

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

De la musique au moyen âge. — Instruments de musique du quatrième au treizième siècle. — Instruments à vent : la flûte simple et la flûte double, la syrinx, le *chorus*, le *calamus*, la doucine, les *flaios*, les trompes, cornes, olifants, l'orgue hydraulique et l'orgue à soufflets. — Instruments à percussion : la cloche, le *tintinnabulum*, les cymbales, le sistre, le triangle, le *bombulum*, les tambours. — Instruments à cordes : la lyre, la cithare, la harpe, le psaltérion, le nable, le *chorus*, l'*organistrum*, la chifonie, le luth et la guitare, le *crout*, la rote, la viole, la gigue, le monocorde.



EST vers le quatrième siècle de notre ère que commence l'histoire de la musique au moyen âge. Au sixième siècle, Isidore de Séville dans les *Sentiments sur la musique* s'exprimait ainsi : « La musique est « une modulation de la voix, et aussi une « concordance de plusieurs sons et leur « union simultanée. »

Vers 384, saint Ambroise, qui construisit l'église cathédrale de Milan, régla le mode d'exécution des hymnes, des psaumes, des antiennes en choisissant parmi les chants de la Grèce les mélodies

qu'il jugea les plus convenables à l'Église latine.

En 590, Grégoire I^{er}, dit le Grand, pour remédier aux désordres qui s'étaient introduits dans le chant, rassembla ce qui restait des anciennes mélodies grecques et celles de saint Ambroise et autres pour en former l'antiphonaire qui porte le nom de *centonien*, parce qu'il se composait de chants dont il fit un choix; et dès lors le chant ecclésiastique fut nommé *grégorien*; il fut

adopté dans tout l'Occident et se conserva intact jusqu'au milieu du onzième siècle.

On croit qu'originellement la musique de l'antiphonaire était notée conformément à l'usage grec et romain; notation dite *Boécienne*, du nom du philosophe Boèce, qui nous fait savoir que de son temps, c'est-à-dire vers la fin du cinquième siècle, la notation se composait avec les quinze premières lettres de l'alphabet.

Les sons de l'octave étaient représentés : le majeur, par des lettres *capitales*; le mineur, par des *minuscules*, comme il suit :

Mode majeur . . . A B C D E F G

Mode mineur . . . a b c d e f g

On conserve encore des fragments de musique du onzième siècle où la notation est figurée par des lettres qui sont surmontées d'une autre notation, nommée *neumes* (fig. 154).

A	S	O	L	I	S	O	R	T	V	F	r	a	n	c	i	r	o	m	a	n	i																																				
V	r	q	u	e	a	d	o	c	c	i	d	u	a	L	r	u	e	c	t	i	n	c	t	i	o	r	e	d	u	l	i																										
L	r	e	t	o	r	e	m	a	r	y	L	u	c	t	u	p	u	n	g	a	n	t	u	r	E	m	a	g	n	a	m	o	l	e	s	t	i	c	a																		
P	l	a	n	c	u	s	p	u	l	s	a	r	p	e	c	t	o	r	a	L	n	f	a	r	t	e	s	s	e	n	e	s	G	l	o	i	o	s	i	p	r	i	n	c	i	p	e	s									
V	l	r	e	m	a	r	i	n	a	L	g	m	i	n	a	r	i	s	t	i	c	N	a	c	l	a	n	g	i	t	o	r	b	i	s	D	e	r	i	m	e	n	t	u	m	k	a	r	o	l	i						
L	g	m	i	n	a	r	i	s	t	i	c	G	l	o	i	o	s	i	p	r	i	n	c	i	p	e	s	N	a	c	l	a	n	g	i	t	o	r	b	i	s	D	e	r	i	m	e	n	t	u	m	k	a	r	o	l	i
T	e	r	i	t	i	n	g	e	n	s	D	e	r	i	m	e	n	t	u	m	k	a	r	o	l	i	H	e	a	m	i	c	h	i	m	i	s	e	r	o	;																
C	u	m	e	r	r	o	e	n	i	m	i	o	H	e	a	m	i	c	h	i	m	i	s	e	r	o	H	e	a	m	i	c	h	i	m	i	s	e	r	o	;																
H	e	i	m	e	d	o	l	e	n	s	p	l	a	n	g	o	H	e	a	m	i	c	h	i	m	i	s	e	r	o	;																										

Fig. 154. — Complainte composée peu de temps après la mort de Charlemagne, probablement vers 814 ou 815, et attribuée à Colomban, abbé de Saint-Tron. (Ms. de la Bibl. imp., n° 1154.)

Notation musicale en signes modernes, texte et traduction de la Complainte sur Charlemagne.

A so lis or tu us que ad oc ci du a Lit to ra
 ma ris planctus pul sat pec to ra Ul tra ma ri na ag mi na tris
 ti ti a Te ti git in gens cum er re ni mi o
 Heu me do lens plan go!
 Fran ci Ro ma ni at que cun cti cre du li, Luc tu pun
 gun tur et mag na mo les ti a in fan tes, se nes
 glo ri o si prin ci pes Nam clan git or bis de trimentum Ka ro li
 Heu mi hi mi se ro!

A solis ortu usque ad occidua
 Littora maris, planctus pulsat pectora;
 Ultra marina agmina tristitia
 Tetigit ingens cum errore nimio.
 Heu! me dolens, plango.

Franci, Romani atque cuncti creduli
 Luctu punguntur et magna molestia,
 Infantes, senes, gloriosi principes;
 Nam clangit orbis detrimentum Karoli.
 Heu! mihi misero!

De l'Orient à l'Occident, sur les rivages de la mer,
 la douleur fait palpiter tous les cœurs, et dans l'in-
 térieur des terres cette immense douleur attriste
 les armées.

Hélas! dans ma douleur je pleure aussi.

Les Francs, les Romains, tous les croyants sont
 plongés dans le deuil et la profonde tristesse:
 enfants, vieillards, illustres princes; car le monde
 entier déplore la perte de Charlemagne.

Hélas! malheureux que je suis!

Dès le quatrième siècle les *neumes* étaient en usage dans l'Église grecque; saint Grégoire de Nazianze en parle. Des modifications y furent introduites par les Lombards et les Saxons. « Usités surtout du huitième siècle au

« douzième, » dit M. Coussemaker dans sa savante *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, « ils consistent en deux sortes de signes : les uns en forme de virgules, de points, de petits traits couchés ou horizontaux représentant des sons isolés; les autres, en forme de crochets, de traits diversement tournés et liés, exprimant des groupes de sons composés d'intervalles divers.

« De ces virgules, de ces points, de ces traits couchés ou horizontaux sont nés la longue, la brève, la semi-brève, puis la notation carrée, usitée encore dans le *plain-chant* de l'Église. Les crochets, les traits diversement tournés et liés ont produit les ligatures ou liaisons de notes.

« Depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du douzième, c'est-à-dire pendant quatre des plus beaux siècles de la liturgie musicale, les neumes ont été la notation exclusivement adoptée dans toute l'Europe, tant pour les chants ecclésiastiques que pour la musique profane. Dès la fin du onzième siècle, elle était établie en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en Espagne. »

La principale modification qu'éprouva la notation de la musique au commencement du onzième siècle est due au moine Gui d'Arezzo. Pour faciliter la lecture des neumes, il inventa leur application sur des lignes et il distingua même ces lignes par des couleurs. La deuxième, celle du *fa*, est rouge; la quatrième, celle d'*ut*, est verte; la première et la troisième sont seulement tracées sur le vélin au moyen d'un tire-ligne. Pour mieux graver les sept notes dans la mémoire il donna comme exemple les trois premiers vers de l'hymne de saint Jean-Baptiste, où les syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la* correspondaient aux sons de la gamme :

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum *Famuli* tuorum,
Solve polluti *Labii* reatum,
Sancte Joannes.

Les enfants de chœur, en chantant cette hymne, augmentaient d'un degré l'intonation de chacune de ces syllabes soulignées, qui furent bientôt adoptées pour indiquer six notes de la gamme. Afin de suppléer à la septième, qui n'était pas nommée dans ce système, on imagina la théorie barbare des

muances, et ce ne fut qu'au dix-septième siècle que le nom de *si* fut appliqué en France.

Mais, dès le dixième siècle, le peuple et surtout les poètes avaient inventé des chants rythmés qui différaient entièrement de ceux de l'Église. « L'harmonie formée de successions d'intervalles divers », rapporte encore l'écrivain que nous venons de citer, « avait reçu, dès le onzième siècle, le « nom de *discantus*, en vieux français *déchant*. Francon de Cologne est le « plus ancien auteur qui se serve de ce mot. Pendant tout le cours du on- « zième siècle la composition de la mélodie était indépendante de l'harmonie, « et dès lors la composition de la musique se distingue en deux parties très- « distinctes : le peuple, les poètes et les gens du bel air inventaient la mélodie « et les paroles; et comme ils ignoraient la musique, ils allaient chez un mu- « sicien de profession faire écrire leurs inspirations. Les premiers s'appelaient « avec juste raison les *trouvères* (*trobadori*), les seconds des *déchanteurs* « ou *harmoniseurs*. L'harmonie alors n'était qu'à deux voix, une combi- « naison de quintes, des mouvements à l'unisson.

« Au douzième siècle, l'invention de la mélodie continue d'être le partage « des poètes. Les *déchanteurs* ou *harmoniseurs* sont des musiciens de pro- « fession. Les chansons populaires deviennent très-nombreuses. Les trouba- « dours se multiplient dans toute l'Europe et les plus grands seigneurs s'ho- « norent de cultiver la poésie et la musique. L'Allemagne eut ses *maîtres* « *chanteurs* qui furent recherchés de toutes les cours. Chez nous, le châte- « lain de Coucy, le roi de Navarre, le comte de Béthune, le comte d'Anjou « et cent autres se sont fait une brillante réputation par leurs chansons dont « ils créaient les vers et la mélodie. Le plus célèbre de ces trouvères fut « Adam de la Halle en 1260. »

Au quatorzième siècle, le nom de *contre-point* fut substitué à celui de *déchant*, et c'est en 1364, au sacre de Charles V, à Reims, que fut chantée une messe écrite à quatre parties, composée par Guillaume de Machault, poète et musicien.

Chez les anciens, le nombre des instruments de musique fut considérable; mais leurs noms étaient plus nombreux encore, parce que ces noms déri- vaient de la forme, de la matière, de la nature et du caractère des instru- ments, qui variaient à l'infini, suivant le caprice du fabricant ou du musicien.

Chaque peuple aussi avait ses instruments nationaux; et, comme il les désignait dans sa propre langue par des dénominations qualificatives, le même instrument reparaisait ailleurs sous dix noms; le même nom s'appliquait à dix instruments. De là, en présence des monuments figurés, et en l'absence des instruments eux-mêmes, une confusion à peu près inextricable.

Les Romains, à la suite de leurs conquêtes, avaient rapporté chez eux la plupart des instruments de musique trouvés chez les peuples vaincus. Ainsi la Grèce fournit à Rome presque tous les instruments doux de la famille des lyres et des flûtes; la Germanie et les provinces du Nord, habitées par des races belliqueuses, donnèrent à leurs conquérants le goût des instruments éclatants de la famille des trompettes et des tambours. L'Asie et la Judée surtout, qui avaient multiplié les espèces d'instruments de métal pour l'usage de leurs cérémonies religieuses, naturalisèrent dans la musique romaine les instruments sonores de la famille des cloches et des tam-tam; l'Égypte introduisit en Italie les sistres avec le culte d'Isis; Byzance n'eut pas plutôt inventé les premières orgues pneumatiques, que la nouvelle religion du Christ s'en empara pour les consacrer exclusivement à ses solennités, en Orient comme en Occident.

Tous les instruments de musique du monde connu s'étaient donc en quelque sorte réfugiés dans la capitale de l'empire romain, mais pour disparaître et tomber dans l'oubli, après avoir eu part aux dernières pompes de cet empire en décadence et aux dernières fêtes de l'antique mythologie. Dans une lettre où il traite spécialement des *divers genres d'instruments de musique*, saint Jérôme, qui vécut de 331 à 420, nous apprend quels étaient ceux qui servaient de son temps, pour les besoins de la religion, de la guerre, du cérémonial et de l'art. Il nomme, en premier lieu, l'orgue, composé de quinze tuyaux d'airain, de deux réservoirs d'air en peau d'éléphant, et de douze soufflets de forge pour « imiter la voix du tonnerre ». Il désigne ensuite, sous le nom générique de *tuba*, plusieurs sortes de trompettes: celle qui convoquait le peuple, celle qui dirigeait la marche des troupes, celle qui proclamait la victoire, celle qui sonnait la charge contre l'ennemi, celle qui annonçait la fermeture des portes, etc. Une de ces trompettes, dont la description fait assez mal comprendre la forme, avait trois cloches d'airain et *mugissait par quatre conduits d'air*. Un autre instrument, le *bombu-*

lum, qui devait faire un bruit effroyable, était, autant qu'on peut le deviner d'après le texte même du pieux écrivain, une espèce de carillon, attaché à une colonne creuse en métal qui répercutait, à l'aide de douze tuyaux, les

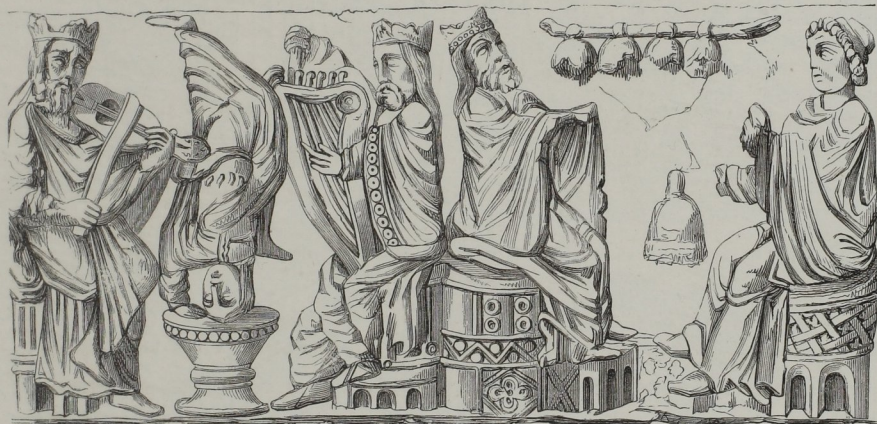


Fig. 155. — Concert; bas-relief d'un chapiteau de Saint-Georges de Boscherville en Normandie.
(Travail du onzième siècle.)

sons de vingt-quatre cloches mises en branle les unes par les autres. Viennent ensuite la *cithare* des Hébreux, en forme de triangle, garnie de vingt-quatre cordes; la *sambuque*, d'origine chaldéenne, trompette formée de plusieurs tuyaux de bois mobiles, s'emboîtant l'un dans l'autre; le *psalterium*, petite harpe montée de dix cordes; et enfin le *tympanum*, appelé

aussi *chorus*, tambour à main, auquel étaient adjoints deux tuyaux de flûte en métal.

Une nomenclature du même genre existe, pour le neuvième siècle, dans une histoire de Charlemagne, en vers latins, par Aymeric de Peyrac. Elle nous prouve que le nombre des instruments avait presque doublé depuis quatre siècles, et que l'influence musicale du règne de Charlemagne s'était fait sentir par la résurrection et le perfectionnement de plusieurs instruments naguère abandonnés. Cette curieuse pièce de vers énumère tous les instruments à cordes, à vent et à percussion, qui célèbrent la louange du grand

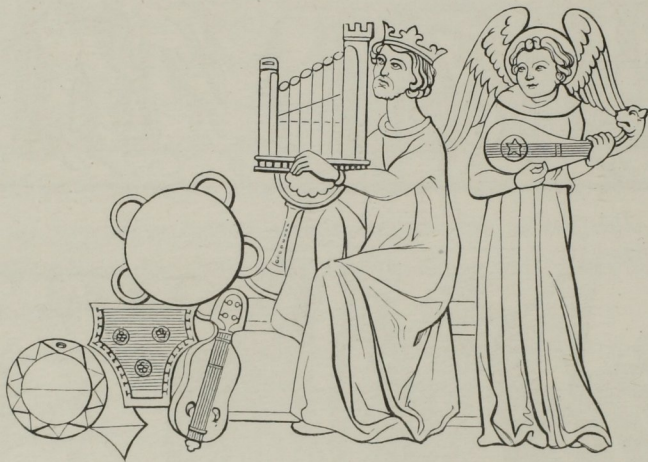


Fig. 156. — Concert et instruments de musique, d'après une miniature d'un manuscrit du treizième siècle.

empereur, protecteur et restaurateur de la musique : il y en a vingt-quatre, parmi lesquels nous retrouvons à peu près tous ceux que signale saint Jérôme.

Les noms des instruments de musique avaient donc traversé sept ou huit siècles, sans subir en quelque sorte d'autre altération que celle qui était naturellement résultée des variations de la langue; mais les instruments eux-mêmes s'étaient, dans ce long intervalle de temps, modifiés plusieurs fois, à ce point que la dénomination primitive semblait souvent démentir le caractère musical de l'instrument auquel elle était restée attachée. Ainsi le *chorus*, qui avait été une harpe à quatre cordes et dont le nom semblait indiquer une

collectivité d'instruments, était devenu un instrument à vent; ainsi le *psalterium*, qu'on touchait originairement avec un *plectre* ou avec les doigts, ne



Fig. 157. — Arbre de Jessé. Les ancêtres de Jésus-Christ sont représentés avec des instruments de musique et forment un concert céleste. (Fac-simile d'une miniature d'un bréviaire manuscrit du quinzième siècle. — Bibliothèque royale de Bruxelles.)

résonnait plus que sous un archet; tel instrument qui avait eu vingt cordes n'en gardait que huit; tel autre en avait élevé le nombre de quatre à vingt-quatre; celui dont le nom rappelait la forme carrée s'était arrondi; celui qui était primitivement en bois se fabriquait en métal. Et l'on peut croire que

généralement ces transformations avaient été opérées moins en vue de l'amélioration musicale proprement dite que pour le caprice des yeux (fig. 155 à 157). Il n'y eut guère de règles fixes pour la facture des instruments avant le seizième siècle, où de savants musiciens soumirent la théorie de cette fabrication à des principes mathématiques. Jusqu'en 1589, les instruments de musique étaient fabriqués à Paris par des ouvriers organistes, luthiers, voire chaudronniers, sous l'inspection et la garantie de la communauté des ménétriers; mais, à cette époque, les *facteurs* furent réunis en corps de métier et obtinrent de la bienveillance d'Henri III des privilèges et statuts particuliers.

Comme de tous temps les instruments de musique ont pu être divisés en trois classes spéciales : instruments à vent, à percussion et à cordes, nous adopterons cette division naturelle, pour passer en revue les différentes espèces d'instruments qui furent en usage pendant le moyen âge et la renaissance, sans prétendre cependant pouvoir toujours préciser la valeur musicale de ces instruments, qui souvent ne nous sont connus que par des figures plus ou moins fidèles.

La classe des instruments à vent comprenait les flûtes, les trompettes et les orgues; classe dont les diverses familles se subdivisaient en plusieurs genres très-distincts. Dans le seul genre des flûtes, par exemple, nous trouvons la flûte droite, la flûte double, la flûte traversière, la syrinx, le *chorus*, le *calamus*, la *muse* ou musette, la *doucine* ou hautbois, le *flaios* ou flageolet, etc.

La flûte est le plus ancien des instruments de musique, et au moyen âge encore il n'était pas d'orchestre complet qui ne comprît tout un système de flûtes, différentes de formes et de toniques. En principe, la flûte simple, ou *flûte à bec*, consistait en un tuyau droit, de bois dur et sonore, d'une seule pièce, percé de quatre ou six trous. Mais le nombre des trous ayant été successivement porté jusqu'à onze, et le tuyau ayant atteint des dimensions de sept à huit pieds, il arriva que les doigts ne suffirent plus à agir sur toutes ces ouvertures à la fois, et que, pour fermer les deux trous les plus éloignés du bec, on adapta au corps de flûte des clefs que l'instrumentiste manœuvrait avec son pied.

La flûte simple, plus ou moins allongée, se voit sur les monuments figu-

rés de toutes les époques. La flûte double, non moins usitée, avait, comme son nom l'indique, deux tiges, généralement d'inégale longueur : la *gauche*, plus courte et nommée aussi *fémaline*, donnait les sons aigus, tandis que la *droite* ou *masculine* rendait les sons graves. Que ses deux tuyaux fussent ou reliés ensemble ou isolés, cette flûte avait toujours deux bords distincts, quoique souvent fort rapprochés, que le musicien embouchait alternativement. La flûte double (fig. 158) était, au onzième siècle, l'instrument qui accompagnait d'habitude les jongleurs ou faiseurs de tours.

La flûte traversière, fort peu employée d'abord, dut aux perfectionne-

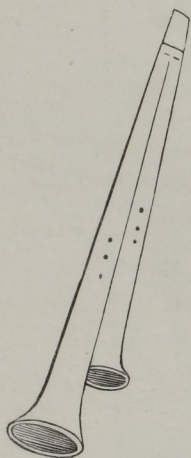


Fig. 158. — Flûte double, quatorzième siècle.
(Tirée des *Monuments fr.* de Willemin.)



Fig. 159. — Syrx à sept tuyaux, neuvième ou dixième siècle. (Ms. d'Angers.)

ments que lui donnèrent les Allemands, d'être en vogue au seizième siècle, et même de recevoir le nom de *flûte allemande* (fig. 160).

La *syrinx* n'était autre que l'antique flûte de Pan, composée le plus souvent de sept tuyaux de bois ou de métal, graduellement inégaux, fermés par le bas et réunis par le haut sur un plan horizontal que parcourait en l'effleurant la lèvre du musicien (fig. 159). Aux onzième et douzième siècles, la syrx, qui devait produire des sons très-aigus et discordants, avait ordinairement la forme d'un demi-cercle et renfermait neuf tuyaux dans une boîte métallique percée d'autant d'ouvertures.

Le *chorus*, qui, au temps de saint Jérôme, se composait d'une peau et de

deux tuyaux formant, l'un embouchure, l'autre pavillon (fig. 161), devait présenter la plus grande analogie avec la musette moderne. Au neuvième siècle, la forme n'en a guère changé, sinon qu'on lui trouve quelquefois deux pavillons, et que le réservoir d'air membraneux est quelquefois remplacé par une sorte de boîte en métal ou en bois sonore. Plus tard, ce même instrument se transforma en un simple tympanon.

Le *calamus*, devenu la *chalemelle* ou *chalemie*, qui avait son origine



Fig. 160. — Musiciens allemands jouant de la flûte et du cornet à bouquin dessinés et gravés par J. Amman.

dans le chalumeau des anciens, devint, au seizième siècle, un dessus de hautbois, alors que la *bombarde* en était la basse-contre et la taille, et que la basse s'exécutait sur la *cromorne*. Du reste, il y avait tout un groupe de hautbois. La *douçaine* ou *doucine*, flûte douce, grand hautbois de Poitou, jouait les parties de taille ou de quinte. Sa longueur l'ayant fait trouver gênant, le hautbois fut divisé par fragments réunis en faisceau mobile sous le nom de *fagot*. Cet instrument fut ensuite appelé *courtault* en France et *sourdeline* ou *sampogne* en Italie, où il était devenu une espèce de musette, ainsi que la *muse* ou *estive*. La *muse de blé* était un simple chalu-

meau, mais la *muse d'Aussay* (ou d'Ausçois, pays d'Auch) fut certainement un hautbois. Quant à la musette proprement dite, elle s'appelait plus ordinairement *chevrette*, *chevrie*, *chièvre*, à cause de la peau dont le sac était fait. On la désignait aussi par les noms de *pythaulé* et de cornemuse (fig. 162).

Les *flaïos de saus*, ou flûtes de saule, étaient de véritables sifflets, comme ceux que taillent encore les enfants de village au printemps; mais il y en

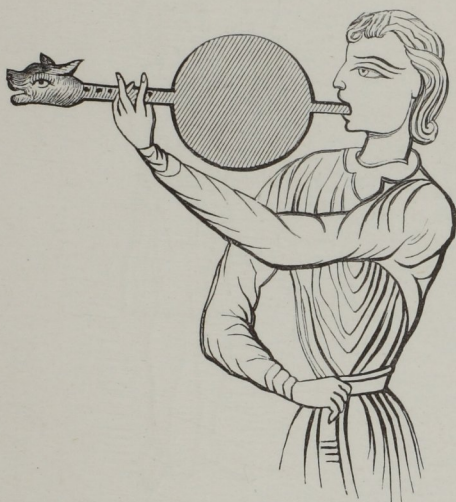


Fig. 161. — Chorus à pavillon simple avec trous (neuvième siècle). Ms. de Saint-Blaise.



Fig. 162. — Cornemuseur, treizième siècle. (Sculpture de la maison des Musiciens, à Reims.)

avait, dit un ancien auteur, de plus de vingt manières, « tant de fortes comme « de légères, » qui s'accouplaient par *pares* dans un orchestre. La *fistule*, le *souffle*, la *pipe*, le *fretiau* ou *galoubet*, autant de petits flageolets qui se jouaient de la main gauche, pendant que la droite marquait le rythme sur un tambourin ou avec des cymbales. Le *pandorium*, qu'on range parmi les flûtes sans savoir au juste quelles étaient sa forme et sa tonalité, devait, au moins à l'origine, offrir quelque analogie de résonnance avec l'instrument à cordes nommé *pandore* (pandora).

Les trompettes formaient une famille bien moins nombreuse que celle des flûtes : en latin, elles s'étaient appelées *tuba*, *lituus*, *buccina*, *taurea*, *cornu*, *claro*, *salpinx*, etc.; en français, elles s'appelèrent *trompe*, *corne*, *olifant*, *cornet*, *buisine*, *sambute*, etc. D'ailleurs, elles empruntaient le plus souvent leur nom de leur forme, du son qu'elles produisaient, de la matière dont elles étaient fabriquées, de l'usage auquel elles étaient particulièrement destinées. Ainsi, parmi les trompettes militaires, faites de cuivre ou d'airain, le nom de quelques-unes (*claro*, *clarasius*) témoigne du son écla-

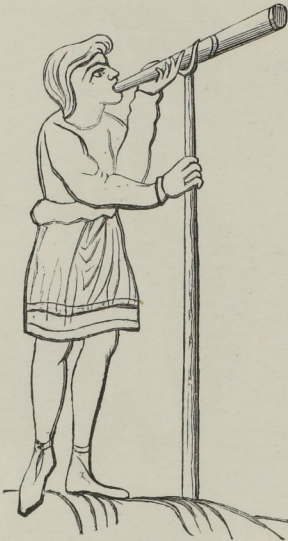


Fig. 163. — Trompette droite à pied, onzième siècle. (Ms. de la Bibl. Cottonienne, British Museum de Londres.)



Fig. 164. — Trompette recourbée, onzième siècle. (Ms. de la Bibl. Cottonienne, British Museum de Londres.)

tant qu'elles rendent; le nom de quelques autres (*cornix*, *taurea*, *salpinx*) semble plutôt se rapporter à l'aspect de leurs pavillons (fig. 164), imitant une tête d'oiseau, une corne, un serpent, etc. Telles de ces trompettes étaient si longues et si pesantes qu'il fallait un pied ou potence pour les supporter, pendant que le *sonneur* les embouchait et soufflait dedans à pleins poumons (fig. 163).

Les *trompes* de bergers, faites de bois cerclé d'airain, étaient de lourds et puissants porte-voix dont, au huitième siècle, les pâtres des landes de la Cor-

nouaille ou du pays des Galles ne se séparaient jamais (fig. 165). Les barons, les chevaliers adoptèrent, comme moyen de transmettre les signaux d'appel que nécessitaient la guerre ou la chasse, des *cornets* beaucoup plus portatifs, qui pendaient à leur ceinture, et dont, à l'occasion, ils se servaient comme de vases à boire. A l'origine, ces trompes étaient le plus souvent formées d'une simple corne de buffle ou de bouc; mais, quand on se fut avisé de les travailler délicatement en ivoire, elles prirent ce nom d'*olifant*, qui devait devenir fameux dans les vieux romans de chevalerie, où l'olifant joue un rôle si important (fig. 166). Roland, pour ne citer qu'un exemple entre mille,



Fig. 165. — Trompette de berger, huitième siècle. (Ms. anglais, British Museum de Londres.)

accablé par le nombre dans le vallon de Roncevaux, sonne de l'olifant pour appeler à son aide l'armée de Charlemagne.

Au quatorzième siècle, d'après un passage de manuscrit de la Bibliothèque de Berne, cité par M. Jubinal, il y avait, dans les corps de troupes, des *cornesurs*, des *trompeurs* et des *buisineurs*, qui jouaient en de certaines circonstances particulières: les *trompes* sonnaient pour les mouvements des chevaliers ou hommes d'armes; les *cornes*, pour les mouvements des bannières ou gens de pied, et les *buisines* ou clairons, lorsque l'*ost* (camp) entier se mettait en marche. Les hérauts d'armes, qui avaient pour mission de faire les cris ou proclamations sur les voies publiques, se servaient ou de longues trompettes, dites à *potence*, à cause du bâton fourchu sur lequel on les appuyait, ou de trompes à *tortilles* dont le nom dit assez la disposition. D'ail-

leurs, le son de la trompe ou du cor accompagnait et consacrait même les actes principaux de la vie privée et de la vie publique des bourgeois. Pendant le repas des grands, on *cornait* l'eau, le vin, le pain; dans les villes on cornait l'ouverture et la fermeture des portes, l'entrée et l'issue du marché, l'heure du couvre-feu, jusqu'à ce que la cloche des beffrois eut remplacé le cornet à bouquin et la trompette de cuivre.

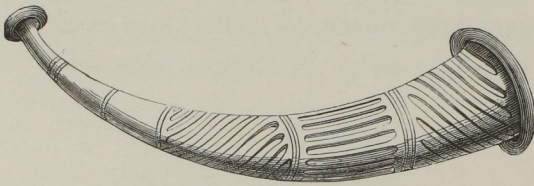


Fig. 166. — Cor ou olifant, quatorzième siècle. (Tiré des *Monuments français* de Willemin.)

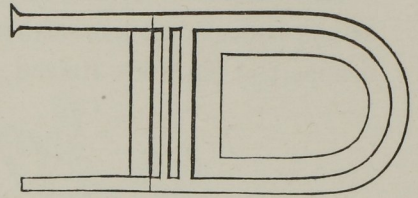


Fig. 167. — Sambute ou saquebute, neuvième siècle. (Ms. de Boulogne.)

Polybe et Ammien Marcellin nous apprennent que les anciens Gaulois et Germains avaient la passion des grandes trompettes aux sons rauques. A l'époque de Charlemagne, et mieux encore au temps des croisades, le contact des hommes de l'Occident avec les races asiatique et africaine fit adopter

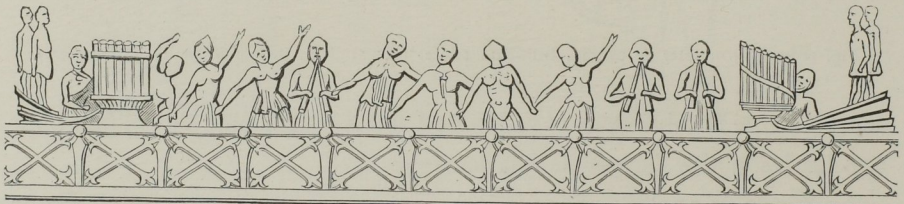


Fig. 168. — Orgue pneumatique, quatrième siècle. (Sculpture du temps, à Constantinople.)

par les premiers les instruments aux sons stridents et éclatants. Ce fut alors que les cors *sarrasinois* en cuivre remplacèrent les trompes en bois ou en corne. Alors aussi parurent en Italie les *saquebutes* ou *sambutes* (fig. 167), dans lesquelles, dès le neuvième siècle, nous trouvons le principe des trombones modernes. Vers la même époque, l'Allemagne perfectionnait les trompettes, en y adaptant le système de trous qui jusqu'alors avait caractérisé les flûtes (fig. 169).

Mais, de tous les instruments à vent, celui qui eut le caractère le plus imposant et la destinée la plus glorieuse au moyen âge, ce fut l'orgue. Les anciens n'avaient connu que l'orgue hydraulique, où un clavier de vingt-six touches correspondait à autant de tuyaux, et où l'air, sous la pression de l'eau, rendait les sons les plus variés. Néron passa, dit-on, toute une journée à examiner avec admiration le mécanisme d'un instrument de ce genre.

L'orgue hydraulique, quoique décrit et recommandé par Vitruve, fut peu

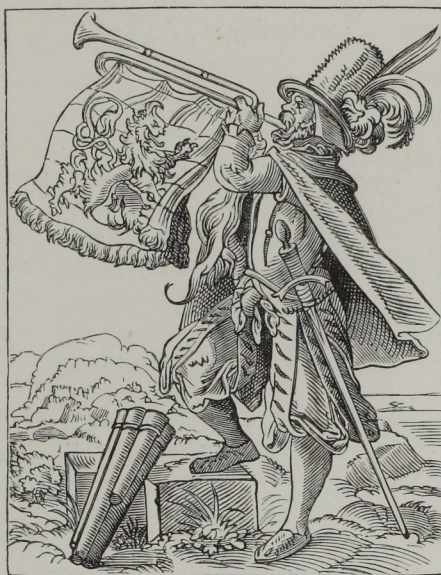


Fig. 169. — Musicien allemand sonnante de la trompette militaire, dessiné et gravé par J. Amman.

en usage au moyen âge. Éginhard en signale un, construit en 826 par un prêtre de Venise, et le dernier dont il soit fait mention existait à Malmesbury, au douzième siècle: encore celui-là pourrait-il être considéré plutôt comme un orgue à vapeur, car, à l'instar des sifflets avertisseurs de nos locomotives, il fonctionnait par l'effet de la vapeur d'eau bouillante, s'engouffrant dans des tuyaux d'airain.

L'orgue hydraulique avait été, de bonne heure, abandonné pour l'orgue pneumatique (fig. 168), dont la description que nous en donne saint Jérôme s'accorde avec les figures de l'obélisque érigé à Constantinople sous Théodose le Grand. Il faut cependant remonter jusqu'au huitième siècle pour

constater l'introduction de cet instrument en Occident, ou du moins en France. En 757, l'empereur d'Orient, Constantin Copronyme, envoya au roi Pépin des présents, parmi lesquels se trouvait un orgue qui fit l'admiration de la cour. Charlemagne, qui reçut un cadeau semblable du même monarque, fit faire, d'après ce modèle, plusieurs orgues, dont, au dire du moine de Saint-Gall, « les tuyaux d'airain, animés par des soufflets en peau « de taureau, imitaient le rugissement du tonnerre, les accents de la lyre et « le cliquetis des cymbales ». Ces premières orgues, malgré la force et la richesse de leurs ressources mélodiques, étaient d'une dimension tout à fait

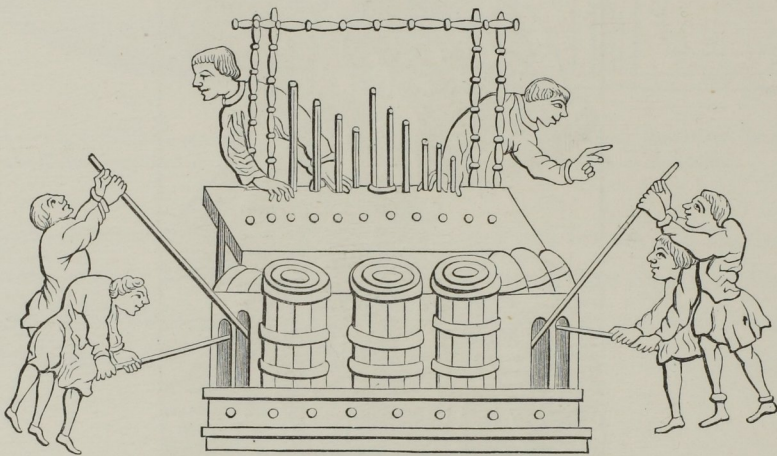


Fig. 170. — Grand orgue à soufflets et à double clavier, douzième siècle. (Ms. de Cambridge.)

portative, et ce ne fut même que par suite de son application presque exclusive aux solennités du culte catholique, que l'orgue se développa sur une échelle gigantesque. En 951, il existait dans l'église de Winchester un orgue, divisé en deux parties, ayant chacune sa soufflerie, son clavier et son organiste; douze soufflets en haut, quatorze en bas, étaient mis en jeu par soixante-dix hommes robustes, et l'air se distribuait, au moyen de quarante soupapes, dans quatre cents tuyaux rangés par groupes ou chœurs de dix, à chaque groupe desquels correspondait une des vingt-quatre touches de chaque clavier (fig. 170).

Dès le neuvième siècle, les facteurs d'orgues allemands avaient une grande renommée. Le moine Gerbert, qui fut pape sous le nom de Sylvestre II, et

que nous avons vu concourir si efficacement aux progrès de l'horlogerie, avait créé, dans le monastère dont il était abbé, un atelier pour la facture des orgues. Ajoutons que tous les traités de musique rédigés du neuvième au douzième siècle entrent dans les plus grands détails concernant la disposition et le jeu de cet instrument. Toutefois la présence de l'orgue dans les églises ne fut pas sans rencontrer de sérieux adversaires parmi les évêques et les prêtres. Mais, pendant que les uns se plaignaient du tonnerre et du grondement des orgues, les autres les mettaient sous la protection du roi David et



Fig. 171. — Orgue à clavier simple du quatorzième siècle. (Miniature d'un *Psautier latin*, n° 175. Bibl. impér. de Paris.)

du prophète Élisée. Enfin, dans le treizième siècle, les orgues eurent droit de séjour incontesté dans toutes les églises, et ce fut à qui en construirait de plus puissantes, de plus magnifiques. A Milan, il y avait un orgue dont les tuyaux étaient d'argent; à Venise, on les fit en or pur. Le nombre de ces tuyaux varia et se multiplia à l'infini, selon les effets qu'on voulait obtenir. Le mécanisme était d'ordinaire assez compliqué, le jeu des soufflets fort pénible, et les claviers dans les grandes orgues présentaient des palettes larges de cinq à six pouces, que l'organiste, les mains garnies de gros gants rembourrés, frappait à coups de poings pour en tirer des sons (fig. 171).

L'orgue, qui avait été d'abord portatif, s'était conservé aussi avec ses premières dimensions (fig. 172). Il s'appelait tantôt *portatif*, d'une manière

absolue, et tantôt *régale* ou *positif*. C'est en s'accompagnant sur un *positif* que la sainte Cécile, de Raphaël, chante les hymnes sacrées.

La classe des instruments à percussion était formée des cloches, des cymbales et des tambours.

Les anciens connaissaient certainement les cloches, les clochettes et les grelots; mais c'est au culte chrétien qu'il faut attribuer l'invention de la cloche proprement dite en métal fondu (*campana* ou *nola*, les premières ayant été faites, dit-on, à Nole), qui fut mise en usage dès l'origine pour appeler les fidèles aux offices. En principe, la cloche était simplement agitée à bras par un moine ou un clerc, qui se tenait devant la porte de l'église,

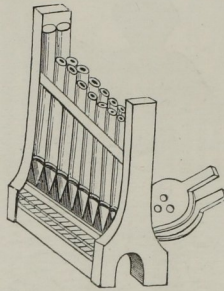


Fig. 172. — Orgue portatif, quinzième siècle. Miniature du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais. (Ms. de la Bibl. imp. de Paris.)

ou montait à cet effet sur une plate-forme élevée. Ce *tintinnabulum* (fig. 173) ou cloche portative passa aux mains des crieurs publics, aux *clocheteurs des trépassés*, et aux sonneurs de confrérie, quand la plupart des églises eurent reçu des *campaniles* ou clochers, dans lesquels on suspendit les cloches de paroisse, qui avaient pris de jour en jour des dimensions plus grandes. Ces grosses cloches, dont le *Saufang* de Cologne (sixième siècle) est un exemple (fig. 174), avaient été faites d'abord avec des lames de fer battu superposées et jointes par des clous rivés. Mais, dès le huitième siècle, on fondit des cloches en cuivre et même en argent. Une des plus anciennes qui subsiste encore est évidemment celle de la tour de *Bisdomini*, à Sienne (fig. 175) : haute d'un mètre, elle porte la date de 1159, a la forme d'un tonneau, et rend un son très-aigu. La réunion de plusieurs cloches de diverses grosseurs avait naturellement produit le carillon, qui fut d'abord composé d'un cintre en bois

ou en fer auquel étaient suspendues les clochettes que le sonneur frappait avec un petit marteau (fig. 176). Plus tard, le nombre et l'assortiment des cloches s'étant d'ailleurs compliqué, la main du carillonneur fut remplacée par un mécanisme, et ainsi furent créés ces carillons, dont le moyen âge eut la passion, et dont certaines villes du Nord sont encore si fières.

Les désignations de *cymbalum* et de *flagellum* avaient été dans le principe appliquées à de petits carillons à main ; mais il y avait, en outre, de véritables cymbales (*cymbala* ou *acetabula*), rondelles sphériques ou creuses, en argent, en airain, en cuivre, qu'on secouait du bout des doigts ou qu'on

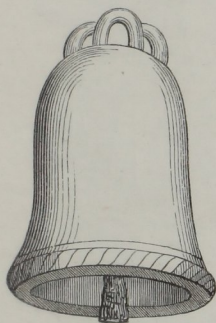


Fig. 173. — *Tintinnabulum*, ou cloche à main, neuvième siècle. (Ms. de Boulogne.)

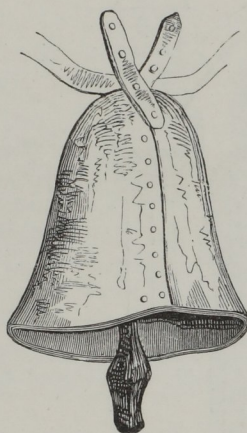


Fig. 174. — Le *Saufang* de Sainte-Cécile à Cologne, cloche du sixième siècle.



Fig. 175. — Cloche d'une tour de Sienne, douzième siècle.

s'attachait aux genoux ou aux pieds pour les agiter en gesticulant. Les petites cymbales ou *crotales* étaient des espèces de grelots, que les danseurs faisaient sonner en dansant, comme les castagnettes espagnoles, qui, en France, au seizième siècle, s'appelaient *maronnettes*, et qui avaient été auparavant les *cliquettes* des ladres ou lépreux. Les grelots proprement dits devinrent tellement en vogue à une certaine époque, que, non-seulement on en garnissait les harnais de chevaux, mais encore les habits des hommes et des femmes, qui, au moindre mouvement, tintaient, résonnaient comme autant de carillons ambulants.

L'usage des instruments de percussion au timbre métallique s'était multi-

plié en Europe, surtout après le retour des croisades; mais, avant cette époque cependant, on employait, dans la musique religieuse et *festivale*, le sistre égyptien, composé d'un cercle traversé par des baguettes qui tintaient en s'entre-choquant, lorsqu'on secouait l'instrument, et le triangle oriental, qui était dès lors à peu près ce qu'il est aujourd'hui.

Le tambour a été de tous temps un corps concave, revêtu d'une peau ten-

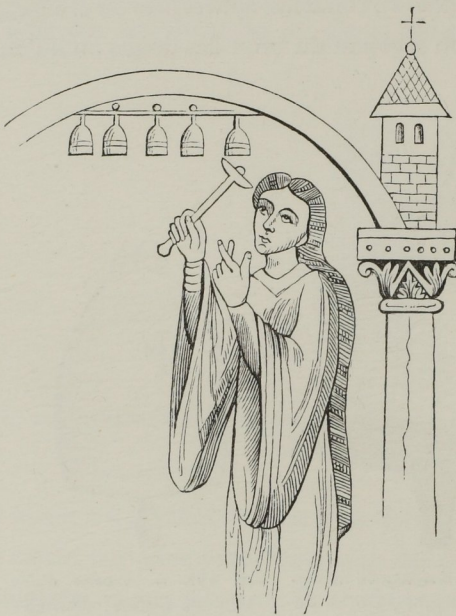


Fig. 176. — Carillon (neuvième siècle). Ms. de Saint-Blaise.



Fig. 177. — Tympanon, treizième siècle. (Sculpture de la maison des Musiciens, à Reims.)

due; mais la forme et la dimension de cet instrument en ont fait varier constamment le nom aussi bien que l'usage. Au moyen âge, il se nomme *taborellus*, *tabornum*, *tympanum*. Il figure généralement dans la musique de fête et surtout dans les processions; mais c'est seulement au quatorzième siècle que, du moins en France, il prend place dans les orchestres militaires; les Arabes s'en servaient de toute antiquité. Au treizième siècle, le *taburel* était une sorte de tambourin, sur lequel on ne frappait qu'avec une seule baguette; dans le *tabornum*, on peut déjà voir le tambour militaire d'aujourd'hui, et le *tympanum* équivalait à notre tambour de basque. Quelque-

fois, comme l'indique une sculpture de la maison des Musiciens, à Reims, cet instrument était attaché sur l'épaule droite de l'exécutant, qui le faisait sonner à coups de tête, tandis qu'il soufflait dans deux flûtes de métal, lesquelles communiquaient avec le ventre du tambour (fig. 177).

Il nous reste à parler des instruments à cordes, dont l'ensemble se divise en trois grandes catégories : instruments à cordes pincées, à cordes frappées, ou à cordes frottées.

A la vérité, quelques-uns appartiennent à ces trois catégories, parce

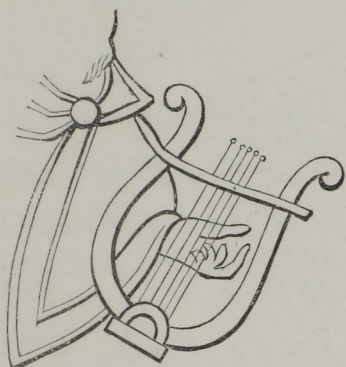


Fig. 178. — Lyre antique. (Ms. d'Angers.)



Fig. 179. — Lyre du Nord, neuvième siècle.

qu'on a employé successivement ou simultanément les trois manières de s'en servir.

Les plus anciens sont, sans aucun doute, ceux à cordes pincées, en tête desquels il faut placer, par droit d'ancienneté, la lyre, qui a donné naissance à la cithare, à la harpe, au psaltérion, au nabulon, etc. Une grande confusion s'établit, d'ailleurs, au moyen âge, par le fait que ces noms originaires furent souvent alors détournés de leur acception réelle.

La lyre, instrument à cordes par excellence des Grecs et des Romains, conserva sa forme primitive jusqu'au dixième siècle. Le nombre des cordes, qui étaient généralement de boyau, mais quelquefois aussi de laiton, variait depuis trois jusqu'à huit. Quant à la boîte sonore, toujours placée à la partie inférieure de l'instrument, elle était plus souvent en bois qu'en métal ou en écaille (fig. 178).

La lyre se tenait sur les genoux, et l'exécutant pinçait, grattait les cordes d'une seule main, soit avec les doigts, soit en se servant d'un *plectre*. La lyre, dite du Nord (fig. 179), qui fut certainement le premier essai du violon et qui en présente déjà la figure, était fermée par le haut et avait un *cordier* à l'extrémité du corps sonore, ainsi qu'un chevalet au milieu de la table.



Fig. 180. — *Psalterium* carré à prolongement sonore, neuvième siècle. (Ms. de la Bibl. imp. de Paris.)

La lyre fut détrônée par le psalterium et la cithare. Le *psalterium*, qui ne comptait jamais moins de dix, ni plus de vingt cordes, différait essentiellement de la lyre et de la cithare, en cela que le corps sonore occupait le haut de l'instrument. Il y avait des psalterium carrés, ronds, oblongs ou en forme de bouclier (fig. 181), et quelquefois la boîte harmonique se prolongeait de manière à pouvoir s'appuyer sur l'épaule du musicien (fig. 180). Le psalterium disparut au dixième siècle, abandonné pour la cithare, dont le

nom avait désigné d'abord toute espèce d'instrument à cordes. La forme de la cithare qui, du temps de saint Jérôme, ressemblait à un *delta* grec, varia selon les pays, ainsi que le prouvent les épithètes de *barbarica*, *teu-*

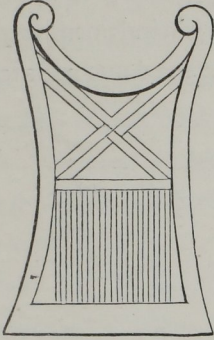


Fig. 181. — *Psalterium* à cordes nombreuses, en forme de bouclier, neuvième siècle. (Ms. de Boulogne.)

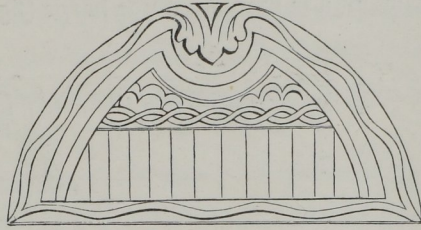


Fig. 182. — *Nabulum*, neuvième siècle. (Ms. d'Angers.)

tonica, *anglica* (barbare, teutonique, anglaise), que nous trouvons tour à tour accolées à son nom générique. D'ailleurs elle devint par suite de

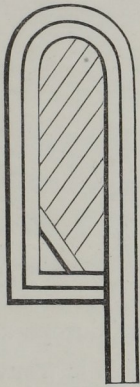


Fig. 183. — *Choron*, neuvième siècle. (Ms. de Boulogne.)



Fig. 184. — *Psaltérion* rond, douzième siècle.

ces transformations locales le *nabulum*, le *chorus* et le *saltérion* ou *psaltérion* (qu'il ne faut pas confondre avec le psalterium, dérivé primitif de la lyre).

Le *nabulum* (fig. 182), qui avait la forme d'un triangle à coins tronqués

ou d'un demi-cercle fermé, et dont la boîte sonore occupait toute la partie arrondie, ne laissait à ses douze cordes qu'un espace très-restreint. Le *chorus* ou *choron*, dont la représentation imparfaite dans les manuscrits des neuvième et dixième siècles rappelle la figure d'une longue fenêtre en plein cintre ou d'un **n** capital gothique, offre généralement le prolongement d'un des montants sur lequel on l'appuyait sans doute pour tenir l'instrument à la manière d'une harpe (fig. 183).



Fig. 185. — Joueur de psaltérion, quatorzième siècle. (Ms. n° 703 de la Bibl. imp. de Paris.)

Quant au *psaltérion*, qui fut en usage par toute l'Europe du douzième siècle, et qu'on croit originaire d'Orient, où les croisés le trouvèrent, il se composait d'abord d'une caisse plate en bois sonore, ayant deux côtés obliques, et affectant la forme d'un triangle tronqué à son sommet, avec douze ou seize cordes de métal, or et argent, qu'on égratignait à l'aide d'un petit crochet en bois, en ivoire ou en corne (fig. 184). Plus tard, on amincit les cordes et on en augmenta le nombre, qui fut porté jusqu'à trente-deux; on tronqua les trois angles de la boîte sonore et l'on y pratiqua des ouïes, tantôt

une seule au milieu, tantôt une à chaque angle, et jusqu'à cinq, symétriquement disposées. L'exécutant posait l'instrument sur sa poitrine, et l'embrassait, pour en toucher les cordes avec les doigts des deux mains ou avec des plumes ou plectres (fig. 185). Cet instrument, que les poètes et les peintres ne manquaient jamais de faire figurer dans les concerts célestes, avait des sons d'une douceur incomparable. Les vieux romans de chevalerie épuisent toutes les formules admiratives pour le psaltérion; mais le plus grand éloge qu'on puisse faire de cet instrument, c'est de dire qu'il a été le point de départ du clavecin ou des instruments mécaniques à cordes frappées ou grattées.

On croit comprendre, en effet, qu'une sorte de clavecin à quatre octaves nommé au quatorzième siècle *dulcimer* ou *dulcemelos*, et imparfaitement

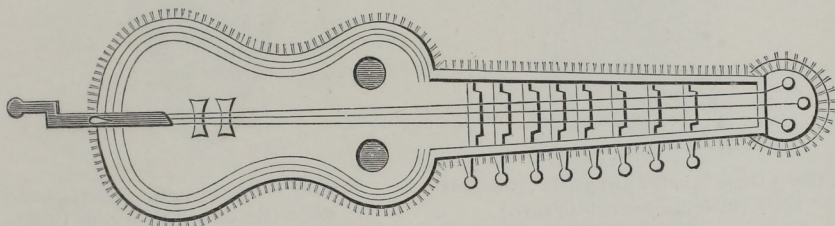


Fig. 186. — *Organistrum*, neuvième siècle. (Ms. de Saint-Blaise.)

décrit, n'était autre chose qu'un psaltérion, dont l'appareil sonore avait pris les proportions d'un grand coffre, et auquel un clavier avait été adapté. Appelé *clavicorde* ou *manicordion* quand il n'avait que trois octaves, cet instrument donnait, au seizième siècle, de quarante-deux à cinquante tons ou demi-tons; une même corde rendait plusieurs notes, par l'effet de plaques de métal qui, servant de chevalet mobile à chacune, en augmentaient ou diminuaient l'intensité de vibration. Les pianos à queue de nos jours ont certainement le clavier placé comme il l'était dans le *dulcimer* et le *clavicorde*. C'est à l'Italie que sont dus les premiers perfectionnements des instruments à cordes de métal et à clavier, qui devaient bientôt faire oublier le psaltérion.

Il y avait, du reste, dès le neuvième siècle, un instrument à cordes dont le mécanisme, assez imparfait, tendait évidemment à remplacer le clavier qu'on appliquait aux orgues; cet instrument était l'*organistrum* (fig. 186), énorme

guitare percée de deux ouïes et garnie de trois cordes mises en vibration par une roue à manivelle; huit filets mobiles, se relevant ou s'abaissant à volonté le long du manche, formaient comme autant de touches qui servaient à varier les sons. A l'origine, deux personnes jouaient l'organistrum, l'une tournant la manivelle, l'autre faisant agir les touches; en diminuant ses dimensions, il devint la vielle proprement dite, qu'un seul musicien put manœuvrer. Elle s'appela d'abord *rubelle*, *rebel* et *symphonie*; puis ce dernier nom se changea, par corruption, en *chifonie* et *sifonie*, et nous pouvons remarquer que, dans certains pays du centre de la France, la vielle porte encore le nom

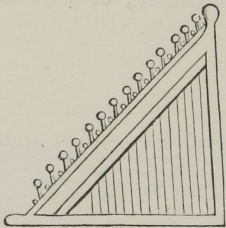


Fig. 187. — Harpe saxonne triangulaire, neuvième siècle. (Bible de Charles le Chauve.)

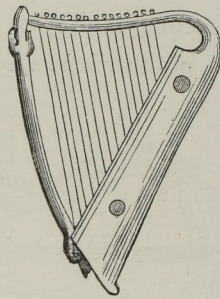


Fig. 188. — Harpe à quinze cordes, douzième siècle. (Ms. de la Bibl. imp. de Paris.)

populaire de *chinforgne*. La chifonie n'eut jamais place dans les concerts, et tomba presque aussitôt dans les mains des mendiants, qui, s'en allant quêter aux sons quelque peu discordants et pleurards de cet instrument, en furent appelés *chifoniens*.

Quoi qu'il en fût des efforts tentés dans le but de suppléer par des roues et des claviers à l'action des doigts sur les cordes, les instruments à cordes pincées, la harpe, les luths, ne laissaient pas de conserver la prédilection des musiciens habiles.

La harpe, dont l'origine est bien certainement saxonne, encore qu'on ait voulu la découvrir dans l'antiquité grecque, romaine et même égyptienne, la harpe ne fut d'abord qu'une cithare triangulaire (fig. 187) dans laquelle le corps sonore occupait tout un côté de bas en haut, au lieu d'être circonscrit à l'angle inférieur de l'instrument, comme dans la cithare primitive, ou relégué à la partie supérieure, comme dans le psalterium. La harpe anglaise (*ci-*

thara anglica) du neuvième siècle diffère à peine de la harpe moderne : la simplicité et la bonne entente de sa forme attestent déjà une véritable perfection (fig. 188). Depuis, le nombre des cordes et la forme de cet instrument varièrent sans cesse : la caisse sonore fut tantôt carrée, tantôt allongée, tantôt ronde ; les bras se firent tantôt droits, tantôt recourbés ; souvent le montant supérieur se prolongea en tête d'animal (fig. 189), et souvent l'angle inférieur



Fig. 189. — Harpeurs ou harpistes, douzième siècle, d'après une miniature d'une Bible. (Ms. de la Bibl. imp. de Paris.)



Fig. 190. — Joueur de harpe, quinzième siècle, tiré d'un plat émaillé trouvé près de Soissons et conservé à la Bibl. imp. de Paris.

sur lequel l'instrument reposait à terre se termina en pied de griffon. A en juger d'après les miniatures des manuscrits, les dimensions de la harpe étaient telles, qu'elle ne dépassait pas la tête de l'instrumentiste, qui en jouait assis (fig. 190). Il y avait toutefois des harpes plus légères, que le musicien portait suspendues à son cou par une courroie, et dont il pinçait les cordes en restant debout. Cette harpe portative était l'instrument noble par excellence, celui sur lequel les trouvères s'accompagnaient en récitant leurs ballades et leurs fabliaux (fig. 191). Dans les romans de chevalerie, sans cesse apparaissent les *harpeurs*, et sans cesse retentissent les harpes pour entonner quelque

lai de guerre ou d'amour, et cela aussi bien au nord qu'au midi. « La harpe, dit Guillaume de Machaut,

« tous instruments passe,
« Quand sagement bien en joue et compasse. »

Au seizième siècle, cependant, la harpe est en décadence; on lui préfère le luth (fig. 192), qui était d'un grand usage au treizième, et la guitare, que l'Italie et l'Espagne ont mis à la mode en France, et qui font les délices de la cour et des ruelles. Alors tout grand seigneur veut avoir son joueur de luth

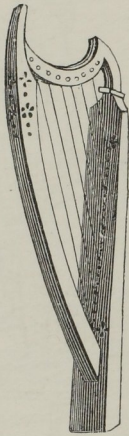


Fig. 191. — Harpe de ménestrel, quinzième siècle.
(Ms. du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais.)

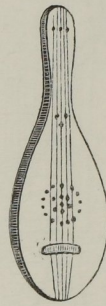


Fig. 192. — Luth à cinq cordes, treizième siècle.
(Ms. de la Bibl. imp. de Paris.)

ou de *guiterne*, à l'instar des rois et des princesses, et le poète Bonaventure des Périers, valet de chambre de Marguerite de Navarre, compose pour elle *la Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*. Depuis cette époque, le luth et la guitare, qui, pendant deux siècles environ, furent en grande faveur dans ce qu'on appelait « la musique de chambre », n'ont presque pas changé de formes. En se modifiant, ils produisirent le *téorbe* et la *mandoline*, qui n'eurent jamais qu'une vogue passagère ou locale.

Les instruments à cordes frottées ou à archets, qui n'étaient pas connus avant le cinquième siècle, et qui appartenaient aux races du Nord, ne se répandirent en Europe qu'à la suite des invasions normandes. Ils furent d'abord

grossièrement fabriqués, et ne rendirent que de médiocres services à l'art musical; mais, depuis le douzième siècle jusqu'au seizième, ils changèrent souvent de forme et de nom, en se perfectionnant, à mesure que l'exécution des musiciens se perfectionnait aussi. Le plus ancien de ces instruments est le *crout* (fig. 193), qui devait enfanter la *rote*, si chère aux ménestrels et aux

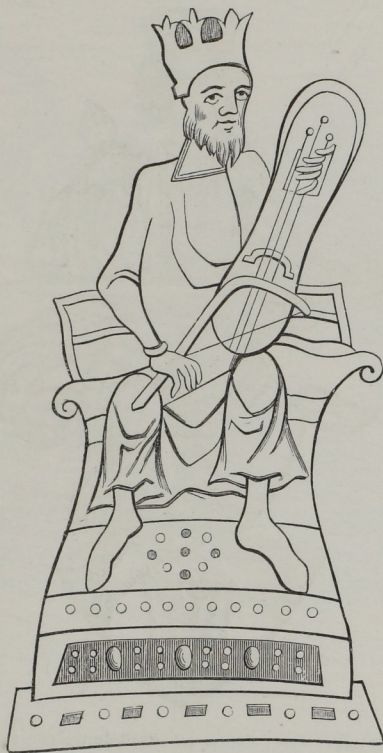


Fig. 193. — Crout à trois cordes, neuvième siècle, d'après une miniature.

trouvères du treizième siècle. Le crout, que la tradition place aux mains des vieux bardes armoricains, bretons, écossais, se composait d'une caisse sonore oblongue, plus ou moins échancrée des deux côtés, avec un manche qui adhérait au corps de l'instrument, et dans lequel étaient ménagées deux ouvertures permettant de le tenir de la main gauche, tout en agissant sur les cordes, qui, en principe, étaient au nombre de trois seulement. Plus tard, il y en eut quatre, puis six, dont deux se jouaient à vide. Le musicien les frottait

à l'aide d'un archet droit ou convexe, muni d'un seul fil d'archal ou d'une mèche de crins. Excepté en Angleterre, où le *crot* était national, il ne subsista pas au-delà du onzième siècle. Il fut remplacé par la *rote*, qui n'était pas, ainsi que son nom qui semble dérivé de *rota* (roue) pourrait le faire croire, une vielle à roue ou *symphonie*. Il serait même futile de cher-



Fig. 194. — Le roi David jouant de la rote, d'après un vitrail du treizième siècle. (Chapelle de la Vierge, de la cathédrale de Troyes.)

cher l'origine du nom de *rota* ailleurs que dans *crotta*, forme latine du mot *crot*.

Dans les premières rotes (fig. 194), qui furent faites au treizième siècle, l'intention est évidente de réunir les cordes frottées aux cordes pincées. La caisse, non échancrée, et arrondie aux deux extrémités, est beaucoup plus haute dans le bas, à la naissance des cordes, que dans le haut, près des chevilles, où ces cordes résonnent à vide sous l'action du doigt, qui les attaque par une ouverture, tandis que l'archet les anime près du cordier, en face

des ouïes. Il devait être difficile alors d'atteindre avec l'archet une corde isolée; mais il faut noter que l'idéal harmonique consistait, pour cet instrument, à former des accords par consonnances de tierces, de quintes et d'octaves. La rote devint bientôt un nouvel instrument, en prenant la forme que nos violoncelles ont à peu près conservée. La caisse se développa, le manche s'allongea hors du corps de l'instrument, les cordes furent réduites à trois ou quatre,



Fig. 195. — Musiciens allemands jouant du violon et de la basse de viole, dessinés et gravés par J. Amman.

tendues sur un chevalet, les ouïes s'ouvrirent en croissant. Dès ce moment la rote eut acquis un caractère spécial, qu'elle ne quitta même pas au seizième siècle, quand elle devint la *basse de viole*. C'était là sa vraie destination. La grandeur de l'instrument indiquait la manière de le placer sur les genoux, à terre ou entre les jambes (fig. 195).

La *vielle* ou *viole*, qui n'avait aucun rapport, sinon de forme, avec la vielle de nos jours, fut d'abord une petite rote que le *vielleux* tenait à peu près comme le violon actuel, contre son menton ou contre sa poitrine (fig. 196). La caisse, d'abord conique et bombée, devint insensiblement ovale, et le manche resta court et large. Peut-être ce manche, qui se ter-

minait par une espèce de trèfle orné, en forme de violette (*viola*), a-t-il motivé le nom de l'instrument. La viole, de même que la rote, formait l'accompagnement obligé de certains chants, et parmi les *jongleurs* qui en jouaient,

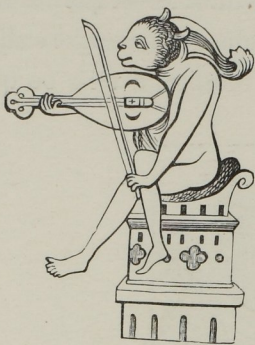


Fig. 196. — Vielle ovale à trois cordes, treizième siècle, sculpture de la cathédrale d'Amiens.



Fig. 197. — Jongleur jouant de la vielle à échan-
cures, quinzième siècle. (*Heures du roi René*,
ms. n° 159 de la Bibl. de l' Arsenal de Paris.)

les bons vielleux étaient rares (fig. 197 et 198). Les perfectionnements de la vielle vinrent la plupart de l'Italie, où le concours d'une foule d'habiles



Fig. 198. — Vielleuse, treizième siècle, tirée d'un
plat émaillé de Soissons.



Fig. 199.—Ange jouant de la gigue à trois cordes, trei-
zième siècle. (Sculpture de la cathédrale d'Amiens.)

luthiers avait peu à peu formé le *violon*. Avant que le fameux Dnifloprugar, né dans le Tyrol italien, eût trouvé le modèle de ses admirables violons, la vielle avait allongé son manche, échancré ses flancs et donné aux cordes un

champ plus étendu, en éloignant le cordier du centre de la table sonore; dès lors, le jeu de l'archet étant plus libre et plus facile, l'exécutant put toucher chaque corde isolément et faire succéder aux monotones consonnances des effets plus caractéristiques.

De l'Angleterre était venu le *crout*; la France avait inventé la rote, l'Italie la viole; l'Allemagne créa la *gigue*, dont le nom pourrait bien venir de l'analogie de la forme de l'instrument avec celle d'une cuisse de chevreuil. La

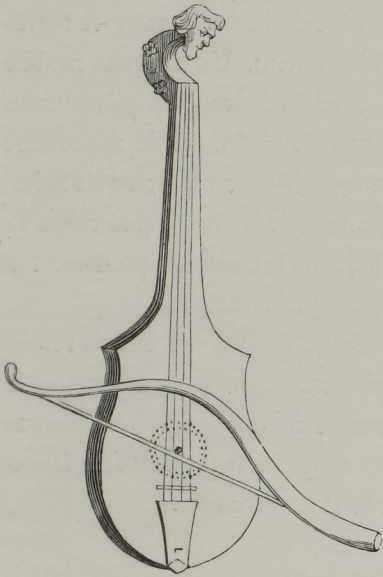


Fig. 200. — Rebec, seizième siècle, d'après Willemin.



Fig. 201. — Long monocorde à archet, quinzième siècle. (Ms. de Froissart, à la Bibl. imp. de Paris.)

gigue avait trois cordes (fig. 199); elle différait surtout de la viole en cela que le manche, au lieu d'être dégagé et comme indépendant du corps de l'instrument, n'en était en quelque sorte qu'un prolongement sonore. La gigue, qui ressemblait beaucoup à la mandoline moderne, et sur laquelle les Allemands faisaient merveilles, au dire du trouvère Adenès, qui parle avec admiration des *gigueours d'Allemagne*, la gigue disparut totalement, du moins en France, au quinzième siècle; mais son nom resta pour désigner une danse joyeuse qui s'était longtemps exécutée au son de cet instrument.

Il y eut encore au moyen âge, parmi les instruments de la même famille,

le *rebec* (fig. 200), si souvent cité dans les écrivains, et pourtant si peu connu, bien qu'il ait encore figuré dans les concerts de la cour, au temps de Rabelais, qui le qualifie d'*aulique*, par opposition à la rustique cornemuse.

Enfin, nous devons mentionner le *monocorde* (monocordium), que les auteurs du moyen âge citent toujours avec complaisance, bien qu'il semble n'être que la plus simple et la plus primitive expression de tous les autres instruments à cordes (fig. 201). Il se composait d'une petite boîte oblongue, sur la table de laquelle étaient fixés, à chaque extrémité, deux chevalets immobiles supportant une corde en métal, tendue de l'un à l'autre, et correspondant à une échelle de tons tracée sur l'instrument. Un chevalet mobile, qu'on promenait entre la corde et l'échelle, produisait les sons qu'on voulait obtenir. Au huitième siècle, on voit une sorte de violon ou de mandoline, montée d'une seule corde métallique, qu'on frottait avec un archet de métal. Plus tard, il y eut aussi une espèce de harpe formée d'une longue caisse sonore, que parcourait une seule corde, sur laquelle le musicien promenait un petit archet qu'il maniait d'un mouvement brusque et rapide.

Ce ne sont pas là tous les instruments usités au moyen âge et à la renaissance; il en est d'autres qui, malgré les plus intelligentes recherches et les plus judicieuses déductions, ne nous sont encore connus que par leurs noms; par exemple, on reste réduit aux plus vagues conjectures touchant les *êles* ou *celes*, l'*échaqueil* ou *échequier*, l'*enmorache* et le *micamon*.

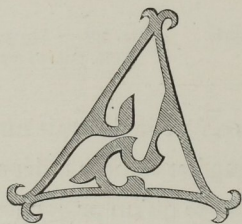


Fig. 202. — Triangle, neuvième siècle. (Ms. de Saint-Emmeran.)