

Au chapitre premier de son *Micrologue* (1), ce restaurateur de la musique chez les Européens, après avoir fait l'énumération des lettres par lesquelles il désigne les notes musicales (G, A, B, C, etc.), passe à la manière d'obtenir sur un monocorde les sons correspondants à ces lettres. Voici ce qu'il prescrit à ce sujet (2) :

« Ayant d'abord posé le *gamma* au commencement, d'visez la longueur de la corde depuis ce *gamma* jusqu'à l'extrémité en neuf parties, et à la première de ces neuf parties vous écrirez la lettre A, par laquelle les anciens commençaient leur système (3). Depuis A (ou la A) jusqu'à la fin de la corde, divisez de même cet espace en neuf parties, et sur la première partie vous écrirez la lettre B (si). Après cela revenant au *gamma*, divisez tout l'espace en quatre parties, et sur la première de ces quatre parties, vous trouverez le son C (ut); et au moyen de la même division en quatre, ainsi que par le *gamma* (so) vous aurez obtenu C (ut), de même par A vous trouverez D (re), et successivement par B vous aurez E (mi); par C vous aurez F (fa); par D vous aurez G (sol, octave du *gamma*); par E vous trouverez A (octave de A), et par F vous trouverez le b rond (si bémol). »

Gui d'Arezzo, ainsi nommé de la ville d'Arezzo

(1) *Micrologus, id est, brevis sermo in musica*. C'est le titre que porte cet ouvrage de Gui. Il est adressé à Théodèle, évêque d'Arezzo, comme on l'a vu à la note 3, col. 169.

(2) Nous allons transcrire ici le texte, d'après un manuscrit appartenant à l'abbaye de Saint-Evroult en Normandie. C'est, comme nous l'avons dit, le premier chapitre du *Micrologue*. Il se trouve immédiatement après l'épître dédicatoire, avec le titre suivant :

*Quid faciat qui se ad musicum parat ?*

« *Figur qui nosram disciplinam petit aliquantus cantus nostris notis descriptis addiscat; in monocordi us manu exercat, lasque regulas sepe meditatur, donec vi et natura vocem cognita, ignota ut et notis cantus suavit canat. Sed quia voces que hujus artis prima sunt fundamenta in monocordo melius intuemur, quomodo eas libens ars naturam vocem imitata discevit priusius videamus. Note autem in monocordo has sunt, etc.* »

« D (*gamma*) itaque in primis affixa, ab ea usque ad finem subjectum chordæ spatium per novem partire, et in termino primæ nonæ partis A litteram pone, in qua omnes antiqui fecere principium. Item ab A usque ad finem nona parte collecta, eodem modo B litteram junge. Post hæc, ad *gamma* revertens usque ad finem metire per quatuor, et in primæ partis termino invenies C; eademque divisione per quatuor sicut cum *gamma* inventam est C, simili modo per ordinem cum A invenies D; cum B invenies E, et cum C invenies F, et cum D invenies G, et cum E, a, et cum F, b rotundam. Quæ vero sequuntur similia, et eorumdem, omnes per ordinem medietate facile colliguntur: ut puta, a B ad finem in medio spatio pone aliam b; similiterque C signabit aliam c; et D signabit aliam d; et E signabit aliam e; et F aliam f, et G aliam g, et reliqua eodem modo.... Posses in infinitum ita progredi, si visum vel deorsum, nisi artis præceptum sua te auctoritate compesceret. »

(3) C'est la proslambanome du système des Grecs, par laquelle ce système semble commencer. Gui d'Arezzo n'est pas le seul à qui cette corde ait paru être la première de toutes. Voyez le *Mémoire sur la musique des anciens*, note 4, page 4. Mais la vraie première corde est celle qui en porte le nom, *hypatè hypatôn* [premières], et qui répond à B ou si. C'est cette même corde qui était désignée par *Saturenè*, la première des planètes, et à laquelle répond le terme 1 de la progression triple. Voyez le tableau de la col. 181.

en To-cane, où il est né, fournit ensuite le moyen de trouver les sons ultérieurs du système, c'est-à-dire les octaves aiguës des sons précédents. Ce moyen consiste à diviser la corde en deux parties; depuis le son dont on veut avoir l'octave; et au point de cette division, qui est le milieu de l'espace total, on trouve l'octave proposée.

On voit par là que les proportions de Gui, celles des Grecs, celles des Chinois, enfin que les proportions de tous les anciens peuples sont une seule et même chose, puisque les diverses expériences faites chez différentes nations depuis plus de quatre mille ans, touchant la forme des consonnances, ont toujours donné les mêmes résultats, les mêmes rapports. L'octave, comme 1 : 2; la quinte comme 2 : 3; la quarte comme 3 : 4; d'où, par une conséquence nécessaire, on a le ton sous la forme de 8 à 9 (1), et enfin tous les intervalles musicaux dans leur juste précision; et l'on conçoit qu'il n'est pas donné à l'homme d'altérer à son gré aucun de ces intervalles particuliers, puisque ce serait une quinte ou une quarte qu'il aurait altérée (2).

#### § XIII. Canaux par où l'art musical se communiquait de race en race chez les Hébreux.

Quoi qu'il en soit, il est fâcheux de n'avoir aucun monument de l'ancienne musique hébraïque, laquelle était capable d'opérer les prodiges étonnants que raconte l'Écriture. Malheureusement pour nous la tablature ou l'art de régler le chant par des notes, qui n'a été inventé que par Siraquos, longtemps après David, ne fut jamais pratiqué parmi les Juifs. Ainsi ils ne pouvaient transmettre à leurs descendants leur méthode que par une tradition orale, et non par écrit.

Nous savons qu'autrefois les poètes grecs accommodaient la musique aux paroles de leurs poèmes, et qu'ensuite ils exécutaient eux-mêmes leurs pièces, ou les donnaient à exécuter à quelque habile musicien. Les Hébreux faisaient à peu près la même chose, comme l'indiquent les titres des psaumes. L'auteur adressait son ode au préfet de la musique, qu'on nommait *menasach*, מנצח. Celui-ci la méditait avec soin, en ornait le chant et l'appropriait aux instruments qui devaient l'accompagner. La pièce ainsi arrangée, il la communiquait aux musiciens de

(1) C'est en effet la seule forme pour le ton que nous ait donnée Gui d'Arezzo, comme on l'a vu par les règles de son monocorde.

(2) Ces deux consonnances, de l'aven même de ceux qui ont le plus bouleversé le système musical, sont inhérentes de leur nature; et l'on convient généralement que ce n'est qu'en faveur des instruments barmés à douze sons dans l'étendue d'une octave, qu'on se permit d'altérer ces consonnances. Les mots mêmes de *quintes affables* ou de *quartes fortifiées*, par lesquels on exprime l'action de étendre ces consonnances, sous le nom de *temperament*, sont un témoignage existant de la forme précise et convenue de ces mêmes consonnances, et un averti qu'on ne se porte à les altérer que par des raisons particulières et absolument étrangères à la musique. Car les musiciens ou les amateurs ont beau avoir des instruments faux, la musique ne les admet point. Voyez ce que nous avons dit au sujet des instruments à touches.

sa bande, exerçait tout son monde tant pour le chant que pour les instruments, et lorsqu'il fallait l'exécuter, il était lui-même le coryphée, le chanteur principal, sur lequel se réglaient les autres musiciens; d'où il résulte que les chefs de la musique chez les Hébreux, outre leur habileté à conduire le chœur de musique, devaient avoir une voix forte et sonore, pour qu'ils pussent être entendus des autres musiciens.

Observons ici que la plupart des interprètes polyglottes ont pris autrement que nous le sens de l'inscription *Lamenatséach*, לנצח, qu'on lit à la tête de la plupart des psaumes. Les Septante, et d'après eux, la Vulgate, l'éthiopien, l'arabe et l'arménien, traduisent, (*עץ* à *עץ*) in finem, « pour la fin »; le chaldéen, « pour louer ou pour la louange »; Aquila, « à celui qui donne la victoire »; Théodotion, « pour la victoire »; Symmaque, « cantique de victoire »; Sanctés-Pagani, qu'a suivi Arias Montanus, *victori*, « au victorieux. » Mais ces différents auteurs se sont mépris en ce point, et ils eussent mieux fait d'imiter le prudent silence du syrien, que de présenter une interprétation qui va si mal au sujet. Et d'abord, quant aux versions des Septante, de la Vulgate, de l'éthiopien, de l'arabe et de l'arménien, elles ont plutôt rapport à *Lantsach*, לנצח, qui veut dire, in æternitatem, « pour l'éternité ou pour toujours, » qu'à *Lamenatséach*, לנצח, avec un *mem*, מ, qui désigne toute autre chose. Pour ce qui est des autres versions qui offrent l'idée de louange ou de victoire, elles ne conviennent pas mieux au titre, puisqu'il arrive souvent que le psalme, au lieu de louange ou d'actions de grâces pour une victoire, ne contient que des plaintes et des gémissements. Il faut donc s'en tenir à notre explication, *præcentori*, « au préfet de la musique »; en effet, la racine *natsach*, נצח, d'où dérive *lamenatséach*, לנצח, signifie, entre autres choses, avoir l'intendance sur des ouvrages, présider à des ouvriers, conduire une bande de chanteurs ou de chanteuses, de joueurs ou de joueuses d'instruments, être, en un mot, le coryphée, le chef et le soutien du chœur de musique. Or, il n'y a pas un endroit dont on ne rende très aisément raison en suivant cette signification, tandis que, pour justifier les autres, on se jette dans des suppositions gratuites, et entièrement dénuées de preuves.

On conçoit sans peine comment le chant, la modulation et la musique ont pu se perpétuer tant que la langue sainte a été vivante, et qu'il y a eu des solennités publiques, c'est-à-dire, jusqu'à la ruine du temple de Salomon. Mais, pendant la captivité de Babylone, le chant public a été interrompu, la langue a changé, et la musique a dû perdre beaucoup de sa beauté jusqu'à la destruction du second temple, sous les Romains. Il ne nous est resté aucun vestige de la musique hébraïque depuis cette dernière époque, et nous sommes dans l'impossibilité absolue d'en connaître le vrai génie.

De là il arrive qu'il est une beauté dans les psaumes hébreux que nous ne pouvons pas apercevoir : car il

n'est pas douteux que les paroles de ces divins cantiques ne fussent recevoir une nouvelle énergie d'une musique qui leur était entièrement analogue, et pour laquelle elles avaient été composées.

Nous ne parlons pas ici de Charles Burney. Ce qu'il dit dans son ouvrage (1) ne roule pas sur le fond de la musique des Hébreux, mais seulement sur son histoire; encore tout ce qu'il en rapporte est-il vague, général, et très-peu circonstancié. D'ailleurs, nous ne voyons qu'avec peine que l'écrivain anglais est claveciniste, et par conséquent imbu de faux principes touchant la musique. Cela nous paraît d'autant plus étonnant, qu'il avait à sa connaissance l'excellente production de M. l'abbé Boussier, qui a relevé avec tant de force les erreurs des modernes dans cette matière.

Quoique le noble vénitien Benedetto Marcello n'ait pas prétendu ressusciter l'ancienne musique du temple de Salomon, il faut cependant convenir que celle qu'il a composée pour les psaumes est une des meilleures que nous ayons. Le caractère, le style, le goût de sa composition, ne ressemblent à ceux d'aucun autre, et il est peut-être le plus sublime de tous. L'élevation et la force de ses idées n'ont point eu de modèles, et sont presque restées sans imitateurs. Rien n'approche de l'enthousiasme qui règne dans ses motifs. Il fait passer dans sa musique l'énergie des pensées orientales. C'est exactement le Pindare de la musique; il en est aussi le Michel-Ange par la force et la régularité du dessin. On trouve, dans l'analyse de ses ouvrages, une science profonde et une adresse ingénieuse; mais l'exécution de son chant est d'une difficulté presque insurmontable: il faut des voix de la plus grande étendue, et qui ne redoutent pas les intervalles les plus extraordinaires. Son grand ouvrage est bien intitulé: *Estro poetico-armonico, Paraphrasi sopra i primi 50 Salmi; Poesia di Girolamo Ascanio Giustiani, Musica di Benedetto Marcello, patrizio veneto*, 8 volumes.

#### § XIV. Musique moderne des Juifs.

Nous n'ignorons pas que les docteurs Massorètes de l'école de Tibériade, qui ont placé dans nos bibles hébraïques les points voyelles, y ont mis aussi eux-mêmes, ou du moins leurs successeurs, d'autres points qu'on nomme musicaux. Ils apprennent quand il faut élever la voix, l'abaisser ou la soutenir, et les Juifs s'y conforment dans leurs synagogues. Mais ce chant, qui est très-désagréable, tient plutôt d'une mauvaise psalmodie que d'une vraie musique. D'ailleurs, les Massorètes, qui ne sont venus que vers le dixième siècle, n'ont pu fixer l'ancienne manière de lire ou de chanter, puisque la langue sainte était morte depuis 1500 ans, et que tout chant public avait cessé depuis 1000 ans.

Aussi le P. Kircher (2), qui a travaillé sur la pré-

(1) *A General History of Music*. London, 1776, in-4°.

(2) *MUSOROLOGIA UNIVERSALIS, sive ars magna consoni et dissoni*. Tom. 1. l. II, § 6, pag. 64, 65, 66 et 67, édition de Rome de 1650.

l'entend musique des Juifs d'aujourd'hui, n'a pas même essayé de la comparer avec celle qui était en usage dans le temple de Salomon. Il s'est borné sagement à expliquer la valeur des accents de leur chant, qu'il a rendu en notes de notre musique. Il s'est servi, à ce dessein, du livre qu'a composé sur cette matière le rabbin Colomyne; il a également mis à contribution les observations de Capnion et de Munster. Malgré ces secours, il avoue qu'il n'a jamais pu découvrir si les Juifs français, portugais, espagnols et orientaux apprécient de la même manière leurs accents musicaux. Il se contente donc de garantir la vérité de son assertion à l'égard des Juifs allemands, et d'une partie des Juifs italiens, qui sont compris sous le nom d'ASCENAZIM אֲשֶׁנָּזִים. Mais j'apprends positivement, par l'ouvrage de Louis Cappel (2), que le chant de ces derniers est différent de celui des premiers, quoiqu'ils se régissent les uns et les autres sur les mêmes accents de nos bibles hébraïques. Dom Guarin a même été plus loin; il a fait graver une planche, où l'on aperçoit la différence qu'il y a entre les Juifs allemands, les italiens et les espagnols, pour la mélodie moderne. Il fait aussi remarquer la variété qu'éprouvent les accents, quant au nom et à l'ordre, parmi ces trois classes de Juifs. Consultez le second volume de la grammaire hébraïque in-4° du savant bénédictin, depuis la page 526 jusqu'à la page 556. On voit par là que les Juifs, en égard aux différents exils qu'ils ont éprouvés depuis les docteurs Massorètes, n'ont pu conserver la vraie signification de ces sortes de points pour la musique. Combien moins auraient-ils pu conserver la valeur des accents de l'ancienne musique du temple, en supposant, ce qui n'est pas, que cette espèce de tablature fût déjà inventée! On a donc seulement retenu la valeur des accents massorétiques, pour exprimer la distinction des sentences et des mots.

D'ailleurs ces prétendues notes de musique se trouvent non seulement dans les psaumes et les cantiques, mais encore dans les livres historiques et prophétiques, et même dans certaines parties de l'Écriture, qui ne consistent que dans une suite de noms propres; ce qui certainement ne pouvait être l'objet de l'ancienne musique. Les Syriens et les Arabes, qui étaient plus près de la source que nous, ont fait si peu de cas de tous les accents rabbiniques, qu'ils ne leur ont jamais donné de place dans leurs écrits, quoiqu'ils aient adopté l'invention des points voyelles. Enfin les exemples que donnent Kircher et dom Guarin, sont plutôt des *neumes* ou phrases entières de chant que des *accents* proprement dits. Un tel système, en apparence si riche, ne peut fournir qu'une musique très-bornée, et où toutes sortes de

(1) « ANCIENT PUNCTATIONS LUNOVICI Capelli videretur ad- versus Joan. Buxtorffii P. tractatum de punctorum vocalium et accentuum, in libris Vet. Testamenti Hebraicis origine, antiquitate et auctoritate. » Livre II, chap. VII.

paroles se chanteraient sous un nombre déterminé de phrases, qui nécessairement reviendraient toujours les mêmes, soit qu'on les épuisât toutes d'abord, soit que, pour les ménager, on les répêât plusieurs fois chacune en particulier.

§ XV. *Mauvaise nomenclature et fausse description que l'on donne communément des instruments reçus chez les Hébreux.*

Dom Calmet se flatte d'avoir découvert les instruments dont se servaient les Hébreux; il en donne une description détaillée, et il a même fait graver une planche où ils sont représentés; mais, quelques recherches que le savant bénédictin et ceux qui l'ont précédé ou suivi aient faites, on ne connaît pas encore, et probablement on ne connaîtra jamais ni leur forme, ni le nom spécifique qui convient à chacun d'eux. Ainsi, en flattant moins l'oreille, on serait plus exact, si, au lieu des mots sonores de lyre, de harpe, de guitare, et autres semblables que nous avons empruntés des Grecs, on conservait les noms primitifs, sans les faire passer par le canal de la traduction. Il est à penser que les instruments des Hébreux n'étaient pas moins éloignés de nos nôtres ou de ceux de tout autre peuple moderne, que leur poésie et leur musique ne le sont de la poésie et de la musique françaises, allemandes ou italiennes.

Tout ce que l'on peut conjecturer, c'est que ces instruments se réduisaient à trois classes: les instruments à corde, les instruments à vent, et les différentes espèces de tambours. Les premiers sont le sabbal ou le psaltrion antique, l'asor ou la cithare ancienne, le kimmor, la symphonie ancienne, la samluque. Les seconds sont les diverses sortes de trompettes que l'on remarque dans l'Écriture: le plus connu de ces instruments est l'orgue ancien, nommé en hébreu ougab. Enfin, dans la classe des tambours, l'on mettra le toph, les tsitselim, les schalischim, les metsilbain.

#### CONCLUSION.

Mais ne poussons pas plus loin des recherches qui deviendraient plus curieuses qu'utiles. Méditons plutôt profondément ces divins cantiques, qui élèvent l'âme et échauffent le cœur: nous y trouverons tous les sentiments qui sont nécessaires pour vivre en paix, avec nous-mêmes, avec les hommes, et avec Dieu. Toutes les ressources dont nous avons besoin dans l'infortune et dans l'oppression. A côté de la menace et des châtiements marchent toujours l'esérance, les consolations, les faveurs. L'imagination même y est flattée par le spectacle enchanteur des beautés de la nature, par des comparaisons riantes, par des objets doux et gracieux. Ces chefs-d'œuvre de poésie, bien différents des frivoles productions de notre siècle, sont une mine riche et abondante; plus on y creuse, plus on découvre des trésors précieux.

## JUGEMENT

QUE LE JOURNAL ENCYCLOPÉDIQUE (1) A PORTÉ, LE 15 AOUT 1780, DE L'EXOË EXPLIQUÉ.

On a vu dans notre journal du premier mai 1778, pag. 579 et suivantes, non seulement les motifs qui ont engagé M. l'abbé du C. D. L. M. à donner une nouvelle explication de la Bible, mais encore le plan judicieux qu'il a cru devoir adopter, et qu'il a commencé (2) d'exécuter avec beaucoup de succès; il ne s'en écarte point dans le développement de l'Exode. « Nous y établissons, dit-il lui-même, la divinité de la législation de Moïse; nous en apportons des témoignages qui ne doivent pas paraître suspects aux incrédules, puisqu'ils sont tirés de leurs propres aveux; leurs difficultés mêmes se changent pour nous en preuves; ils triomphent du massacre dont ils accusent les lévites; mais le lecteur impartial, qui lira nos réponses à ce sujet, ne pourra s'empêcher de convenir que nous sommes beaucoup mieux fondés à triompher de l'ignorance des auteurs de pareilles objections. Nous démontrons la possibilité et la vérité des miracles que raconte le divin historien; nous insistons principalement sur celui du passage de la mer Rouge, contre lequel nos philosophes ne cessent de s'élever; nous leur prouvons que la mémoire de ce grand événement s'est conservée, non seulement parmi les Hébreux et dans les livres sacrés, mais encore parmi les profanes et dans les histoires des ennemis du peuple de Dieu; nous leur faisons voir, par la position des côtes et par la direction des vents, qu'il n'a pu être l'effet du flux et du reflux. Il ne nous est donc pas bien difficile de faire sentir l'énorme différence qu'il y a entre le passage des Israélites par la mer Rouge et celui d'Alexandre le Grand par la mer de Pamphylie. Nous traçons le tableau effrayant des dix plaies d'Égypte, et nous montrons que la réalité de ces terribles fléaux l'emportait de beaucoup sur la représentation.... Nous examinons soigneusement le combat de Moïse avec les magies ou letrés d'Égypte; nous faisons voir que, tandis que le législateur des Juifs opère des miracles surprenants, qui supposent

le bouleversement de la nature entière, ces derniers ne sont que comme d'habiles charlatans et des joueurs de gobelet, qui en imposent aux yeux de la crédule populace. Enfin, nous donnons des calculs sur les frais du tabernacle de Moïse et du temple de Salomon, sur la population du pays des Madianites et de la Palestine, qui pourront, je pense, contenter nos économistes. L'ouvrage est terminé par une dissertation sur Tharé et Abraham, où l'on a occasion d'examiner le nouveau système de l'inspiration partielle des livres saints. » Prétenons quelques-uns des articles les plus remarquables de cet ouvrage.

Suivant la Vulgate de l'Exode (1, 9, 10), le roi d'Égypte dit à ses sujets: *Voilà le peuple des enfants d'Israël qui est devenu plus nombreux et plus fort que nous. Venez, oprinions-les adroitement, de peur qu'ils ne se multiplient encore davantage, et que si nous nous trouvons attaqués par nos ennemis, ils ne se joignent à eux, et qu'après nous avoir vaincus, ils ne sortent de l'Égypte: Expugnatisque nobis egrediantur de terra.* Les textes arabe et syriaque, cités et traduits en latin par notre auteur, portent: *ET PEGNET CONTRA NOS, ET EUCIANI NOS E REGIONE: de peur que les Israélites ne combattent contre nous, et qu'ils ne nous chassent de l'Égypte.* Cette leçon, dit-il, est claire et précise. Elle coupe par le pied toutes les difficultés et tous les sophismes de nos philosophes: c'est donc avec le plus grand empressement que nous l'admettons.

M. l'abbé D. C. D. L. M. observe que tous les passages de l'Exode où il s'agit de l'endurcissement de Pharaon, et où la Vulgate porte: *INDURABO ON INDURAVI COR PHARAONIS: j'endurcirai ou j'ai durci le cœur de Pharaon,* peuvent et doivent se rendre d'une manière moins dure. « L'original, ajoute-t-il, signifie en effet *INDURARI PERMITTAM; INDURARI PERMISI: j'ai permis ou je permettrai que le cœur de Pharaon s'endurcisse.* La raison de ce sens est que la conjugaison simple des Hébreux (qui a pour caractéristique un *hê* ou un *h*, que l'on met devant les trois lettres radicales de la conjugaison simple, nommée *qal*) présente une idée transitive, et veut dire, *laisser faire quelque chose, permettre que quelque chose se fasse.* Alors l'expression n'a rien de choquant, et nos philosophes ne sauraient en abuser pour faire Dieu auteur du péché. »

On lit dans la Vulgate (VI, 2, 3): *Le Seigneur ajouta: Je suis le Seigneur, qui ai apparu à Abraham, à Isaac et à Jacob, comme le Dieu tout-puissant; je ne leur ai point révélé mon nom ADONAI.* Notre philologue traduit ainsi littéralement le texte

(1) Les autres journaux ont aussi parlé favorablement de l'Exode expliqué. On peut consulter le Journal ecclésiastique, novembre, décembre 1773, et janvier 1781; le Journal de Paris, 9 mars 1780; le Journal de littérature, des sciences et des arts, année 1780, n° 6; les annonces de Paris et le Journal général de France, mois de juin 1780, le journal des savaus, septembre 1781, etc., etc., etc. Si donc l'on se rapporte au que l'extrait du Journal Encyclopédique, c'est que l'on veut abrégier et éviter les répétitions. D'ailleurs, il n'est pas d'ouvrage périodique qui s'adresse mieux que celui-ci le plan des productions qu'il analyse, et qui en donne l'aperçu avec plus de clarté et de méthode. Il a aussi l'avantage de faire connaître l'état de la littérature de l'Europe entière, et il est le plus réjouissant de tous les journaux.

(2) Voyez la Genèse expliquée d'après les textes primitifs, etc. dont nous avons rendu compte dans le Journal cité. Note du journaliste.