auteur du *Temple du Goust*, sur la mode des instruments de musique. Paris, veuve Allouel, 1739, in-8°.

que la chifonie pendue aux flancs du squelette dans le dessin du Grand-Bâle, en *b* (pl. XVIII, fig. 158), et dont on ne voit qu'une très petite partie, doit avoir été conçue d'après ce modèle. Quant à celle qu'Holbein a eu la plaisante idée de donner à une vieille dont la présence en cornette parmi les musiciens belliqueux du charnier est tout à fait comique, elle est placée d'une manière très visible dans les mains de la jongleresse, qui tourne la manivelle avec ardeur, et semble exécuter très consciencieusement sa partie. Il est assez singulier que parmi les nombreux instruments du *Doten Dantz* je n'aie pas rencontré une seule chifonie. Mais le beau manuscrit n° 7310 de la Bibliothèque nationale m'en a offert un exemple remarquable en *a*. La vielle française, dont l'un des quatre squelettes de l'orchestre mortuaire fait tourner la manivelle, est très élégante et d'une forme originale. Elle a six cordes, deux oufes et un certain nombre de marches placées sur le côté. La roue est munie de son couvercle; le spectre osseux la tient sous son bras gauche, et tourne la manivelle avec sa main droite. Les deux instruments, figures 156 et 157, que j'ai empruntés à Prætorius, ont cela de remarquable, que l'un est un violon à touches, c'est-à-dire au fond le même instrument que la vielle, sauf la roue qui est remplacée par l'archet, et que l'autre est une vielle ou chifonie sans clavier, ce qui donnerait lieu de supposer que l'exécutant touchait les cordes avec les doigts, comme paraît le faire le musicien représenté sur l'un des médaillons sculptés de la façade de Saint-Nicolas de Civray. Le premier de ces instruments était désigné en Allemagne sous le nom particulier de *Schlüssel fidel* (violon à clefs ou plutôt à touches) (1). S'il s'en présentait de plus anciens modèles, je n'hésiterais pas à le regarder comme ayant formé la transition de la *lyra*, ou violon, à la vielle, ou chifonie, ou du moins comme ayant opéré la fusion du mécanisme de ces deux instruments. Ce qui prouve que la vielle ou symphonie procède directement du violon, et n'est autre chose qu'un violon *organisé* d'une manière artificielle, c'est que, dès l'origine, on a été enclin à rapprocher ces instruments dans les dénominations. Gerson dit : *Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam, quæ minor est. Lyra*, nom de l'antique espèce de violon à une corde, et d'une espèce de viole très usitée en Italie, est devenu celui de l'instrument à cordes, à roue et à touches dans les expressions *lyra pagana, lyra rustica, Leier, Bauernleier*. L'habitude que l'on avait prise de donner une origine commune aux instruments dont je parle déterminait, environ dès le xv^e siècle, la double acception du mot *vielle*. Ce mot, employé jusque-là pour désigner l'instrument auquel on donnait aussi le nom de *viole*, fut transporté à la chifonie. On trouve dans un ouvrage de cette époque, dans le *Pèlerinage de la vie humaine*, du Ms. n° 7211 de la Bibliothèque nationale de Paris, un musicien jouant d'une vielle semblable à celle dont on se sert de nos jours, et accompagnant ce texte : « Qui viellit, d'une vielle avec son chant. » Cette double acception du mot *vielle* a entraîné toutes les erreurs des auteurs modernes relativement à la rote. Quand ils ont trouvé dans les anciens glossaires, et encore autre part, ce dernier nom expliqué par *lyra* et *vielle*, parce que la rote, la lyre et la *vielle* appartiennent à une même classe d'instruments à archet (2), ils ont songé à l'acception la plus moderne du mot *vielle*, et, se fondant sur l'idée que *rote* venait de *rota*, roue, ou de *rotare*, tourner la roue, ils ont conclu que la rote du moyen âge n'était autre chose que notre vielle actuelle, c'est-à-dire un instrument à roue et à clavier (3). On a reconnu le peu de justesse de cette opinion quand on a su que *rote* ne dérivait pas de *rotare* ou de *rota*, mais de *chrotta* ou *crota*, mot tiré des langues du Nord, et dont la signification collective embrassait plusieurs instruments celtiques de même nature (4). Enfin, tous les doutes à cet égard se sont dissipés aus-

(1) En français et en termes de serrurerie, un loquet à *vielle* est un loquet qui s'ouvre avec une *clé* et qui soulève le battant du loquet au moyen d'une pièce coudée en forme de manivelle.

(2) Dans le cas où le mot *rote* ne s'applique pas à une harpe, d'après ce que j'ai dit à ce sujet, chap. XIV et XV.

(3) On lit dans le glossaire de Roquefort : « *Rote*, instrument » qu'on a appelé depuis *vielle*; il était monté de cinq cordes accordées de quarte en quarte. La chanterelle, *ut, sol, ré, la, mi*, le bourdon. Ce nom vient de *rota*, roue. » On voit que Roquefort n'était pas bien fixé sur la nature de l'instrument nommé *rote*. Deux an-

tiquaires, M. Hippolyte Langlois de Rouen et M. Douce de Londres, ont pris pour une rote une grande vielle à roue du chapitre de Bocheville. Le sentiment de M. Fétis, du moins tel qu'il l'a exprimé dans un article de la *Revue musicale*, intitulé *Du roi des violons* (8^e année, n° 7, mars 1827), et dans sa *Musique mise à la portée de tout le monde*, ne diffère point de celui de Roquefort. « L'instrument que nous appelons la *vielle*, dit-il, se nommait *rote* dans la langue romane. »

(4) Voyez les explications relatives à cette étymologie, au chapitre VIOLONS et au mot *Crot*.

sitôt qu'il a été reconnu que le nom de *vielle* avait eu deux acceptions différentes, et s'était originellement appliqué à l'instrument à archet nommé aujourd'hui *violon* (1).

La double signification du mot *vielle* rend ce mot difficile à interpréter d'une manière exacte dans les auteurs qui l'ont employé à partir du xv^e siècle. Il en est de même du nom de *vielleurs*, qui peut s'entendre aussi bien de ceux qui jouaient de la vielle à archet et principalement du rébec, que des musiciens qui jouaient de la vielle à roue, ou chifonie. Il est prouvé d'ailleurs que ce nom de *vielleurs* ou *vielleux*, comme le *crowder* des Anglais et le *Fiedler* des Allemands, était dans un sens général synonyme de celui de ménétriers. De là la difficulté d'en reconnaître la véritable acception, quand les auteurs ne donnent aucun détail de nature à préciser l'espèce d'instrument qu'ils entendent attribuer aux *vielleurs* qui jouent un rôle dans leurs récits. Tel est, ce me semble, le cas du passage suivant tiré de Rabelais : « Le peuple » de Paris est tant sot, tant badauld et tant inepte de nature, qu'ung basteleur, unig porteur de rogatens, » unig mulet avecques ses cymbales, unig *vielleux* au milieu d'ung carrefour, assemblera plus de gens que » ne feroit unig bon prescheur évangelique. » (Rabelais, *Gargantua*, liv. 1, chap. xvii.) Toutefois, par cette citation, on voit combien les *vielleurs* étaient aimés du peuple.

Il est des contrées de la France où l'usage de la vielle à roue s'est perpétué. De même que nous retrouvons en Bretagne, dans les mains des *barz* ambulants, une des espèces les plus vulgaires du crot des bardes gallois et bretons, le rebek ou violon à trois cordes (2), de même nous retrouvons dans quelques parties de la Normandie, aux noces et aux fêtes de village, la chifonie composant à elle seule le modeste orchestre au son duquel dansent les paysans. Souvent le musicien qui en joue, le *vielleux*, comme on dit encore, n'est qu'un pauvre aveugle qui justifie à son insu le dire du poète : *Aveugle chifonie aura*.

Au xvii^e siècle, la vielle n'avait perdu ni son caractère primitif, ni ses anciennes dénominations. Dans son *Harmonie universelle*, au livre des instruments, le P. Merseune énonce de la manière suivante la proposition qui la concerne : « Expliquer la figure, l'accord et l'estendue de la *symphonie* ou de la *vielle*, que » quelques uns appellent *lyre*, et les *espinettes* qui font le jeu des violes. » Ces mots, que quelques uns appellent *LYRE*, font supposer que nous avons emprunté aux Allemands l'un des noms qu'ils donnaient communément à la *chifonie*. En Italie, ce nom de *lyra* s'appliquait, comme il est dit ailleurs, à une des variétés de la viole.

Du temps du P. Merseune, la vielle n'avait pas encore repris faveur en France. Le discrédit dont elle était frappée fournit à cet estimable savant l'occasion de faire entendre au nom de l'art de nobles paroles contre les préventions inspirées par un sentiment de pédantisme ou d'aristocratie : « Si les hommes de condition, dit-il, touchoient ordinairement la symphonie, que l'on nomme *vielle*, elle ne seroit pas si mes- » prisée qu'elle est; mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres et particulièrement par les » aveugles qui gagnent leur vie avec cet instrument, l'on en fait moins d'estime que des autres, quoy » qu'ils ne donnent pas tant de plaisir. Ce qui n'empesche pas que je ne l'explique icy, puisque la science » n'appartient pas davantage aux riches qu'aux pauvres, et qu'il n'y a rien de si bas ny de si vil dans la » nature ou dans les arts qui ne soit digne de considération. » Après cet exorde, le P. Merseune parle l'on-

(1) De la Borde, qui n'est pas toujours exact, tant s'en faut, l'est du moins dans sa définition du mot *vielle* : « L'instrument ainsi nommé dans nos vieux fabliaux, dit-il, était le même que notre violon. » (*Essai sur la musique anc. et mod.*, t. 1, p. 305.) Pour ce qui est de la rote, qu'il trouve écrit dans Eustache Deschamps *Rhote*, il se borne à dire : « On croit que c'était une espèce de *guittare*. » (*Ibid.*, p. 364.)

Les observations ci-dessus concernant l'interprétation du mot *rote* n'empêchent pas d'admettre que ce mot ait été quelquefois appliqué à la vielle à roue, surtout quand celle-ci avait, comme dans le chapiteau de Bocheville, une forme et une dimension qui semblaient se rapprocher de la forme et de la dimension de la

rote. De même que l'application des marches et des sillets mobiles a été faite à des instruments de la nature des vielles ou des violes d'une moyenne grandeur, de même on peut avoir eu l'idée de tenter la même chose pour des basses de viole comme la rote, ce qui nous expliquerait fort bien pourquoi l'*organistrum*, au lieu d'être mis en jeu par un seul musicien, exigeait le concours de deux individus qui le plaçaient horizontalement sur leurs genoux. Cette manière de tenir l'instrument ferait supposer que les grandes vielles ou chifonies du xi^e et du xii^e siècle avaient à peu près les dimensions de notre violoncelle.

(2) De la Villemarqué, *Barzas-Breiz*, chants populaires de la Bretagne, t. 1, p. 32.

guement de la vielle, et la description qu'il en donne prouve qu'aucun changement essentiel n'avait été apporté au principe fondamental de cet instrument. On se bornait à en varier les dimensions et quelquefois les dispositions extérieures, soit en modifiant la forme du coffre, soit en augmentant le nombre des cordes et celui des touches.

Les vielles au corps de luth avaient généralement six cordes de laiton, celles au corps de guitare n'en avaient que quatre. Les cordes dont on obtenait les intonations par le moyen du clavier, au nombre de deux, étaient tendues au milieu de l'instrument; les autres, qui étaient des cordes à vides, servant de *bourdons*, passaient de chaque côté du coffre en dehors de la boîte qui contenait les sautereaux du clavier. On les appelait *cordes de l'accord*, et l'on employait pour les distinguer des termes spéciaux tels que *trompe* ou *trompette*, *bourdon de la trompe*, etc. La trompe servait à animer l'instrument. Par un procédé analogue à celui qui produisait le frémissement de la grosse corde de la trompette marine, on faisait passer celle-ci sur le premier chevalet qui était mobile, et l'on pouvait la tendre plus ou moins fortement contre la roue au moyen d'une autre petite corde de boyau qui tenait à celle-ci et était en outre fixée à une cheville qu'on tournait à volonté afin de mettre la trompe au point nécessaire pour que la roue la fit frémir. Ce frémissement, comme celui du monocorde à archet, était réputé une excellente imitation du son de la trompette et un très bon accompagnement pour les airs de danse. Cependant on l'a supprimé toutes les fois qu'on a voulu imprimer à la vielle un caractère plus sérieux et y faire entendre des morceaux d'une certaine valeur artistique.

Du reste, je ne crois pas qu'à l'époque même où elle retrouva un moment de vogue, elle ait souvent figuré dans les concerts. On composait pour ces sortes de fêtes musicales des pièces de vielles, mais qui étaient imitées par d'autres instruments. Celui-ci n'a pas été employé, que je sache, dans les orchestres modernes, si ce n'est peut-être exceptionnellement. Quelque compliquée que soit la vielle et quelque avantage qu'elle puisse offrir sous le rapport de l'harmonie, il est juste de reconnaître que le P. Mersenne était beaucoup trop prévenu en sa faveur, et qu'elle a un son grêle, zézayant et niais, tout à fait propre à justifier l'espèce d'ostracisme dont elle est frappée depuis longtemps.

Le système de la roue unie au clavier pour mettre en vibration les cordes a produit des variétés dont on peut rapporter l'origine à la vielle, mais qui ont pris place dans une autre classe d'instruments. Ce sont les *épinettes* à roue ou à *jeu de violes*, dont l'invention est beaucoup plus ancienne qu'on ne se l'imagine; « Il y a plus d'un siècle, dit M. Fétis, qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instruments à clavier la faculté de soutenir les sons à l'exemple des instruments à archet. Vers 1717, un facteur de clavecin de Paris essaya de résoudre la difficulté dans un instrument qu'il nomma *clavecin vielle*, parce qu'il ressemblait à une vielle posée sur une table; au lieu d'archet, il y avait mis une roue, et le son était semblable à celui d'une vielle. Cet instrument fut approuvé par l'Académie des sciences. » M. Fétis aurait pu sans scrupule reporter beaucoup plus haut l'origine de cette invention, qui était déjà connue et pratiquée en Allemagne dans le XVII^e siècle, et, selon toute probabilité, plus anciennement encore. Ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que vers l'an 1610 un musicien de Nuremberg, nommé Hans Hayden, l'aîné, imagina de construire une espèce particulière de *clavicymbalum* dont les cordes étaient mises en vibration au moyen de six roues recouvertes de parchemin et enduites de colophane. Comme ces roues faisaient les fonctions d'archets, et que l'instrument auquel elles étaient adaptées avaient la forme et l'apparence du *clavicymbalum*, l'invention de Hans Hayden fut baptisée des noms de *Geigenwerk*, *Geigen-instrument* (*instrument-violon*) et *Geigen-Clavicymbel* (*violon-clavicymbalum*). Prætorius, en donnant la description et la figure de cet instrument (1), dit que probablement le mécanisme de la vielle en suggéra l'idée. Il en fait du reste un grand éloge, et engage ceux qui seraient tentés de déprécier cette invention, à cause de sa proche parenté avec la *lyre rustique* (*lyra mendicorum* ou *Bawrenleier*), de ne point se prononcer avant d'en avoir fait l'essai. Que la tentative du citoyen de Nuremberg ait eu le carac-

(1) Prætorius, *Synt. mus.*, t. II, pars II, p. 67-72, et *Sciagr.*, tab. III.

rière d'une véritable invention, ou, ce que je croirais plutôt, simplement celui d'un perfectionnement, toujours est-il qu'elle ne demeura pas infructueuse, car la vogue des clavecins à roues paraît avoir été fort grande en Allemagne pendant tout le XVII^e siècle. Elle ne tarda pas à se propager en France où, d'après le P. Mersenne, on n'employa d'abord qu'une seule roue pour agir sur les cordes des épinettes : « Quant » à l'invention des épinettes, dit-il, qui servent pour les jeux de violes, l'on s'est servi jusqu'à présent d'une » grande roue *toute seule*, sur laquelle portent toutes les cordes de l'épinette, comme font les quatre de la » vielle, ou de cinq roues différentes parallèles, comme l'on fait en Allemagne. » Les lignes qu'on vient de lire sur l'application de la roue aux instruments à clavier ont été écrites soixante ans avant que le facteur de Paris cité par M. Fétis ait revendiqué auprès du public et de l'Académie des sciences l'honneur de cette prétendue création. D'autres essais tentés dans la suite sur les mêmes bases ont aussi passé pour des inventions ou des perfectionnements d'une date récente. Ils ont produit un certain nombre d'instruments mort-nés, dont les noms mêmes sont à peine connus (1).

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

PSALTÉRIONS. — TYMPANONS.

DER DODEN-DANTZ : a.) Le Jeune Seigneur. *Der Junkher* (pl. VIII, fig. 54). — b.) Le Docteur. *Der Doctor* (pl. XI, fig. 68). — ICONES MORTIS d'Holbein : c.) Le Vieillard (pl. XIX, fig. 164).

Les instruments composés d'un certain nombre de cordes tendues obliquement, verticalement ou horizontalement sur un corps sonore, et touchées, soit avec les doigts, soit avec un petit instrument nommé *plectre*, étaient extrêmement nombreux dans l'antiquité, et passent pour avoir précédé l'invention de ceux dont les cordes sont frottées avec un archet. Bien qu'ils se présentent sous des formes caractéristiques chez divers peuples, ils sont communément désignés et même confondus sous les noms collectifs de *lyre*, *cithare*, *psaltérion*, *nabe*, *harpe* (2). Cependant, prises dans un sens restreint, ces dénominations ont des acceptions différentes, et s'entendent de quelques types principaux auxquels on a coutume de rapporter toutes les variétés d'instruments à cordes pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre. J'en vais donner un exposé succinct, afin de mieux faire comprendre d'où provient le psaltérion.

(1) Tel est celui que fit entendre, vers la fin du XVIII^e siècle, un mécanicien de Milan, nommé Gerli, celui que mit à l'Exposition de l'industrie, en 1806, Schmidt, facteur de pianos à Paris. D'autres encore tels que :

L'*orchestrino*, du mécanicien Pouleau, qui parut vers 1810 ;

Le *violon-cimbalo*, de l'abbé Grégoire Trentin ;

Le *sostenante piano-forte*, de M. Mott de Brighton ;

Le *plectro-euphone* que fit entendre, à Paris, en 1828, M. Gama de Nantes ;

Le *polyplectron* de M. Dietz.

Dans la plupart de ces nouveaux modèles de l'antique clavecin à roues, des archets de crin avaient été substitués aux roues, suivant les indications du père Mersenne. « Un archet de crin bandé dessus » ou dessous les cordes, disait-il à l'endroit que nous avons cité » plus haut, imiteroit mieux la viole si l'on pouvoit remédier à tous » les accidents qui en empeschent le mouvement. » C'est la solution de ce problème que les auteurs des différents essais dont j'ai parlé ont eue en vue.

(2) Les réflexions de Dom Calmet, à cet égard, sont tout à fait

judicieuses : « Il est bon, dit-il, de faire cette remarque générale » avec Euphorion, cité dans Athénée, que les anciens instruments » à plusieurs cordes sont souvent confondus et ne diffèrent guère » entre eux que de nom. Comme ils sont très anciens, il leur est » arrivé divers changements qui leur ont fait donner des dénominations nouvelles, quoiqu'au fond il y ait entre eux très peu de » différence. Ainsi, quand on voit que les uns leur donnent trois » cordes, d'autres sept, d'autres dix, d'autres douze, d'autres » vingt-quatre ; que ceux-ci disent qu'on les touchait avec les » doigts, et que ceux-là enseignent que c'était avec l'archet, ou que » les uns font leurs cordes tendues de haut en bas, et les autres de » long et sur le plan, on ne doit pas pour cela en conclure aussitôt » que ce sont divers instruments et qu'il est impossible que des » choses si dissemblables soient appelées du même nom. Rien » n'est plus ordinaire, dans ces sortes de choses, que de les com- » prendre tantôt sous un nom générique, tantôt de les exprimer par » un nom particulier. » (Dom Calmet, *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*, Bible de Vence, t. IX, p. 461 et suiv.)

LYRE. — La lyre, dont les anciens ont attribué l'invention, tantôt à Amphion, tantôt à Mercure, se composait d'un corps sonore formé primitivement, à ce que l'on croit, d'une simple écaille de tortue et surmonté de deux branches en forme de bras, réunies vers le haut par une traverse à laquelle étaient fixées les cordes. Diodore de Sicile, en parlant de celle que Mercure inventa, dit que ce dieu y mit trois cordes ; mais la lyre en reçut, dans la suite, un plus grand nombre : elle en eut quatre, cinq, six, sept, et même huit. Ces cordes se touchaient avec les doigts ou bien avec une sorte de crochet nommé *plectre*. Quelquefois elles se prenaient des deux mains : cela s'appelait jouer en dedans et en dehors. Les mythographes constatent l'importance de la lyre comme instrument symbolique, et cette notion nous donne la clef de certaines fables que l'on a souvent prises pour des exagérations ridicules, et qui ne seraient en effet que cela si on les dépouillait de leur caractère allégorique.

Pendant les anciens ajoutaient sincèrement foi aux effets merveilleux de la lyre : la raison en est qu'ils aimaient passionnément cet instrument et qu'ils le cultivaient avec une grande supériorité. Les poètes, les guerriers, et en général les personnes du plus haut rang, tenaient à honneur d'y exceller ; les chantes divins dont parle Homère s'en servaient pour accompagner les poétiques accents de leur muse. On attribue aux bardes des populations celtiques la même coutume. Selon Ammien Marcellin, l'instrument dont ils faisaient usage était une lyre. Diodore de Sicile dit seulement *semblable à une lyre* ; d'autres s'énoncent différemment, et parlent d'une harpe ; d'autres encore mentionnent une cithare ou un psaltérion (1). On ignore, du reste, si la lyre existait originairement dans les Gaules, ou si elle y fut introduite par les Grecs ou par les Romains : toujours est-il que des monuments qui appartiennent aux premiers siècles de l'ère chrétienne, et même à la première période du moyen âge, en contiennent des représentations. On cite entre autres un manuscrit d'Angers du ix^e ou du x^e siècle, et un autre de la bibliothèque Cottonnienne, où il s'en trouve des dessins grossiers. Les peuples germaniques ont possédé très anciennement un instrument à cordes à peu près semblable à la lyre antique. Il en différait néanmoins, en ce que les deux branches superposées au corps sonore se réunissaient et s'arrondissaient en plein cintre vers le sommet de l'instrument, de façon que cette partie, au lieu d'être ouverte comme dans l'instrument des Grecs, était fermée. De plus, les cordes posaient sur un chevalet et se trouvaient fixées à un cordier à la base du corps sonore ; enfin, les côtés de l'instrument étaient légèrement échancrés : toutes particularités qui semblent dénoter un acheminement de la forme originelle de la lyre proprement dite vers celle des instruments à archet dont le violon tire son origine.

Dans plusieurs de ces modèles, le crouet ne laisse pas d'avoir une certaine ressemblance avec la lyre teutonique décrite ci-dessus, et dont le dessin est donné par Gerbert sous la dénomination de *cythara teutonica*, d'après un manuscrit du ix^e siècle. Ces mots *cythara teutonica* sont une preuve de l'assimilation de la lyre à la :

(1) « Et bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroidis » composita versibus, cum dulcibus lyrae modulis cantantur. » (Amm. Marcel., lib. XV.) — « Sunt etiam apud eos melici poetæ » quos bardos nominant. Hi ad instrumenta quædam lyris similia, » horum laudes, illorum vituperationes decantant. » (Diod. Sic., lib. V.) M. Ampère, dans un travail sur les bardes, inséré dans la *Revue des Deux Mondes*, donne aux bardes la rote, et dit que la rote était une lyre. C'était, sans doute, une manière de concilier le témoignage d'Ammien Marcellin avec ce que les investigations des modernes nous ont révélé touchant la nature des instruments des bardes. Or, nous savons que la rote ou rote, et la harpe, étaient les instruments de prédilection des bardes bretons du vi^e siècle, et, selon toute probabilité, de leurs prédécesseurs. La forme de ces instruments est à présent parfaitement connue. Le premier était dans le principe une espèce de viole, et fut plus tard une espèce de psaltérion dans le genre de la harpe. Pour celle-ci, elle était à peu près telle que nous la connaissons, mais sans pédales. Dans une de ses

notes sur les *Martyrs*, Chateaubriand, qui n'avait pas bien lu, sans doute, le texte de Diodore, et qui tenait probablement à se justifier d'avoir fait jouer à Velleda de la guitare, avance un peu légèrement ce qui suit : « Les bardes ne connaissent point la lyre, encore moins la harpe, comme les prétendus bardes de Macpher- » son. Toutes ces choses sont des mœurs fausses qui ne servent » qu'à brouiller les idées. Diodore de Sicile (liv. V) parle de l'in- » strument de musique des bardes, et il en fait une espèce de ci- » thare ou de guitare. » L'illustre auteur des *Martyrs* n'a point fait attention qu'au nombre des autorités invoquées par lui un peu auparavant (note de la page 155) pour justifier l'exactitude de tous les détails de son poème relatifs aux druides et aux bardes, se trouvait le passage même de Diodore auquel il fait allusion, et que, dans ce passage, il n'est pas question de cithare, mais d'instruments presque semblables aux lyres. Enfin, il répète lui-même, en terminant cette note, qu'Ammien Marcellin dit que les bardes chantaient les héros sur la lyre.

CITHARE. — Cette assimilation date de l'antiquité. La Fable, qui attribue à Mercure ou à Amphion l'invention de la première lyre connue, accorde à Apollon des droits égaux sur celle de la cithare. Or la cithare n'était qu'une variété de la lyre, et, d'après l'opinion la plus accréditée, une lyre à base plate. Au moyen âge, presque tous les instruments auxquels le nom de *cithara* a été appliqué d'une manière générale présentent cette particularité.

Nous rencontrons au IX^e siècle, sous le nom de *cithara*, un instrument semblable à la harpe : c'est proprement la *cithara anglica* dont les Bretons faisaient usage, et dont je parlerai dans le chapitre suivant. Nous en rencontrons un autre à la même époque qui se distingue par sa forme oblongue, et qui, s'il ne lui est tout à fait identique, se rapproche beaucoup d'un instrument à cordes appelé *chorus* ou *choron*. Ce *chorus* oblong avait quatre cordes plus grosses que celles de l'espèce de cithare dont je parle, et ses cordes étaient touchées avec de petits bâtons. On le rencontre sur des monuments du IX^e, du X^e et du XI^e siècle. Gerson et Gerbert en parlent. C'est probablement cet instrument qui a donné lieu de confondre le *chorus* ou *choron* avec le *croat*. Sous sa forme allongée, la cithare avait ordinairement neuf cordes. Mais le nombre de cordes de la cithare a considérablement varié. Quelquefois il était de vingt-quatre ; d'autres fois, de douze ou seulement de six. Une cithare triangulaire, qui se trouve dans un manuscrit de Saint-Blaise, dont Gerbert l'a tirée, a douze cordes. Cette cithare appartient à la famille de celles qui ont été confondues avec le psaltérion, à cause de leur figure en forme de delta (Δ). Rhabanus Maurus, en disant que la cithare ressemblait à une sorte de *bouclier carré*, rapproche aussi la cithare du psaltérion, qui a pareillement reçu cette forme. Le *cinnor*, ou *kinnor* des Hébreux, dont le nom est souvent rendu par *cithara*, a été l'objet du même rapprochement. Toutefois il paraît avoir existé entre la cithare et le psaltérion une différence de construction qui donne lieu de les distinguer. Nous allons voir en quoi elle consistait.

PSALTÉRIUM, psalteire, psaltère, psaltérium, psaltérion, psaltri, psaltrie, psaltruy, psautier, salteire, saltère, saltérion, saltérium, sautier. — Selon saint Isidore, entre le psaltérion et la cithare il y avait cette différence, que, dans le psaltérion, le bois creux ou cavité qui forme le corps sonore était à la partie supérieure, tandis que c'était tout le contraire dans la cithare, dont la caisse de résonance était placée en bas (1). Honorius d'Autun fait la même remarque, et l'on peut ajouter à ces témoignages celui de Gerson. Il a existé différents modèles de psaltérion. Les deux principaux étaient le psaltérion carré et le psaltérion triangulaire. Le premier se composait d'un cadre ou châssis, dans l'intérieur duquel étaient disposées à égale distance l'une de l'autre un certain nombre de cordes tendues verticalement du sommet à la base de l'instrument. Ces cordes se touchaient avec les doigts ou avec un plectre.

Pour jouer du psaltérion, on le posait sur les genoux ou sur un piédestal du côté opposé à la partie du cadre où le corps sonore était placé. Ce psaltérion carré a été souvent comparé à un bouclier, comme le prouve la dénomination de *psalterium in modum clypei*, que l'on rencontre dans quelques ouvrages anciens. Les représentations de cet instrument sont assez fréquentes du IX^e au XI^e siècle dans les manuscrits. Le second type du psaltérion nous offre un instrument triangulaire en forme de delta (Δ), comme la cithare *barbare*, dont il a été question précédemment. Mais il y avait cette différence entre ces deux instruments, que, dans la cithare, le delta gardait sa position ordinaire, tandis que dans le psaltérion il était renversé comme suit (∇), de façon que le corps sonore était du côté opposé à l'angle, que l'on plaçait en bas lorsqu'on jouait de l'instrument.

Le *cinnor* des Hébreux, que l'on dit avoir été construit aussi en forme de delta, a été identifié avec le psaltérion comme avec la cythare (voy. pl. XVIII, fig. 159). Tous ces instruments ont été, en outre, confondus avec la harpe. Il en a été de même de plusieurs autres qui avaient reçu des noms particuliers, tels que le *dodécachordon*; mais que l'on peut considérer comme des variétés de la lyre, de la cithare et du psal-

(1) « Psalterii et citharæ hæc differentia est quod psalterium » lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et » deorsum feriuntur chordæ, et desuper sonant; cithara vero con- » cavitatem ligni inferius habet. » (S. Isidor. *episc. sententiæ de musica*, apud Gerbert, *Script.*, t. I, p. 23.)

tion. On doit citer encore au nombre de ces derniers le *noble* et la *sambuque*, ou *trigone*, qui ont beaucoup de ressemblance avec le psaltérion dont on s'est servi au moyen-âge. Le *noble*, ou du moins l'un des instruments qui ont été appelés de ce nom, se composait d'une boîte ou cadre sonore triangulaire dont l'un des angles était tronqué. Les cordes étaient tendues perpendiculairement dans la partie vide du triangle. Dom Calmet croit que cet instrument était le *psautherin*, ou psaltérion, dont il est question dans Daniel. Plusieurs manuscrits du ix^e siècle en contiennent divers modèles; Strutt en a copié un dans son *Angleterre ancienne*. Le nom de *sambuque*, dans le sens d'instrument à cordes, car il s'est pris aussi dans le sens d'instrument à vent, exprime un instrument qui se composait d'une petite boîte triangulaire sur laquelle étaient tendues un nombre de cordes assez restreint. Ces cordes étaient posées horizontalement au lieu d'être placées perpendiculairement comme dans le *noble* (voy. pl. XVIII, fig. 160). On croit que le *trigone* et le *magade* étaient la même chose que la *sambuque*, ou du moins des variétés de cet instrument peu différentes les unes des autres. Les dessins de *sambuque* de la Bible de Vence, auxquels se rapporte la description ci-dessus, ressemblent beaucoup à ceux qui représentent des psaltériers dans le *Doten Dantz*. Mais avant de nous occuper de ces derniers, constatons les modifications que le psaltérion antique de forme triangulaire avait subies au moyen-âge.

L'instrument, au lieu d'être uniquement formé par une sorte de cadre ou de châssis, soit carré, soit triangulaire, laissant au milieu un vide traversé par les cordes, avait un corps sonore composé d'une caisse plate percée de plusieurs ouïes, et dont les côtés ne montaient point obliquement en droite ligne, et étaient plus ou moins cintrés. L'existence de la caisse sonore qui forme le corps de ce psaltérion moderne peut être constatée chez les Hébreux. Une des espèces de *kinnor*, dont ils faisaient usage et que quelques uns disent avoir été l'instrument même dont se servait le roi David; ne présentait pas non plus un vide dans la partie où les cordes étaient tendues; mais celles-ci étaient posées horizontalement sur une caisse sonore en forme de triangle, dont les côtés montaient obliquement, mais n'étaient pas cintrés. Ce psaltérion se rencontre quelquefois sur des manuscrits appartenant aux premiers temps du moyen-âge.

Bientôt on eut l'idée d'imprimer à cet instrument de légères courbures sur les côtés et d'aplatir ou d'arrondir l'un de ses angles, afin de le rendre plus gracieux ou plus commode à porter quand on en jouait. C'est avec ces modifications qu'il se présente, à partir du xiii^e siècle, dans un grand nombre de monuments, par exemple, dans une sculpture de la cathédrale d'Amiens (xiii^e siècle), et dans le modèle dont j'ai donné le dessin planche XVIII, figure 161.

Les côtés de l'instrument ayant été cintrés de plus en plus, le psaltérion que j'indique atteignit la dernière phase de sa transformation. Il eut dès lors la figure sous laquelle nous devons le reconnaître dans le *Doten Dantz*, en *a* et en *b* (pl. VIII, fig. 54, et pl. XI, fig. 68), aussi bien que dans le dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg et reproduit ci-après, pl. XIV, fig. 86. C'est le dernier musicien du concert céleste qui joue de cet instrument. Ces exemples prouvent que les cordes du psaltérion, ou *saltère*, se touchaient des deux mains ou d'une seule main, soit avec les doigts, soit au moyen de deux petites plumes ou bâtons à crochets en manière de plectre. Ce dernier procédé n'était point exceptionnel, comme on l'a cru, car les exemples en sont assez fréquents. Ainsi, avec celui de l'ange du dessin de la cathédrale de Strasbourg, on pourrait citer un autre ange joueur de psaltérion qui figure parmi ceux auxquels Hemling a donné des instruments dans les peintures dont il a orné la chaise de sainte Ursule à Bruges. Les cordes du psaltérion étaient de métal, et suivant Gerson, d'argent ou d'or mêlé d'argent. Elles étaient ordinairement simples, quelquefois doubles, c'est-à-dire accordées deux par deux. On observe cette particularité, au xiv^e siècle, comme à une époque plus rapprochée des temps actuels. On ne peut pas dire que le nombre en fut rigoureusement fixé, du moins serait-il impossible de se faire une opinion quelconque à cet égard d'après l'inspection et la comparaison des monuments. On trouve en effet des psaltériers qui ont dix, douze et quinze cordes; d'autres en ont beaucoup moins et d'autres davantage. Cela dépendait vraisemblablement de leur dimension, car il y en avait de différentes grandeurs. *b* du *Doten Dantz* (pl. XI, fig. 68) représente un instrument beaucoup plus petit que celui qu'on voit en *a* (pl. VIII, fig. 54). Ce petit psalté-

tion a sept ou huit cordes. Le spectre le pose contre sa poitrine; l'un des côtés saillants de l'instrument est appuyé sur son bras droit, et par l'échancrure du cintre pratiquée au-dessous il fait passer sa main droite et son avant-bras pour toucher les cordes au moyen d'une petite plume qu'il tient délicatement entre les doigts. En a, le joueur de psaltérion d'outre-tombe porte son instrument au moyen d'une courroie qui lui passe sur l'épaule et derrière le dos. Il en pince les cordes avec les doigts de la main gauche; de la main droite il saisit violemment le bras du jeune homme: « Venez, lui dit-il, je jouerai pour vous faire » danser. » Dans ce dernier exemple, la caisse sonore du psaltérion est montée de douze cordes, et l'on y remarque deux ouïes; mais on en doit supposer une troisième placée sous le bras gauche du musicien, vis-à-vis celle qui est pratiquée dans la partie la plus élevée de l'instrument; dans l'autre dessin, ce détail manque complètement.

Le psaltérion triangulaire à angle tronqué que nous venons de trouver dans plusieurs monuments du xv^e siècle, entre autres dans une Danse des Morts allemande, avait encore à cette époque, dans les pays d'outre-Rhin, aussi bien qu'en France, en Angleterre et en Italie, une assez grande vogue, mais dans le siècle suivant il devint plus rare, ou du moins l'usage en fut abandonné chez plusieurs nations. Du temps de Prætorius, c'est-à-dire au xvii^e siècle, les Allemands ne s'en servaient plus. L'auteur de la *Sciagraphia* le prend pour un instrument italien d'après le modèle qu'il en donne, et que j'ai reproduit comme exemple de la forme du psaltérion au xvii^e siècle (pl. XVII, fig. 162). Prætorius ajoute que c'était un instrument peu estimé, et placé à peu près au même rang que la chifonie ou lyre des paysans et des mendiants. Les habitants de la Péninsule le désignaient sous le nom vulgaire d'*instrumento di porco*, nom que Prætorius rend par *Schweinkopf*, qui se traduirait littéralement en français par *tête de porc*. D'où provient cette dénomination triviale? Probablement de la ressemblance que présentait l'instrument avec une hure, parce qu'il était large à son sommet et s'allongeait en diminuant progressivement jusqu'à l'angle tronqué qui en formait la base. Quelle chute pour le psaltérion, pour l'instrument du roi David qu'un pareil rapprochement! Mais il était destiné à subir une humiliation plus grande encore. Au xv^e siècle, et sans doute plus anciennement, on appelait *saltérion* le lieu où l'on enfermait les criminels. On lit, à la date de 1411, dans les *Lettres remises*: « Ce prisonnier et lui furent mis au *saltérion*. » A cette expression, nous avons substitué celle-ci: *mettre au violon*, pour dire enfermer quelqu'un dans la cellule du corps de garde qui sert de prison provisoire. La forme de cette cellule, ou plutôt celle de ses ouvertures défendues par des barreaux a vraisemblablement donné l'idée de ces singulières dénominations. La cellule représentait, si l'on peut admettre cette comparaison, la caisse sonore, et les barreaux figuraient les cordes. Cependant le psaltérion, avec tous ses dérivés, a été aussi répandu, aussi estimé dans le moyen âge, que l'a été la harpe. Les anciens poètes en font souvent mention, et le joignent aux instruments favoris des ménestrels. Dans les auteurs flamands il est désigné sous le nom de *santorie* ou *santol*:

Cil jongleur de pluisors terres
Cantent et sonent lor vieles,
Muses, harpes, orcanons
Timpanes et salterions,
(*Roman de l'atre périlleux.*)

On le voloit esbanoier
En estrument oir, sonner
Psaltère, harpes et vieles,
Et giges et chifonies beles.
(*Le Lucidaire.*)

Psalterion prent et viele
Et puis psalterionne et viele.
(*Roman de la Rose, xiii^e siècle.*)

Et si ot a grant plante
Estrument de divers metiers
Estives, harpes et sautiers,
Vieles, gygues et rotes,
Qui chantoient diverses notes.
(*Roman de la Poire.*)

Slaet, santorien, herpen, *Flyten* en *Lyten*.
(*Houwaert, Handel der Amouresheit.*)

Il y avait des joueurs de psaltérion à la cour des rois de France: Louis X le Hutin en avait un dans

son corps de musique. Ce musicien s'appelait Guillot (1). Parmi les ménétriers à trois sous par jour, qui, vers 1349, faisaient partie de la bande des ménétriers du duc de Normandie, on voit figurer un *Jehan Bonet de Rains*, jouant du *demy-canon*. Or il faut savoir que plusieurs auteurs sont d'avis que l'un des instruments exprimés au moyen âge par le mot *canon*, mot qui eut autrefois, comme on sait, des acceptions très diverses, était de l'espèce du psaltérion triangulaire. Il faut dire la même chose du *demy-canon*, qui était, comme son nom l'indique, plus petit que le canon. C'est probablement pour *demi-canon* que nous trouvons écrit dans Guillaume de Machault *micamon*. Ce *micamon* a donné la torture aux commentateurs et aux étymologistes. Il en a été de même de *canon*, que du Cange interprète dans le sens de *flûte*, *tubus*, *fistula*. Mais la dénomination orientale *kanun* ou *qanon* a dirigé les recherches vers les familles d'instruments à cordes, et l'on a reconnu que les Arabes l'appliquaient généralement aux variétés du psaltérion, et en particulier à un instrument composé d'une caisse sonore présentant la forme d'un triangle au sommet tronqué. Cet instrument est monté d'un grand nombre de cordes, dont plusieurs sont accordées à l'unisson pour chaque note. Villoteau décrit à peu près de la même manière un instrument nommé *santir* ou *pisan-tir*, moins estimé que le précédent, et dont les Orientaux font encore usage dans la musique des spectacles et des danses populaires. Il est aussi cultivé sous ce nom en Europe, chez les Russes (2). On veut que le *qanon* et le *santir* aient été introduits par les croisés, et soient devenus les instruments à cordes que les Européens ont appelés *psaltérion*, *canon*, *tympanon*, et peut-être aussi *dulce melos* (3). Il est utile d'observer dès à présent que le tympanon n'est qu'une variété du psaltérion, et qu'à un point de vue général, on ne commet point d'erreur en confondant les deux instruments. Mais si l'on tient compte de la manière de toucher les cordes, et de quelques autres détails et particularités, on jugera qu'il y a lieu de faire une distinction entre eux, bien que cette distinction n'ait pas toujours été faite. Autrefois on distinguait pareillement le canon d'avec le psaltérion, ainsi que le prouve l'exemple suivant, en admettant que le mot *canon* s'y réfère à coup sûr aux instruments à cordes appelés de la sorte :

- « Plenté d'instrumens y avoit
- » Vieilles et psalterions,
- » Harpes, rotes et canons. »

(Roman de Cléomades, XIII^e siècle.)

Quoi qu'il en soit, le psaltérion se modifia singulièrement à partir du XVI^e siècle. A mesure que la forme triangulaire et cintrée sur les côtés tendait à disparaître complètement, on revenait à la forme ancienne sans courbure, tantôt triangulaire, tantôt trapézoïde, et quelquefois presque carrée.

Les cordes étaient de fil de fer ou de laiton; elles portaient sur deux chevalets placés des deux côtés de la table, et étaient attachées à des chevilles de fer plantées dans le coffre de l'instrument: on les posait ordinairement de deux en deux, et on les accordait de quatre en quatre pour chaque note. Il y en avait ordinairement treize rangs. On les mettait en vibration de différentes manières, soit en y appuyant légèrement les doigts, soit en les égratignant avec une épingle, ou en les frisant avec l'extrémité d'une plume attachée à un anneau, dont l'exécutant armait chacun de ses doigts.

(1) « Guillotus de psalterion pro IV^{ta}XIII diebus, a I Julii ad X novembris, III s. per diem, XIII lib. XIX s. » (Ludwig, *Reliquiae manuscript. omnis aevi*, t. XII, p. 74.)

(2) Voy. *Jablonski allgemeines Lexikon der Künste und Wissenschaften*. Les cordes du psaltérion oriental ne sont cependant pas toujours frappées avec une baguette; quelquefois aussi elles sont pincées avec les doigts. On joue de ce psaltérion des deux mains. L'instrument est posé horizontalement sur les genoux du musicien qui est accroupi, les jambes croisées, selon la coutume des Orientaux. Voyez à ce sujet les relations des voyageurs, particulièrement celles des Anglais touristes qui donnent aussi à ce psaltérion le nom de *dulcimer*, nom qui fut aussi donné jadis au psaltérion des Européens.

(3) Comme synonyme de *dulcimer* et peut-être du vieux français *doucellemelle*, le nom de *dulce melos* aurait passé ensuite du *qanon* à un instrument à cordes et à clavier de la nature du clavicorde, que l'on dérive aussi du *qanon*, à cause de la signification générique de ce mot qui s'entendait de tout instrument servant à mesurer les intervalles ou donnant des intervalles réglés, c'est-à-dire déterminés au moyen du partage de la corde ou des cordes en différentes longueurs, produisant diverses intonations. C'est par la même raison que le psaltérion allemand (*psalterium tedesco*) nommé *Hackbrett* ou *Cymbal*, et dérivé aussi du canon, a été considéré comme l'origine du *clavicimballo* (*clavicymbalum*).

D'autres fois on les frappait avec des petites baguettes ou marteaux arrondis du bout, et dont la partie convexe portait sur les cordes. Dans ce cas, le psaltérion devenait un tympanon, instrument que quelques uns ont cru devoir admettre dans la classe des instruments de percussion, parce que ses cordes étaient frappées et non pincées. Botté de Toulmon croit que c'était au tympanon que s'appliquait, surtout autrefois, le nom de *dulcimer*. Chez les Allemands, on le désignait sous le nom de *Hackbrett* ou *Cymbal*. Luscinus en a un dessin qui date du xvi^e siècle. C'est une caisse sonore, presque carrée, percée de deux ouïes, et surmontée de six rangs de cordes (pl. XIX, fig. 165). Deux petits marteaux placés au-dessus de l'instrument indiquent de quelle manière on en jouait. Un autre modèle, moins ancien, à cordes nombreuses, nous est fourni par Prætorius. C'est celui que j'ai donné figure 163. Je dois en signaler un troisième dans la Danse d'Holbein, en c. Ce dessin de *Hackbrett* représente plutôt un psaltérion qu'un tympanon, car on ne voit pas que le squelette en joue autrement qu'avec les doigts, du moins le bâton ou crochet dont on se servait habituellement, ainsi qu'on l'a vu par les deux exemples qui précèdent, a-t-il été omis. Cependant la manière dont les doigts sont courbés semble indiquer qu'ils harpaient directement les cordes. Une courroie passée au cou décharné du spectre est fixée de chaque côté de la caisse sonore à un morceau de bois placé en dessous de cette caisse, du côté opposé à celui que le musicien funèbre pose contre sa cuisse. L'instrument est maintenu de la sorte dans une position horizontale, absolument comme les éventaires que portent les marchandes des quatre saisons. Les chevilles auxquelles sont fixées les cordes se voient parfaitement, et semblent distribuées sur deux rangs, l'un plus haut, l'autre plus bas. C'est avec un profond sentiment de pitié pour le vieillard qu'il mène à la tombe que le spectre fait résonner les cordes de son psaltérion. Cette gravure est une des plus expressives de la Danse d'Holbein (pl. XIX, fig. 164). Au xvii^e siècle, l'usage du psaltérion et du tympanon n'était point abandonné. On posait ordinairement ces instruments sur une table pour en jouer : ils figuraient souvent dans les concerts d'amateurs. Ils étaient particulièrement cultivés en France et en Espagne. Mersenne décrit un tympanon à treize rangs de cordes. Quoiqu'elles fussent frappées avec un bâton, il conserve à cet instrument le nom de psaltérion. « L'harmo- » nie de ce psaltérion, dit-il, est fort agréable, à raison des sons clairs et argentins que rendent les cordes » d'acier, et je ne doute nullement que l'on n'en recçust autant ou plus de contentement que de l'épinette » ou de la harpe, s'il se rencontroit quelqu'un qui le touchât avec autant d'industrie comme l'on touche le » clavecin. Quoi qu'il en soit, l'on peut recevoir du plaisir de cet instrument à bon marché et bien commo- » dément, puisque l'on le peut avoir avec toute sa science pour un escu, et que l'on peut le porter dans » la poche. » On voit qu'il s'agissait ici d'un instrument de petite dimension. Kircher ne fait pas comme Mersenne l'éloge du psaltérion ; du moins celui qu'il désigne sous le nom de *Hackbrett* lui paraît-il défectueux : il l'accuse de ne rendre que des sons confus. Depuis la fin du xviii^e siècle, le psaltérion est entièrement hors d'usage. Il a été détrôné par la harpe, et cela jusque dans les mains du roi David qui, cependant, devrait plutôt faire usage d'un instrument de la famille du psaltérion que d'un instrument en forme de *cithara anglica*, comme celui avec lequel les artistes ont coutume de le représenter.

La rote à cordes pincées ou touchées avec un plectre a été souvent confondu avec les instruments qui font le sujet de ce chapitre. La raison en est simple, et on la concevra facilement, quand on saura que la rote à cordes participe de la harpe et du psaltérion, mais surtout de la harpe proprement dite. En conséquence, il en sera question seulement dans le chapitre suivant.

Le psaltérion et le tympanon, comme variétés du *qanon*, en se combinant avec l'antique monocorde ou canon, ont produit plusieurs instruments formant une classe spéciale, tels que l'épinette, le clavecin, le clavicorde et quelques autres qui, après avoir subi des perfectionnements successifs, ont donné eux-mêmes naissance à un instrument qui les a remplacés tous et dont on fait un grand usage aujourd'hui, savoir le *piano-forte* ou simplement *piano*. Les dérivés dont je parle avaient des sautereaux armés d'un cuir, d'une plume, ou de petits crampons d'airain, ou bien encore des petits marteaux de bois dur couverts de peau, lesquels touchaient les cordes lorsqu'on enfonçait les touches correspondantes d'un clavier ajouté à l'instrument. Ils suppléaient de cette manière le plectre à tuyau de plume et les baguettes arrondies du psal-

tion et du tympanon. Ordinairement l'épinette avait des sautereaux armés de plume, quelquefois des marteaux de bois dur. Au XVII^e siècle, on en faisait la différence d'avec le clavecin, parce qu'elle était de forme carrée et que le clavecin avait une caisse d'harmonie triangulaire semblable à celle de nos pianos à queue. Le clavecin avait reçu en Allemagne différents noms : d'abord celui de *clavicymbalum*, littéralement *cymbal à clefs*, parce que *cymbal* signifiait la même chose que *Hackbrett*. Le vulgaire avait en outre doté le clavecin du surnom trivial que l'on donnait au psaltérion à angle tronqué et à côtés cintrés ; il l'appelait *Schweinkopf* (tête de porc, hure). Enfin, et à cause même de sa forme, cet instrument fut encore désigné par le mot *Flügel*, qui veut dire *aile*, et qui pourrait bien avoir fait le *Vloegel* des Flamands que l'on a supposé s'être appliqué à la flûte de Pan, parce que cette flûte ressemble aussi à une aile. Mais si le *Vloegel* des Flamands est le même mot que le *Flügel* des Allemands, il serait plutôt à présumer qu'on doit le prendre dans le sens de *clavicymbalum*. La même conjecture pourrait nous amener à découvrir la véritable signification du mot *eles* que l'on a rapproché de *Vloegel*, et qui figure au XIV^e siècle dans l'énumération de Guillaume de Machault. Peut-être s'appliquait-il à une sorte de clavecin ou de tympanon à clavier et à touches, car j'ai déjà dit au chapitre où j'ai traité du monocorde et de ses dérivés, qu'on rencontre des instruments de ce genre à une époque très ancienne. Si l'on a observé que nos vieux poètes en faisaient peu mention et oubliaient de les comprendre dans leur nomenclature, c'est peut-être parce qu'on ne sait pas les reconnaître sous les noms qu'ils leur ont donnés. En tout cas, si l'existence de ces instruments n'est pas tout à fait prouvée antérieurement au XIII^e siècle, il est certain que le clavicorde ou l'épinette, le *clavicitharium*, le *clavicymbalum*, la virginal, le *dulce melos*, sortes de harpes et de psaltérions ou tympanons à touches, étaient déjà très répandus et très en vogue dès le XV^e siècle.

CHAPITRE QUINZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

HARPES.

DANSE MACABRE Impr. : a.) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24). — DER DOTEN DANTZ : b.) Le Chanoine. *Der Dumherr* (pl. VIII, fig. 44). — c.) Le mauvais Moine. *Der böse Monich* (pl. X, fig. 65).

De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins. Cependant on a tout lieu de croire que cette origine est fort ancienne. L'Inde et l'Égypte semblent en offrir des traces qui remontent aux premiers âges du monde. Cependant, abstraction faite de toute identification avec le psaltérion, la harpe, en tant que harpe proprement dite et comme les modernes ont coutume de se la représenter, ne paraît pas avoir existé chez les Grecs et chez les Latins. Il est même fort douteux qu'elle ait été connue des Hébreux, comme on l'a prétendu. Identifiée avec le *kinnor* dont jouait le roi David, elle l'a été aussi avec le *hasor*, autre instrument à cordes dont il est parlé dans l'Écriture sainte, puis avec la *cinira*, que quelques uns distinguent d'avec la *cithara*, enfin avec le nable, la sambuque et le trigone des anciens.

Les instruments avec lesquels elle a le plus d'affinités sont le psaltérion et la cithare de forme triangulaire. Aussi, comme nous l'avons déjà vu, fut-elle souvent désignée au moyen âge sous le nom de *cithara*.

On peut, en effet, la considérer comme la cithare des peuples du Nord, auxquels Venance Fortunat, poète du VI^e siècle, attribue spécialement l'usage de la harpe (1). Chez les Scandinaves et les populations

(1) « *Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa.* » (Venant. Fort., *carm.* lib. VII.) — « *Sola sæpe bombicans barbaros leudos harpa relidebat.* » (lib. I, *Epist.*)

des îles Britanniques, les traces de son usage remontent à une haute antiquité. L'un des exemples figurés les plus anciens que l'on en possède est l'instrument que l'abbé Gerbert a tiré d'un manuscrit du IX^e siècle de Saint-Blaise. Cet instrument, dont j'ai déjà parlé, porte le nom de *cithara anglica*. Il a la forme d'un triangle irrégulier, et par conséquent trois côtés ou branches principales. La plus volumineuse est creuse, arrondie et percée de deux trous. C'est le corps sonore de l'instrument, dont l'intérieur, qui est vide, est traversé par douze cordes tendues perpendiculairement et attachées à des chevilles en haut et en bas. Cette description peut aussi s'appliquer à une figure de harpe bardique dont j'ai donné la copie planche V de mon *Manuel de musique militaire*. Seulement celle-ci n'a que neuf cordes et ces cordes ont une position légèrement oblique. Dans ce dernier exemple, les ouïes ne sont point placées du côté que l'on voit, ou n'y ont point été figurées par oubli.

On trouvera ce modèle de harpe du Nord, planche XIX, figure 166, ainsi qu'un autre dessin (fig. 167) représentant une forme de harpe particulière à l'Irlande. La caisse sonore de la harpe irlandaise (*clarseach*) est carrée et très volumineuse. Un de ses bras ou branches, celui de la partie antérieure, est cintré en manière d'arc-boutant. On voit à cet instrument un grand nombre de cordes. A ce sujet, je dirai tout de suite que les modèles de harpe présentent la même diversité que les différentes sortes de psaltériens dont il a été question dans le chapitre précédent. On ne saurait rien induire, sous ce rapport, des monuments figurés que l'on a sous les yeux. Les plus anciens modèles de harpe qu'on y voit figurer ont depuis six jusqu'à vingt-cinq cordes.

L'inexactitude de ces monuments est telle que le nombre des chevilles figurées par des points sur le corps sonore ou sur la branche supérieure de l'instrument surpasse presque toujours celui des cordes. Quelquefois l'inverse a lieu. En général, on peut citer comme très fréquents les exemples de harpes anciennes à neuf et à douze cordes en un seul rang (1). Celle que décrit Guillaume de Machault au XIII^e siècle, dans son *Dict de la harpe*, en avait vingt-cinq. Quant à la matière dont ces cordes étaient faites, il paraît à peu près prouvé que dans les plus anciens instruments de ce genre, particulièrement dans les harpes bardiques, elles étaient de métal; ensuite elles furent faites de cordes à boyau. En raison de leur fabrication grossière ou de leur épaisseur, elles offraient naturellement à l'exécutant une résistance qui l'obligeait à les saisir violemment avec les doigts pour en obtenir des sons. C'est probablement cette manière de les toucher qui fit adopter le nom de *harpe* pour distinguer l'instrument joué de la sorte de la cithare proprement dite, qui se touchait d'ordinaire assez délicatement avec un plectre. Le mot *harpe* vient du latin *harpa*, *harpagare*, *harpago*, qui viennent eux-mêmes du grec, et se rapportent à l'action de saisir violemment une chose (2). Cependant Papias prétend que l'instrument fut désigné de la sorte à cause d'un ancien peuple d'Italie nommé *Arpe*, qui en aurait fait usage primitivement; mais cette opinion inspire peu de confiance. Nous rencontrons pour la première fois le nom de *harpe* dans le poème de Fortunatus dont il a été question ci-dessus, c'est-à-dire, dans le VI^e siècle. A partir de cette époque, ce nom paraît avoir été généralement adopté. Cependant l'ancienne dénomination ne disparut point tout à fait; les poètes et les auteurs qui écrivaient en latin y eurent souvent recours. C'est sous le nom de *cithara* que Luscinius, au XVI^e siècle, donne une figure de harpe qui, par sa forme, accuse déjà des temps plus rapprochés.

(1) Plusieurs écrivains anglais croient que la harpe welche n'a eu, dans les premiers temps, que neuf cordes; à ce premier rang de cordes on en ajouta, dans la suite, un second, puis bientôt un troisième; de là la harpe à trois rangs de cordes dont Jones fait remonter l'invention au XV^e siècle.

(2) Christophe Brower, commentant les vers de Fortunatus, fait la remarque suivante: « *Harpe barbaricæ hujus etymon. à Græcis deduxere, quia hoc in instrumento perpetuus nimirum est raptus fidium; ita ut qui harpa canit, videatur manibus rapere fides, et quod dicunt ἁρπάξ ἀρπάξεν.* » Et Charles Nodier dit: « HARPE. Je conjecture que ce mot est fait par onomatopée du son des cordes de la

» harpe, rassemblées en grand nombre sous les doigts et ébranlées » simultanément. Quoi qu'il en soit, le nom de *harpe* a très peu varié » dans les langues modernes. Les Anglo-Saxons l'ont appelée *hearpa*, » les Allemands *Herp* et *Harf*, les Anglais *arp*, et les Italiens *arpa*. » Harper est un vieux terme encore employé par Molière et Sarrazin, » pour prendre, saisir dérober. » (*Dict. des onomat.*) C'est pourquoi la langue française possède les locutions suivantes: se harper, se harpigner, pour se battre, se quereller; jouer de la harpe, pour dérober, parce qu'en jouant de la harpe, on a les mains crochues; craindre la harpe, avoir peur d'être pris, etc. De là encore le nom de *Harpagon*.

Dans les textes français du XII^e et du XIII^e siècle, notamment dans les traductions de la Bible, les mots *harpe*, et *harper*, pour pincer de la harpe, répondent ordinairement au substantif *cithara* et au verbe *psallere* du latin. En voici quelques exemples :

Et nomen fratris ejus Jubal ; ipse fuit pater canentium *cithara* et organo.

(Gen., cap. IV, v. 21.)

Dixeruntque servi Saul ad eum : Ecce spiritus Dei malus exagitat te. Jubeat Dominus noster, et servi tui [qui coram te sunt, quærent hominem scientem *psallere cithara*, ut quando arripuerit te spiritus Domini malus, *psallat* manu sua, et levius feras.

(Reg. I, cap. XVI, v. 15.)

David autem et omnis Israel ludebant coram Domino, in omnibus lignis fabrefactis, et *citharis*, et *lyris*, et *tympanis*, et *sistris*, et *cymbalis*.

(Reg. II, cap. VII, v. 5.)

Et le noume de son frere ert Jubal, et cil ert pere des chauntauntz en *harpe* et organ.

(Loc. cit.)

Firent li servans a lur Seigneur, li malz esperis nostre Seigneur te travaille, s'il te plect cumande et nus querrons aucun ki *harper* sache, que quant li malz esperiz Deu t'envalrad, chanted et *harped* et le plus légièrement sufferas.

(Loc. cit.)

David è tuz ces de Israël juerent devant nostre Seigneur od multes ménieres d'estruments, od *harpes* è lres è *tympanis* et *frestels* et *cymbals*.

(Loc. cit.)

Le mot *cithara* des versions latines est ordinairement mis pour *psaltérion*, *nabe*, *kinnor* ou *cynira*, exprimés dans l'hébreu aux endroits correspondants. Ce mot ayant été interprété conformément au sens le plus moderne de *cithara*, fit donner à tous les instruments à cordes auquel on l'appliquait le caractère de la harpe du moyen âge, ou cithare du Nord. Il en résulta peu à peu la conviction que l'instrument favori du roi David n'était autre que celui-là. Dès lors on ne fit pas difficulté de substituer la harpe au psaltérion, ou *kinnor*, dans les mains du chanteur des psaumes, quand on le représentait louant le Seigneur ou apaisant les fureurs de Saül. Il est digne de remarque que cette substitution ne s'opéra qu'environ à partir du XII^e siècle ; car, à une époque antérieure, principalement du IX^e au XI^e siècle, les artistes chargés d'orner les manuscrits des livres de piété, ou de contribuer à la décoration des monuments religieux, donnaient presque toujours au roi David un psaltérion tantôt de forme carrée avec des cordes perpendiculaires, tantôt en manière de triangle rectiligne avec des cordes perpendiculaires ou bien obliques, ou même horizontales. Depuis le XII^e siècle, le chanteur sacré est presque toujours figuré avec une harpe ; les exemples qu'on en trouve dans les Bibles, les psautiers et les livres d'heures sont à l'infini. La harpe du roi David est, comme la plupart des harpes du moyen âge, de moyenne ou de petite dimension ; cependant elle offre quelquefois à cet égard une assez grande diversité de modèles comme le psaltérion, le nabe, et en général tous les instruments à cordes du même genre.

Dans sa forme la plus usitée, elle était portative : pour en jouer, on la tenait de la même manière qu'aujourd'hui. Si l'on était assis, on en faisait porter la base sur les genoux, ou bien on l'appuyait sur le sol. Dans le cas contraire, on tenait l'instrument suspendu et maintenu contre la poitrine et le long du corps au moyen d'une courroie. C'était ainsi d'ailleurs que les ménestrels portaient un grand nombre des instruments à leur usage, parce qu'ils étaient souvent obligés de former des concerts en restant debout (1).

Les squelettes du quatuor musical placé en tête de la Danse Macabre sont un exemple de cet usage. Celui qui est représenté entre le joueur de tambourin et l'organiseur, pince d'une harpe qu'une courroie, dont les bouts sont attachés à un anneau, maintient devant lui dans une position perpendiculaire, et de telle sorte que la caisse sonore de cette harpe appuie sur la partie gauche de son corps. Le sommet de l'instrument n'atteint pas tout à fait à la hauteur de l'épaule du musicien, et la base du corps sonore ne

(1) Souvent même en marchant. Ainsi, à Paris, les musiciens de la corporation de Saint-Julien, dans la nuit de la fête de leur patron, faisaient des promenades artistiques en jouant de leurs instruments. En 1587, ce concert ambulant, dont j'ai déjà parlé, eut lieu avec « luts, épinettes, mandores, violons, flûtes à neuf trous, tam-

bour à main et flûte à trois trous, tambour de Biscaye, larigaux, » le tout bien d'accord et sonnait et allant parmi la ville. » (Voy. Recueil de ballets faits en 1600 par Michel Henry. Ballets et Opéras, Ms. du roi, fonds la Vallière, 177, v. 6.)

descend pas plus bas que son genou (pl. IV, fig. 24). D'après cela, on peut avoir une idée approximative de la dimension ordinaire des harpes portatives. Dans cet exemple, la forme de l'instrument est allongée; le bras ou montant qui fait face au corps sonore est arrondi au lieu d'être tout à fait cintré, comme dans les dessins du *Doten Dantz* que nous examinerons bientôt. Le squelette touche les cordes avec les deux mains : sa main droite est du côté extérieur de l'instrument, et sa main gauche du côté opposé. Quelques ouïes sont figurées dans le haut du corps sonore. Le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, manuscrit du xv^e siècle, contient la figure d'une harpe de ménestrel tout à fait semblable à celle-ci, si ce n'est qu'elle a neuf cordes, et que le dessin de la Danse Macabre ne nous en donne que sept ou huit. Dans les *Heures à l'usage de Rouen*, de Simon Vostre (1508), on voit un assez grand nombre d'instruments du même genre, et l'on pourra comparer celui que j'ai donné, planche XIX, figure 168, avec la harpe du troisième squelette de la figure 24, planche IV, tirée de la Danse imprimée à Paris en 1486. En b du *Doten Dantz*, la harpe dont le spectre accompagne la psalmodie du chanoine est semblable à la précédente pour la dimension; mais elle est moins allongée (pl. VII, fig. 44). Le bras de devant dessine une seconde courbe très préminente, à peu près comme dans la harpe irlandaise dont j'ai donné le dessin, planche XIX, figure 167. L'attitude du squelette ne permet pas d'apercevoir plus de neuf cordes : quelques unes sont cachées par l'épaule droite du harpeur. Cette harpe devait probablement en avoir douze.

c de la même Danse allemande représente un modèle de harpe qui semble n'être pas tout à fait le même que le précédent (pl. X, fig. 65). Du reste, ce dessin est fort grossier. Le squelette est figuré tirant de la main gauche la robe du mauvais moine, et pincant de la main droite les cordes de sa harpe, qui sont au nombre de neuf ou de dix. Dans tous les exemples qui précèdent, le corps sonore est carré. Dès le xiv^e siècle, cette forme prévalut généralement. Au commencement du xvi^e siècle, on rencontre déjà assez fréquemment des harpes d'une assez grande dimension qu'on ne tenait point sur les genoux, mais entre les genoux, comme on le fait à présent. Une de ces grandes harpes est figurée dans une gravure des magnifiques Heures de Simon Vostre, imprimées vers 1507 ou 1508, où le roi David est représenté chantant les psaumes et s'accompagnant de son instrument. Je donne, planche XIX, figure 169, cette image qui est remarquable en ce sens qu'elle met sous nos yeux un ancien et curieux exemple du type iconographique auquel on s'est arrêté pour représenter de nos jours le roi David dans les images de dévotion, et plus particulièrement dans celles qu'on destine à orner les vulgaires éditions des ouvrages illustrés de sacristie, tels que catéchismes, livres de cantiques et paroissiens. Habitué à voir presque partout le chantré des psaumes muni de cette harpe, le peuple se plaît à faire de fréquentes allusions à la harpe du roi David, tandis que le nable, le kinnor, le psaltérion du roi David lui demeurent parfaitement inconnus. Il ne se doute pas que le saint personnage tient un instrument qui, sous la forme qu'on se plaît à lui donner, a bien appartenu aux bardes du culte druidique, mais n'a probablement jamais figuré dans les mains d'un prophète de la religion d'Israël. Toutefois, à son insu, et par le fait d'une association d'idées qui est parvenu jusqu'à lui, mais dont le premier lien lui échappe, le peuple se sert encore de l'expression *jouer de la harpe du roi David*, pour dire *voler*. Or de cette harpe, instrument du voleur, au *saltérion*, où l'on enfermait autrefois les criminels, et au *violon* de nos corps de garde, le rapport est peu éloigné.

En Allemagne, on a donné le nom de *harpe du roi David* à une espèce de grande harpe très compliquée, fournie de cordes nombreuses et ayant un fond de bois, ou table de résonance, sous les cordes. Elle est composée de deux parties, c'est-à-dire double. Elle était déjà en usage au xvii^e siècle. Cet instrument ne justifie son nom que par la circonstance du fond sur lequel passent les cordes; nous nous rappelons avoir remarqué quelque chose d'analogue dans un modèle de psaltérion antique. Le système de construction dont il s'agit a donc été appliqué à des variétés de harpe comme à des variétés de psaltérion; nous en trouvons un exemple très ancien dans la :

ROTE à cordes pincées ou touchées avec le plectre. — Cette rote, qu'il ne faut pas confondre avec l'espèce de viole bardique dont on a donné la description au chapitre XII^e, est un instrument qui participait de la harpe et du psaltérion avec lesquels il s'employait souvent et a été fréquemment confondu. Le motif

de cette confusion est que *rota*, de même que *crut*, qui signifie la même chose dans les langues du Nord, se prenait originairement, et dans un sens indéfini, pour *psalterium*, *triangulum* (ou *trigone*), et pour *lyra*, *cithara*, mais qui tous occasionnaient une confusion semblable lorsqu'on les employait d'une manière générale. On voit, par un passage d'un manuscrit de Saint-Gall des psaumes de Notker, que le mot *rote* fut particulièrement donné ensuite à un instrument triangulaire en forme de delta, considéré comme un perfectionnement du psaltérion antique (1) ; d'autres l'appliquèrent à la cithare ; enfin, on s'en servit pour exprimer une sorte de harpe qui différait de la harpe ordinaire en quelques parties. Les uns croient qu'elle était plus petite et montée de cordes à boyau ; d'où il résulte qu'on l'aurait appelée *cionar-cruit*, pour la distinguer de la harpe qui avait des cordes de métal, et que désignait spécialement le terme de *clarseach*. Mais, comme l'a fort bien remarqué M. de Coussemaker, la différence la plus importante à signaler entre les deux instruments, c'est que la rote, qui était triangulaire comme la harpe, avait une table ou caisse sonore percée d'ouïes, laquelle embrassait la totalité ou la presque totalité de l'intérieur du triangle, et formait un fond placé sous les cordes. Par cette raison, on ne pouvait toucher celles-ci que d'un seul côté. M. de Coussemaker cite de cette sorte de harpe deux exemples du XIV^e siècle. Le nombre des cordes de la rote semble avoir varié comme celui des cordes de la harpe ordinaire. On peut dire qu'il est quelquefois de dix, de douze ou de dix-sept. Au XII^e siècle, Giraud de Colençon, conseillant à un jongleur de s'exercer à la pratique des instruments, lui recommande de faire garnir la rote de dix-sept cordes : « *Faitz la rota à XVII cordes garnir.* » Cette rote paraît avoir été celle dont nous nous occupons. On remarquera que l poète ne la confond pas avec le psaltérion, qu'il mentionne à part un peu plus loin sous le nom de *salteri*, et auquel il donne seulement dix cordes.

Je crois que l'on peut regarder comme un dérivé de cette rote, non seulement la harpe double dont il a été question plus haut, mais encore une espèce de petite harpe en forme d'aile que les Allemands appelaient *Drathharfe* (et aussi *Spitz* ou *Flügelharfe*), les Italiens *arpanetta*, et dont l'intérieur était plein, c'est-à-dire composé d'un fond ou d'une caisse sonore percée d'ouïes, sur laquelle étaient tendues perpendiculairement une notable quantité de cordes de métal. Cet instrument, qui était employé au XVI^e siècle, n'est certainement pas resté étranger à l'origine du clavecin vertical.

Pendant longtemps la harpe à cordes pincées et la rote ont joui d'une vogue à peu près égale. Elles semblaient avoir hérité dans le moyen âge du prestige poétique qui s'attachait à la lyre dans l'antiquité. Déjà, parmi les bardes du pays de Galles, la harpe était en grand honneur ainsi que le *crut*. Le recueil des *Leges Wallicæ*, dont les plus anciens documents nous reportent à plus de quatre cents ans avant l'ère chrétienne, contiennent de nombreux passages où il est fait mention de ces instruments. Il faut particulièrement citer celui qui nous apprend que les trois choses indispensables à un gentilhomme ou baron sont sa harpe, son manteau et son échiquier (2). A un autre endroit, il est dit : *Trois choses sont nécessaires à un homme dans sa maison, savoir : une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et une harpe bien accordée* (3). On place indifféremment la harpe et la rote dans les mains des héros dont les poètes du moyen âge racontent la geste. C'est au son de la harpe que l'amant d'Yseult fait le lamentable récit de ses peines amoureuses : « *Lors sasiet mesure Tristan, et commence a atemper la harpe, selonc le cant qu'il uoloit dire. Lors se tourne uers Hector et li dist : mesure Hector, puisque ces nonueles que nous saues furent apportees, ie chevauchois un jour par une forest tous seus, sans compaignie tant dolans et esmasies conques si dolans ne fui : si con si cevaucoie, ie descendi a donc devant une fontaine et pensai en moi*

(1) Dans un passage du traité de Mezler : *De viris illustribus monasterii S. Galli*, lib. I, c. XXIV, où il est question du moine Titulo, célèbre au IX^e siècle comme poète, orateur, musicien et savant, la rote est assimilée au psaltérion. « *Edidit non pauca sui ingenii et pietatis monumenta, ex quibus Tropi et melodia plura, quarum etiam in sacris usus. Cujus et universa dictata singularis (fait Eckardus) et agnoscibilis melodia sunt; quia*

» per psalterium seu rotam (textus habet rhotam) quia potentior » ipse erat, pneumatica inventa dulciora sunt, ut apparet in : *Hodie cantandus est.* » (Jodoc. Mezler, loc. cit.)

(2) *Leges Wallicæ*, réunies et traduites par Watton et Moses William, p. 361.

(3) *Idem*, p. 302.

» meismes, et tronuai a donc en pensant que oncques a nul ior du monde not autant de dolor par amours,
 » comme iai-eu, et de cele grant doleur fis un lay, et ches vers vous voel si orendroit harper et sacies,
 » conques ne fu harpe se par moi non-ha, sire, pour Dieu dites ! fait Hector. Il le comenche a donc, quant
 » il a la harpe atemprée autrefois, lors comenche a dire en tel manière (1). » Le 15 mai 1360, Coppin de
 Brequin, *roy des menestres du royaume de France*, qui avait suivi le roi Jean en Angleterre lors de la pre-
 mière captivité de ce monarque, fut chargé par son maître d'acheter une harpe ; et cet instrument, dont
 il jouait sans doute lui-même, devait servir à charmer les ennuis de l'illustre captif (2). Toute la noblesse
 cultivait avec une prédilection marquée l'instrument que nous trouvons ici entre les mains de l'amant
 d'Yseult. Pour être un gentilhomme accompli, ou, comme on aurait pu dire au xvii^e siècle, pour être un
galant homme, il fallait s'y montrer particulièrement habile. On lit dans le *Roman du roi Horn* :

En cel temps surent tut harpe manier
 Com plus est courtels hom tant plus sot del mestier (3).

Le refus de jouer de la harpe dans les réunions où l'on en était prié, et où il était d'usage que chacun à son tour satisfît à cette obligation, eût passé pour une inconvenance ou tout au moins pour un caprice déplacé. Le *Roman du roi Horn* en fournit aussi la preuve :

A chescun pur harper fut la harpe commandée ;
 Chescun i harpa, vileins seil qu'il devée !

On observait surtout cette coutume pendant les repas. A l'exemple des Grecs et des Romains, les Anglo-Saxons, dès le vii^e siècle, imposaient aux convives l'obligation de chanter et de jouer d'un instrument. Les rois, les princes, les seigneurs et les dames nobles elles-mêmes, n'eussent point essayé de s'y soustraire, et se faisaient au contraire un mérite de donner en cela l'exemple. Les trouvères et les jongleurs de profession ne sont donc pas les seuls qui aient fait leurs preuves comme *harpeurs*. Dans le *Roman du Brut*, Robert Wace raconte que Celdric, ayant été au secours de son frère Baldus, qui était en guerre avec le roi Arthus, se déguisa en *harpeur* pour ne pas être reconnu. Le même poète proclame Gabet dieu de la musique, parce qu'il « *savoit de viele, de rote, de harpe, de chorum, de lire et de psalterium.* »

Le célèbre roi Horn, dont les amours avec la fille de Hunlaff défrayent en partie le roman qui porte son nom, et que j'ai cité plus haut, avait acquis dans l'art de pincer de la harpe une telle supériorité, que malgré le déguisement dont il avait fait choix pour voyager incognito en Irlande, il fut reconnu par la fille de Guddred rien qu'à la manière exquise dont il exécuta un jour devant elle le chant et l'accompagnement d'un lai. La noblesse française eut aussi du goût pour la harpe. L'histoire en fournit des preuves à différentes époques, principalement dans le xv^e siècle. On voit par un compte du 17 janvier 1400 de Lorens du Hest, faiseur de harpes à Paris, que la duchesse Valentine Visconti, femme de Louis, duc d'Orléans, jouait de cet instrument, et qu'elle possédait plusieurs harpes dont une fort belle (4). La reine Isabeau de Bavière, femme de Charles VI, faisait acheter, l'an 1416, des cordes pour remonter la sienne (5). Enfin, la manière dont les

(1) Roman de Tristan en prose, leçon d'un ms. du xiv^e siècle, cité par Wolff, *Ueber die Laits, sequenzen und Leiche.* (Heidelberg, 1841, p. 57.)

(2) « Le roy des menestereux, pour une harpe achetée du commandement du roy, II nobles valent XIII s. IIII d. » (*Le livre et journal ou quel est contenu la recepte et despense de l'hostel du roy de France en Angleterre, depuis le premier jour de juillet MCCCLIX, jusques au premier jour de janvier en suivant.* Ms. du roi, suppl., fr. 98-25, fol. LXV verso.)

(3) Ms. Harléien, n^o 527, fol. 68, r^o, col. I.

(4) Ce fait est constaté par deux quittances de son luthier. Dans la première, Lorens du Hest, faiseur de harpes à Paris, reconnaît avoir reçu du trésorier de la duchesse « la somme de 32 sous pari-

» sis pour avoir rappareillé et mis à point deux des harpes de ma-
 » dame la duchesse, esquelles il a fait et mis broches et cordes toutes
 » neufves, et ycelles recollées là où mestier estoit ; et en l'une
 » d'icelles fait, taillé et assis un fond tout neuf. » Dans la seconde
 quittance, datée du 29 mars 1401, le même luthier mentionne d'au-
 tres réparations faites à la belle harpe de madame la duchesse.

(5) « A Jehan du Lige, pour cordes de harpes qu'il avoit achet-
 » tées et payées pour la royne, par commandement de Biatrix de
 » Ry, le dit jour (dernier octobre 1416), IIII s. — *Item*, pour cordes
 » de harpes pour la royne delivrées à ma dame de Bomont et par
 » son commandement, le xi^e jour de novembre (1416)... VI s. »
 (*Compte des menus plaisirs de la reine Isabeau de Bavière*, chap. *Dépenses*, Arch. du roy., n^o 270.)

poètes de cour parlent de cet instrument, le citant presque toujours comme le premier ou tout au moins comme l'un des premiers admis dans les concerts, prouve que la harpe en France n'était pas moins en faveur qu'elle ne l'avait été dès l'origine dans les îles Britanniques, et surtout en Irlande. On a déjà vu plus haut que Guillaume de Machault avait composé au XIII^e siècle un *Dict de la harpe* (Ms. de la Bibliothèque nationale, n° 7221, fol. 164 recto et suiv.). Dans ce poème, il imagine que chaque corde de l'instrument divin représente une vertu de sa maîtresse. Les cordes sont au nombre de vingt-cinq : la première est *bonté*, la seconde *gaieté*, la troisième *douceur*, la quatrième *humilité*, et ainsi de suite. « Je ne puis trop bien ma » dame comparer, dit l'auteur,

» A la harpe et son corps gent payer
 » De vingt-cinq cordes que la harpe ha
 » Dont roi David par maintes fois harpa. »

L'amant justifie l'objet de comparaison dont il a fait choix en déclarant que la harpe surpasse tous les autres instruments :

« Mais la harpe qui tout instrument passe,
 » Quant sagement bien en joue compasse,
 » A la harpe partout telle renommée
 » Qu'autre douceur à li n'est comparée. »

A l'époque dont il s'agit, la harpe n'était pourtant rien moins qu'un instrument parfait, et même jusqu'au XVII^e siècle sa construction laissa beaucoup à désirer.

Comme on ne pouvait la garnir d'autant de cordes qu'il en eût fallu mettre pour donner les sons des notes diésées et bémolisées, ses ressources, quant à la modulation, étaient à peu près nulles. Vers 1660, on fit dans le Tyrol une première tentative pour obtenir un perfectionnement, mais la solution qu'on avait en vue ne fut trouvée qu'en 1720 par l'invention des pédales dont on est redevable à un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker. Dès lors le système de construction de la harpe entra dans une voie de progrès qui augmenta la vogue dont jouissait l'instrument en France. Cette vogue atteignit à son apogée au commencement de ce siècle, sous l'empire. L'attitude gracieuse que le jeu de cet instrument fait prendre aux femmes mit la harpe en grande faveur parmi les musiciennes qui désiraient briller dans le monde comme artistes ou comme amateurs. Une femme célèbre, madame de Genlis, s'y est exercée avec succès, en a donné des leçons et en a rédigé une bonne méthode. La préférence que le beau sexe accordait à cet instrument est constatée dans cette phrase peu française, très alambiquée et passablement ridicule qu'un bel esprit en veine de galanterie écrivait il y a quelque cinquante ans : « Cet instrument devient l'objet de » l'amusement d'un sexe né sensible, qui, loin de se refuser aux émotions que la harpe sait exciter dans » nos âmes par la douceur de son harmonie et la suavité de ses sons, lui prête encore des secours favorables » afin d'en augmenter les charmes. »

Aujourd'hui la harpe est peu cultivée parmi les amateurs, si ce n'est en Angleterre; mais elle figure encore avec succès dans les mains de quelques virtuoses, et produit de charmants effets dans l'orchestre de nos théâtres pour accompagner la voix et varier les combinaisons instrumentales. Les poètes nous parlent de la harpe presque aussi souvent que de la lyre; ils vantent le charme mélancolique de cet instrument dont on a dit :

Il n'est ni ange ni homme
 Qui ne pleure quand chante la harpe.

CHAPITRE SEIZIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

LUTHS.

DER DOTEN DANTZ : a.) Le Baron. *Der Grove* (pl. VIII, fig. 52). — b.) L'Ambergiste. *Der Wirt* (pl. X, fig. 62). — c.) La Nonne. *Die Nonne* (pl. XI, fig. 74). — DANSE DU GRAND-BALE : d.) La Duchesse. *Die Herzoginn* (pl. XIX, fig. 170). — ICONES MORTIS d'Holbein : e.) La Nonne.

Les instruments composés d'un corps sonore de forme ovale, surmonté de cordes à intonations fixes, pincées avec les doigts ou touchées avec un plectre, et d'un manche à touches ou degrés indiquant les divisions des cordes, sont communs à un grand nombre de peuples et ont une origine indubitablement très ancienne. Non seulement les monuments de l'antique Égypte en contiennent des figures, mais l'Inde même possède des représentations de ce genre. On attribue aussi aux Grecs et aux Romains l'usage d'un instrument qui appartiendrait à la même famille et que l'on a assimilé tantôt au luth, tantôt à la guitare et au cistre. C'est la *chelys*, qui a été elle-même confondue par les anciens avec les variétés de la lyre nommées *barbitos* et *testudo*. La *chelys* a un petit corps arrondi et un manche. Elle est montée ordinairement de trois cordes. On a tâché de découvrir si les peuples désignés sous le nom de *barbares* pouvaient offrir des exemples analogues, et, à la suite de ces recherches, quelques uns ont cru devoir attribuer à ces peuples un instrument à cordes qu'ils supposent avoir été la même chose que la guitare. Mais rien de tout cela n'est certain, et l'opinion à laquelle se rangent le plus grand nombre, c'est que tous les instruments de la famille de ceux dont il est question tirent leur origine de l'Orient, opinion qui se fortifie de cette circonstance, que les Indiens, les Arabes et les Turcs en cultivent un très grand nombre d'espèces. Deux de ces espèces, tout à fait populaires dans ces contrées, et dont l'une se nomme *el-e'oud* ou *e'oud*, et l'autre *sitar* ou *kissa*, passent pour avoir été importées en Europe par les Maures d'Espagne et pour y avoir produit deux types principaux qui se sont diversifiés ensuite de mille manières sous des noms différents. Ces deux types sont le luth et la guitare. Ils ont joui l'un et l'autre d'une grande faveur au moyen âge, principalement dans la seconde période et environ depuis le XIII^e, jusque vers la moitié du XVIII^e siècle. La principale différence qui existe entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps sonore, plat en dessus et en dessous dans le premier de ces instruments, bombé et arrondi du côté du dos dans le second. Cette différence sera mieux indiquée par la description spéciale que je vais faire de chacun d'eux. Je commence par le :

LUTH, *luit, leuth, leut, lut, luc, luz* (1).

*Leus, moraches et guiternes,
Dont on joue par ces tavernes.
(Guillaume de Machault, La prise d'Alexandrie,
XIV^e siècle.)*

*Demenez ici vos caroles,
Muses, et, avec mes chansons,
Accordez doucement les sons
De vos luths et de vos violes.
(Ronsard, Epit. de Marulle, XVI^e siècle.)*

*J'ai oublié tout cela qu'autrefois
J'avois appris du luth et de la voix.
(Joachim du Bellay, La vieille courtisane, XVI^e siècle.)*

*Tant que ma main pourra les cordes tendre,
Du mignard luth, pour les graces chanter.
(Louise Labé, Sonnet, XVI^e siècle.)*

*Elle ayant assez dur pouce
Tasté l'harmonie douce
De son luth, sentant le son
Bien d'accord, d'une voix franche
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson.*

*(Louise Labé, Des louanges de Louise Labé
Lyonnaise, XVI^e siècle.)*

(1) Les Turcs ont écrit et prononcé *eoud*, *el-e'oud*, *laautha*; les Espagnols, qui, selon toute apparence, reçurent le même mot directement des Sarrasins, en ont fait *laoudo*. Le même nom a été écrit par les Italiens, *leuto*, qu'ils prononcent *léouto*, et aussi *luito*, qu'ils prononcent *liouto*; puis, par les Allemands, *Laute* (*laouté*). Les Français, à cause du son de l'*u* dans leur langue, ont dit *liut*, *leuth*, *luth*, en variant arbitrairement l'orthographe de ce nom.

On pense que le corps principal du luth fut fait primitivement d'une écaille de tortue, comme celui de la lyre de *Mercuré*, d'où le nom de *testudo*, qui a quelquefois servi à désigner l'instrument. On le construisit ensuite en bois, mais il resta convexe du côté du dos, et de ce côté, au lieu de présenter une surface unie, il fut façonné à pans ou, si l'on veut, à côtes. Au milieu de la table de résonance, qui était plate, il y avait une ouverture circulaire entaillée et découpée de manière à former un dessin élégant. Cette ouïe s'appelait *rose* ou *rosette*. Un manche adapté au corps sonore, et plié d'équerre en arrière, à son extrémité, supportait de distance en distance de petits filets minces de cordes à boyau qui le divisaient transversalement en plusieurs parties et formaient des cases pour poser les doigts, afin de varier d'une manière sûre les intonations. Les cordes étaient de boyau et distribuées sur plusieurs rangs, les unes simples, c'est-à-dire composées d'une seule corde, les autres doubles, c'est-à-dire comprenant deux cordes accordées à l'unisson et donnant par conséquent la même note. Le nombre des cordes, comme celui des touches, a nécessairement varié suivant les dimensions des luths et les perfectionnements que ces instruments subirent. Les plus anciens étaient fort simples sous ce rapport ; mais les plus usités avant le xvii^e siècle comptaient déjà six rangs de cordes, dont cinq doubles, et un rang plus élevé composé d'une seule corde appelée *chanterelle* : soit onze cordes en tout. Ce nombre fut ensuite augmenté de cinq rangs doubles ajoutés au grave. Il en résulta que le luth finit par embrasser vingt-quatre cordes placées sur treize rangs ; savoir : onze de deux cordes et les deux plus élevés d'une seule. Les huit cordes les plus graves servaient pour la basse, et les autres en montant étaient destinées au chant, c'est-à-dire à la *métodie*.

On tenait le luth, lorsqu'on en jouait, de la main gauche, en même temps qu'on faisait agir les doigts de cette main sur la touche du manche pour diversifier les intonations. Le petit doigt de la main droite servait à soutenir l'instrument, pendant que les quatre autres doigts de la même main pinçaient les cordes. Quelquefois on jouait aussi du luth avec un plectre. C'est de la sorte que l'un des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg (pl. XIV, fig. 86) fait vibrer les cordes d'un petit luth à chevalier cambré qui doit dater du xv^e siècle. Ce petit instrument, que l'on appelait :

LUTINA, est presque semblable à celui qui fut appelé aussi *mandore*. Dans la figure que j'indique, il semble n'avoir que quatre cordes, c'est-à-dire le nombre qui fut assigné à la mandore dans l'origine ; mais dans la *Musurgia* de Luscinius, la *lutina* a douze cordes. Du reste, la dimension du luth, le nombre et la quantité de ses cordes, et la manière de l'accorder, ont créé des modèles différents qui, pour n'être au fond que des reproductions modifiées de l'invention première, n'en ont pas moins été différenciés et classés sous des noms particuliers. Quoi qu'il en soit, nous rencontrons en *a* du *Doten Dantz* un dessin de l'espèce de luth qui a été le plus généralement cultivée en Europe depuis le xv^e jusqu'au xviii^e siècle. Si le spectre tient ici précisément un luth, c'est que le luth était l'instrument des plaisirs de cour et de fêtes galantes, et que, par cela même, il se trouvait fort bien approprié au personnage du baron. Dans cet exemple, nous avons sous les yeux un modèle du luth ordinaire monté de six rangs de cordes : il est vu de face. Le coffre est ovale, le manche assez bien proportionné ; au milieu de la table d'harmonie, sous les cordes, on aperçoit l'ouverture circulaire appelée *rose*. Le squelette porte ce luth de la main droite, parce qu'il n'en joue pas (pl. VIII, fig. 52).

Contrairement à l'exemple précédent, on ne voit en *c* que le dos du corps sonore. Il est arrondi et à côtes comme dans la plupart des luths. Le manche est plié d'équerre ; on n'en aperçoit que la partie cambrée à laquelle tiennent les chevilles. Le nombre de ces dernières autorise à penser qu'il s'agit encore cette fois du luth à six rangs de cordes. Le squelette le tient de la main gauche pendant qu'il tire à lui de la main droite la pauvre nonne (pl. XI, fig. 74).

Dans la *Danse du Grand-Bâle*, nous n'apercevons également que la partie convexe d'un luth dont les sons paraissent causer une sensation désagréable à la duchesse, qui fait un geste de douleur et d'effroi. Ce luth, pour la forme, ne diffère pas de celui qu'on voit en *c*, mais le manche paraît avoir été retouché par un artiste qui a négligé de le cambrer dans sa partie supérieure. Sur ce manche droit, on compte de chaque côté six chevilles. Le spectre est représenté dans l'attitude d'un musicien jouant du luth (pl. XIX, fig. 170).

Comme dans le *Doten Dantz*, ce sont les accords d'un luth qui apportent à l'oreille surprise et troublée de la nonne un écho des chants mondains et des refrains d'amour. Interrompue dans sa prière, elle tourne la tête du côté d'où proviennent les sons nouveaux qu'elle entend; elle aperçoit alors un jeune homme assis sur sa couche virginale. Il tient un luth de la main gauche et pince les cordes avec les doigts de la main droite. La nonne, par l'expression de sa physionomie, montre qu'elle est doucement émue. Ce serait une gracieuse scène si la larve railleuse ne faisait ombre au tableau : placée derrière la jeune femme, elle semble l'engager à porter ses regards vers l'autel au pied duquel celle-ci est agenouillée. Là sont placées près de deux flambeaux allumés deux petites statues d'enfants qui semblent donner le dernier mot des préoccupations toutes nouvelles de la nonne. Cette charmante scène, que le peintre a traitée avec beaucoup de goût et de délicatesse, trouverait fort bien sa légende dans les vers suivants que notre collaborateur, M. Edouard Thierry, applique à la nonne de la Danse Macabre :

« Aux pieds de Dieu j'ai vécu sous le voile,
 » Craignant les yeux hardis.
 » J'ai fui le jour pour ne voir qu'une étoile,
 » L'astre du paradis.
 » Ne nous perds pas dans la foule des hommes ;
 » Tentateur, laisse-nous.
 » Retire-toi, tu vois ce que nous sommes :
 » Des vierges à genoux ! »

La Danse de Conrad Mechel contient une reproduction assez grossière et assez infidèle du dessin d'Holbein. Le jeune homme qui vient surprendre la sainte fille n'y est point représenté assis dans la cellule de cette dernière. Il se tient discrètement à la porte, debout, et pince amoureusement les cordes du luth, le pouce et l'index placés au milieu de la rose, le petit doigt appuyé sur la table d'harmonie et la main gauche parcourant les degrés de la touche. Ici ce personnage, comme son instrument, est vu de face. Du reste, sa mine est peu séduisante, et son extérieur semble annoncer un gros étudiant nourri de cervoise et de *Sauerkraut*. Dans l'esquisse que j'en ai donnée, planche XIX, figure 171, l'instrument est plus clairement représenté qu'il ne l'est dans l'original, dont les traits confus et la taille grossière ne permettent pas de distinguer le nombre des cordes que l'artiste s'est proposé de donner à ce dessin de luth. L'édition de la Danse de Mechel que je possède (Bâle, 1796) contient une autre gravure où le squelette qui vient de s'emparer du cardinal joue aussi d'un luth qui a neuf rangs de cordes.

Dans tous les sujets des Danses des Morts que l'on vient d'examiner, le luth a une signification qui témoigne du caractère qu'il avait revêtu dans les derniers temps du moyen âge, lorsque l'influence des mœurs italiennes le mit à la mode. Si nous le voyons figurer dans le tableau du Baron et dans celui de la Duchesse, si même nous le retrouvons dans celui de la Nonne comme instrument de séduction, c'est que le luth, depuis le xv^e jusqu'au xvii^e siècle, fut par excellence l'instrument de la musique galante, l'accompagnateur obligé des déclarations d'amour, le *vade mecum* des courtisans, des nobles et des riches en bonne fortune. Tout poète s'en servait pour accompagner ses rimes langoureuses, et pour peindre en musique, sous forme d'aubades ou de sérénades, son douloureux martyr. Les rois, les princes, les grands seigneurs et les hautes dames de la cour, avaient toujours parmi les gens de leur maison un poète joueur de luth attitré, ayant la charge de valet de chambre. C'est en cette qualité que l'on trouve auprès de la personne du roi François I^{er} Albert de Rippe, joueur de luth, célébré par ses contemporains comme l'Orphée du siècle, et auteur d'un grand nombre de compositions pour son instrument favori. C'est encore au même titre que la reine Marguerite de Navarre pensionna le poète Bonaventure Desperriers, qui composa pour elle *La manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes* (1).

(1) Ce curieux traité parut, après la mort de l'auteur, dans ses *Discours non plus mélancoliques que divers*.

Le luth, comme la guitare, était donc l'instrument des doux loisirs et des galants tête-à-tête : on le mêlait aux plaisirs du cœur comme à ceux de l'esprit. Il avait un caractère doux et intime qui l'a rendu surtout cher aux femmes. On avait recours à la magie de ses accords pour les apitoyer sur les maux que l'on endure pour elles et qu'elles seules peuvent guérir. Elles-mêmes s'en servaient afin de se rendre plus séduisantes et de fixer les cœurs volages. Joachim du Belley, dans une de ses poésies, fait dire à une courtisane :

Dès lors j'appris à chanter et baller,
Toucher du luth, et proprement parler,
Vestir un corps d'accoustrement propice,
Et embellir mon teint par artifice.

A un autre endroit, cette courtisane, se raillant des amants qui voulaient payer ses faveurs en *monnaie de singe*, dit encore :

Ces jeunes gens j'avois soin de chasser,
Qui pensent estre aimés sans déboursier,
Nous croyant bien payer d'une gambade,
D'une chanson, d'un luth ou d'une aubade.

Les moralistes d'humeur chagrine ne manquaient pas de reprocher aux femmes d'aimer follement le luth, le bal et la sérénade. Cette passion, entretenue par le goût de l'imitation des mœurs italiennes, devint très vive pendant la Renaissance, et fut générale en Espagne, en Allemagne et en Angleterre comme en France. A l'instar des troubadours, des jongleurs et jongleresses, les *Minnesaenger* allemands cultivaient le luth, et s'en servaient pour accompagner leurs poésies. Hans Gerle, Ochsenkuhn, Otto Heinrich, Melchior Neusiedler, furent des joueurs de luth très renommés dans le xvi^e siècle. En 1509, parut à Venise l'une des premières méthodes que l'on ait écrites pour le luth (1). Ce fut à peu près dans le même temps que la fabrication de cet instrument constitua une branche d'industrie spéciale qui, limitée d'abord à son principal objet, s'étendit ensuite à la construction de tous les instruments à cordes. Ceux qui se vouaient à l'art de la lutherie prirent le nom de *luthiers*, et c'est encore par ce nom que les facteurs d'instruments qui font des harpes, des guitares, des violons, des violoncelles, etc., sont désignés de nos jours. La harpe et le luth ayant été les deux instruments favoris des poètes de cour, l'un dans les commencements du moyen âge, l'autre pendant la Renaissance, il ne faut pas croire que ce soit toujours une fiction quand les poètes eux-mêmes, dans leurs écrits, s'en attribuent l'usage, et se vantent d'y exceller. Seulement, je le répète, la harpe appartient à des temps plus reculés, et vint la première ; le luth est plus moderne, et, bien qu'il en soit fait mention dès le xiii^e siècle, ce ne fut vraiment que deux siècles après qu'il tint le premier rang dans la musique de chambre parmi les instruments à cordes pincées. Jusque-là, il semble être resté confondu avec tous les autres instruments dont se servaient les jongleurs et les jongleresses, et n'avoir pas été spécialement en faveur. Le luth, comme la harpe, a eu son poète. Claude du Verdier, né vers 1503, fils unique de l'auteur du *Dictionnaire*, consacre tout un poème de deux cents vers alexandrins à en décrire les avantages. Du reste, ce poème, qui est intitulé *le Luth* (2), passe pour être extrêmement ennuyeux. On lit dans la *Prise d'Alexandrie*, par Guillaume de Machault : *leus, moraches et guilernes*. On trouve dans une poésie

(1) La manière de noter la musique pour le luth constituait un système particulier. On employait à cet effet une portée de six lignes au-dessus de laquelle on indiquait les intonations par des lettres de l'alphabet, accompagnées des signes ordinaires de durée pour indiquer la valeur des notes. Des chiffres et d'autres signes de convention, placés soit sur les lignes de la portée, soit au-dessous, complétaient ce système de notation, communément désigné sous le nom de *tablature du luth*.

(2) Cette pièce a été publiée par du Verdier le père, qui dit, au sujet de son fils. « Etant allé de Boulogne en Italie, où il est de présent, il a laissé par écrit huit chants intitulés : *le Luth, Bien, la Blaque, la Beauté, l'Honneur, le Lien, le Centre, le Point*, lesquels j'ai trouvés parmi ses papiers dans son étude, et en metrai ici les deux premiers. »

de Molinet : *lucs et orguettés, harpes, psalterions*. Forkel, en rapportant d'après du Cange ce dernier passage de Molinet, a été mis très plaisamment dans l'embarras par le vieux mot français *lucs* qui se trouve aussi dans Rabelais, mais dans lequel notre auteur n'a pas su reconnaître *luth* : « Quant à savoir, » dit-il, ce que c'était que les *lucs*, on n'apprend cela nulle part. » Puis il ajoute : « Peut-être avaient-ils été baptisés de la sorte du nom de l'inventeur qui pouvait s'appeler *Lucas* (1). » Forkel, ordinairement si bien informé, fait ici de l'érudition par pure ignorance. C'est ce qui arrive souvent quand on a négligé d'acquérir certaines connaissances accessoires dont on ne soupçonnait pas tout de suite la nécessité, parce qu'elles n'ont qu'un rapport indirect avec le sujet que l'on traite, mais qu'il est pourtant urgent de posséder lorsqu'on veut résoudre certaines difficultés qui ne sont pas du nombre de celles qui se présentent tous les jours. Si Forkel avait quelque peu étudié le vieux français, s'il avait seulement consulté un glossaire de la langue romane, il aurait vu que *luc* s'est dit anciennement pour *luth*, et qu'il n'y avait vraiment là aucune question d'archéologie musicale de nature à l'embarrasser. Ceci doit être un avis aux naïfs compilateurs, de ne point copier à cet endroit Forkel, afin de ne pas contribuer à répandre l'opinion ridicule que le *luc* est un instrument du moyen âge qui pourrait bien avoir été inventé par un individu nommé *Lucas*.

Comme je l'ai observé en commençant, les principaux changements qui furent apportés au luth sous le rapport de la forme, de la dimension, de l'accord et du nombre des cordes, déterminèrent l'emploi d'expressions nouvelles servant à distinguer les modèles et les variétés que l'on créait. Ces dérivés du luth ne figurant pas dans les Danses des Morts, je me bornerai à dire quelques mots de ceux qui ont été le plus en usage.

MANDORE, *mandolle, mandole*. — C'était une espèce de petit luth ou dessus de luth, dont le corps sonore était bombé et taillé à côtes comme celui du luth ordinaire, mais dont le manche était plus court. Il avait des cordes à boyau qui originairement étaient au nombre de quatre, et qui plus tard atteignirent le nombre de seize accordées deux par deux. Cet accord s'opérait de différentes manières, ordinairement de quinte en quarte. Quelquefois on abaissait la corde la plus haute, ou chanterelle, d'un ton, ce qui s'appelait *jouer à corde avalée* (2). On faisait vibrer ces cordes avec les doigts ou avec un bout de plume en guise de plectre. La mandore était principalement usitée en France et très en vogue dès le xvi^e siècle. On la voit figurer avec le luth, en 1587, parmi les instruments sur lesquels les ménestriers de Paris, fêtant la Saint-Julien (3), firent entendre la nuit, dans les rues de la capitale, toutes sortes d'airs de danse, tels que voltes, courantes et autres du temps. On l'a quelquefois appelée *pandurina*, ce qui a donné lieu de la confondre avec la pandore, qui néanmoins en différait, comme on le verra plus loin.

MANDOLINE. — Elle ressemblait au luth quant à la forme du corps sonore, et tenait de la guitare par son manche, qui était plus court que celui du luth. Les Italiens en faisaient un grand usage; ils l'appelaient *mandola, mandolina*, et la confondaient souvent avec la *mandora*. Ils en avaient de deux sortes : la mandoline napolitaine et la mandoline milanaise. La première portait quatre rangs ou chœurs de deux cordes; le plus élevé avait des cordes à boyau, le second, en descendant, des cordes d'acier, le troisième des cordes de cuivre jaune tordu, le quatrième des cordes en boyau recouvert d'un fil d'argent. La mandoline milanaise avait cinq rangs de cordes. Ces deux espèces de mandolines étaient plus petites que la mandore : elles en différaient aussi un peu par l'accord.

Comme le luth et la guitare, ce genre d'instrument était très en vogue parmi les jeunes gentilshommes qui couraient les ruelles, recherchaient les aventures galantes, et chantaient le soir des poésies amou-

(1) « Was aber die *Lucs* für Instrumente gewesen seyn mögen, » ist nirgends zu finden. Vielleicht haben sie diese Benennung von dem Erfinder derselben, der etwa *LUCAS* geheissen hat, bekommen. » (Forkel, *Allgem. Gesch. d. Mus.*, t. II, p. 747.)

(2) Du vieux mot français *avalier*, qui signifiait *descendre*.

(3) On se rappelle que les concerts de la nuit de Saint-Julien

furent interdits par suite des abus qu'ils avaient occasionnés. Un arrêt du parlement du 26 août 1595, rendu en ce sens, porte que défenses sont faites de « s'assembler et d'aller en troupe, par les rues, y porter *luths, mandolles* et autres instruments de musique » à peine de la hart. » (Voy. cet arrêt dans Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, Preuves, t. III, p. 28.)

reuses sous les fenêtres de leurs mattresses. C'est la mandoline qui accompagne la fameuse sérénade de Don Juan.

COLACHON, en italien *Colascione*. — Cet instrument, composé d'un petit corps de luth surmonté d'un manche extrêmement long, et portant deux ou trois cordes à boyau, était particulier au pays de Naples, d'où l'usage s'en répandit au xvii^e siècle en d'autres contrées, et même jusqu'en France. En *b* du *Doten Dantz*, on voit un instrument à cordes qui ressemble un peu au colachon par la longueur de son manche et par le nombre de ses cordes (pl. X, fig. 62). Cependant, comme ce manche n'est pas encore assez long, proportionnellement au corps de l'instrument, pour qu'il ressemble exactement à celui du *colascione*, et que le corps sonore n'est pas lui-même assez petit, je pense qu'il faut regarder cette figure comme un dessin manqué ou inachevé de l'espèce de luth à six rangs de cordes qui figure à un autre endroit de la même Danse dans la main du spectre placé auprès du baron. Les Orientaux ont des instruments à cordes qui ressemblent beaucoup au colachon.

THÉORBE, *teorbe*, *thuorbe*, *tuorbe*. — C'était une sorte de grand luth qu'on appelait aussi *luth basse*, et quelquefois *chitarrone*. Il avait deux manches droits accolés parallèlement et un grand nombre de cordes. Le premier de ces manches, et le plus petit, était semblable à celui du luth. Il portait six rangs ou chœurs de cordes de laiton ordinairement accordées deux par deux à l'octave. Le second manche, qui dépassait de beaucoup le premier, soutenait les huit dernières cordes qui étaient de boyau, et servaient pour les basses. Il y avait des basses et des dessus de théorbe. On s'en servait dans la musique de chambre, d'église et d'opéra, pour accompagner le chant en accords. Il était très usité en France du temps de Lully, mais il disparut comme le luth dans la dernière moitié du xviii^e siècle.

ARCHILUTH. — Ce dérivé du luth n'était qu'une variété du théorbe. Il avait aussi deux manches et le même nombre de cordes; mais la caisse sonore était moins arrondie et un peu plus allongée. D'un autre côté, l'accord des cordes doubles entre elles avait lieu pour les unes à l'octave, pour les autres à l'unisson.

Aux instruments qui précèdent, on pourrait ajouter encore la *pandore*, l'*orphéarion*, le *cistre* ou *cithre*, et quelques autres que l'on rattache ordinairement à la famille des luths. Néanmoins je crois qu'il est mieux de n'en traiter qu'au chapitre de la guitare, puisqu'ils ont plus de rapport avec cet instrument par leur forme plate qu'ils n'en ont avec le luth, dont le corps sonore est au contraire voûté et arrondi.

La famille des luths est tombée dans l'oubli comme celle des violes. On se souvient à peine du rôle important qu'elles ont joué l'une et l'autre dans les drames en musique qui ont précédé la création de l'opéra moderne. La partie instrumentale du *S. Alessio*, écrit en 1634 par Étienne Landi, se composait de trois parties de violon, de harpes, de *luths*, de *théorbés*, de basses de viole et de clavecin pour la basse continue. L'effet produit par cette combinaison était sans doute agréable et mélodieux, surtout pour l'époque, mais il devait manquer de puissance et de variété. Plus anciennement, à une fête musicale donnée en Italie, l'an 1566, nous voyons figurer parmi les éléments de l'orchestre dramatique, *I leuto mezzano*, *I leuto grosso*, et *li leuti*; ce qui prouve qu'il y avait alors des luths de toute dimension, et pour ainsi dire tout un système d'instruments de cette famille.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

GUITARES.

DANSE MACABRE, Ms. n° 7310, 3, Bibl. nat. : a.) Le Ménestrel (pl. V, fig. 31). — DER DOTEN DANTZ : b.) Le Conseiller. *Der Rather* (pl. XI, fig. 71). — c.) La jeune Femme. *Die iuncke Frawe* (pl. XII, fig. 75).

On croit que la guitare nous vient des Espagnols, qui, après l'avoir reçue des Maures, la firent connaître en Italie, d'où l'usage s'en répandit ensuite dans toute l'Europe. Le *kissa* ou *sitar* des Orientaux aurait été le principe de la guitare. Telle est l'opinion la plus accréditée, mais tout le monde ne la partage pas. Roquefort entre autres, et quelques écrivains dont le sentiment pourrait avoir plus de poids encore que le sien en matières musicales, retrouvent la guitare dans la *chelys* des monuments de l'antiquité grecque et de la latine. D'autres aussi la confondent avec la *cithare* et la *cinnira*, faisant venir l'espagnol *guitarra* du grec *κithάρα* (1) et *κινύρα*. Enfin, les principaux noms d'anciens instruments à cordes pincées ont été mis tour à tour en avant pour justifier l'origine de la guitare, comme ils avaient servi à donner des notions assez vagues sur celle du luth. Il suffira de dire que la plupart de ces noms, étant génériques, ont une élasticité qui permet de les appliquer à des choses fort éloignées en apparence les unes des autres, mais qui, en réalité, découlent d'une source commune.

Il s'ensuit que le raisonnement d'un auteur peut être juste à un point de vue général, et manquer d'exactitude à un point de vue particulier. Chateaubriand, en attribuant dans ses fictions poétiques la guitare aux bardes, ne se trompe que relativement à l'espèce, et l'on voit par ce qu'il dit dans une note des *Martyrs* que l'idée de la guitare lui a été suggérée par la dénomination collective de *cithare*, qui, nous le savons, embrassait des instruments à cordes de différentes formes et de différentes familles.

De même, celui qui a dit quelque part que l'instrument dont jouait le roi David en dansant devant l'arche devait être une guitare plutôt qu'une harpe, parce que la première est plus portative que la seconde, n'a formé cette supposition ridicule que pour avoir vu les noms de *cithare* et de *cinnira* appliqués à des instruments hébreux. Ces noms éveillant naturellement dans son esprit l'idée de la guitare ou du cistre moderne, qui est aussi une sorte de luth ou de guitare, il se représenta aussitôt le chantre des psaumes occupé à pincer de la guitare, ni plus ni moins qu'un cavalier espagnol.

Les auteurs français qui ont écrit en latin désignent ordinairement la guitare sous le nom de *cithara*, et plus particulièrement pour indiquer l'espèce, sous celui de *cithara hispanica*. Du mot *cithara* les Allemands ont tiré *Cithar* ou *Zither*; les Flamands, *cieter*; les Italiens, *cetra*, *chitarra*, *chitarone*, *quinterna*; les Français, *guitare*, et selon toute probabilité, *citole* et *cistre*. Parlons d'abord de la :

GUITARE, *guiternè, quinterne, guiterre, guitterne, guitarne, guisterne, guigerne.*

Guiterne, rebebe ensemment
Harpe, psalterion, doucaine. »
(Ballade d'Eustache Deschamps.)

Triste et pensif, je me couche à terre,
Tremblant de froid au bruit de ma *guiterne*.
(Ronsard, *Élégie à Jean Brion.*)

Puis réveillé, ma *guiterne* je touche.
(Ronsard, *Plaisirs rustiques.*)

. . . Jetta sa fluste et sa *guiterne* bas (2).
(Contes d'Eustrapel.)

J'ai déjà dit que la principale différence entre le luth et la guitare consiste dans la forme du corps

(1) Le grec *κithάρα* signifiait un instrument de musique et une tortue.

(2) On lit aussi dans la *Farce de Pathelin* :
Sus tot : la Roïne des *guiternes*,

A coup qu'elle me soit approuchée
Je scay bien qu'elle est accouchée
De vingt et quatre *guiternaux*,
Enfans de l'abbé d'Ivernaux;
Il me faut être son compère.

sonore arrondi et tailladé à pans dans le luth, plat et uni en dessus et en dessous dans la guitare. Celle-ci, en outre, a des échancrures sur les côtés que n'a pas le luth. Enfin son manche, au lieu d'être renversé, est presque toujours droit ou bien légèrement cintré et recourbé en dedans à l'endroit où sont fixées les chevilles. Cette partie du manche était le plus souvent terminée par une figure représentant une tête d'homme, de femme ou d'animal, comme celles dont on ornait les violes. Le manche ou touché de la guitare a des cases ou divisions ordinairement au nombre de huit, pour poser les doigts et varier les intonations des cordes. Celles-ci, qui étaient ordinairement de boyau, furent d'abord peu nombreuses. Les anciens modèles de guitare en offrent rarement plus de quatre. Un cinquième, puis un sixième rang, furent ajoutés dans la suite. Ils étaient presque toujours doubles, à l'exception du premier en commençant par en haut. Cependant sur les monuments figurés, ils sont presque toujours simples par la raison que les faisait omettre aussi dans les représentations du luth. Sans doute, les artistes craignaient de produire un dessin confus ou trop surchargé en traçant un nombre de lignes proportionné au nombre des cordes que l'instrument devait avoir. C'était pourtant une chose qu'il eût été facile d'éviter avec un peu de soin et d'attention.

Tout ce qui a été dit relativement à la manière de jouer du luth, peut s'appliquer à la guitare. On tenait celle-ci devant soi, le manche placé dans la main gauche, pendant que la main droite faisait vibrer les cordes.

Quant à la vogue dont cet instrument a joui, elle n'a pas égalé à beaucoup près celle du luth, si ce n'est dans les pays qui avaient adopté les premiers la guitare, comme l'Espagne, le Portugal et l'Italie. Tandis que le luth se maintenait dans les hautes régions de l'art, la guitare courait les rues et les lieux publics, aux mains des écoliers, des mendiants, des saltimbanques, des ménétriers du bas métier, etc.

On lit dans la *Prise d'Alexandrie* de Guillaume de Machault :

Leus, moraches et guiternes
Dont on joue par ces tavernes.

Les guitares les plus populaires étaient celles qui n'avaient qu'un petit nombre de cordes. En *b*, nous trouvons une petite guitare à trois rangs de cordes dont le cheviller est renversé (pl. XI, fig. 71). Le spectre, violemment saisi aux cheveux par sa victime qui lui résiste, ne joue pas de son instrument et le tient seulement par le manche dans sa main droite. Quoiqu'on n'en aperçoive que trois, on doit supposer quatre cordes à ce modèle de guitare. De même en *c*, les chevilles qui entourent l'extrémité du manche donnent lieu d'en compter six, bien que les lignes tracées sur le coffre de l'instrument n'indiquent que la moitié de ce nombre (pl. XII, fig. 75). Le squelette tient ici sa guitare sous le bras gauche, tandis qu'il gesticule de l'autre bras et fait une gambade d'un air léger comme pour engager la jeune fille ou la jeune femme à prendre avec lui la fuite pour le *Gretna-green* de l'autre monde. Mais la jeune femme n'est pas d'humeur cette fois à se laisser conter fleurette; elle détourne la tête et met la main devant son oreille afin de ne rien entendre des propos insinuants de son séducteur. Comme dernière remarque sur cet exemple, je signalerai la forme du manche de l'instrument qui est fort court et entièrement droit. Les deux guitares qui précèdent sont grossièrement dessinées, mais il y en a une mieux figurée et beaucoup plus grande que les deux précédentes au pied de la figure du ménestrel qui orne le beau manuscrit n° 7310, 3, de la Bibliothèque nationale. C'est une guitare à quatre cordes dont le corps est assez plat, la table fort large, les côtés assez gracieusement échancrés, la rose élégante, le manche légèrement arrondi et courbé en dedans à son extrémité. La guitare employée comme attribut musical du ménestrel est une exception que ce manuscrit seul me fournit l'occasion de signaler. Les instruments qu'on lui voit dans les autres danses sont, comme on ne l'ignore pas, la vielle ou violon, la flûte et le hautbois. Ce n'est pas que la guitare n'ait été employée par les ménétriers au moyen âge. On sait positivement le contraire. Mais cultivée moins anciennement et moins généralement, elle n'a point le caractère populaire, antique et traditionnel propre aux autres instruments que je viens de nommer.

Je répéterai néanmoins que les ménétriers l'ont assez souvent employée. Ils en cultivaient originaire-

ment deux variétés appelées l'une *guitare latine*, l'autre *guitare moresque*, *moresche* ou *morache*, par corruption et abréviation. En 1349, dans la bande des ménestrels du duc de Normandie, figure un sieur Jean Hautemer, joueur de *guiterre latine*, et un musicien nommé Richard l'Abbé, joueur de *guiterne moresche*.

C'est environ à partir de cette époque que le nom de l'instrument qui nous occupe commence à se présenter assez fréquemment sous la plume des anciens auteurs, particulièrement des auteurs français. Cependant le règne poétique de la guitare ne fut véritablement inauguré qu'à l'époque où elle entra en concurrence avec le luth, la mandore et la mandoline, pour accompagner les chansons érotiques de tout genre et pour donner des sérénades aux belles. Telle était déjà sa destination du temps de Ronsard, comme on le voit dans ce passage :

Ni sonner à son hays
De ma guitierre,
Ni pour elle, les nuits,
Dormir à terre

Les services qu'elle rendait aux amants décida son succès auprès de la jeunesse des deux sexes. Sous le règne de Louis XIV elle faisait les délices des grandes dames et des seigneurs. Hamilton, dans les *Mémoires de Grammont*, écrit, à propos d'une sarabande qui était en faveur : « Toute la *guitarerie* de la cour » se mit à apprendre, et Dieu sait la raclerie universelle que c'était. » Le romancier le Sage, pour donner à entendre qu'une femme avait été belle, dit qu'on jugeait encore à ses traits et à la vivacité de ses yeux qu'elle devait avoir fait racler bien des guitares. Enfin on a de Scarron ces deux vers en style burlesque :

Il pense, quand la nuit il a *guitarisé*,
Que j'en ai tout le jour le cœur martyrisé.
(Scarron.)

Sous Louis XV, pendant la régence, et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la guitare ne figurait plus dans la musique d'ensemble et de concert, d'où elle avait été exclue ainsi que le luth, le théorbe et d'autres encore, pour faire place à des instruments plus bruyants; mais elle servait toujours à chanter des madrigaux, des brunettes, des pastorales, des vaudevilles et des romances: c'est encore de nos jours sa spécialité. Exigeant moins d'habileté que le luth, et offrant l'avantage d'être très portative, elle a remplacé tous les instruments à cordes pincées et à manche autrefois en usage. On la trouve surtout dans les mains des jeunes femmes et des étudiants qui se plaisent à chanter des airs d'amour. Un peu dédaignée dans les grands concerts publics, mais favorablement accueillie dans la musique intime, elle accompagne avec succès les jolis duos exécutés le soir dans la mansarde auprès de la croisée entr'ouverte et devant le silencieux et poétique auditoire de la lune et des étoiles. Ce n'est pas seulement le luth que la guitare a discrédité en Allemagne, elle y a détrôné en partie un autre instrument qu'on y estimait beaucoup autrefois et dont l'usage n'est pas resté inconnu à la France et à l'Angleterre. Cet instrument se nommait :

CISTRE OU CITHRE, *çitole*, *cuitole*, *citolle*. — Le cistre, que l'on écrit aussi quelquefois moins exactement *sistre*, tenait du luth et de la guitare. Il avait un corps sonore plat, mais qui imitait ordinairement l'ovale sans courbure du luth. Les cordes étaient de métal. On les pinçait avec les doigts ou bien on les touchait avec un plectre. Il y en avait tout un système, comprenant le cistre à quatre chœurs, ou *discant*, qui était le moins estimé (1); le cistre à cinq chœurs, ou *ténor*; le cistre à six chœurs, qui était le plus usité, et le grand cistre, également à six chœurs, quand il n'en avait pas le double. Il existait encore une autre espèce de cistre plus petit qui n'avait que quatre cordes. Ses cordes se pinçaient au moyen d'un bec de plume ou d'une petite baleine. Toutes ces variétés pouvaient être accordées chacune de différentes manières, selon la volonté du musicien. Mersenne donne plusieurs dessins du cistre. Prætorius en fournit

(1) Cette espèce de cistre (*cithara*) à 4 chœurs, dit Prætorius, est en quelque sorte un *illiberalis, sartorius et sartorius instru-*
« mentum. » (Prætor., *Synagm. mus.*, t. II, *De organ.*, p. 55.)

aussi une description accompagnée de figures. Les Allemands l'appellent *Zither*, *Cyther* ou *Cithar*. On ne s'est pas beaucoup servi de ce cistre moderne en France, mais on en a fait un très grand usage en Italie, en Angleterre, et surtout en Allemagne dans la seconde moitié du xvi^e siècle et pendant toute la durée du xvii^e. Dans cette dernière contrée, de même qu'anciennement en Angleterre, *cyther* se prend pour *guitare*. Cependant l'ancien cistre allemand a disparu, ou du moins ne pourrait-on guère le trouver ailleurs qu'entre les mains des cigains errants ou des montagnards, qui s'en servent encore quelquefois pour accompagner leurs danses et leurs chants. On n'en trouve aucun exemple dans les *Danses des Morts* que j'ai étudiées. L'une des formes les plus anciennes du cistre est celle qui, à une certaine époque du moyen-âge, fut désignée sous le nom de :

CITOLE, cuitole, cuitolle.

Que le roi de France à celle erre
Enveloppa si de paroles
Plus douces que sons de *citoles*.

(Guillaume Geiart, *Poésies*, xiii^e siècle.)

Cimales, cuitolles, naquaires.

(Guillaume de Machault, *La prise d'Alexandrie*,
xiv^e siècle.)

He taught her till she was certayne
Of harp, *citole* and of riote,
With many a twene, and many a note.

(Sir John Gower, *Confessio amantis*, xiv^e siècle.)

La citole, plus allongée que la guitare, se rapproche du cistre par les contours du corps sonore, qui ne sont pas aussi accusés que dans la guitare ou guiterne proprement dite. On en connaît comme un des premiers modèles celui que j'ai donné planche XIX, figure 172. Cet instrument est monté de quatre cordes. Je crois que l'artiste qui a tracé le dessin reproduit même planche, figure 173, d'après une vignette d'un beau livre d'Heures de Simon Vostre, de la fin du xv^e siècle, s'est aussi proposé de représenter une citole, bien qu'à vrai dire l'instrument que nous trouvons dans cet exemple ait pareillement beaucoup de ressemblance avec une guitare.

PANDORE. — C'est le nom donné à une espèce de luth ou de guitare dont le dos était plat. La pandore avait la même quantité de cordes que le luth, mais ces cordes étaient de laiton et de différentes grandeurs, parce que son chevalet était oblique. La forme principale de l'instrument était ovale, mais les bords de la table, aussi bien que ses côtés, étaient taillés en festons. La pandore a été confondue quelquefois avec la mandore. Les Allemands l'appelaient *Bandoer*.

L'ORPHÉORÉON ou ORPHÉARION, et le PÉNORION ou PÉNORCON, n'étaient que des variétés de la pandore. Ils avaient un dos plat comme celui de la guitare, un encadrement de petites échancrures en festons sur les côtés et des cordes de métal. Quant aux autres dérivés du luth et de la guitare, ils appartiennent à une époque trop récente et ont été trop peu connus pour qu'on prenne quelque intérêt à en lire la description.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

TAMBOURS. — TIMBALES.

DANSE DU PETIT-BALE : a.) Le Charnier. *Das Beinhaus* (pl. III, fig. 22). — DANSE DU GRAND-BALE : b.) Le Charnier. *Das Beinhaus* (fig. 23). — DANSE MACABRE imp. : c.) L'un des quatre Squelettes-Musiciens (pl. IV, fig. 24.) — DANSE MACABRE du Ms. n° 7310, 3, de la Bibl. nat. : d.) *Id.* (fig. 25 b.) — DER DOTEN DANTZ : e.) Le Charnier. *Beinhaus* (pl. VI, fig. 39). — f.) Le Roi. *Der König* (pl. VIII, fig. 50). — g.) Le bon Moine. *Der gute Monich* (pl. X, fig. 66). — DANSE XYLOGRAPHIQUE du Ms. n° 438 de la bibl. de Heidelberg : h.) Le Pape. *Der Bopst* (pl. XII, fig. 79). — ICONES MORTIS d'Holbein : i.) Le Triomphe de la Mort (pl. IV, fig. 26). — j.) Les nouveaux Epoux (pl. XX, fig. 177). — k.) L'Homme de guerre.

Les instruments de percussion formés d'une peau tendue sur un cadre de bois rond ou carré, et sur un corps creux semi-sphérique ou cylindrique, de métal ou de bois, ne sont ni moins anciens ni moins connus que les instruments à vent de la nature des flûtes et des trompettes. Comme ceux-ci, ils prirent naissance au berceau de la civilisation, dès que le hasard, sinon l'expérience, enseigna aux hommes la manière de frapper sur une peau tendue pour en tirer ou un bruit ou un son. Les sauvages, par instinct, créent encore chaque jour des combinaisons de ce genre pour donner des signaux de guerre et pour marquer le rythme de leurs danses nationales. Exciter la joie dans les fêtes, ranimer le courage dans les combats, telle a été de tout temps la principale destination des tambours et des timbales chez un grand nombre de peuples, tant anciens que modernes, tant barbares que civilisés. La tradition en fournit des preuves assez concluantes quant à l'Inde et à l'Égypte. Elle en présente d'autres concernant les Hébreux, les Grecs, les Romains et les barbares. De ces diverses nations, les unes faisaient principalement usage de petits tambours, dont le diamètre de nos tambours de basque peut donner une idée approximative, les autres employaient plutôt des tambours d'une assez grande dimension dans le genre de ceux qu'emploient actuellement nos troupes. Les premiers se composaient d'un cercle ou cadre de bois; les seconds étaient formés d'une caisse également de bois ou d'un bassin de métal, soit de cuivre ou d'airain. Ils étaient couverts de peaux aux extrémités, tantôt des deux côtés, tantôt d'un côté seulement. Aux uns et aux autres on mettait souvent des clochettes ou de petites plaques métalliques qui mêlaient leur timbre aigu à la résonance plus ou moins grave de la peau. Les Parthes, entre autres, avaient cet usage. On frappait ces instruments avec la main, avec des baguettes et avec des bâtons. De là le nom générique de *tympanum* que leur donnaient les anciens, et qui est le même que le *τύμπανον* ou *τυπανον* des Grecs, dérivé de *τυπτειν*, *frapper*. Les Hébreux appelaient l'espèce de tambour dont ils faisaient usage, *toph*, d'un mot qui signifie *son* ou *ton*. Cependant on croit que les anciens termes servant à désigner les instruments de percussion à peau tendue, de même que les dénominations modernes appliquées à ces instruments, ne sont que des onomatopées exprimant le genre de sonorité qui leur est propre (1). Non seulement on appelait *tympanum* toutes sortes de variétés de tambours, mais on donnait aussi ce nom à des instruments d'un genre différent, comme, par exemple, aux cymbales, aux sistres, aux crotales (2). C'est une confusion dont il est facile de se rendre compte par la nature de l'étymologie expliquée ci-dessus. Que *tympanum* vint d'un mot qui signifie *frapper*, ou ne fût qu'une onomatopée pure, il convenait parfaitement dans l'un et l'autre cas à tout instrument de percussion que l'on frappe et qui résonne d'une façon bruyante, quelle que fût d'ailleurs la forme ou la matière de cet instrument. Or les cymbales, le sistre et les crotales étaient précisément dans ce cas. De même, au moyen âge, nous voyons les mots *tympanum*, *tympan* et *tymbre* servir à

(1) Voy. les remarques de Caseneuve et de Jault, sur le mot *Tambour*, dans l'édition du Dictionnaire de Ménage, en 2 vol. in-fol.

(2) Lampe explique ces différents instruments sous le titre général de : *De cymbalis veterum*.

exprimer tantôt des instruments à peau tendue frappés avec la main ou avec des baguettes, tantôt une espèce de cloche que l'on faisait sonner à petits coups de marteau (1).

François Blanchini (2) fait observer que Sponius, aussi bien que Pignorius, établit une distinction entre le petit et le grand tambour des anciens, en se fondant sur des passages de Catulle, d'Ovide, de Suétone, de saint Augustin et de saint Isidore, lesquels montrent, à l'évidence, qu'indépendamment de lourdes timbales d'airain et de grands cylindres de bois, il existait une autre sorte de timbales, c'est-à-dire un petit tambour de forme orbiculaire couvert d'une peau ou d'un cuir tendu, et frappé soit avec une petite baguette, soit avec la main. De là, par rapport à la dimension, deux types principaux d'instruments de percussion à peau tendue, savoir : le *tympanum grave* et le *tympanum leve*, qui ont fourni des variétés dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nous. On les désignait au moyen âge tantôt par le mot latin *tympanum*, tantôt par les expressions suivantes, dont quelques unes avaient une signification particulière : *symphonia*, *tympaniolum* (*tympanellum*), *margaretum*, *tymbris*, *tambula*, *tambura*, *tamburtum*, *tabornum*, *taborinum*, *tabur* (*thabur*), *tarburcinum*, *nacaria* (*anacaria*), *atabala* (*timbanala*), et en vieux français *tympan*, *tymbre*, *tabor*, *taborin*, *bedon*, *nacaire* (*naquaire*). Les Allemauds se servaient aussi du latin *tympanum* ; ils ont dit ensuite *Trommel* et *Pauke*. Les Anglais ont adopté *tabor* et *drum* ; les Espagnols ont *tambor*, *atabal padero* ; les Italiens, *tympano*, *tamburro* et *tamburrino*. Aujourd'hui nous remplaçons le *tympanum* des Latins par les mots *timbales* et *tambour*, qui sont synonymes lorsqu'on les prend dans leur plus large acception, et nous réduisons toutes les variétés connues du *tympanum* à trois variétés principales, auxquelles nous appliquons, dans un sens restreint, les expressions suivantes : *tambour à main* ou *tambourin*, *tambour* ou *caisse* et *timbales*. Parlons d'abord du :

TAMBOUR A MAIN OU TAMBOURIN, *taboor*, *tabor*, *taborin*, *taborel*, *taborer*, *taburin*, *tabourin*, *tabourinet*, *tymbre*, *timbre*. — De tous les instruments de percussion à peau tendue le *tympanum leve*, ou petit tambour, était le plus usité chez les Hébreux, chez les Égyptiens et chez les Grecs. Il en est fait mention très anciennement dans l'histoire de ces peuples. On l'employait pour les cérémonies religieuses, pour les fêtes publiques et pour les danses sacrées et profanes. Il y en avait de différentes formes. Dans les uns le corps de bois qui servait à tendre la peau était rond, dans les autres il était carré. Le *tympanum* le plus ordinaire avait la figure d'un crible (*tympanum cribri*). Pour jouer de cet instrument, on le tenait en l'air d'une main, et de l'autre main on frappait sur la peau, ou bien on frôlait celle-ci légèrement avec un ou plusieurs doigts. Quand le *tympanum leve* était garni de sonnettes ou de lames métalliques (*tintinnabula*), il suffisait de l'agiter un peu pour produire quelque bruit. On faisait encore résonner ces petits instruments en frappant dessus avec une baguette. Comme ils étaient très légers, très faciles à tenir, ils ne laissaient pas de prêter un certain charme aux attitudes de la personne qui en jouait. Les femmes les avaient donc adoptés, et c'est surtout dans leurs mains qu'ils figurent sur les monuments. Chez les Hébreux, nous voyons de jeunes filles célébrer avec cet instrument les triomphes d'Israël (3). Chez les Grecs et chez les Romains, les danseuses qui participaient aux fêtes religieuses, comme celles qui venaient égayer les repas, avaient presque toujours en main le tambourin ou les crotales. Au VI^e siècle, saint Isidore mentionne deux tambours de petite dimension, que l'on peut regarder comme les successeurs naturels de ce tambourin antique. L'un se nomme simplement *tympanum*, l'autre *tympaniolum*, connu aussi sous le nom de *margaretum*. Il n'avait en grandeur que la moitié du *tympanum*. On le frappait avec un petit bâton. Je crois que le mot *tymbre*, par lequel on a rendu en langage vulgaire l'expression latine de *tympanum*, s'est surtout entendu, au moyen âge, des petits tambours que l'on tenait dans la main, et dont jouaient les jongleurs et jongle-

(1) Voy. du Gange, aux mots TYMBRIS, TYMPANUM, TYMPANIS-TRIA.

(2) *De trib. generib. instrum. mus. vet.*, ouvr. déjà cité.

(3) On n'est point d'accord sur la forme du *tympanum* dont se servaient les femmes d'Israël. Quelques uns ont cru qu'elle était

semi-sphérique, comme celle des timbales de cuivre, et que le *toph* des Hébreux n'était même autre chose qu'une timbale. Mais comme on en jouait la plupart du temps en marchant et en dansant, il est raisonnable de supposer que c'était plutôt un tambourin, c'est-à-dire l'instrument que nous appelons aujourd'hui *tambour de basque*.

resses qui dansaient. J'en donnerai pour preuve ce passage du *Roman de la Rose* où il est question de danseuses :

Assez l ot tableteresses
 Hec entor et tymberesses
 Qui moult savoient bien joer
 Et ne fnoient de ruer
 Le tymbre en haut, si recueilloient
 Sor un doi, conques n'falloient.

Le traducteur du Psautier manuscrit du fonds de l'Eglise de Paris (Bibl. nat., n° A., 27, fol. 135), dans son commentaire sur le verset 26 du psaume 67, rend le passage *in medio juvenularum tympanistriarum* de la manière suivante : « Où milieu des jeunes meschinettes *tymbreresses*. Ce est entre cès qui seichent et mortefient en aus le vices de lour char. Car ce senefie li *tymbres* qui est uns estrumenz de musique qui est couverz d'un cuir sec de bestes. » Le *tymbre* est souvent cité avec le *tabour* dans les anciens auteurs, ce qui prouve qu'il s'agissait de deux instruments ayant chacun leur caractère propre :

Tymbres, tabors et sinfonies
 Trop furent grand les mélodies.
 (*Roman de Dolopathos*, XIII^e siècle.)

Qui tabourent, timbrent et trompent,
 Tant que les nuées s'en dérompent.
 (*Roman de la Rose*, XIII^e siècle.)

Néanmoins une difficulté se présente quant à la signification des mots *tymbres* et *tabours* dans certains passages où ils sont employés l'un et l'autre. D'abord il est quelquefois impossible de discerner si par *tymbre* les auteurs ont entendu une cloche, ou bien s'ils ont voulu désigner un tambour. Ensuite il n'est pas possible d'admettre que le *tabor* ou *tabour*, dont ils veulent parler et qu'ils opposent au timbre, ait toujours été beaucoup plus grand que celui-ci. Environ jusqu'au XIV^e siècle, il y a peu d'exemples de l'emploi de grands instruments de percussion à peau tendue, et la plupart de ceux qui figurent sur des monuments antérieurs à cette époque sont de petits tambours qu'on tenait à la main ou qu'on se suspendait au bras pour en jouer. Je suppose que la différence qui existait primitivement entre le *tymbre* et le *tabor* doit avoir été à peu près la même que celle qui, selon saint Isidore, se faisait remarquer entre le *tympanum* et le *tympaniolum*, appelé *margaretum*. Ainsi le timbre n'était probablement qu'un tambour de basque, et de ce que le nom de timbre s'est appliqué à une petite cloche ou sonnette, on pourrait conjecturer qu'il avait un cercle de bois garni de petites clochettes ou de grelots. Peut-être aussi, et je m'arrête assez volontiers à cette supposition, le tambour plat en manière de tambour de basque est-il le premier auquel on ait eu l'idée d'ajouter la corde appelée *timbre* dans nos tambours modernes? L'une des sirènes de l'évêché de Beauvais tient un tambour à main dont elle joue avec la flûte, et qui paraît avoir un *timbre* du côté où il devait être frappé. Si ce dessin est exact, nous avons ici sous les yeux une preuve de l'emploi de la corde transversale du tambour à une époque qui remonte au XIV^e siècle. Quant au *tabour*, c'était aussi un tambour de petite dimension, mais qui cependant surpassait celle du timbre, peut-être aussi était-il couvert de peau des deux côtés et frappé avec des baguettes. Les Anglais, dans des temps fort reculés, ont eu un instrument de percussion nommé *tabured* et *tabred* qui, vers le XII^e siècle, servait aux bardes non gradés. C'était une espèce de tambour de basque sans grelots, et dont le cercle de bois n'avait que quelques pouces de hauteur. Il est représenté planche V, figure 9, de mon *Manuel général de musique militaire*, et planche XIX, figure 174, du présent livre. On en faisait usage, joint à d'autres instruments, dans les fêtes, les danses, les cérémonies. En général, les plus anciens tambourins du moyen âge avaient à peu près tous cette forme. Ils étaient orbiculaires et plats en manière de tamis. La petite caisse de bois sur laquelle on tendait la peau n'avait presque pas de profondeur. Les tambourins des Danses des Morts ne sont pas autre chose que cela. Celui qui jouait de cette espèce d'instrument le tenait suspendu verticalement au moyen d'une aiguillette passée dans sa main ou autour de son poignet, de l'autre main il frappait dessus avec les doigts, avec le poing ou avec une baguette. Dans les dessins du roman de Fauvel, les

musiciens du charivari de la *Mesnie Hellesquin* font résonner de cette manière plusieurs grands tambours à main en forme de tamis.

Il est rare de trouver des monuments où le tambour à main soit employé seul. De temps immémorial il a été presque toujours associé à un ou à plusieurs instruments donnant la mélodie pendant qu'il marquait le rythme. Sur des monnaies et des reliefs antiques, on voit la représentation d'une fête de Bacchus dans laquelle figure une jeune fille tenant à la main un tambourin : elle est précédée de deux musiciens dont l'un joue d'une espèce de cor ou de trompette, et l'autre d'une flûte à deux tuyaux. Hérodien, parlant d'Héliogabale, dit qu'il lui prenait souvent fantaisie de faire jouer des flûtes, et de faire retentir le *typanum* comme s'il avait célébré les Bacchanales. Cette antique alliance du petit tambourin et de la flûte devint, si l'on peut dire ainsi, tout à fait intime au moyen âge ; car, au lieu de confier à plusieurs musiciens le soin de la mesure en pratique, on n'employait pour cette tâche qu'un seul jongleur. Il en résulta que ce duo instrumental tint souvent lieu d'orchestre dans les noces, les festins, et en général dans toutes les réjouissances privées et les fêtes de famille. C'était une grande économie et en même temps une précieuse ressource quand il y avait manque d'argent ou disette de jongleurs. Thainot Arbeau le donne à entendre : « Le tambourin, dit-il, accompagné de sa flûte longue entre autres instruments, estoit du temps de nos pères employé pour ce qu'un seul joueur suffisoit à mener des deux ensemble, et faisoient la symphonie et accordance entière sans qu'il fust besoing de faire plus grand despace, et d'avoir plusieurs autres joueurs comme violons et semblables. » La flûte que l'on associait à l'instrument de percussion était une flûte à trois trous de l'espèce des flûtes à bec. J'en ai parlé au chapitre VI, et j'y renvoie le lecteur. Le nom de *tambourin* ou *tabourin* finit par désigner la combinaison entière, de sorte que lorsqu'on parlait d'un *taboureur*, *taboureur*, *tabourneur* ou *tabourineur*, on entendait ordinairement par là un musicien jouant à la fois de la flûte et du tambourin. C'est pourquoi nous lisons dans une poésie du XIII^e siècle intitulée *Les Taboueurs* : « Quar s'uns bergiers de chans *tabore* et *chalemele*, plustôt est appelé que cil qui bien viele. » L'auteur de cette pièce se plaint du mauvais goût de ses contemporains, qui donnaient le titre de ménestrels à des gens de la campagne, joueurs de flûte et de tambourin par occasion, et cumulant les profits de ce petit talent avec ceux de leurs travaux agricoles et champêtres.

Le vulgaire les trouvait suffisamment habiles, et les préférait à de bons vieillards. Celui qui avait le plus gros tambour et la plus grande flûte, celui qui, tapant et soufflant le plus fort, faisait le plus de bruit, était le mieux accueilli et le mieux récompensé :

Qui a plus gros tabour et plus grosse musele,
Et qui miex set muser et plus haut la fet brère,
Celui font tabourer tant que jor leur esclère
Et demain la jornee tant que la nuit repère.

(*Les Taboueurs.*)

La présence aux noces des tabourineurs est attestée par un grand nombre de proverbes, et par un des plus réjouissants épisodes de la burlesque épopée de Rabelais. Les proverbes que l'on peut citer sont les suivants : *J'ai loué mon tabourin* ; *Il vient comme tabourin à noces* ; *Arriver à point comme tabourin aux noces* ; *Cela vient comme tabourin en danse* ; *Être battu comme tabourin à noces*. Le même usage existait en Espagne ; c'est encore un proverbe qui en fait foi : *Ni marmite sans lard*, dit l'Espagnol, *ni noces sans tambourin* (*Ni olla sin tocino ni boda sin tamborino.*) Enfin les Danses des Morts de Bâle en *a* et en *b* (pl. III, fig. 22 et 23), et celle d'Holbein en *j* (pl. XX, fig. 177), prouvent que les Allemands employaient aussi le petit tambourin pour accompagner les danses en général. Seulement, dans le dernier exemple, l'instrument de percussion n'est point accompagné de la flûte. Le spectre, au lieu de le tenir dans sa main, le porte suspendu verticalement devant lui à sa ceinture, de la même façon qu'une petite timbale. Il frappe dessus gaiement avec deux baguettes en vrai *tabourineur* de noces comme pour célébrer le bonheur des jeunes époux. Dans ce dessin, qui est du XVI^e siècle, l'instrument a encore la forme qu'on lui donnait

dans les premiers temps du moyen âge, et qu'on lui voit dans les rondes báloises en *a* et en *b*. Toutefois en *a* (du *xiv*^e siècle), la caisse est un peu plus profonde qu'en *b* (du *xv*^e siècle). De même en *f* et en *g*, le *Doten Dantz* représente deux instruments de percussion et deux flûtes, qui ne sont pas précisément du même modèle. Ainsi, en *f*, la caisse est très profonde eu égard à celle que l'on voit en *g*. De même, la flûte représentée dans le premier de ces dessins est beaucoup plus longue que celle du second. Je crois que l'on a ici sous les yeux les deux formes de tambourins qui ont été en usage, et dont la plus ancienne réunit les deux plus petits instruments. Le tambour à main en *g* (pl. X, fig. 66), ressemble beaucoup au *taburet* des bardes non gradés; en *f* (pl. VIII, fig. 50), au contraire, il a plus de rapport avec le modèle donné par Prætorius au *xvii*^e siècle comme étant celui que l'on rencontrait encore de son temps dans les mains de quelques musiciens anglais (voy. pl. XIX, fig. 175 *a*). Or Jones, qui a décrit le *taburet*, donne à entendre que les proportions de cet instrument avaient changé; il s'était peu à peu agrandi et s'employait dans la musique de guerre sous des formes assez différentes de celles qu'il avait revêtues comme instrument de fête et de plaisir. Il en résulterait que le tambour ordinaire ne serait que la conséquence du développement qu'aurait pris le tambour à main. Le petit instrument de percussion cité par Prætorius est tout à fait semblable à celui dont les sculptures de la Maison des musiciens de Reims nous fournit un exemple beaucoup plus ancien. L'une de ces sculptures représente un labourneur ou laboureur qui embouche une flûte à trois trous, et qui, au lieu de tenir son tambourin de la manière ordinaire, c'est-à-dire suspendu à son bras, et de frapper dessus avec la main ou avec une baguette, le porte sur l'épaule droite et semble en tirer des sons à coups de tête (pl. XX, fig. 176). Dès le *xv*^e siècle, nous voyons des tambours aussi grands que les tambours modernes faire leur apparition de tous côtés sur les monuments, tandis que les petits tambours à main deviennent de plus en plus rares, surtout dans la combinaison du *tambourin* qui affecte presque généralement, dès cette époque, les formes que lui attribue, au *xvi*^e siècle, Thoinot Arbeau lorsqu'il le décrit en ces termes : Il vous fault premièrement premectre qu'à la similitude du tambour duquel nous avons parlé cy-dessus, on en a fait un petit que l'on appelle *tabourin à main* long d'environ deux petits piedz et un pied de diamètre, que Ysidorus appelle moityé de simphonie (1) sur les fonds et peaulx duquel on colloque des fillets retors, en lieu qu'au grand tambour on y met sur le diamètre de l'ung des fonds seulement un double cordeau. Cet auteur ajoute qu'on employait ce *tabourin à main*, car tel était à cette époque même le nom qu'on lui donnait (2) avec une longue flûte ou *grand tibia*, et il figure à la suite de sa description un musicien jouant de ces deux instruments ensemble. Par la copie que j'en donne, planche XX, figure 178, on verra combien cet exemple se rapproche de celui que nous fournit le *Doten Dantz* en *f* (pl. VIII, fig. 50). Le tambour à main de la Danse Macabre, tant du manuscrit que de l'ancienne édition de 1486, tient le milieu entre l'ancien tambourin en forme de tamis et le tambourin moderne en forme de caisse allongée et cylindrique. Il ne paraît pas avoir atteint encore les proportions indiquées par Thoinot Arbeau. Il est léger et très portatif; un simple cordon passé autour du poignet de l'exécutant suffit à le tenir suspendu transversalement en l'air, c'est-à-dire dans la position que l'on donne aujourd'hui à la grosse caisse. En *c* (pl. IV, fig. 24), le squelette semble frapper sur cet instrument avec un os. En *d*, il se sert d'une petite baguette (pl. IV, fig. 25 *b*). L'instrument à vent dont il l'accompagne est la flûte longue ou *grand tibia* dont parle Thoinot Arbeau, c'est-à-dire la même chose que le *Stammentienpfeiff* des Allemands dont j'ai donné le dessin, d'après Prætorius, planche XIX, figure 175 *b*. Dans les *xvii*^e et *xviii*^e siècles, l'usage du tambourin cessa d'être général. Presque entièrement abandonné en Allemagne, il ne se maintint en France que comme une imitation des mœurs musicales du Midi. On avait emprunté aux Basques et aux Provençaux deux associations instrumentales qui diffé-

(1) Allusion à un passage de saint Isidore dont j'ai déjà parlé.

(2) Voy. ci-dessus, chap. XV, p. 273, note 1, l'énumération des instruments des ménétriers de Paris, dans laquelle il est fait men-

tion du *tambour à main*. Aujourd'hui on désigne par ce nom les tambours des enfants à la mamelle. Ces petits tambours semblent avoir conservé la forme du *tambourin à main* du moyen âge, sauf le manche qu'on y joint quelquefois.

raient essentiellement entre elles, car dans l'une l'instrument de percussion était un tambour, et dans l'autre un instrument à cordes pincées. La première s'appelait :

TAMBOURIN DE PROVENCE. — Ce tambourin se composait : 1° d'un véritable tambour, mais dont la caisse, plus longue, plus étroite que celle du tambour ordinaire, avait deux pieds de long et un pied de large. Elle avait un timbre tendu sur la peau à l'une des extrémités ; 2° d'un flûtet ou petite flûte à bec d'environ un pied de long, que les Provençaux nomment *galoubé*. Elle a trois trous, deux en dessus et un en dessous. Une courroie ou un ruban attaché aux deux bouts du tambourin était destiné à le pendre en biais au pli que fait le bras gauche pour porter le galoubet à la bouche. Pendant qu'on jouait de ce flûtet de la main gauche, la main droite, armée d'un bâton de tambour, frappait la mesure ou exécutait des roulements sur le tambourin. Les farandoles, les bals champêtres, les jeux gymnastiques, les courses de taureau, les cérémonies civiles et les processions même avaient lieu en Provence jusque dans ces derniers temps, et ont encore lieu en partie de nos jours, au son de cette musique simple et naïve, dans laquelle finirent par s'introduire quelques éléments modernes, entre autres des clarinettes. Cette espèce de tambourin n'est plus usité dans les contrées de l'intérieur et du nord de la France, non qu'il ne puisse s'y rencontrer accidentellement, car les meneurs d'ours, quand ils ne font pas usage de la cornemuse, y ont souvent recours pour accompagner les sauts grotesques de l'animal funambule. Le nom de tambourin est même resté à une sorte de morceau de musique d'un caractère fort gai et d'une allure campagnarde qui imitait les effets du tambourin, et accompagnait une danse appelée du même nom.

La seconde association instrumentale qui entra en concurrence avec celle qui précède, à l'époque dont il s'agit, était le :

TAMBOURIN BASQUE. — Il se composait d'un instrument nommé *bedon* et d'un flûtet à trois trous, un peu plus long de quelques pouces que celui du tambourin de Provence. Le mot *bedon*, comme nous le verrons plus loin, exprimait ordinairement un tambour. C'était ici une caisse, longue de deux pieds et large d'un demi-pied, qui avait une onse ou rosette à chaque bout, et qui était surmontée de six cordes accordées en quinte et fixées à des chevilles aux extrémités du corps sonore.

Le musicien passait par-dessus sa tête le cordon qui tenait au *bedon*, et le portait ainsi en bandoulière le long du côté gauche ; puis il en embrassait la caisse sonore avec son bras gauche, qu'il levait pour amener le flûtet à sa bouche ; enfin, de la main droite il frappait sur les cordes avec un bâton recouvert de velours, et assez bizarrement taillé pour avoir à peu près la figure d'une longue rave. Ce tambourin basque, employé dans le XVIII^e siècle en France, ne doit pas être confondu avec le :

TAMBOUR DE BASQUE (tambour de Biscaye) ou vulgairement *tambourin*. — Celui-ci, dont on se servait encore il y a quelques années dans la musique militaire, et qui n'a pas cessé d'être employé dans la musique de ballet, reproduit la forme du *tympanum* antique.

C'est une peau tendue sur un petit cerceau dans l'épaisseur duquel on pratique des ouvertures pour y insérer des grelots ou des lames de cuivre que l'on fait sonner en remuant l'instrument de différentes façons et en le frappant, soit à pleine main, soit du bout des doigts, et quelquefois des poings, des coudes, voire des genoux, lorsqu'on en joue en dansant. Au théâtre, on s'en sert pour empreindre de la couleur qui leur est propre les danses de bohémiens, de Basques, de paysans de la Romagne, de la Calabre, des Abruzzes, danses où il est toujours fait usage de cet instrument en réalité. Le tambour de basque s'emploie ordinairement seul et ne forme point, comme les autres tambourins, une combinaison particulière avec la flûte. Thoinot Arbeau en a parlé au XVI^e siècle. Sous l'empire, en France, cet instrument eut une recrudescence de vogue dans les salons ainsi qu'au théâtre. Les dames du grand monde apprenaient à en jouer pour donner plus de relief et d'attrait aux poses académiques de leur danse. C'est ainsi qu'elles avaient consacré la harpe aux molles attitudes du repos, à celles qu'elles affectaient de prendre lorsqu'il leur arrivait de chanter quelque refrain mélancolique, quelque romance chevaleresque, comme :

Partant pour la Syrie, le jeune et beau Dunois...

TAMBOUR, CAISSE, BEDON, *tabor, tabur, tabour, atabor, altambor, tambor, quesse*. — La famille du *tympanum grave* des anciens comprenait des instruments de bois de figure cylindrique, couverts aux deux extrémités d'un cuir ou d'une peau, et d'autres en forme de demi-globe ou d'hémisphère, également couverts d'une peau, mais seulement dans la partie supérieure.

Ces diverses sortes de tambours s'employaient principalement pour la guerre chez les nations barbares. F. Blanchini, d'après Pignorius, donne deux figures de *tympana bellica*. La première ressemble à l'instrument de percussion que nous appelons particulièrement *timbales*; la seconde représente, au contraire, celui que nous distinguons des timbales sous le nom de *tambour* ou *caisse*. Elle consistait, dit Blanchini, en un cylindre de bois creux, recouvert à chaque extrémité d'une peau tendue, de telle sorte qu'on pouvait la frapper des deux bouts avec une baguette. D'après Suidas, les Indiens donnaient cette forme à presque tous leurs tambours ou timbales de guerre; ils se servaient d'un tronc de palmier pour faire le cylindre. Les Indiens ne laissaient pas d'employer aussi l'autre timbale, celle à bassin rond, ainsi qu'on le fera voir plus loin. Quant au tambour formé d'une caisse de bois recouverte d'une peau aux deux extrémités, c'est-à-dire en dessus et en dessous, nous le retrouvons, à l'époque de la décadence de l'empire romain, désigné par saint Isidore sous le nom de *symphonia* (1). On jouait de cet instrument à peu près comme on joue à présent de la grosse caisse, car on le frappait de chaque côté avec une baguette, tandis que le tambour moderne n'est frappé que d'un seul côté.

Les tambours de l'espèce du *tympanum grave* dont on faisait usage au moyen âge étaient, comme ceux des anciens, calqués sur deux modèles ou types différents, l'un semi-sphérique, l'autre cylindrique; l'un de cuivre, l'autre de bois. Le modèle de tambour de cuivre prit spécialement le nom de *naccare*. L'autre modèle s'appropriâ la dénomination générique de *tympanum*, en vieux français *tympan*, *tabour* et même *tabourin*, car ce diminutif fut aussi donné quelquefois sans raison à des instruments de percussion beaucoup plus grands que le tambour à main, de même que par *tabour* et *tabor* on désignait quelquefois ce dernier. Dans les XI^e et XIII^e siècles on disait *tympan* et *tabour*. « Tympan est une manière d'instrument que » l'en fiert, et il rent le pareille son, et est appelé en François *tabour*. » *Tympaner* signifiait au propre jouer du *tympan* ou *tabour*. On fait dériver le mot *tabor* de l'arabe (2), et l'on croit que le grand tambour de bois dont les Européens font principalement usage à la guerre date du temps des croisades. Cependant il en est fort peu question dans les chroniques avant le XIV^e siècle, et l'on ne voit pas que les Français s'en soient servis plus anciennement pour transmettre des ordres et des signaux. Tant que la noblesse ne voulut combattre qu'à cheval et qu'il n'y eut sur pied que de la cavalerie, ce fut plutôt à la trompette qu'au tambour que furent confiés les appels militaires. La première mention qui soit faite du tambour dans les *Chroniques* de Froissart se réfère à l'entrée d'Edouard III dans Calais, le 3 août 1347; ce qui a fait dire à plusieurs écrivains que le tambour n'était connu en France que depuis cette époque. Mais vraisemblablement c'est là une erreur. Quoi qu'il en soit, voici ce passage: « Quand ce fut fait (la reddition de la » place), le roy monta à cheval et fit monter la royne, les barons et les chevaliers, si chevauchèrent-ils devers » Calais, et entrèrent dedans la ville à foison de trompettes, de *tabours*, de *naccaires* et de buccines (3). »

(1) « Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte » pelle extensa, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque » in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus. » (S. Isid. ap. Gerb., *Script. de mus. mediæ ævi*, I, p. 24 et suiv.) — Voy. Kastner, *Méthode complète et raisonnée de timbales. Notice historique*, p. 7.

(2) « Joseph de l'Escalle, en ses notes sur le poëme intitulé *Copa* » des Catalectes de Virgile, p. 258, dit que les Espagnols ont em- » prunté des Arabes et le tambour et son nom: « Sic Hispani, dit-il, » *tympanum crotalisticum quod ab Arabibus vel Mauris accope-* » *runt, Mauritana voce Atabat vocant. Sic et ab Arabibus magnum* » *item tympanum Altambor, simul cum ipsa arabica appella-* » *tione acceperunt.* » Mais je crois que chez les Arabes, les Espa-

» gnols et nous, le nom de cet instrument de guerre est une pure » onomatopée à cause du grand bruit qu'il fait. Les Grecs disent » θόρυβος; pour *tumultus*, et les anciens Français disaient *tabor* pour » *bruit*. Fauchet, liv. II, des anciens poëtes français, rapporte ce » vers d'un vieux poëte nommé Emon de Villeneuve :

« Gardes, qu'il n'y ait noise, ne tabor, ne criée. »

(Caseneuve, ap. Ménage, *Dict. des étym. de la lang. franç.*)

Nodier veut aussi que ce mot *tambour*, chez les Latins *tympanum*, dans la basse latinité *tabur, taburrum, taburlum*, en arabe *tabel*, en italien et en espagnol *tamburro*, en allemand *Trommel*, en vieux français *tabur, thabur, tabor* et *tabour*, ne soit qu'une onomatopée.

(3) Froissart, *Chroniques*, éd. Buchon, t. I^{er}, p. 4, liv. I.

Le nom de *tambour* se rencontre d'ailleurs plus anciennement. Reste à savoir quand il s'appliqua au modèle de grande dimension qui est devenu le type de nos tambours de guerre, et dont Thoinot Arbeau, l'auteur de l'*Orchésographie*, donne un dessin que l'on trouvera planche XX, figure 179. Ce modèle ne se montre dans les monuments qu'environ à partir de la fin du xiv^e siècle. Il s'y présente encore plus fréquemment dans le xv^e siècle, et y devient très ordinaire dans le xvi^e siècle, époque à laquelle on le voit figurer dans l'épisode de la Danse d'Holbein, qui met en scène l'homme de guerre. Au fond du tableau, dont le devant est occupé par le squelette représenté aux prises avec le héros, on aperçoit dans le lointain, sur une petite éminence, un second squelette, suivi de quelques soldats, qui porte un tambour et bat la charge avec une belliqueuse ardeur. Peut-être est-on fondé à regarder comme un exemple plus ancien de représentation du grand tambour l'instrument dont se sert un des spectres de la réunion des larves du charnier dans le gothique *Doten. Dantz* (pl. VI, fig. 39). Cet instrument n'a déjà plus la dimension du tambourin à main, car le hideux personnage auquel il est attribué le porte suspendu le long de son corps osseux par le moyen d'une ceinture ou courroie. Il ne l'accompagne point avec la flûte, mais il le frappe d'une main avec un grand os en guise de baguette. Dans les xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, le nom de *bedon* est souvent employé par les auteurs dans l'acception de grand et gros tambour de guerre. Témoin les deux passages suivants, dont l'un concerne les Estradiots ou Stradiots, connus aussi sous le nom de cavalerie grecque ou albanaise, que Clément Marot avait vus à Gènes en 1507, et l'autre les Suisses au service des rois de France depuis Louis XI :

Estradiots au son de leurs *bedons*
 Courent chevaux, font broter leurs guidons
 Sallaient en l'air vint de si redde sorte
 Qu'il semble bien que tempête les porte.

(Clément Marot.)

Devant le roy cent Suisses marchotent,
 De jaune, de rouge cornes et vestes;
 Fifzes, tambours adoucement *bedonnèrent*
 De grans plumaris leurs têtes phalélèrent
 Car chacun d'eulx s'estimait un Pontius.

Le tambour des Suisses avait reçu le nom de *Colin Tampon* en raison du rythme de sa batterie, et par opposition à celle du tambour de la milice française qui était différente, et s'exprimait par une autre onomatopée *pa la la la lan*. Colin Tampon devint un sobriquet dont on se servit pour railler les Suisses; ensuite on l'employa pour exprimer le peu de cas que l'on faisait d'une chose : *Je m'en soucie comme de Colin Tampon*. En France, en Allemagne, en Angleterre, et en d'autres pays de l'Europe, les manœuvres, les évolutions, et les diverses parties du service des troupes étaient réglées par les différentes batteries du tambour. Ces batteries sont celles dont on fait encore généralement usage, savoir : la *générale*, l'*assemblée*, l'*appel* (le rappel), le *drapeau*, la *marche*, la *charge*, la *retraite*, la *prière*, la *fascine* ou la *breloque*, le *ban*, l'*ordre*, l'*enterrement*.

On joignit au tambour militaire d'autres instruments pour exécuter des airs pendant qu'il battait. Les premiers qui eurent cette destination furent deux espèces de petites flûtes dont j'ai parlé chapitre VI; l'une était une petite flûte à bec appelée *arigot* ou *larigot*, l'autre une flûte traversière appelée *fifre*. L'association de la flûte et du grand tambour devint donc presque aussi ordinaire que celle de la flûte et du petit tambour ou tambourin. Comme celle-ci, elle fut employée pour accompagner la danse, et une gravure de la *Chronique de Nuremberg*, que j'ai déjà citée plusieurs fois, prouve qu'en Allemagne on la consacrait anciennement à cet usage. De son côté, Thoinot Arbeau, dans le xvi^e siècle, nous fait savoir que rien n'empêchait de substituer à la longue flûte et au tambourin les grands tambours, pour faire sauter en cadence la jeunesse rigoleuse du bon vieux temps.

Après les flûtes vinrent les hautbois, que les Allemands, selon toute probabilité, introduisirent les premiers dans les corps de musique militaire. Plus anciennement, les trompettes avaient été alliées aux tambours dans les armées, dans les cortèges militaires et civils, dans les entrées triomphales, dans les tournois, dans les réjouissances publiques, dans les processions et les danses même. Enfin les tambours eurent la même destination que les trompes du moyen âge pour publier, proclamer, répandre les nouvelles, et faire les ajournements à *trois briefs jours* dans les carrefours et autres lieux publics contre les

accusés en fuite. De cette dernière coutume est dérivée l'expression de *tambouriner* ou *tympaniser*, qui a le même sens au propre que *trompeter*, et qui, au figuré, se prend aussi en mauvaise part dans plusieurs locutions proverbiales que tout le monde connaît.

Ni l'usage, ni la forme du tambour n'ont sensiblement varié depuis le xvi^e siècle. Comme nous l'apprend Estienne Pasquier, ce furent les soldats eux-mêmes qui, vers le xvi^e siècle, nommant la partie pour le tout, imaginèrent d'appeler *caisse* l'instrument qui, dans la langue pittoresque des gamins de Paris, se nomme actuellement *tapin*. Ce nom de *caisse* a pris racine dans le vocabulaire musical. Elle y a produit les dénominations de *caisse claire*, *caisse roulante* et *grosse caisse*, lesquelles répondent aux trois variétés de tambours dont on se sert aujourd'hui dans la musique militaire et dans les orchestres.

La CAISSE ROULANTE se compose d'un fût cylindrique de bois, plus allongé, mais moins large que celui de la caisse claire; le son en est doux, et elle se prête surtout à l'exécution des roulements, ce qui lui a valu le nom qu'elle porte.

La CAISSE CLAIRE n'est autre chose que l'ancien tambour dont le corps principal se fait de laiton à présent, de sorte qu'il rend un son clair et brillant. Rien du reste n'est changé dans le principe de sa construction. Il a une moyenne circonférence, et il est couvert d'une peau à chaque bout. Le fût, ou corps principal de l'instrument, est une feuille de laiton tournée en forme de cylindre; on fait tenir les peaux sur le fût par deux grands cercles de bois percés de trous, dans lesquels passent des cordages qu'on serre ou qu'on lâche à volonté, suivant le degré de tension auquel il convient de maintenir les peaux. On bande ces cordages au moyen de morceaux de buffle qu'on nomme *tirants*. Pour rendre le son de l'instrument plus harmonieux, on fait à l'un des grands cercles du tambour 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, et en dessus à une espèce de piton à vis passé dans un écrou que l'on tourne pour bander ou lâcher le timbre. Quand on veut enlever au tambour son éclat et en rendre le son mystérieux et lugubre, on le couvre d'un voile. Cela se pratique dans la musique funèbre. Bien que le voile soit en quelque sorte la *sourdine* du tambour, on ne dit point tambour avec sourdine, on dit : *tambour voilé*.

La GROSSE CAISSE, ou gros tambour, a une très grande circonférence, mais le corps cylindrique aux extrémités duquel sont tendues les peaux est très bas, et cette forme aplatie, de même que la manière dont on tient l'instrument, qui se place horizontalement et se bat de côté, rappellerait le tambour à main, si le volume monstrueux de la grosse caisse n'écartait à l'instant l'idée d'une comparaison semblable. La grosse caisse est principalement en usage dans la musique militaire, mais Rossini et les musiciens de son école l'ont introduite dans les morceaux d'opéra à grands effets d'orchestre. Les compositeurs qui ont voulu suivre cet exemple en ont quelquefois abusé.

D'ordinaire, le tambour n'a point un son déterminé, bien qu'on puisse l'accorder si l'on veut, comme l'a fort bien démontré l'un des premiers le P. Kircher, mais on réserve l'avantage de l'accord pour les instruments de cuivre qui dérivent des :

NACAIRES OU ATABALES, *nakaires*, *naquaires*, *anacaires*, *naquères*, *naquerres*, *nasquères*.

A ceux de Rome veul un petit repairier
Lui contre leur seigneur moult noblement alloient;
Trompes, harpes, *naquaires*, et vieles sonnoient
Nus ne porroit conter la feste qu'ils faisoient.
A pièce ne pensassent au duel qu'il attendoit.

(Le Dict. de Florence de Rome, Ms. de l'Église de Paris, cité par Roquefort, Gloss.)

Le type des tambours de métal de forme semi-sphérique remonte à la plus haute antiquité, et paraît avoir été très répandu en Orient. On croit qu'il fut importé en Europe soit par les Orientaux eux-mêmes, soit par les croisés à la suite de leurs expéditions. Cette origine semble établie par le nom que ce genre d'instruments avait reçu dans la basse latinité, chez les Français, les Anglais et plusieurs autres peuples.

On l'appelait *nacaria*, *naquaire* et *nacaire*, d'un mot qui se trouve dans les langues orientales sous diverses formes, entre autres *nakerat*, *noqqdryeh* ou *nacarieh*, et signifie l'instrument de percussion semi-sphérique, que nous appelons à présent timbales. Cependant on ne peut guère déterminer l'époque à laquelle les timbales commencèrent à être en usage chez les Européens, ni dire au juste quel fut le peuple qui les employa le premier. Du Cange nous apprend qu'il en est fait mention sous le nom de *nacaires*, dans la vie de Louis VII, par Suger. C'est au *xiv^e* siècle que l'usage s'en est répandu de tous côtés. Dans le corps de musique créé par Jacques II, roi de Majorque, on voit figurer, en 1337, un joueur d'instruments de percussion, et ces instruments de percussion, d'après un dessin joint au texte du document, paraissent avoir été précisément de petites timbales de l'Orient. Un rôle de la chambre des comptes, antérieur de plusieurs années au document qui précède, désigne parmi les officiers qui faisaient partie du *mesnage* du comte de Poitiers, depuis Philippe le Long, un ménestrel de *naquaires*, ou timbales, nommé Parisot; et l'on voit, dans un autre compte de l'hôtel du même prince, ce ménestrel obtenir le paiement d'une somme de *soixante sous* qu'il avait dépensée pour faire confectionner des timbales. En 1315, Louis X, dit le Hutin, avait dans sa musique particulière deux joueurs de trompettes, un joueur de psaltérion, et un individu nommé Michel qui jouait des *naquaires* (*Micheletus de nacariis*). Il est aussi question de *menestreux* jouant des *naquaires*, ou timbales, dans un compte de l'hôtel de Jean, duc de Normandie, de l'année 1349. Un passage de Froissart, que j'ai cité à propos des tambours, prouve que deux années auparavant, les *nacaires* figuraient aussi dans la pompe musicale du cortège d'Édouard III, roi d'Angleterre, lors de son entrée à Calais, après la reddition de cette place. Enfin, comme dernière preuve de l'usage des timbales au *xiv^e* siècle, je transcrirai les lignes suivantes tirées du récit de l'embarquement du duc de Bourgogne pour une expédition en Barbarie : « Moul grant beauté et plaisance fut » d'ouïr ces trompestes et claronceaux retentir, bondir, et autres ménestriers fesant leur mestier de *pipes*, » de chalemelles et de *naquaires*, tant que du son et de la voix qui en issoient en retentissoit toute la » mer (1). » Nous voyons dans les chroniques que les peuples de l'Europe occidentale partageaient avec les *Infidèles* de l'Europe l'usage de l'instrument appelé *nacaire*.

Joinville, dans son *Histoire de saint Louis*, raconte que : « A la porte de la heberge le (du) soudanc, » estoient logiez en une petite tente les portiers, le soudanc et ses ménestriers, qui avoient cors sarrazi- » nois et tabours et *nacaires*, et fesoient tel noise au point du jour et à l'anuitier, que ceulx qui estoient » delez eulx ne pooient entendre l'un l'autre. »

Tout porte à croire que les premières *naquaires* placées dans la main des ménestrels étaient d'une petite dimension, et à peu près semblables au modèle des petites timbales perses dont j'ai donné la figure dans l'une des premières planches de mon *Manuel général de musique militaire*. Le bassin de ces petites timbales est de métal, la peau est une peau de bœuf; on les attachait à la ceinture, et on les frappait des deux mains avec deux petites baguettes à têtes arrondies. On voit de ces petites timbales sur un grand nombre de monuments du moyen âge. Elles sont restées en usage environ jusqu'au *xv^e* siècle; à partir de cette époque, l'apparition, ou du moins l'emploi très fréquent des grandes timbales de guerre semble les avoir fait abandonner presque généralement. Un des anges musiciens du dessin tiré des plans de la cathédrale de Strasbourg porte à sa ceinture une paire de ces petites timbales, et frappe dessus avec deux petites baguettes flexibles (pl. XIV, fig. 86).

En *h* (Danse xylographique du Ms. de Heidelberg), je ne fais pas de doute que l'on ait voulu représenter deux instruments de cette espèce; mais comme la taille de ces gravures est très grossière, les contours du dessin n'accusent pas aussi bien que dans l'exemple précédent la forme du bassin sur lequel est tendue la peau de chaque petite timbale, et il semble que le corps de l'instrument soit aplati et cylindrique comme celui du tambourin (pl. XII, fig. 79). Toutefois ce sont bien là les petites timbales du moyen âge, qui seules, de tous les instruments de percussion en usage à cette époque, s'accouplaient à la ceinture de la

(1) Froissart, *Chroniques*, éd. Buchon, t. III, liv. IV, chap. XIII.

même manière qu'on voit le squelette les porter ici. Ce qui dissipe d'ailleurs tous les doutes à cet égard, c'est que le texte explicatif de la gravure désigne clairement par son nom l'instrument que celle-ci doit représenter : « Seigneur pape, prête l'oreille au son de mes timbales, d'après lequel il te faudra sauter. Ne cherche point pour cela de dispense; c'est la mort qui t'invite à danser. » Il y a dans le texte allemand : « *Herr bobist merk off meynen pawken don.* » Ce *pawken don* appartient à la plus ancienne rédaction du texte rudimentaire des Danses allemandes de la Suisse. Il semble que la Ronde xylographique du manuscrit de Heidelberg se réfère à un texte de Danses des Morts qui remonterait beaucoup plus haut que celui des Danses des manuscrits de Munich, et même des tableaux du Petit-Bâle (1312); car dans toutes ces Danses, le *pawken don* est remplacé par l'expression de *pfeyffen don*, tandis que les gravures font indubitablement allusion à l'idée première du *pawken don* par la tête de mort qu'on voit attachée à la ceinture du squelette qui tambourine sur la partie convexe de ce débris humain avec un os qui lui sert de baguette. En tout cas, d'après cet exemple, on peut être assuré de l'usage que l'on faisait des timbales en Allemagne, pour la danse, dès le xv^e siècle. En effet, l'expression *pawken don* ne se trouverait point ici dans le texte, et ne serait pas venue à la pensée de l'auteur du poème, si elle n'avait dû exprimer une chose très naturelle, et qui se pratiquait souvent dans la vie ordinaire. Il est de fait que les petites timbales furent très en faveur en toutes sortes d'occasions, et principalement dans les réjouissances, jusqu'à l'apparition des grandes timbales qui, dans le xv^e et surtout dans le xvi^e siècle, commencèrent à les remplacer, ainsi que je l'ai dit plus haut. Cependant, selon toute probabilité, la destination première de ces grandes timbales dut être essentiellement martiale.

Tout porte à croire que les Hongrois, qui abandonnèrent la Scythie vers le ix^e siècle, et vinrent se fixer en Europe, apportant avec eux dans leur nouvelle demeure les mœurs, les armes, la danse et le chant asiatique, connaissaient ce genre d'instrument bien antérieurement à la date rapportée par le P. Benoit, capucin, auteur d'une *Histoire de la Lorraine*, dans laquelle cet auteur prétend que les timbales étaient connues en Hongrie en 1457, mais qu'elles ne l'étaient pas alors en Lorraine. Venant à faire la description d'une magnifique ambassade envoyée en France par Ladislas, roi de Hongrie, pour demander en mariage madame Madeleine, fille de Charles VII, il trouve l'occasion de citer une ancienne chronique qui rend compte de la visite de l'archevêque de Cologne au chef de l'ambassade hongroise, et qui témoigne de la nouveauté de ces instruments : « On n'avoit ni ni oncques veu, dit la chronique, des tabourins comme de gros chaudrons qu'ils faisoient porter sur leurs chevaux. » Cette forme est bien celle qui est restée affectée aux grandes timbales depuis le xv^e siècle jusqu'à nos jours. Au reste, grandes ou petites, les timbales s'employaient toujours par couple, et chaque couple n'exigeait qu'un seul exécutant. C'est ainsi qu'en tiré de la Danse d'Holbein (pl. IV, fig. 26), le premier squelette placé sur le devant du tableau manœuvre sur deux bassins de cuivre semi-sphériques, couverts de peau et d'une forme gracieuse, qu'on serait tenté de comparer à celle d'une timbale antique dont j'ai donné le dessin, d'après Pignorius, dans une *Notice historique sur les timbales* que j'ai publiée il y a quelques années, et dans le présent ouvrage, pl. XX, fig. 180. Ces timbales, dessinées par Holbein, ne sont pas entièrement semblables à celles décrites par Prætorius à peu près dans le même temps. Les instruments dont parle le célèbre théoricien allemand sont tout à fait en rapport avec les progrès qu'avaient subis les timbales primitives. Elles sont d'inégale grandeur, et ont des vis d'accord, ce qui indique qu'elles donnaient chacune un ton différent, et pouvaient s'accorder à la volonté de l'exécutant, qui serrait ou desserrait les vis, selon qu'il voulait tendre plus ou moins la peau. Les timbales, dans le siècle d'Holbein, comme à l'époque où vécut Prætorius, étaient déjà extrêmement en honneur dans les cours de l'Allemagne : on les regardait à bon droit comme le plus noble et le plus musical de tous les instruments de percussion. Non seulement les chefs de l'armée tenaient à en posséder dans leurs régiments de cavalerie, mais les souverains et la noblesse se plaisaient à les entendre tantôt seules, tantôt mêlées à d'autres instruments belliqueux comme les trompettes. Il était rare qu'elles ne figurassent pas dans les concerts de musique organisés pour les bals, pour les repas, pour les marches triomphales, et pour toutes les réjouissances et fêtes solennelles. Ce fut à

l'imitation de ce qui se pratiquait dans les armées allemandes, que les nôtres employèrent les hautbois, les cymbales et les grandes timbales de guerre.

Dans l'origine, il n'était permis à aucun régiment français d'avoir des timbales, sauf ceux qui les avaient prises à l'ennemi. Sous le règne de Louis XIV, elles furent régulièrement introduites dans presque tous les corps de cavalerie, et l'usage en devint général par toute l'Europe.

Lorsqu'un régiment se distinguait, on le récompensait en lui donnant des timbales d'argent. Le timbalier devait se montrer courageux ; il devait défendre son instrument au péril de sa vie, comme le cornette et l'enseigne son drapeau. En campagne, on se servait des timbales au lieu de cloches pour le service divin. Les timbales se plaçaient en avant de la selle du cheval que montait le timbalier. Elles étaient généralement garnies d'un tapis de la plus grande richesse, avec des franges d'or, appelé *tablier des timbales*. Quelques régiments prenaient un nègre pour timbalier, l'habillaient à la turque et lui faisaient monter un cheval blanc. Cet usage semble confirmer l'opinion que les timbales furent introduites en Europe par les Orientaux. Ainsi que je l'ai dit plus haut, on les avait en grande estime, tant à la cour qu'à l'armée. Jointes aux trompettes, elles servaient à former des espèces de fanfares qui se nommaient *entrées*, parce qu'elles retentissaient pour saluer l'arrivée des grands personnages. Noces, bals et festins somptueux s'animaient au son de cette fière harmonie. Il n'était pas de belles fêtes sans timbales ; mais les lois de l'étiquette ne permettaient guère d'en faire usage pour d'autres que pour des princes, des nobles et des riches. C'est à peine si les gros bourgeois, les docteurs et les individus revêtus de quelque charge publique, osaient aspirer à l'honneur d'en former des concerts à leur usage. Il n'y a pas fort longtemps que l'on vit disparaître tout à coup cet instrument de nos musiques militaires. C'était vraiment là un malheur ; mais aujourd'hui les efforts intelligents de plusieurs colonels tendent à l'y réintroduire, et quelques régiments de cavalerie, particulièrement les corps de lanciers, en font usage. En revanche, les timbales sont triomphalement installées dans nos orchestres, et y occupent un rang distingué. Il n'est pas d'instrument de percussion dont un compositeur puisse obtenir de meilleurs et de plus charmants effets. Employées avec art, elles rehaussent l'éclat de l'ensemble harmonique sans y jeter la perturbation comme certains instruments d'une rondeur brutale, tels que le tambour et la grosse caisse. Martiale et foudroyante dans le *tutti*, elle est moelleuse, pleine d'onction et de mystère dans le *decrescendo* qui succède aux grands effets de sonorité. On peut voiler les timbales comme on voile les tambours, ce qui ajoute à leurs ressources et varie la couleur de l'instrumentation. Les qualités incontestables de cet instrument, qu'il serait injuste de confondre avec les *tambours à tous accords*, dont la sonorité est plus bruyante que musicale, me donnèrent un jour l'idée d'en écrire une monographie, ce qui n'avait jamais été fait, même en Allemagne, où les timbales sont pourtant en honneur depuis des siècles.

Quelque singulier que pût paraître ce projet au premier abord, je crus devoir le mettre à exécution, et je publiai il y a quelques années une méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs, précédée d'une notice historique assez étendue sur l'origine de cette espèce d'instrument, et suivie de considérations relatives à la manière de l'employer aujourd'hui dans l'orchestre (1). Ceux qui jetteront un coup d'œil sur cet ouvrage verront, je l'espère, que la matière dont il traite est beaucoup plus intéressante et beaucoup moins puérile que le simple nom de *timbales*, comme titre d'un livre didactique, serait dans le cas de le faire supposer.

(1) *Méthode complète et raisonnée de timbales à l'usage des exécutants et des compositeurs*, par Georges Kastner. Paris, M. Schlessinger et Brandus successeur, 1 vol. pet. in-4°.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CLOCHETTES. — GRELOTS.

DER DOTEN DANTZ : a.) Le Chapelain. *Der Kapellan* (pl. VII, fig. 46). — b.) Le Médecin. *Der Artzt* (fig. 48). — DANSE DU GRAND-BALE : c.) Le Héraut. *Der Herold* (pl. XX, fig. 188). — d.) Le Fou. *Der Narr* (fig. 184). ICONES MORTIS d'Holbein : e.) La Reine. — f.) Le Prêtre (pl. XX, fig. 183).

Les clochettes ou sonnettes sont de petits instruments de percussion faits de métal, en forme de poire, creux en dedans, ouverts par en bas, fermés par en haut, et résonnant, soit au moyen d'un battant intérieur qui en frappe les parois lorsqu'on agite l'instrument, soit à l'aide d'un marteau dont les coups réguliers tombent sur la surface extérieure de la clochette. Ces instruments sont en petit ce que les grosses cloches d'église sont en grand. Ils étaient connus des anciens. Certains peuples en suspendaient à leurs boucliers et à leurs tambours de guerre; d'autres employaient les plus grands à donner des signaux dans les forteresses; d'autres enfin en attachaient aux vêtements sacerdotaux comme simple ornement ou comme parure symbolique.

On les appelait du nom générique de *tintinnabula*. Leur origine est mieux connue que celle des grandes cloches dont l'usage passe pour être moderne et particulier à l'Occident, quoique à vrai dire on ne sache rien de positif à cet égard. Ce qu'on a souvent répété, et sans doute beaucoup trop affirmé, c'est que les cloches furent inventées à Nole, au VI^e siècle, par saint Paulin. Mais peut-être cet évêque s'était-il borné à les introduire dans le service divin, ce qui suffit plus tard pour qu'on le désignât comme l'inventeur des cloches. Quoi qu'il en soit, on prétend que celles-ci durent à cette circonstance d'être appelées *nolæ* et *campanæ*, parce que Nole est une ville de la Campanie (1). Cependant on leur donnait aussi, dans la basse latinité, le nom de *cloccæ*, *clocquæ*, *gloccæ*, *gloggæ*, d'où le mot français *cloche*, ce qui, suivant quelques étymologistes, est une pure onomatopée qui a laissé des traces dans un grand nombre d'idiomes d'origine teutonique (2).

Les Allemands appellent encore aujourd'hui les cloches *Glocken*, mot dont le diminutif *Glöckchen* signifie de petites cloches. Par *Schellen* et *Singenkugel*, ils entendent des sonnettes et des grelots, c'est-à-dire la plus petite espèce de *tintinnabula*, les *sonnailles*. Du reste, les dénominations ont beaucoup varié pour les grandes comme pour les petites cloches, en raison de leurs différentes formes et de leurs différents emplois, car les unes et les autres furent appelées à jouer un rôle important dans les usages de la vie civile, de la vie religieuse et de la vie militaire.

Suivant Strabon, *campana* désignait généralement une cloche plus grande que celle qu'on appelait *nola* (3). Ce nom fut principalement attribué aux grandes cloches enfermées dans des tours, d'où le mot *campanarium*, et ensuite *clocher*. On appelait plus particulièrement *sing* (*sîn*, *sint*) des cloches qui servaient à donner des signaux (4). Grégoire de Tours dit que du temps de Sidoine Apollinaire, qui vivait en 480,

(1) Thiers, dans son *Traité des cloches* (Paris, 1721), réfute cette opinion; il cherche à démontrer que le passage de saint Isidore, dont on se fait un argument pour la justifier, a été mal entendu et qu'il n'y est nullement question d'un instrument de musique.

(2) Voy. Charles Nodier, *Dict. des onomatopées*, au mot CLOCHE, et l'article CLOCHE, dans le *Dict. de Ménage*, éd. de Paris, 1750. Briasson, avec les additions.

(3) « Unde à Campania, quæ est Italiæ provincia, eadem vasa » majora quidem *campana* dicuntur : minora vero quæ et à sono

» *tintinnabula* vocantur, *nolas* appellant à Nola ejusdem civitate » Campaniæ, ubi eadem vasa primo sunt commentata. » (Str., *Re-rum eccl. cap. v.*)

(4) *Sein*, *seing* ou *sing*, du latin *signum*, signe, signal. Les cloches, dit de Brieux, dans ses *Origines de quelques coutumes et façons de parler* (p. 144, Caen, 1672), étaient appelées *signes*, parce qu'elles servaient de signe ou marque pour aller à l'église. On lit *toquesing*, dans Rabelais; de là notre mot *tocsin*, pour cloche et sonnerie d'alarme.

les Auvergnats usaient de petits *sings*. Dans la suite il y en eut de fort grands. Tels étaient ceux qu'on plaçait dans les beffrois, sortes de tours qui furent d'abord portatives, et que l'on éleva ensuite à demeure dans les communes, sur les places publiques. La cloche du beffroi prit aussi le nom de *cloche banale* ou *bancloche* (bancloque), à cause d'une des significations du mot *bannir*, qui était l'équivalent d'*appeler*, *convoquer*, *publier*. Dans les églises et dans les monastères, la cloche principale était celle qui appelait les fidèles aux offices divins. C'était aussi la plus grosse. On croit cependant que, dans l'origine, elle ne dépassait pas la grandeur d'une sonnette ou *tintinnabulum*. Un moine ou un clerc la tenait à la main et la faisait tinter à la porte du temple ou du haut d'une plate-forme. Bientôt elle prit un tel accroissement de volume, qu'il fallut bâtir dans la partie la plus élevée des édifices religieux un petit corps de logis spécial en forme de tour, pour qu'elle y pût manœuvrer à l'aise et produire des sons qui s'entendissent de fort loin. L'une des plus anciennes cloches de paroisse que l'on connaisse est le *Saufang* de Cologne. Elle date du VI^e siècle. Le nom singulier qu'elle porte vient de ce qu'elle fut détournée d'une manière assez bizarre par un animal qui d'ordinaire est moins friand de cloches que de truffes. Un autre instrument, également fort curieux, est la cloche de la tour de *Bisdomini*, à Sienne. Cette cloche, qui subsiste encore, porte la date de 1159; elle a la forme d'un tonneau ayant un mètre de hauteur, et elle rend, dit-on, un son très aigu. Toutes ces grandes cloches de paroisse étaient soumises, lors de leur inauguration, à une cérémonie singulière, connue sous le nom de *bénédiction* ou *baptême des cloches*. Chacune d'elles recevait un nom particulier et avait un parrain et une marraine. Les noms de Jeanne, de Roland et quelques autres furent attribués à de grandes cloches devenues célèbres par leur ancienneté, par leur grosseur, par leur poids ou par quelque autre circonstance. Selon le rapport des historiens, le pape Jean XIII baptisa le premier les cloches, et donna son nom, en 965, à celle de Saint-Jean de Latran. Guillaume Durand, évêque de Mende au XIII^e siècle, fait voir, dans son *Rationale divinatorum officiorum*, qu'il y avait de son temps plusieurs sortes de cloches employées pour le service du culte et pour l'usage des prêtres : « Il faut noter, dit-il, qu'il y a six » espèces de timbres qu'on sonne dans l'église, à savoir : la *squille*, la *cymbale*, la *nole*, la *nolète* ou la » cloche double, le *seing* (*signum*). La *squille* est sonnée dans le dortoir et le réfectoire, la *cymbale* dans » le cloître, la *nole* dans le chœur, la *nolète* dans l'horloge, la *campane* dans le campanile, le *seing* dans » la tour. » Chacune de ces espèces, ajoute-t-il, peut généralement s'appeler cloche (*tintinnabulum*). Cependant le nom de *tintinnabulum* s'appliquait plus particulièrement aux petites cloches ou clochettes qui font le sujet de ce chapitre, et dont il y a lieu de supposer que la *squille* (1), la *cymbale* et la *nole* faisaient partie. Au moyen âge, les vieux auteurs français appellent communément toutes ces variétés de petites cloches : *tintinable*, *eschelette* (*eschille*, *eschilette*, *eschelle*, *esquille*), *campane*, *campanelle*, *clocques*, *clocquette* (*clocette*, *clochestre*), *cymbale*, *sonneau*, *sonnaïlle*. Ces différents termes étaient souvent appliqués indifféremment; quelquefois, comme on l'a vu plus haut, ils avaient une signification appropriée à leur grandeur, à leur forme et à leur usage. *Tintinable*, *cymbale* et *esquille* n'exprimaient pas seulement de petites cloches, des sonnettes ou des grelots, ils s'appliquaient aussi à des instruments d'une autre nature, comme les crécelles (2) et les castagnettes. Dans les Danses des Morts, nous ne trouvons que deux sortes de *tintinnabulum* proprement dit, savoir : la *clochette* ou *sonnette* et le *grelot*. Mais il y a un troisième instrument qui y figure, et qui offre la réunion des castagnettes et des grelots. C'est peut-être à cet

(1) Ou *esquille*, comme dit Jean Gobin, le vieux traducteur du *Rationale*, ou encore, comme d'autres l'écrivent, *eschille*, *eschilettes*, etc.

(2) Les grandes et les petites crécelles ont souvent remplacé les cloches dans le culte chrétien. Amalair, diacre de l'église de Metz et abbé, dit que, durant les persécutions, les fidèles s'assemblaient au bruit de certains instruments de bois qui étaient à peu près semblables aux crécelles. L'église d'Orient avait adopté, à ce que l'on croit, l'usage de tables de bois ou de plaques de fer ou d'airain. Balsamon, qui vivait vers la fin du XII^e siècle, observe que

l'on battait trois fois le fer ou l'airain pour assembler les religieux aux offices : la première fois s'appelait le petit coup ; la deuxième, le grand coup, et la troisième, le coup de fer. Ces trois coups avaient une signification symbolique. Le coup de fer signifiait le jugement dernier, et la trompette au son de laquelle les morts sortiront de leurs tombeaux. Dans la semaine sainte, pendant les Ténèbres, on fait encore usage des crécelles. En Espagne, on se sert alors d'un instrument particulier qui y supplée et qui tient lieu, par le grand bruit qu'il fait, d'une multitude de crécelles. On l'appelle *matraca*.

instrument que s'est appliqué par extension le nom de cymbale, qui aurait passé des grelots aux castagnettes. Quant aux deux autres instruments, l'un se trouve dans les mains du squelette qui précède le prêtre de la Danse d'Holbein, l'autre est sur les vêtements du fou, ou plutôt du squelette costumé en fou, que l'on voit dans cette Danse et dans celle du Grand-Bâle.

CLOCHETTE, SONNETTE. — Celle qu'on portait à la main avait la forme d'une cloche ordinaire, mais de petite dimension ; elle était de métal et munie d'un battant. On en a trouvé, chose assez singulière, dont la paroi était à jour. Pour les porter, on passait ses doigts dans des espèces d'anses placées extérieurement au sommet du cône de la clochette, ou bien on les tenait par un manche et quelquefois par une sorte de poignée, comme celle que l'on voit au modèle de clochette que j'ai tiré de la *Bible des pauvres*, imprimée en 1462 par Pfeister, à Bamberg. On trouvera cet instrument planche XX, figure 182. Dans l'ouvrage d'où je l'ai tiré, sa présence est motivée par le sujet de la gravure, qui représente David venant de combattre les Philistins, et par ces mots du texte : *Als er vō dē streit k̄a do lieffē ym engegē dy frauē mit glocke un mit seitēspil un namē in m̄it frēndē.* « Et quand il revint de la bataille, les femmes allaient au-devant de » lui avec des cloches et des instruments à cordes. » Dans une autre Bible des pauvres en latin, conservée à la Bibliothèque nationale, le même fait amène un nouvel exemple de l'emploi des clochettes portatives. Ici la jeune fille tient dans chaque main, par un manche ou plutôt par une lanière de cuir qui en tient lieu, une clochette dont la forme est à peu près celle des sonnettes dont se servent encore les enfants de chœur. En d'Holbein, le squelette qui précède le prêtre portant le viatique à un mourant tient une clochette un peu plus grande. Elle a un manche mobile, elle est très simple, mais bien proportionnée. Il l'agite de la main gauche et porte de la main droite une grande lanterne ronde dans laquelle brûle un bout de chandelle destiné à éclairer la marche du morne cortège (pl. XX, fig. 183). Le clocheteur des trépassés allait ainsi de par les rues, la nuit, muni d'une clochette à peu près semblable à celle que l'on voit dans cette gravure. Il la faisait tinter lugubrement avant de prononcer son terrible *memento* :

Réveillez-vous, gens qui dormez ;
 Prîez Dieu pour les trépassés.
 Pensez à la mort ! pensez à la mort !

Une véritable sonnette de clocheteur des trépassés, portant la date de 1582, a été trouvée, il y a deux ou trois ans, dans l'église de Poix, département de la Somme. Les recherches faites dans la localité constatèrent que cette clochette servait encore, il y a un petit nombre d'années, à un vieillard presque nonagénaire, qui, pour la modique somme de dix centimes, recommandait hautement aux prières des fidèles, la nuit, veille des grandes fêtes, chaque âme du défunt dont on lui donnait le nom.

La clochette de Poix ne présente aucun ornement, mais elle a une forme élégante ; sa robe est allongée, d'un beau galbe, son timbre est vibrant, argentin. Approximativement, elle a de diamètre 12 centimètres et de poids 3 kilogrammes. Dans la basse latinité, la sonnette portative s'appelait *tintinnabulum*, comme l'indique l'inscription suivante qu'on lit dans un manuscrit d'Angers : « *Tintinnabulum excutitur manu tenentis.* » Dès le ix^e siècle, il y en a de figurées sur les monuments. Outre ce *tintinnabulum*, il en existait un autre composé de plusieurs clochettes de divers calibres suspendus en file à une barre de bois ou de fer, et donnant des sons différents quand on les frappait l'une après l'autre en cadence avec un petit marteau. Ce *tintinnabulum*, qu'on appela probablement aussi *eschelettes*, et dont Gerbert a reproduit le dessin d'après un manuscrit de Saint-Blaise du ix^e siècle, ne tarda pas à produire les *carillons* compliqués des hautes tours d'églises et des beffrois d'hôtels de ville. Mis alors en jeu par un mécanisme fonctionnant seul ou à l'aide d'un carillonneur, ils exécutaient de petits airs ou des fragments d'airs à chaque tintement de l'horloge indiquant un progrès dans la marche des heures. Le *carillon* de la Samaritaine, petite tour placée près du Pont-Neuf, fut célèbre à Paris jusqu'au siècle passé. Aujourd'hui la plupart des villes de la Hollande et de la Belgique possèdent encore leurs anciens carillons, les uns à cylindres, les autres à clavier, ceux-ci fonctionnant seuls, ceux-là réclamant le secours d'un carillonneur. Nous ne partageons plus le goût

de nos ancêtres pour cette musique enfantine. Peut-être la trouverions-nous plus agréable, si elle était plus variée ; mais il ne faut rien moins que la force de l'habitude pour endurer avec résignation le bruit monotone de ces voix aigrettes qui répètent à satiété le même air, le laissant quelquefois inachevé comme si elles se fatiguaient elles-mêmes de cette tâche insipide (1), puis le reprenant de plus belle, *da capo*, quand l'horloge marque une heure nouvelle, et cela tous les jours, toutes les nuits, pendant toute l'année, sans que vous ayez à espérer la moindre trêve pour vos plus précieux moments de sommeil, d'étude et de rêverie.

De même qu'il existait des sonnettes à main, de même il y avait des carillons portatifs composés d'une certaine quantité de clochettes attachées deux par deux ou trois par trois à des tiges de fer tenant toutes par une extrémité à un grand anneau mobile, et présentant dans leur ensemble la figure d'un large éventail qu'il suffisait d'agiter pour produire des bouffées de sons argentins : c'était là ce qu'on appelait *cymbalum* au ix^e siècle et *flagellum* au x^e, selon Suidas.

Cymbalum a eu d'ailleurs, comme *tintinnabulum*, une signification générale et des acceptions très diverses. Nous savons qu'il s'employait pour désigner une sorte de clochette placée dans le réfectoire des monastères. Eh bien, on l'appliquait encore aux sonnettes, clochettes ou grelots que l'on suspendait au cou des bêtes de somme et que l'on appelait aussi *sonnaïles*. C'est pourquoi Rabelais parle d'une vache avec ses *cymbales*. Par *cymbales*, il entend une sorte d'engin métallique qui n'était peut-être pas une clochette ou un grelot, mais qui consistait probablement en deux plaques de cuivre mobiles trouées à un endroit et assemblées deux par deux, de manière à frapper l'une contre l'autre quand l'animal faisait un mouvement. Dans quelques provinces de la France, par exemple en Alsace, on rencontre des attelages de meuniers et de rouliers dont les chevaux portent à leurs harnais des plaques rondes de cuivre à peu près semblables. Il peut se faire cependant que par *cymbales* on ait également exprimé le petit appareil sonore que nous appelons plus particulièrement :

GRELOT. — C'est une boulette de cuivre ou d'argent creuse et fendue, dans laquelle sont enfermés un ou plusieurs morceaux de métal qui tintent quand le grelot remue. De même que les petites sonnettes ouvertes par en bas, les grelots s'employaient au moyen âge pour l'utilité et pour l'agrément. Il était de mode d'en mettre aux riches parures des seigneurs, d'en former des colliers complets et d'en orner la pointe aiguë et courbée des *souliers à la poulaine*, ce qui ne contribuait pas peu à rendre cette chaussure déjà si bizarre et si ridicule plus bizarre et plus ridicule encore. Les graves docteurs qui s'affublaient de *liripipions* portaient aussi des grelots. Et le moyen âge, par esprit de satire, ayant fait choix du costume des doctes pour habiller la personnification grotesque des ridicules et des travers de l'espèce humaine, les grelots devinrent une des parties essentielles de la livrée allégorique du *fou*. Nous en trouvons des exemples dans les épisodes des Danses des Morts, où ce personnage intervient, par exemple, dans la Danse de Bâle en *b*.

La larve du *larvatus* revêt elle-même l'accoutrement burlesque de la folie. Elle porte le bonnet d'âne dont les deux cornes ou oreilles pointues sont garnies chacune d'un grelot ; un grelot pend aussi au bas de chacune de ses longues manches : enfin elle en tient un chapelet dans la main et en porte une couronne sur la tête. Le fou n'a des grelots qu'aux oreilles de son bonnet d'âne et à la pointe de ses longues manches (pl. XX, fig. 184). Dans la Danse du Klingenthal, qui est beaucoup plus ancienne que celle du cimetière des dominicains, ni le squelette ni sa victime n'ont de grelots.

Il est probable qu'on n'avait pas encore l'habitude d'ajouter cette espèce d'ornement à la livrée du fou, tandis que cette mode devint générale dans le xv^e et dans le xvi^e siècle, ainsi que l'attestent plusieurs gravures qui ornent les différentes éditions de l'ouvrage humoristique de Sébastien Brandt.

(1) J'ai moi-même constaté cette particularité au carillon mécanique d'Anvers. L'horloge sonne-t-elle une demie, le carillon ne fait entendre que la moitié de son air ; sonne-t-elle un quart, il n'en dit que quelques mesures et s'interrompt brusquement à quelque

endroit que ce soit du morceau. Je ne saurais dire combien cela est agaçant. C'est un genre de supplice que Dante, s'il eût placé des musiciens dans son Enfer, eût certainement imaginé pour eux.

D'autres exemples sont encore à signaler dans les figures d'Holbein, principalement dans celle qui représente l'enlèvement de la reine par un squelette revêtu des habits du fou, et plus loin dans la gravure dont le fou même est le sujet (1).

Les grelots n'ont pas seulement figuré au poitrail des bêtes et au cou des gens, ils ont aussi fourni un supplément de sonorité bruyante à quelques instruments de percussion, par exemple aux tambours de basque que les Allemands, par cette raison, nomment *tambour à sonnettes* (*Schellentrommel*). Souvent aussi dans les xv^e, xvi^e et xvii^e siècles, on mettait aux castagnettes ou cliquettes un appendice de grelots destiné à mêler son éclat argentin aux roulements secs de l'instrument de bois. J'ai déjà parlé de cet usage au chapitre des clochettes et grelots. En *b*, le squelette qui apparaît au médecin fait résonner des castagnettes et des grelots qu'il tient réunis dans sa main droite (pl. VII, fig. 48). Il en est de même en *a* (fig. 46), mais dans ce dernier exemple les grelots sont attachés à l'extrémité des castagnettes et en font partie intégrante. Prætorius donne dans sa *Sciagraphia* le dessin d'une paire de ces castagnettes à grelots, et l'on en trouve un exemple plus ancien dans la *Musurgia* de Luscinius. C'est peut-être à cause de cette alliance que le nom de *crotales* fut appliqué pendant longtemps tantôt à des castagnettes, tantôt à des grelots (2). La raison en est d'autant plus aisée à concevoir, que les grelots figuraient dans certaines danses du moyen âge ; par exemple, dans des espèces de *Matassinades*, ou danses armées, où les danseurs se les attachaient aux genoux afin de les faire résonner au moindre mouvement.

De nos jours, les grelots ne sont plus un objet de luxe et de parure, mais l'usage s'est conservé d'en suspendre au cou des vaches, des chevaux et des petits chiens. On a remarqué que ces animaux entendent avec plaisir le tintin rythmique des grelots et des sonnettes qu'on attache à leur collier, à leur licou ou à leurs harnais. Cette musique et cette parure les rendent fiers, et l'homme, à cet égard, n'aurait pas beau jeu de railler les animaux. Environ du xi^e au xv^e siècle, de très grands princes, de très puissants seigneurs et de très nobles dames, tiraient follement vanité des sonnettes et des grelots suspendus à leur collier et à leur ceinture (3). Et d'ailleurs, le premier jouet de l'enfance, le premier instrument que l'on place dans les

(1) Bien que l'on trouve des sonnettes sur les vêtements des fous, à partir du xiv^e siècle, on ne saurait affirmer qu'elles aient figuré là dès cette époque, comme un signe allégorique ou comme une marque distinctive. C'était un genre d'ornement que portaient alors toutes sortes d'individus. Il n'était pas encore particulier aux fous et ne paraît leur avoir été exclusivement attribué que vers le milieu du xv^e siècle. Quoi qu'il en soit, la plus ancienne mention des sonnettes dans un costume de fou se réfère à la Société de Clèves, *Geckengesellschaft zu Cleve*, fondée par Adolphe de Clèves, en 1381. Non seulement, au dire d'Hélyot, cette Société portait des capuces de moine de couleur rouge et jaune, garnis aux manches, ainsi que sur le sommet, de beaucoup de clochettes, mais ils devaient avoir en outre, sur l'habit de leur ordre, un fou avec des sonnettes brodé en argent. On ignore, du reste, la véritable signification des clochettes comme parure des fous. En multipliant ce singulier bijou sur leurs vêtements, voulait-on les assimiler aux enfants ou bien les comparer aux bêtes de somme, par allusion aux sonnettes que portent celles-ci ? Ou bien n'y aurait-il pas une idée plus triste encore, cachée au fond de cette singulière attribution, en apparence purement joviale ? Les grelots ne seraient-ils pas l'image du vain éclat et du vain bruit qui résulte du mouvement que l'homme se donne ici-bas ? Ses actions, en ce monde, occasionnent un retentissement passager, comme celui des grelots qui résonnent quand le fou se remue, mais ces sons confus ne sauraient produire une harmonie véritable, et il ne reste aucun souvenir de cette musique imparfaite. Ainsi que les sonnettes au bas de la robe des prêtres, suivant la conjecture d'Origène, les grelots sur les vêtements du fou ont peut-être pour but de montrer le néant de tout ce qui tient à l'homme. C'est ici le cas de rappeler

que plusieurs danses guerrières (*Schwerttänze*) du moyen âge, par exemple celle des Hessois, s'exécutaient au bruit des sonnettes que les danseurs s'attachaient aux genoux et qu'ils faisaient tinter en dansant. Enfin nous rencontrons aussi les grelots dans quelques anciens jeux de cartes allemandes, et il est à présumer qu'ils y ont une signification symbolique et satirique.

(2) C'est ce que confirme J. de Salisbury : « *Crotala dicuntur* » sonoræ spherulæ quæ, quibusdam granis interpositis, pro quantitate sua et specie metalli, varios sonos edunt. »

(3) Les anciens poètes allemands font souvent allusion à cette mode et nomment de puissants personnages qui l'avaient adoptée. Les gens nobles n'étaient point les seuls qui s'y conformassent. Les bourgeois, le vulgaire, tout le monde, enfin, portait des sonnettes, du moins quand on avait assez d'argent pour les payer. Quelquefois ces sonnettes étaient fort grosses. Tenzel a tiré d'une vieille chronique le curieux passage que voici : « Anno 1400, bis man » schrieb 1430, war so ein grosser Ueberfluss an prächtigen gewant » und Kleidunge der Fürsten, Grafen und Herren, Ritter und » Knechte, auch der Weiber als vor niemals gehört worden ; da » trug man silberne Fassungen oder Bänder mit grossen Glocken » von 10, 11, 12 und bissweilenn, von 20 marken. Etliche trugen » rheinische Ketten von 4 oder 6 marken, samt köstliche Halsbän- » dern, grossen silbern Gürteln und mancherlei Spangen. » (Tenzel, in *Supplem. II. Hist. Gothan. und Mönathl. Unterredungen*, 1704, p. 346.) Il y a un proverbe allemand qui dit que les plus grosses sonnettes sont au plus fou : *Je grösser Narr, je grössere Schellen*. On voit sur d'anciennes cartes allemandes dont Breitkopf a donné les figures pl. IV de ses *Recherches sur l'origine des cartes à jouer* ; on voit, dis-je, un prince et trois princesses dont

mains de l'homme au berceau, n'est-il pas le hochet, le hochet aux jolis grelots d'argent, qui se prête complaisamment à tous les caprices des petits êtres dont il soulage les premières douleurs, qu'il amuse et fait sourire? On voit ordinairement dans le hochet un emblème des vanités de ce monde, mais on se garderait bien d'attacher aux grelots qu'on y suspend la signification néfaste qu'Origène attribue aux clochettes qui pendaient au bas de la robe des prêtres, et qui, selon lui, se trouvaient là pour avertir chacun de penser à la dernière heure, à la fin du monde, et non seulement d'y penser, mais d'en parler sans cesse et de l'annoncer publiquement.

CHAPITRE VINGTIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CLAQUEBOIS.

ICONS MORTIS d'Holbein : La Vieille (pl. XX, fig. 186).

On peut rapporter l'espèce d'instruments de percussion qui fait le sujet de ce chapitre, et dont nous ne trouvons qu'un seul exemple dans les Danses des Morts, soit à l'orgue portatif appelé *régale*, soit au jeu de cloches ou de lames de verre nommé *harmonica*, soit enfin au *tympanon* ou *psaltérion* qui se frappe avec de petites baguettes. La plupart des noms qui lui ont été attribués en divers pays ou par divers auteurs témoignent des rapprochements dont il a été l'objet dans ce sens.

Mais s'il est vrai de dire que cet instrument ait de l'analogie sous certains rapports avec les trois autres indiqués ci-dessus, il est bon d'observer qu'il ne soutient plus la comparaison quand on aborde la question artistique. A ce point de vue, il mérite peu d'attention, à moins qu'un individu doué d'un talent exceptionnel, ne le fasse sortir, pour un moment, de la sphère infime qu'il occupe dans le domaine de l'art instrumental, et ne parvienne à lui donner un peu d'importance aux yeux même des musiciens. La construction de cet instrument est des plus simples. C'est un assemblage de petits bâtons cylindriques, d'inégale longueur, et chacun proportionnellement plus petit que l'autre; ils sont ordinairement faits d'un bois résonnant, et enfilés par ordre à commencer du plus grand jusqu'au plus petit (1). Le nombre peut varier de douze à vingt, suivant la quantité de sons, ou pour mieux dire l'étendue qu'on veut donner à l'instrument. On frappe les bâtons cylindriques avec deux petites baguettes à têtes arrondies ou en forme de marteau, qui sont aussi de bois. Par ce moyen on en obtient des sons qui ne laissent pas d'avoir quelque analogie avec ceux de l'*harmonica*, bien qu'ils soient plus doux et attaquent moins les nerfs. Le système de construction de cet instrument, aussi bien que ses dénominations, a varié suivant les pays où il a été en usage. Le modèle dont on s'est le plus communément servi en Allemagne est l'instrument de bois et de paille appelé *Strohfiedel* (violon de paille); son nom vient de ce que les bâtons cylindriques sont assemblés et échelonnés sur deux liens ou coussinets de paille que l'on place de chaque côté du triangle, car telle est à peu près la figure ordinaire que présente l'arrangement des bâtons. En Autriche, le *Strohfiedel* est désigné d'une manière assez originale sous le nom de *Hälzernes gelächter*, littéralement *un éclat de rire de bois*. Il

les vêtements sont ornés de grelots. La princesse est Wulphide, épouse du comte Rodolphe, qui vivait en 1138. La seconde et la troisième figure représentent Henri VI, empereur en 1190, et la quatrième Othon, empereur, successeur d'Henri VI en 1198. Au bas de cette planche, on lit : *Alte deutsche Fürste. Schellen Tracht* (Anciens princes allemands. Costume avec grelots).

(1) On a employé d'autres matières que le bois pour reconstruire ces cylindres. Burney, dans la relation de son voyage en Allemagne, raconte qu'il avait vu une espèce de *Strohfiedel* dont les cylindres étaient de verre. Quelquefois on s'est servi, pour le même usage, de morceaux de charbon de différentes grandeurs.

a été extrêmement vulgaire en Allemagne, et les Russes, les Polonais, les Cosaques, les Tartares, les Lithuaniens, les habitants des monts Karpathes et ceux des solitudes de l'Ural, en ont une espèce cultivée parmi eux de temps immémorial, et nommée *Jéneva i sabane*. Cet instrument n'a pas cessé d'être en usage dans la plupart de ces contrées, où l'on rencontre assez souvent des musiciens ambulants (*Spielloute*), et des ménestriers de village qui continuent de s'en servir. De tout temps le *Strohfiedel* a été très populaire, et de la manière dont Prætorius en parle, il n'y a pas lieu de douter qu'on ne le rangeât dans la classe des instruments de la musique ambulante avec la vielle (*Schlüsselfedel*), les cymbales, la buche (*Scheidholtz*), la trompette marine, et quelques autres du même genre. Le dessin qu'en donne Prætorius, planche XXII de son *Theatrum instrumentorum*, est celui que l'on trouve ici planche XX, figure 185. On pourra le comparer avec celui de la Danse des Morts d'Holbein représenté même planche, figure 186. Ce dernier exemple montre que l'on pouvait en jouer en marchant; on portait le claquebois de la même manière que le psaltérion. Le squelette qui escorte la vieille femme le maintient suspendu horizontalement devant lui au moyen d'un grand cordon passé autour de son cou, et dont chaque bout est fixé à l'un des côtés latéraux de l'instrument. Il lève les deux petites baguettes qu'il tient dans ses mains comme prêt à les faire retomber de nouveau sur les bâtons cylindriques. Une chose à remarquer, c'est qu'Holbein a fait choix du psaltérion de bois (1) pour accompagner les pas chancelants de la vieille, tandis qu'il a donné le psaltérion allemand à cordes au squelette chargé d'emmener le vieillard. Ce modèle de *Strohfiedel* ne paraît pas avoir été usité en France. C'est même avec l'intérêt qu'on prend à une chose tout à fait nouvelle que le public parisien s'occupa; il y a une quinzaine d'années, de ce petit instrument, qu'un artiste doué d'un talent extraordinaire avait su rendre digne de lui. Cet artiste, nommé Gusikow, était un pauvre israélite de la Pologne russe (2). La nature l'avait doué d'une âme de feu et d'une intelligence remarquable. Simple musicien ambulant dans les premiers temps de sa vie, il s'était pris d'affection pour son chétif gagne-pain, il l'avait perfectionné peu à peu au point d'en faire un instrument de concert (3). Il y déployait une rare habileté d'exécution, et y jouait des fantaisies d'une extrême difficulté. Pour se servir de cet ingénieux et modeste appareil, qu'il appelait *Holzharmonica*, ou *harmonica de bois*, l'artiste le posait sur une petite table, et employait pour frapper les cylindres deux bâtons ou baguettes de bois dur qu'il tenait entre le pouce et le doigt du milieu. Le son qu'il tirait de son instrument était surtout favorable à l'expression d'un sentiment tendre et douloureux. C'était un timbre métallique tenant de la cloche et du verre, mais avec plus de douceur et moins d'éclat. On ne saurait rien imaginer de plus étrange, de plus incisif et de plus pénétrant. Un jeune homme, nommé Grünwald, a, dit-on, hérité du talent de Gusikow (4). Si le modèle de *Strohfiedel* dont je viens de parler semble avoir été à peu près inconnu en France, il n'en a pas été de même de deux instruments de la même famille vulgairement désignés sous les noms d'*eschelettes* ou *échelettes*, *patouilles*, *xylorganon*, *claquebois* et *régale de percussion* (en italien *sticcato*). Le xylorganon, ou les échelettes se composaient d'une certaine quantité de morceaux de bois sec durcis au feu, ordinairement au nombre de douze, tous de même grosseur, mais de longueur différente; ils étaient percés de deux trous, un à chaque bout. Un cordon passant à droite et à gauche par ces trous tenait les bâtons enfilés et suspendus parallèlement, depuis le premier en haut, qui était le plus court, jusqu'au dernier en bas, qui était le plus long. On ménageait entre eux des intervalles pour qu'ils ne por-

(1) Mersenne se sert du mot latin *psalterium ligneum* pour désigner le claquebois.

(2) Il naquit en 1809, à Stow. Le père de Joseph Gusikow était un pauvre joueur de flûte qui gagnait sa vie en faisant de la musique dans les noces.

(3) J'ai vu de près et attentivement examiné l'instrument de Gusikow. Il consistait en vingt-huit bâtonnets de bois de sapin semblables à des cylindres coupés par moitié et amincis aux extrémités en bec de flageolet. Il y en avait de toutes les grandeurs, depuis un pied jusqu'à quatre pouces, ce qui donnait une étendue chroma-

tique de deux octaves et demie. Ces bâtonnets étaient enfilés en manière de chapelet et posés sur cinq coussinets de paille que l'artiste avait soin de placer d'avance sur une table à intervalles presque égaux.

(4) Gusikow, atteint depuis son enfance d'une affection de poitrine, est mort dans un âge peu avancé, à Aix-la-Chapelle. Il s'était acquis une réputation européenne et avait excité au plus haut degré l'intérêt des musiciens devant lesquels il s'était fait entendre. J'ai publié sur cet artiste une notice biographique qui a paru dans la *Revue et Gazette musicale*, 3^e année, 1846, p. 460 et suiv.

tassent pas les uns sur les autres, soit en faisant deux nœuds au cordon pour chaque bâton, soit en y enfilant une petite *patenôtre*, ou *boule*, dit Mersenne (1). Quand on jouait de cet instrument, on le tenait suspendu en l'air de la main gauche au moyen d'une corde, et l'on frappait de la main droite les bâtons avec un autre bâton ou petit marteau. Il y a parmi les jouets d'enfants un instrument qui ressemble beaucoup aux échelettes. On trouve aussi chez les sauvages, et même chez les anciens, de petits appareils qui se rapprochent plus ou moins du xylorganon.

CLIQUEBOIS. — RÉGALE DE BOIS. — La Flandre passe pour avoir inventé cet instrument, à l'instar des petites orgues portatives qu'on appelait *régales*. Mais toute l'invention se réduit à l'application d'un clavier aux échelettes ou au *Strohfiedel*. Ici les bâtons cylindriques étaient fixés sur la table supérieure d'un petit coffre plat, long et trapézoïde, dans l'intérieur duquel il y avait des sautereaux ou marches qui frappaient chaque bâton quand on faisait mouvoir la touche correspondante à ce dernier. Ces touches étaient de simples palettes rangées de file sur la face antérieure de la boîte. Il y en avait dix-sept, autant que de bâtons. On peut voir dans l'ouvrage de Mersenne la figure du cliquebois à touches et celle des échelettes. Ces instruments ne sont pas représentés dans les Danses des Morts.

CHAPITRE VINGT ET UNIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

CASTAGNETTES.

DER DOTEN DANTZ: a.) Le Médecin. *Der Artzt* (pl. VII, fig. 48). — DANSE DU GRAND-BALE: b.) Le Héraut. *Der Herold*. (pl. XX, fig. 136).

Les instruments de percussion composés de plusieurs petites pièces de bois, d'or ou de métal, que l'on place entre les doigts, et que l'on fait bruire par le choc, en les appliquant l'une contre l'autre, sont tellement simples, tellement élémentaires, que l'art et la science demeurent en quelque sorte étrangers à leur origine. Ne cherchons pas à quel peuple il convient d'en attribuer l'invention primitive, ni dans quel lieu fut découvert le procédé qui leur donna naissance. Qui ne sait que les enfants, guidés par leur amour du bruit, en même temps que par les lois secrètes du rythme, imaginent chaque jour, par instinct, des accouplements sonores du même genre, soit avec des têts grossiers, soit avec des morceaux de fer, d'os ou d'ivoire, soit avec deux planchettes garnies intérieurement de clous, qu'ils placent entre leurs doigts et frappent bruyamment l'une contre l'autre. Lorsqu'on voulut approprier à un usage plus sérieux ces instruments de percussion, on les perfectionna, et l'on en varia la forme de différente manière. Ceux qu'employaient les peuples de l'antiquité, et que les auteurs désignent presque toujours indifféremment par les mots *cymbales* et *crotales*, consistaient ordinairement chacun en deux pièces de bois ou de métal, tantôt plates, tantôt concaves. On en jouait des deux mains lorsqu'ils étaient d'un certain volume, et d'une seule main lorsqu'ils étaient plus petits.

De là deux types différents que l'on a distingués quelquefois, et que l'on a quelquefois confondus sous les noms de *cymbales* et de *crotales*, aujourd'hui *cymbales* et *castagnettes*. La première de ces dénominations est à présent attribuée à des instruments composés de deux plaques rondes de métal, ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Nous appelons aussi *cymbales antiques* d'autres instruments de métal ayant une partie convexe présentant à peu près la forme semi-sphérique des timbales, avec lesquelles elles furent par cette raison très souvent confondues.

(1) Voy. *Harm. unic.*, Traité des Instruments.

La seconde dénomination s'applique, de nos jours, à deux petites pièces de bois concaves, faites en forme de noix, et accouplées au moyen de cordons peu serrés dans lesquels on passe un ou deux doigts, pendant qu'on se sert des autres doigts pour frapper les deux parties de l'instrument l'une contre l'autre. Indépendamment de ces castagnettes, que l'on emploie surtout pour la musique de danse, il en est d'autres qu'affectionnent particulièrement les gamins et les écoliers : elles se composent ordinairement de simples morceaux d'ardoises ou de débris de pots cassés. Les plus artistiques consistent en deux petites planchettes, longues et étroites, que l'on garnit intérieurement de pointes de fer ou d'acier en forme de têtes de clous. Ce modèle est celui qui rappelle le mieux les crotales plates dont on se servait au moyen âge, et qu'on appelait de différentes manières, notamment :

TABLETTES et CLIQUETTES, cliquet, clapet. — Les cliquettes consistaient dans un assemblage de plusieurs petites plaques ou languettes mobiles tenant par leur extrémité inférieure à un manche à l'aide duquel on leur imprimait des secousses qui leur faisaient produire, en s'entre-choquant, un *cliquetis* plus ou moins fort. Les ladres étaient assujettis par mesure sanitaire à porter sur eux des cliquettes et à s'en servir dans les rues, afin de signaler leur présence et d'engager le public à s'écarter de leur chemin. On trouvera planche XX, figure 187, la figure d'un ladre tenant des cliquettes. Il est représenté agitant son instrument au moment d'entrer dans la salle du riche pour y demander l'aumône. Ce dessin est emprunté à une gravure d'une des éditions des belles Heures de Simon Vostre, édition qui renferme aussi des sujets de la Danse Macabre. Il nous fournit par conséquent un modèle de cliquettes du xvi^e siècle. Les tablettes qui dans un passage du *Roman de la Rose* (1) joignent leur son à ceux des timbres ou tambours de basque, et sont mues comme ceux-ci par des femmes nommées dans le texte *tableteresses*, ne paraissent, d'après leur nom, avoir été des crotales plates à peu près semblables aux cliquettes des ladres. *Tabillas*, en espagnol, signifie *cliquettes*, et Giraud de Colençon, dans le sirvente qu'il adresse à un jongleur touchant l'art de jouer de instruments, se sert de l'expression *tauleiar* pour dire jouer des tablettes (2). Plus tard, on rencontre en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne, les crotales bombées, dont le nom espagnol *castanuelas*, eut d'abord pour équivalent dans notre langue, à ce que l'on croit, le mot *maronetes*, et fut ensuite francisé dans celui de :

CASTAGNETTES. — Moins simples et moins grossières que les cliquettes des ladres, les castagnettes des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles se rapprochent davantage de celles dont nous nous servons par leur forme à peu près semblable, comme le dit Mersenne, à celle d'une cuiller, avec cette différence qu'elles sont plus allongées et moins concaves. Ce qui les distingue principalement des castagnettes actuelles, c'est qu'au lieu d'être divisées en deux parties séparées, elles se composent généralement, comme les cliquettes ou tablettes dont il a été question plus haut, de trois ou quatre pièces ou lames mobiles attachées ensemble et frappées d'une seule main. Aujourd'hui, au contraire, quand il y a quatre parties ou coquilles de bois, on les partage en deux groupes, et l'on en prend une couple dans chaque main. Enfin, une dernière dissemblance réside dans l'adjonction des grelots à ces anciennes castagnettes. En *a* du *Doten Dantz* (pl. VII, fig. 48), il semble que ces grelots ne fassent point partie du corps même des castagnettes; mais on observe le contraire en *b* (Danse du Grand-Bâle). Il est incontestable que dans ce dernier exemple les trois grelots placés à la partie supérieure des castagnettes en forment le complément (pl. XX, fig. 188). La reproduction de cette image dans les planches de la Danse du Grand-Bâle gravées par Mérian donne à la partie supérieure des castagnettes une forme quelque peu différente de celle qu'on voit ici. Chaque section de l'instrument, ou petite pièce mobile, semble être surmontée d'une tige mince au bout de laquelle

(1) Assez i ot tableteresses
Hec entor et tymbereesses
Qui moult savolent bien joer.
Voyez ci-dessus, chapitre XVIII, p. 290.

(2) Fadet jogleor
Saphae,

Taboreiar,
Et tauleiar.

Ici encore l'idée du tambourin ou tambour de basque est évoquée en même temps que celle des tablettes, faisant l'office de castagnettes, parce que ces deux instruments figuraient ordinairement ensemble dans la musique de danse et de festin.

est planté le grelot, et ne se prolonge pas jusqu'en haut comme dans l'exemple précédent, en s'allongeant et en se rétrécissant en forme de cuiller. Nous trouvons aussi dans Luscinius et dans Prætorius un modèle de castagnettes à grelots, mais ce modèle ne contient pas, comme en *a* du *Doten Dantz*, quatre parties mobiles; il n'en a que trois, comme en *b* de la *Danse de Bâle* (voy. pl. XX, fig. 189). En outre, l'instrument, au lieu d'être surmonté de trois grelots, n'en a qu'un très gros qui forme comme la tête des castagnettes. Le squelette du *Doten Dantz* ébranle cet instrument de la main droite; celui de la *Danse bâloise* en joue au contraire de la main gauche. Les Allemands appelaient les castagnettes *Klapper*, nom qu'ils leur donnent encore, et qui ressemble beaucoup à notre vieux mot français *clapet*. La dénomination espagnole *castanuela* a été motivée par la ressemblance du petit corps concavé de la castagnette avec une châtaigne; une comparaison homogène détermina parmi nous, au xvi^e siècle, l'emploi du mot *maronelles* pour désigner le même instrument. Plus anciennement on lui avait appliqué le nom de *cymbales*. Ce nom, qui a signifié tant de choses et que nous n'employons plus aujourd'hui que dans une seule de ses acceptions, exprimait dans le xvii^e siècle, non plus les castagnettes, mais l'instrument que nous appelons *triangle*. Il en est traité dans le chapitre suivant.

Les castagnettes modernes sont celles dont le modèle vient d'Espagne. Les Espagnols les avaient empruntées aux Sarrasins. On les fait de différentes sortes de bois; elles sont presque rondes et pour ainsi dire en forme d'écaillés d'huître. La plupart des danses ibériennes, telles que le *fandango*, le *boléro*, la *catchouka* sont exécutées au bruit rythmique des castagnettes. En d'autres contrées de l'Europe ces sortes de danses ne sont usitées qu'au théâtre, tandis qu'en Espagne et en Orient elles jouent un rôle dans les divertissements de la vie réelle. Cependant les méridionaux et les Italiens montrent la même prédilection que les Espagnols pour l'accompagnement des castagnettes dans les danses nationales; mais dans le nord de la France, ainsi qu'en Allemagne et en Angleterre, on l'abandonne, hors de la scène, aux saltimbanques et aux bohémien.

CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

Instruments représentés dans les Danses des Morts.

TRIANGLES.

DER DOTEN DANTZ : Le Chapelain. *Der Cappellan* (pl. VII, fig. 46).

Le triangle a beaucoup d'analogie avec le sistre dont se servaient les anciens et auquel il a survécu. Comme le sistre, il est de métal et composé de verges de fer munies, le plus souvent, de petites bagues mobiles qui font du bruit en s'entre-choquant (pl. XX, fig. 190). Ces deux instruments furent en usage dans les premiers temps de l'ère chrétienne. Le sistre avait conservé son caractère primitif. C'était toujours un cercle de métal, traversé par des baguettes pareillement de métal, auxquelles on passait quelquefois un certain nombre d'anneaux. On tenait l'instrument d'une main par le manche, qui était ordinairement placé à sa partie inférieure, et on le secouait pour agiter les verges de métal ainsi que les anneaux de l'ébranlement desquels résultait un frémissement sonore. Dans les premiers temps du moyen âge, le sistre disparaît et l'on ne rencontre plus sur les monuments que le triangle. On l'appelait alors *cymbalum*, *crotalum*, *tripos colybaeus*. En vieux français on lui donna le nom de :

TRÉPIE. — Cet instrument est cité dans le vers suivant de Guillaume de Machault : « *Trépie*, l'eschaqueil » d'Angleterre. » Bottée de Toulmon n'a point su ce que c'était. Cependant, au xiii^e siècle et même antérieurement, la trépie avait une forme semblable à celle du triangle moderne. Elle consistait en trois verges de fer attachées ensemble, ou bien se composait d'une seule tringle du même métal, ployée en forme de

triangle : c'est ce dernier modèle que nous voyons figurer dans les mains d'une jeune femme qui fait partie du cortège représenté planche XX, figure 181, d'après une vignette de la Bible des pauvres imprimée à Bamberg, en 1462, par Albert Pfeister. Quelquefois le triangle présentait la figure d'un trépied de fer creux à jour, comme dans le modèle que Gerbert nous fait connaître d'après un manuscrit de saint Éméran, du IX^e siècle. A l'époque où l'allégorie funèbre se répandait de tous côtés en Europe, il avait ordinairement la forme qu'on lui voit dans l'image du *Doten Dantz* reproduite planche VII, figure 46, c'est-à-dire, la même qu'actuellement. Il y a pourtant cette différence entre l'ancien et le nouveau modèle, que dans le premier des anneaux mobiles sont passés au fil de fer ou d'acier du triangle, tandis qu'aujourd'hui le triangle est sans anneaux. On agitait et l'on promenait ces petits cercles de métal avec la verge ou baguette de fer qu'on tenait à la main, tout en frappant de temps en temps en cadence sur les côtés de l'instrument. Les anneaux ajoutés au triangle furent de mode jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le nombre n'en était pas fixé et variait de trois à cinq. Dans l'image du *Doten Dantz* indiquée en tête de ce chapitre, le triangle a trois anneaux. Du temps de Mersenne, et plus récemment, il en avait ordinairement cinq. Du reste, on employait très souvent l'instrument sans y joindre ce supplément de sonorité, ainsi qu'il appert d'un assez grand nombre de miniatures et de gravures des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, où il est représenté.

Comme le triangle n'exige de la part de celui qui en joue que le sentiment naturel de la mesure et qu'il ne présente d'ailleurs aucune difficulté, les ménétriers, ainsi que les mendiants appelés jadis *truands*, l'avaient introduit dans leurs concerts de musique ambulante. Au XVIII^e siècle, ils l'employaient joint à la vielle (la vielle à roue) ; le triangle s'appelait alors *cymbale*, bien qu'on appliquât en même temps ce nom aux plaques rondes d'airain, dont on mêle aujourd'hui les frappaements avec les coups de la grosse caisse. Cette dernière espèce de cymbales était du temps de Mersenne très usitée en Provence. Réintroduite dans la musique militaire, où elle avait été jadis employée, elle est aujourd'hui d'un commun usage aux troupes allemandes et aux troupes françaises, ainsi que le triangle dont j'ai parlé dans ce chapitre.
