

# Recherches récentes sur la musique et les musiciens en Provence, à Avignon et dans le Comtat à l'époque du Baroque et du Rococo :

## Structures et signification sociales et culturelles

Cet article tentera de rassembler en une rapide synthèse des résultats désormais acquis et ceux de la recherche actuellement poursuivie à l'Université de Provence où de jeunes équipes s'attachent à préciser le visage de la Provence musicale à l'époque du Baroque et du Rococo. Ce bref voyage musical au pays du passé — pour parler comme Romain Rolland — ne révélera pas sans doute, comme en Allemagne ou en Italie, de colosses du contrepoint, d'harmonistes déchirants ou de virtuoses à couper le souffle. Pourtant, quantitativement et qualitativement la réalité provençale apparaît, dans l'ordre musical, d'un niveau remarquable et parfois supérieur.

Posons tout d'abord, cependant, quelques point d'interrogation. Le premier concerne la musique composée. On en connaît ou on en soupçonne l'existence dans quelques bibliothèques provençales publiques ou privées dont certaines richesses ont déjà été explorées, publiées parfois comme ces manuscrits d'Apt ou d'Avignon datant du Moyen Age tardif ou de la Renaissance<sup>1</sup>.

Elzéard Genêt est mieux connu, ainsi que ses contemporains méridionaux (Boulègue de Marseille, Lhéritier d'Avignon entre autres)<sup>2</sup>.

1. AINSI, A. GASTOUÉ, *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, 1936 ; R. PANSIER, *Les Noël's provençaux de N.-D. des Doms*, 1925. Voir le catalogue d'H. Dubled sur la bibliothèque Inguimbertaine, Orientation bibliographique plus bas, p. 348.

2. Sur Genêt, Boulègue, Lhéritier, etc. voir MGG. Egalement Ch. REQUIN, *Elzéard Genêt dit il Carpentrasso*, dans *Mém. de l'Ac. de Vaubl.*, t. XVII, 1918 ; R. CAILLET, *Elzéard Genêt*, 1938. Le problème de l'influence musicale du célèbre cardinal d'Armagnac, légat d'Avignon, et de son cercle humaniste a été signalé par M. CARRIÈRES, *La musique occitane*, 1972, p. 30.

Il existe maintenant une édition du livre de luth de la bibliothèque Méjanes<sup>3</sup>; et le disque a enregistré les restitutions<sup>4</sup> d'un choix d'œuvres de maîtres provençaux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les Noël<sup>s</sup> provençaux sont bien connus. Très populaires, ils ont fait l'objet de multiples publications<sup>5</sup>. Gilles, Campra, Mouret, Blanchard sont connus par les travaux qu'ils ont suscités, les enregistrements discographiques et même les représentations<sup>6</sup>. A quoi il convient d'ajouter les recherches louables de certains groupes folkloriques actuels qui maintiennent vivante la tradition du galoubet et du tambourin<sup>7</sup>.

Mais que représentent quelques pièces de luth, quelques livres de musique ecclésiastique (laissant de côté, bien sûr, les compositions parisiennes de tant de Provençaux, attirés puis fixés dans la capitale française<sup>8</sup>), au regard des compositions originales que durent écrire pendant deux siècles maîtres de musique, organistes, symphonistes, compositeurs d'opéras ou de ballets dont nous savons par ailleurs l'activité? Bon nombre, certes, attendent sagement qu'on les redécouvre, à Aix, à Avignon, à Carpentras notamment, et surtout dans le domaine de la musique d'église<sup>9</sup>. Où sont

3. A. VERCHALY, *Le livre des vers du luth (Manuscrit d'Aix-en-Provence)*, 1958.

4. Par H.-A. Durand : œuvres d'A. Campra, de P. Gautier (Erato); ou par Maurice Gay : œuvres de G. Poitevin dans « Le grand passé musical de la Provence » (Deutsche Gramophon) et des « Maîtres provençaux du Motet, Campra, Salomon, Poitevin » (Erato).

5. Bibliographie abondante dans P. ARMA, *Noël! Chantons Noël!* 1942.

6. M. BARTHÉLEMY, *André Campra*, 1957; R. VIOLLIER, *Jean-Joseph Mouret*, 1950. Notices dans la MGG, les dictionnaires musicaux usuels et sur les pochettes de disques (*Requiem* de Gilles; divers Motets de Campra; *Te Deum* de Blanchard, etc.). *Le carnaval de Venise*, de Campra, a été représenté au festival d'Aix-en-Provence en 1977.

7. T. PÉLISSIER, *Extrait du carnet d'un tambourinaire d'autrefois*, éd. ronéot. 1954. Bibl. mun. de Marseille, Br. 5620.

8. On se contentera ici de poser le problème de l'« occitanité » des œuvres de ces compositeurs d'origine provençale dont la musique — toute « parisienne » ou « internationale » — a en effet, concédons-le, une pointe d'accent méridional. Sur cette « occitanité » imperturbablement élargie à l'outre-Pyrénées voir l'essai — plus sentimental que scientifiquement convaincant — de M. Carrières cité plus haut.

9. La richesse des bibliothèques provençales est très variable selon les villes. Des recherches en cours préciseront celles d'Arles, d'Avignon ou de Carpentras. Le fonds musical de cette dernière, mieux connu (R. CAILLET, *Une importante collection musicale*, dans *Inst. hist. de Provence*, 1931).

H. DUBLE, *Le fond musical de la bibliothèque Inguimbertaine*, catalogue, va être systématiquement exploré et analysé. Pour d'autres bibliothèques provençales, voir ci-dessous, note 14. Indications dans F. Lesure, *Richesses musicologiques des bibliothèques provinciales*, dans *Revue de musicologie*, 1950.

passés les motets du fameux Intermet d'Avignon, l'opéra « Akébar roi du Mogol » de l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichi de Carpentras, l'opéra « Le jugement du Soleil » écrit par Pierre Gaultier pour Marseille, les musiques des ballets des jésuites disparues corps et biens ? Toutes ces musiques localement composées et qui durent co-exister, à n'en pas douter, avec les musiques imprimées ou manuscrites expédiées de Paris ou d'ailleurs et dont, hormis des partitions d'opéras, il ne reste guère de traces ?<sup>10</sup>

D'autre part, ces orgues, multipliées aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, quelles musiques leurs titulaires y jouaient-ils ?<sup>11</sup> Faut-il croire qu'elles ne servaient qu'à l'accompagnement ou à la seule improvisation ? Et ces clavecins (dont, apparemment il ne subsiste que deux d'origine méridionale certaine, deux Lebrèche, facteur de Carpentras, datés de 1699)<sup>12</sup>, ces clavecins qui figurent dans des tableaux fameux de Puget ou de Largillière, quelle musique y exécutait-on ? Certes, là encore, des recueils d'origine parisienne ou italienne, car, hormis le livret de l'*Armide* de Lully sorti en 1687 de l'imprimerie avignonnaise de Lemolt, les études sur la presse ne signalent pas d'éditions musicales<sup>13</sup>. Au demeurant, les compositions pour clavier sont très rares dans ce qui reste des bibliothèques anciennes ; et ce qui existe a souvent, comme à Carpentras, été acheté par des amateurs au XIX<sup>e</sup> siècle. Sans doute, faut-il accuser de ces lacunes les dilapidations de l'époque révolutionnaire dont furent victimes les bibliothèques des maîtrises et des grandes commu-

10. Que sont devenues ces copies de parties que les entrepreneurs d'opéra fournissent à leurs orchestres ? J. CHEILAN-CAMBOLIN, *Cinquante ans d'opéra, 1685-1739 [à Marseille]*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, 1972, p. 135.

Intéressant inventaire des dons du maître de musique et chanoine honoraire Archimbaud au chapitre de Saint-Siffrein de Carpentras. On y rencontre des partitions de Campra, Blanchard, La Lande, Audiffred, Bellisen, etc., R. CAILLET, *Les vêpres de Saint-Siffrein*, 1956.

11. La question a déjà été posée par N. DUFUROU, *Orgues comtadines et orgues provençales*, dans *Prov. hist.*, t. V, 20, 1955, p. 113, note 1.

12. Leur forme paraît « développer la facture vénitienne » : M. THOMAS, *Clavecins et clavicoïdes au palais Lascaris*, Nice, 1979, p. 24.

13. J. BILLIQUOUD, *Le livre en Provence du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1962. R. MOULINAS, *L'Imprimerie, la Librairie et la Presse à Avignon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1974. Cependant : *David persécuté*, « oratoire », Carpentras, Touzet, 1705 ; et plusieurs recueils de noëls publiés à Avignon au XVIII<sup>e</sup> siècle.

nautés ou les bibliothèques privées comme l'importante bibliothèque musicale des princes de Monaco dont il ne reste rien<sup>14</sup>.

Il est bien certain que la musique — dont le support matériel est plus fragile que le livre — subit plus encore que les autres arts la conséquence des variations de la mode. Et il est symptomatique que les seuls ouvrages de musique imprimés encore accessibles (en attendant qu'on les vole) soient ces grands antiphonaires ou graduels de plain-chant que soutiennent encore, dans les chœurs de quelques églises, les lutrins de ferronnerie ou d'ébénisterie autour desquels se groupaient les chantres<sup>15</sup>.

Surprise encore devant la disparition de tant d'autres instruments si populaires dans la Provence classique : les luths, les violons surtout, les orgues de salon comme celui que le président de Réauville mettait en vente en 1756<sup>16</sup>. Ici et là cependant subsistent quelques-uns de ces témoins instrumentaux : au musée du Vieil Aix, au musée Comtadin à Carpentras des serpents d'église ; au musée Arlaten, des galoubets et des hautbois ; au musée du Vieux-Marseille, une viole de gambe, signée 1679 par Valler, luthier d'Aix-en-Provence<sup>17</sup>. C'est assez peu.

14. Sur le fonds musical de la bibliothèque Inguimbertaine voir R. CAILLET et H. DUBLED, *op. cit.*, *supra*.

Sur la bibliothèque du prince de Monaco, voir L.-H. LABANDE, *La bibliothèque musicale du prince Antoine 1<sup>er</sup> de Monaco*, Paris, 1925 et J. ROBERT, *Les Ranc d'Avignon propagateurs de l'opéra à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Recherches sur la musique française classique*, t. VI, 1966, pp. 110-112 et 111, note 2. Divers travaux de membres du séminaire de recherches musicales de l'université de Provence ont exploré et catalogué d'autres fonds musicaux provençaux : Inventaires de Fr. Derbez (1975) et de Ph. Sailler (1979) pour le fonds ancien de la maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix à la bibliothèque Méjanès. Catalogue établi par Annette Tintignac (1976) pour le fonds musical de l'Académie de Marseille. Catalogue analytique du fonds ancien de la bibliothèque musicale du conservatoire de Marseille par Cécile Rouxeau de l'Écotais (1976). Catalogue analytique des partitions conservées au conservatoire d'Aix-en-Provence par Martine Garel et Christine Merlier (1978).

15. On conserve — par exemple — des antiphonaires médiévaux ou Renaissance au musée du Vieux Tuluon, à la bibliothèque de Carpentras, à la bibliothèque Méjanès (ceux de la maîtrise de Saint-Sauveur analysés par Cl. DOLAN-LECLERC, *Eglise d'Aix et culture au XVI<sup>e</sup> siècle*, Mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Provence, 1972, t. II, pp. 13 et 13 c, miniatures par Pierre Burle des livres choraux de Saint-Sauveur, (1514). Des antiphonaires imprimés des XVII<sup>e</sup> ou XVIII<sup>e</sup> siècles se trouvent encore dans les églises de Caromb (Vaucluse), Roquevaire (Bouches-du-Rhône), Lorgues (Var), etc. Il serait intéressant d'en faire un inventaire.

16. P. MASSON, *La Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. III, p. 437.

17. Signalé dans des catalogues anciens cet instrument ne semble plus exister.

De même que ne sont pas extrêmement abondantes les représentations musicales dans les arts plastiques, les chutes ou les trophées d'instruments dans les décors ornementaux, ceux des orgues par exemple ou ceux des gypseries ou boiseries des demeures particulières<sup>18</sup> ne signifient pas grand-chose de spécifiquement provençal<sup>19</sup>. C'est le vocabulaire de l'époque.

On ne peut pas dire non plus que la peinture ait fait à la musique une très large place. Il y a, sans doute, le fameux *Guitariste* de Jean Daret, mais ses successeurs seront rares. C'est en fait, dans les tableaux de genre comme *La réunion de musiciens* (XVI<sup>e</sup> siècle, musée d'Aix) ou le *Groupe de musiciens* de François Puget ou la *Réunion de Famille* (au Restaurant Le Vendôme à Aix)<sup>20</sup> et quelques rares autres, qu'on pourrait déceler la représentation de « choses vues » en Provence. Les fameux portraits de la famille de Gueidan — le président en joueur de musette par Rigaud et le portrait de ses filles, avec clavecin et basse de viole, par Largillière — révèlent sans doute un goût pour la musique mais surtout peut-être le surcroît de prestige conféré par cet art dans cette famille de parvenus. Plus spécifiquement méridional, par contre, paraît être le clavecin dont joue sainte Cécile dans le tableau de Pierre Puget (musicien lui-même mais bien peu tenté par l'évocation de la musique ou du luth dont il jouait), instrument à un clavier dont la forme s'apparente à celle en « aile d'hirondelle » des clavecins italiens<sup>21</sup>. Meiffren Comte n'introduit, apparemment, qu'une flûte (et encore bien dissimulée) dans les objets rares et précieux de ses tableaux. Nicolas Mignard ne donne qu'une fois de l'importance à deux anges musiciens encadrant la Vierge dans un tableau de Sisteron. Michel Serre (grand amateur de musique, lui aussi) confie, par contre, des

18. Par exemple boiseries de l'orgue de Saint-Sauveur à Aix, ou celles du grand salon de l'hôtel de Villeneuve à Avignon.

19. Les décors de gypseries offrent parfois d'intéressantes notations comme celles de l'escalier du 32, rue Mignet à Aix qui comportent des joueurs de tambours en costume du début du XVII<sup>e</sup> siècle.

20. Le tableau du musée d'Aix a été replacé dans son contexte musical et sociologique par N. DUFOURO, *Orgues comtadines*, dans *Prov. hist.*, t. V, 20, avril-juin 1955, pp. 119-120. Celui de François Puget l'a été par J. CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, p. 111.

21. Cette indication et celles qui suivent sont extraites du catalogue de l'exposition sur *La peinture en Provence au XVII<sup>e</sup> siècle*, Marseille, juillet-octobre 1978.

violettes et des luths à ses anges musiciens. Dans le catalogue dressé par Jean Boyer sur la peinture à Aix<sup>22</sup>, on cherche vainement chez tous ces peintres et graveurs qu'il signale, dans tous ces torrents de perruques et de robes chiffonnées, ces scénographies religieuses, le moindre portrait de musicien, la moindre allusion à un « aboli bibelot d'inanité sonore ». Nous ignorons le visage de Guillaume Poitevin ou de Jean Gilles ; et Campra n'a été peint qu'à Paris.

Pas plus ne possédons-nous, semble-t-il, (mais les disparitions sont nombreuses) de documents figurés de ces fêtes et cérémonies du Baroque (entrées, processions, ballets) où la musique, nous le savons, figurait en bonne place. Il faut en rester aux relations imprimées ou manuscrites qui, bien plus que l'art pictural, s'intéressent à la musique<sup>23</sup>. Le siècle des Lumières n'est guère plus généreux. Mais les découvertes restent possibles. Un travail récent vient de publier et d'analyser les décors exécutés par Dandré Bardon — peintre, mais aussi musicien et critique de niveau professionnel — pour la salle du concert d'Aix<sup>24</sup>.

Par contre, la « provençalité » éclate dans les peintures et les gravures qui représentent les joueurs d'instruments populaires : le *Tambourinaire* du musée Granet d'Aix ou celui qui sonne à l'ombre d'un portique dans la *Vue du port de Toulon* (Louvre) de Joseph Vernet ; ou les joueurs de galoubet et de tambourin qui animent une danse bondissante dans la *Vue du port de Marseille* (Louvre) du même peintre. Sans oublier la part faite aux danses et à la musique dans les gravures de J. Rigaud ou celles qui évoquent les célèbres Jeux de la Fête-Dieu du musée du Vieil Aix.

Ainsi la peinture provençale semble assez peu sollicitée par la représentation musicale. Mais encore faudrait-il affiner l'analyse en multipliant

22. J. BOYER, *La peinture... à Aix-en-Provence, XVI<sup>e</sup>... XVIII<sup>e</sup> siècles*, 1971.

23. Avignon, surtout, a été étudié de ce point de vue. J. ROBERT « Comédiens, musiciens et opéras à Avignon (1610-1715) », *Rev. hist. du théâtre*, juillet-sept. 1965, pp. 275-314. Fr. SÉGUIN, *Recueil des Noëls... par Nicolas Saboly*, Avignon (vers 1890), *Introduction*. L'analyse musicale des « entrées » dont les plus importantes donnaient lieu à des relations imprimées serait pleine d'intérêt.

24. D. CHOL, *Dandré Bardon, peintre... 1700-1783*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, Aix, 1979.

les recherches, en s'attachant aux détails des œuvres... Quoi qu'il en soit une enquête d'iconographie musicale serait fort utile<sup>25</sup>.

Cette musique, autant que les arcs triomphaux, les cortèges et les costumes est, dans la Provence et le Comtat d'Ancien Régime, un élément indispensable des cérémonies publiques. Les notations relevées par M. Jean Robert pour les entrées à Avignon de Marie de Médicis en 1600 et de Louis XIII en 1622 signalent en abondance bandes de violons et de hautbois, chœurs ecclésiastiques concertants, motets et compositions sacrées, ballets des jésuites sur musique d'Intermet « qui ravirent tellement le roi... que Sa Majesté en voulut une copie et ouïr encor le lendemain M. Intermet à la messe ou il lui commanda de se trouver »<sup>26</sup>.

Des notations analogues (sinon toujours aussi prestigieuses) se retrouvent pour d'autres entrées avignonaises et jusqu'à celle de Mgr Guyon de Crochans en 1742, pour celles de Carpentras<sup>27</sup>, et encore pour Aix, pour Arles, Marseille et les villes principales du Midi provençal. Quelques exemples évocateurs : à la réception de Christine de Suède à Marseille en 1656, la grand-messe à la Major est rehaussée par les deux bandes de violons de la ville et trois magnifiques corps de musique<sup>28</sup> ; à Aix, en 1701, les princes royaux sont charmés jusqu'à la nuit d'une « espèce de symphonie champêtre de violons, basse, hautbois et timbales »<sup>29</sup>. Les officiers municipaux consignent soigneusement dans leurs registres les moments musicaux, le nombre des instrumentistes, leurs salaires et leurs gratifications, toutes sources de grande valeur pour l'histoire socio-économique de la musique en Provence<sup>30</sup>.

25. Au hasard d'une visite : beau tableau (XVII<sup>e</sup> siècle) de Sainte Cécile jouant de l'orgue dans la Collégiale de Six-Fours récemment restaurée. « La belle provençale », joueuse de tambourin, biscuit du XVIII<sup>e</sup> siècle au musée de Draguignan.

26. J. ROBERT, *op. cit.*, p. 293.

27. H. DUBLED, *Entrées et fêtes à Carpentras à l'époque pontificale*, dans *Rencontres*, n° 113, 1976.

28. A. BOUYALA-D'ARNAUD, *Evocation du Vieux Marseille*, 1959, p. 205. J. CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, p. 55.

29. Ch. JEANSELME, *Quelques aspects de la musique profane à Aix-en-Provence, 1600-1740*, Mémoire de maîtrise, Aix, 1975, p. 57.

30. Izumi NISHIOKA, *Cérémonies et cérémonial à Marseille... aspect du luxe et de la « représentation » du Baroque (1660-1701)*, Mémoire de maîtrise, Aix, 1975).

A ce patronage collectif de la musique, il faut ajouter le mécénat des personnes privées. Au xvii<sup>e</sup> siècle, la musique fait partie de la culture humaniste des cercles de lettrés que l'époque rassemble autour de riches amateurs ou de hauts personnages de la robe<sup>31</sup>, de l'Église ou du gouvernement ; et l'on ne peut oublier que, de la fameuse émeute aixoise de Saint-Sébastien en 1649, le détonateur fut l'expédition auprès du gouverneur comte d'Alais d'un ballet « à la mauresque » commandité par le duc de Richelieu, général des galères<sup>32</sup>. Les prélats ne sont pas moins que les nobles laïcs, amateurs de musique. Les vice-légats d'Avignon ont, souvent, été de très actifs mécènes musicaux et, sans se soucier du rigorisme gallican, fort amis, à la romaine, des bals et de l'opéra<sup>33</sup>. Ils entretiennent parfois des musiques à l'italienne (symphonies, monodies ou bel canto sans doute) et Louis XIV en sera régalé en 1660. A Carpentras, le cardinal Bichi est un grand amateur, protecteur de Nicolas Saboly, de Monteux, et introducteur dans le magnifique palais qu'il vient de reconstruire, du premier opéra pré-lullyste déjà signalé<sup>34</sup>.

Restons-en, pour un moment, à la musique ecclésiastique. Le haut-clergé comtadin et provençal apparaît, dans le cadre de la Réforme catholique, constamment soucieux des orgues à construire, à relever ou à rénover. M. Dufourcq a fait connaître<sup>35</sup> la véritable floraison sur deux siècles de la fois culturelle et musicale. A quoi il faut ajouter les enseignements tirés de l'architecture : ainsi la situation d'un orgue sur une paroi latérale du chœur avec la tribune des choristes en vis-à-vis, comme à Carpentras et jusqu'en 1744 à Aix, signale ces techniques de compositions concertantes belles orgues avec leurs compositions caractéristiques et leur développement qui les conduit de la forme italienne à buffet plat dans le chœur, avec un

31. ANNE CHASTEL, *Le parlement d'Aix et la musique* (sous presse).

32. DE HAITZE, *Histoire de la ville d'Aix*, t. V, pp. 13 et suiv.

33. J. ROBERT, *op. cit.*, p. 291.

34. J. ROBERT, *ibid.*, p. 303. J. SIBERTIN-BLANC, dans *Rencontres*, 1957.

35. N. DUFOURCO, *Le livre de l'orgue français*, 3 vol., 1969-1971, incorpore les résultats des articles antérieurs, *Orgues comtadines et provençales*, parus dans *Mém. de l'Ac. de Vaucluse*, 1934 et *Prov. hist.*, 1955.

faux buffet en vis-à-vis — Avignon, Cavaillon, l'Isle, Aix, Fréjus (autrefois) — à la forme française (buffet au revers du mur de façade, avec positif en saillie, dont l'orgue de Saint-Maximin, parmi bien d'autres, est l'exemple (à l'instar de l'école vénitienne) décrites dans telle relation aixoise, marseillaise ou avignonnaise<sup>36</sup>. L'histoire de la facture d'orgue provençale procure, en outre, les indications les plus précieuses sur les métiers et les techniques des organiers, ces artisans menuisiers qu'on trouve avec leurs ateliers dans de nombreuses villes dont ils font souvent, comme les Royer et les Eustache de Marseille, la réputation musicale. On les voit, dans les prix-faits nombreux et précis, tailler, assembler et organiser les bois indigènes ou du Dauphiné ; fondre les plombs et les étains importés par Marseille. Quant aux organistes de cathédrale (parmi lesquels on rencontre, à Vaison, un ermite virtuose), ils semblent posséder ce caractère d'instabilité dont Manfred Bukofzer crédite l'organiste baroque et dont après l'errant Annibal Gantez, Rameau, éphémère maître de musique de Notre-Dame des Doms en 1702 sera un exemple classique<sup>37</sup>. Instabilité aux raisons diverses : difficultés dues à la conjoncture ; à la mesquinerie ou au conservatisme tâtilon des chapitres ; attrait des hauts salaires payés ailleurs par les bons instrumentistes qui sont rares. Certains organistes à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle seront réputés : Desmazures père à Marseille ou Tamisier à Sainte-Marthe de Tarascon. Mais il n'y a pas que l'orgue à bénéficier de l'attention, utilitaire ou musicale, du haut clergé.

Certaines maîtrises sont fameuses malgré l'instabilité qui règne aussi chez les maîtres de musique. A côté des ensembles plus modestes des églises ordinaires, les « musiques » de Notre-Dame des Doms, de Saint-Pierre et surtout de Saint-Agricol d'Avignon ; celles de Saint-Siffrein de Carpentras

36. « Hymne à deux chœurs, l'un à quatre voix choisies, l'autre en plein chœur renforcé ». Entrée de Marie de Médicis à Avignon, 1600. « Musique de la Métropole, composée... des boîtes et des fanfares des trompettes, hautbois et timbales qui répondaient aux violons », Aix, 1705. « Mélodieux concert de violons, de trompettes et de hautbois qui se répondaient tour à tour », Aix, 1689. « Huit trompettes en deux groupes, sonnant ensemble ou alternativement », Marseille, 1687.

37. M.-F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, 1948. Les listes d'organistes, et de maîtres de musique de Saint-Sauveur d'Aix, publiées par l'abbé Marbot, montrent dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle un roulement constant de titulaires.

et de Saint-Trophime d'Arles ; enfin l'illustre maîtrise de Saint-Sauveur d'Aix sont justement renommées<sup>38</sup>. Les chapitres traitent leurs enfants de chœur sans générosité particulière, mais ceux-ci — qui peuvent être des garnements en même temps que de bons musiciens<sup>39</sup> — conservent parfois un bon souvenir de leur passage dans ces écoles. Antoine Subject, ancien enfant de chœur de Notre-Dame des Doms, devenu musicien royal puis évêque de Montpellier, fonde à son intention personnelle une messe annuelle qui sera fidèlement commémorée jusqu'à la fin de l'Ancien Régime dans la cathédrale où il avait été maîtrisier<sup>40</sup>. A Aix, l'institution devenue célèbre malgré la parcimonie du chapitre<sup>41</sup>, est une pépinière de chanteurs, d'instrumentistes et de compositeurs. Sous la direction de ses savants maîtres de chœur ecclésiastiques, Gal puis Guillaume Poitevin, elle formera Jean Gilles, André Campra, Esprit Blanchard (pour ne citer que ceux qui acquièrent une réputation nationale).

Les affectifs de ces « musiques » sont assez variables. A côté des enfants qui ne sont jamais en grand nombre (6, 8, 10), il y a le ou les chœurs ecclésiastiques (basses ou basse-tailles) et un nombre variable de chanteurs adultes (des clercs aussi, le plus souvent) pour l'étoffement des parties. A quoi il faut ajouter des instrumentistes divers : permanents comme les organistes ou joueurs de serpent ; ou occasionnels, joueurs des instruments les plus variés lors des cérémonies solennelles. Ainsi, et surtout quand plusieurs « musiques » se regroupent pour les grandes occasions, les

38. Nombreuses études sur les maîtrises provençales : F. RAUGEL, *Saint-Sauveur d'Aix (XVIII<sup>e</sup> siècle)*, 1954 et *Saint-Trophime d'Arles* 1961 ; J. RODRIGUEZ, *Cathédrale d'Avignon*, dans *Mém. de l'Ac. de Vaucluse*, 1973 ; J. ROBERT, *Saint-Agricol d'Avignon* dans *Actes 50<sup>e</sup> congrès des sociétés savantes* ; H.-A. DURAND, *Saint-Agricol* dans *Rev. de musicologie*, t. III, 1966.

39. Espiègleries souvent consacrées — comme ailleurs en France — par des cérémonies parodiques. Dans le Comtat les enfants de chœur se font une spécialité de molester les juifs. R. MOULINAS, *Les juifs d'Avignon et du Comtat au dernier siècle de l'Ancien Régime*, thèse de doctorat ès lettres de l'Université de Provence, 1979. Certaines maîtrises, celle de Vence, par exemple, sont en 1677 taxées de « dissolution » par l'évêque Mgr de Thomassin qui signale que « les enfants de chœur en sortent plus ignorants qu'ils y sont entrés ». Cité par A. CHASTEL, *op. cit.*

40. Chanoine SAUREL, *Antoine Subject*, 1898.

41. Cl. DOLAN-LECLERC, *op. cit.*

effectifs mis en œuvre peuvent être considérables<sup>42</sup> et permettre, justement, toutes sortes d'effets « concertants » ou massifs.

La rareté des textes véritables exécutés — surtout pour la période qu'illustrent ces fameux et insaisissables compositeurs avignonnais, Esquirol ou Intermet — nous empêche de savoir exactement de quelle sorte de musique il s'agit, dans un contexte culturel tout « français » bien sûr, mais où les styles les plus divers — italiens ou allemands — n'étaient pas inconnus<sup>43</sup>. En attendant la publication, entreprise, des musiciens de Saint-Siffrein de Carpentras<sup>44</sup> et l'étude à peine commencée des maîtres de Saint-Sauveur d'Aix, ce qu'on connaît de ces derniers — surtout Poitevin ou Cabassol — permet de rapprocher leur harmonieux contrepoint, leur mesure et leur gravité, du style d'un Henry Dumont par exemple<sup>45</sup>. A Carpentras, l'œuvre du chanoine Archimbaud, maître de musique de Saint-Siffrein, révèle — vers 1730 — dans ses pièces d'orgue, dans ses messes simplement soutenues (comme chez les Aixois cités plus haut) par la basse-continue ou avec une « symphonie » dépouillée, dans ses leçons de ténèbres, un contrepointiste correct quoique un peu simplet, ami des effets majestueux et un peu monotones, un attardé de ce style lullyste ou « à la Lalande » qui a eu longtemps la faveur de la Provence musicale<sup>46</sup>. A Carpentras du moins, avec Boudou, Papet et surtout Meister, les choses deviendront plus complexes, plus brillantes, plus « galantes » à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>47</sup>. A Aix, où les oiseaux de haute volée (Campra, Gilles, Blanchard) se sont loin enfuis, les choses semblent n'avoir guère été différentes. Aussi les « musiques » doivent-

42. Sur les effectifs d'Aix et de Marseille, J. CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, pp. 51-53.

43. En 1705 on entend à Carpentras un *David persécuté*, « oratoire à quatre voix, avec les instruments chanté en italien dans le palais de la Rectorie ».

A Avignon, grand carrefour culturel, à côté de la musique « à l'italienne » du vice-légat on pouvait entendre parfois des virtuoses étrangers de passage comme cet organiste allemand signalé en 1639. J. ROBERT, *RHT*, 1969, *op. cit.*, p. 294. Également, N. DUFOURC, *Orgues comtadines*, dans *Prov. hist.*, t. V, 20, p. 114. Notations intéressantes sur le répertoire, le plain-chant et la polyphonie dans J. CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, pp. 45-53.

44. Voir notre étude à paraître sur le chanoine Archimbaud et sa musique.

45. *Le grand passé musical de la Provence*, et *Les maîtres provençaux du Moiet*, disques cités, notices par M. Gay et H.-A. Durand.

46. Bibliothèque de Carpentras, ms. 1019.

47. R. CAILLET, *Les vêpres de Saint-Siffrein*, *op. cit.*

elles, dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, se renforcer considérablement. Quand se consacre, comme à Versailles, la mode des violons à l'église, les cathédrales ou abbayes principales possèdent aussi de véritables orchestres dont les violons — à Marseille, à Aix ou à Avignon — malgré l'exclusivisme jaloux des chanoines, se louent... ou s'empruntent à l'opéra. Cet opéra d'origine marseillaise qui attire aussi, malgré les interdictions véhémentes, des prêtres déréglés qui s'y exhibent en habits de couleur et parfois sur scène<sup>48</sup>. Là comme ailleurs, sous la pression économique et quand changent les goûts, s'amorce une laïcisation des musiciens d'église — et par choc en retour une mondanisation de la musique sacrée — en un mouvement qui prépare ou se greffe sur la déchristianisation<sup>49</sup> que l'on voit ainsi apparaître au sein même des cathédrales et dont certains prélats comme Mgr de Belsunce, plus clairvoyants, ont eu la conscience. Dès lors, l'appât de la musique autant que la ferveur attirent des foules à l'église. Pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle, le chapitre métropolitain d'Avignon fait exécuter le 29 décembre 1748 un *Magnificat* composé par le maître de musique de Saint-Agricol sur des noëls de Saboly<sup>50</sup>. En 1764, les Avignonnais se pressent en foule au service funèbre à la mémoire de Rameau, spectaculairement donné avec le *Requiem* de Jean Gilles et — symptomatiquement — un *De profundis* de Pergolèse<sup>51</sup>. En mai 1775, le service pour l'exaltation de Pie VI groupe près de 200 musiciens dans le chœur de Notre-Dame des Doms et fait accourir « tous les amateurs de la ville et des provinces voisines »<sup>52</sup>. L'esprit mondain ne règne pas moins, à Avignon toujours, lors de la grand-messe de Sainte-Cécile exécutée en symphonie par la confrérie des musiciens<sup>53</sup>. Sans doute analogue, il serait intéressant de préciser les modalités locales de cette évolution à Aix, Arles, à Marseille.

48. J. CHEILAN-CAMBOLIN, *op. cit.*, pp. 98, 107, 263, etc.

49. M. VOVELLE, *Piété baroque et déchristianisation*, 1973.

50. *Cérémonial du chapitre métropolitain d'Avignon*, dans *Mém. de l'ac. de Vaucluse*, t. XII, 1912, p. 293.

51. J. GIRARD, *Evocation du vieil Avignon*, p. 168.

52. P. CHARPENNE, *Histoire des réunions temporaires d'Avignon... à la France*, 1886, t. II.

53. R. MACHARD, *Musiciens avignonnais au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Mém. de l'ac. de Vaucluse*, 1973-74.

Ceci vaut pour les grands centres religieux de la Provence occidentale et du Comtat. On serait curieux de connaître (et ce n'est pas facile)<sup>54</sup>, les modalités de la vie musicale dans les diocèses moins opulents de la Provence centrale et occidentale. On sait que Toulon bénéficie de l'apport des musiciens d'Aix ; Hyères donna un bon musicien, Alexandre de Ville-neuve formé à la maîtrise d'Arles mais finalement attiré par Paris où il imprimera en 1711 diverses compositions sacrées<sup>55</sup>. Les évêques de Glandèves donnent des soins à leur joli orgue. Mais quelle musique faisait-on à Fréjus, à Digne, à Senez ? Le clergé y semble particulièrement rigoriste. C'est dans le diocèse de Grasse que commence l'interminable querelle portée devant le parlement d'Aix, sur le rigaudon turbulent et lascif<sup>56</sup>. Dans le diocèse de Vence, un prêtre se plaindra à Monseigneur du goût immodéré des gens du pays pour le tambour qu'il appelle « cet instrument du démon »<sup>57</sup>. Ce « diabolus in musica », c'est en effet l'évolution de la musique profane qui, non contente de transformer les styles, va tourner les têtes et les cœurs, créer des « idoles », compartimenter la société, nourrir les idéologies, favoriser la contestation. Mais il faudra attendre l'ère des Lumières.

Les juifs aussi ont leur musique comme le rappellent des études récentes. A côté des mélodies traditionnelles du « rite comtadin » où passent les souffles de l'Orient, les israélites du Comtat pratiquent, dans les *piyoutim* notamment, un style « provençal » qui se rapproche assez des mélodies populaires ou des Noël's. Les compositions plus ambitieuses comme le « Canticum Hebraicum » de Louis Saladin, compositeur probablement catholique, sonnent comme les aimables motets de la fin du grand siècle<sup>57 bis</sup>.

54. On se référera avec intérêt à la publication prochaine de M<sup>me</sup> Anne CHASTEL, *Le Parlement de Provence et la musique*. Notamment affaire du Rigodon ; vie musicale de la maîtrise de Vence ; notations sur Sisteron, etc.

55. M. CARRIÈRES, *op. cit.*, p. 43.

56. « Embrassements immodestes et postures très indécentes ». Requête au Parlement par André de Cormis, promoteur de l'évêché de Vence, A. CHASTEL, *op. cit.*

57. M.-H. FROESCHLÉ-CHOPARD, *Les visites pastorales de Provence orientale*, dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. LXIII, n° 171, juillet-décembre 1977, notamment pp. 289-290. En 1725, le concile d'Avignon interdit de même le tambour à l'église « mais la trompette est tolérée, parce qu'elle rappelle le jugement dernier », P. CHARPENNE, *op. cit.*, II, p. 8.

57 bis. M. CARRIÈRES, *op. cit.*, p. 17. Sur les *piyoutim* voir plus loin l'article de M<sup>me</sup> TAYARD-GUICHARD. Renseignements sur les juifs comtadins et leur musique dans R. MOULINAS, *Les juifs du Comtat Venaissin au dernier siècle de l'Ancien Régime*, thèse de doctorat es lettres, 6 vol. ronéot., Aix, 1979.

En ce qui concerne la musique profane, toutes les catégories établies par Bukofzer sont présentes en Provence qui apparaît ainsi comme complètement acculturée au Baroque<sup>58</sup>.

Le peuple des villes et des campagnes, les bourgeoisies des bourgs et de villages, de bastides, de cazettes de pénitents chantent, dansent, processionnent au son des galoubets et des tambourins. Mais aussi au son de ces violons, de ces tambours et de ces hautbois dont, pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, Agulhon a signalé dans les villages, les querelles fondées sur le conflit des classes sociales et des instruments qui les symbolisent<sup>59</sup>. C'est à cette époque que se fixent certaines formes de la danse populaire : matelotes et passe-pieds originaires du littoral ; rigaudons et gavottes de l'intérieur<sup>60</sup>. De même va s'affirmant le goût pour les Noëls — dont Saboly a été le maître —, ingénieux petits airs affublés de paroles irrévérencieuses qui les feront censurer au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>, mais auxquels les cantiques doucereux popularisés par les missions du P. Bridaine en 1743 ne mettront pas fin<sup>62</sup>.

Dans les villes où s'élaborent les musiques dites « savantes », la symbolique baroque ne se décèle pas moins. Comme dans l'Allemagne du temps de Bach, la fonction de trompette urbain se transmet de père en fils<sup>63</sup> (avec les secrets de ce noble et difficile instrument). Les fanfares de hautbois, de bassons, de tambours et de timbales sonnent pour les fêtes des galères à Marseille et à Toulon. Jusqu'au moment où des fêtes plus réglées fixeront les normes lullystes du bon ton musical, les fêtes, les feux de joie, les ballets, les calvacades et les carrousels se déroulent au son des instruments

58. M. BUKOFZER, *op. cit.*, ch. 12, *Sociology of Baroque music*.

59. M. AGULHON, *Pénitents et Francs-Maçons de l'ancienne Provence*, 1968, p. 63. Conflits sociaux, encore, symbolisés par la musique et la danse, rapportés par A. CHASTEL, *op. cit.*, à Barjols en 1783 : Arch. dép., B 3679.

60. M. CARRIÈRES, *op. cit.*, pp. 129-132. Egalement, François d'ESTIENNE, *Traité des danses*, 1580, cité par A. CHASTEL, *op. cit.*

61. H.-A. DURAND, *Le folklore provençal et les prohibitions du Concile d'Avignon de 1725*, dans *Prov. hist.*, t. VIII, 1958.

62. A. MARCEL, *Antoine Peirol et ses noëls provençaux*, dans *Mém. de l'ac. de Vaucluse*, t. XVIII, 1918.

63. ROUX-ALPHÉAN, *Les rues d'Aix, op. cit.*, t. I, p. 105. Les Vallier furent trompettes de père en fils pendant deux cent soixante-quatorze ans (1572-1846).

du « premier baroque » : harpes, mandores, luths, épinettes, cistres et violons groupés en formations parfois très nombreuses (plusieurs dizaines)<sup>64</sup>.

À Aix, où se donnent des sérénades en musique et les Jeux de la Fête-Dieu ; à Avignon où les commémorations romaines ou françaises sont si importantes et musicalement si soignées ; dans les grandes villes provençales, les fêtes patronales et des monastères, les *Te Deum*, les cérémonies municipales, les actes universitaires multiplient les processions conduites par les violons ou des fanfares sonnante sur des musiques sans doute un peu simplettes mais, dès lors, accessibles à toutes les catégories sociales. Les bandes de violons sont complétées par des troupes de danseurs grands et petits dont la spécialité est, à Aix du moins, cette mauresque déjà rencontrée<sup>65</sup>. Boîtes et mousqueteries accompagnent trompettes et tambours pour des cérémonies comme la pose de la première pierre du célèbre hôpital de Carpentras en 1750. Le *Te Deum* de La Lande est exécuté à Avignon, en 1757, au bruit de l'artillerie.

Les assemblées d'ordres ou de communautés s'offrent aussi des divertissements musicaux et le poète d'Assoucy raillera, à Avignon, « tous ces beaux Messieurs des Etats, qui tous les jours ont six ducats, la musique et la comédie »<sup>66</sup>. Les festins offrent — selon la symbolique musicale du Baroque — des violons pour les messieurs et des hautbois pour les dames, et les instruments s'unissent pour le bal de clôture. Inutile, semble-t-il, de souligner à ce point l'importance sociale et culturelle des bals dans la société d'Ancien Régime<sup>67</sup>.

Si les fêtes de confréries s'effectuent souvent, à Aix, au son du tambour, les ballets des jésuites se dansent au son des violons. Les plus spectaculaires avec décors et machines — qui attirent plusieurs centaines de spectateurs — servent souvent de succédané à l'opéra. Et les bons Pères de s'excuser :

64. Voir les relations d' « entrées » déjà citées et E. BARATIER et coll., *Histoire de Marseille*, 1973, p. 234.

65. Notations abondantes rassemblées dans les travaux cités de J. Girard, J. Robert, A. Chastel, Ch. Jeanseime, J. Cheilan-Combolin, etc.

66. J. GIRARD, *op. cit.*, p. 197.

67. P. MASSON, *op. cit.*, t. III, p. 459.

« Nos muses n'ont rien de profane que l'extérieur, mais sont toujours sacrées au dedans par une véritable piété chrétienne ». A Avignon, la piété, la charité chrétienne et surtout l'ostentation se marient à la symphonie dans la cérémonie de la Délivrance (ou grâce d'un condamné à mort), conduite par les pénitents noirs dont la procession s'ouvre avec une fanfare de trompettes, hautbois et timbales, et se ferme avec un orchestre ambulant de 10 violons et basses <sup>68</sup>.

Les violons sont organisés en communautés jurées de ménestriers <sup>69</sup> (soumises en Provence au roi des violons de Paris), jusqu'au moment où, ici comme à Paris, succomberont sous les coups des violons multipliés et rebellés les « Fastes de la Grande et Ancienne Menestrandise » pour parler ironiquement comme François Couperin. Souvent issus de dynasties spécialisées (à Avignon les Ranc, violonistes, les Hill, instrumentistes à vent ; à Marseille les Besson ou les Caron ; à Aix, les Guiramand ou les Campra), pratiquant souvent un autre métier <sup>70</sup> (tailleur, maître d'armes, médecin, pâtissier, etc.), groupés en « bandes » (de nombre et d'importance variables selon les villes, de 10 à 16 musiciens à Avignon ou à Aix) ils se louent pour les fêtes civiles et religieuses. Les bandes de violons sont recherchées pour les bals et les cérémonies ; aussi se disputent-elles âprement la clientèle, les cachets et les étrennes, et beaucoup de leurs chefs connaîtront sinon l'instruction, du moins l'aisance matérielle et parfois la célébrité comme le fameux Jean de la Pierre, violoniste du maréchal de Bassompierre, puis des consuls d'Avignon, de 1631 à 1644 <sup>71</sup>.

68. Les ballets des jésuites en Provence mériteraient une étude approfondie. Voir particulièrement : E. MÉCHIN, *Annales du collège royal Bourbon d'Aix*, 1890. J. ROBERT, *RHT*, 1965, *op. cit.*, p. 301.

Sur la Délivrance, après Charpenne, J. GIRARD, *op. cit.*, pp. 279-280, « fanfare avant la croix, où il y avait timballe, deux trompettes, trois albois, une basse et cinq violons », à la fin « bande de dix violons ou basses ». Egalement J. Robert, *ibid.*, p. 294.

69. Descriptions précises dans Ch. JEANSELME, *op. cit.*, et J. ROBERT, *Contrats d'apprentissage... de musiciens*, dans *86<sup>e</sup> congrès des soc. sav.*, 1962.

70. La formule semble particulièrement méridionale. C'est la même chose à Rome pour les artistes, M. ANDRIEUX, *La vie quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1962, pp. 93-94.

71. J. ROBERT, *Une famille de joueurs de violon... les de la Pierre*, dans *Recherches*, t. IV.

Avec les nouvelles musiques, leur niveau technique s'améliore. Certains violons (Joseph Campra, frère d'André) seront recrutés par Paris. D'autres, comme Pierre Vachon d'Arles, feront une carrière internationale. Beaucoup, comme leurs confrères organistes ou clavecinistes donnent des leçons aux personnes de qualité, mais aussi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à des artisans. Vers la fin de ce siècle, sans cesser d'être un « art de classe », la musique « savante » élargit néanmoins son assise sociale. Mais, ce que l'individualisme, le professionnalisme, la critique ou le snobisme y gagnent, un certain unanimité y perd. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, des prélats — souvent d'ailleurs non Provençaux — interdisent les attroupements musicaux pour Noël et les cavalcades d'antan. Un certain « ordre » doit régner<sup>72</sup>.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, ici comme ailleurs, accélère les transformations. Le nombre des musiciens, des mélomanes s'accroît. A Avignon, les musiciens groupés au XVII<sup>e</sup> siècle en confrérie de Saint Grégoire siégeant à Saint-Agricol, changent, vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (de façon symptomatique), le titre de leur groupement, féminisé en confrérie de Sainte Cécile, à laquelle tous les professionnels sont tenus d'appartenir. On rencontre aussi les premiers noms d'Avignon chez « MM. les amateurs qui ont fait un présent à la confrairie de Sainte Cécile »<sup>73</sup>. A Aix (où les documents sont peu prolixes dans ce domaine), la musique est fort pratiquée dans le monde parlementaire<sup>74</sup>. Ainsi la musique, les musiques, ses locaux, ses budgets se transforment, amorcent de profonds changements dans les goûts, l'affectivité, les mentalités, la société. On savait d'ailleurs, avant M. Attali<sup>75</sup>, que la musique est un thermomètre social ; dès lors, plus que jamais.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, aucun Comtadin<sup>76</sup> ou Provençal n'est assez riche pour entretenir chez lui, même quand se créent dans les hôtels des salons

72. F. DOLLIEULE, *Marseille à la fin de l'Ancien Régime*, 1896, p. 49. A. BOURDE, *Marseille de Puget*, dans *Prov. hist.*, fasc. 88, 1972, p. 171.

73. R. MACHARD, *op. cit.*

74. A. CHASTEL, *op. cit.*, P. MASSON, *op. cit.*, t. III, pp. 437 et suiv.

75. J. ATTALI, *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, 1977.

76. Jusqu'à plus ample informé, plus d'allusion, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à « la musique italienne » des vice-légats.

de musique ou de petits théâtres de société<sup>77</sup>, un orchestre permanent comme c'est le cas à Paris, chez certains grands seigneurs ou fermiers généraux, tel que La Pouplinière, fameux mécène musical temporairement exilé à Marseille. Le comte de Rantzau, dans son séjour de Ménerbes, possède — paraît-il — un orchestre, mais sous quelques conditions ? Par contre, les assemblées, fréquentes dans la noblesse (le second duc de Villars donnera le ton à Aix) ou dans la haute bourgeoisie, sont rehaussées d'excellente musique de chambre<sup>78</sup>. Beaucoup de nobles possèdent de belles bibliothèques musicales dont demeurent des vestiges, des partitions d'opéras surtout, élégamment reliés aux armes des Thomassin, des Grignan, des Simiane, des Bruny de la Tour d'Aigues<sup>79</sup>. Vers 1720, quand les aristocraties décidément se parisianisent, de nobles mélomanes constituent des sociétés de « concerts spirituels » qui donnent ordinairement « un acte d'opéra, une ariette et un motet à grand chœur ». Les formules sont très sensiblement les mêmes à Avignon (où c'est un certain Fisher — peut-être le beau-frère de Boccherini — qui en 1763 dirige le concert<sup>80</sup>) à Aix, à Arles, à Draguignan, à Toulon où les mondanités tiennent autant de place que la musique. A Marseille où le concert a d'importants fondateurs (l'évêque Belsunce notamment), il s'agira, selon le gouverneur et l'intendant, de détourner les jeunes futurs négociants de la débauche et du jeu. Mais les sociétés de concert, réservées aux « personnes de distinction » ou « de bonne compagnie » affirmeront peu à peu leur exclusivisme de caste quand l'opéra et les comédies attireront des auditoires par trop mélangés que hiérarchise sans doute le prix des places mais que rassemblent aussi, pour le meilleur et pour le pire, les corridors sombres du théâtre, la recherche de la galanterie, les disputes et les rixes<sup>81</sup>.

77. A Aix dans les hôtels de Villeneuve d'Ansouis, de Lagoy, de Maliveryn, de Lestang-Parade. A CHASTEL, *op. cit.* qui critique malicieusement les « évocations » gratuites de H. DOBLER, *Le cadre de la vie mondaine à Aix-en-Provence*, 1928.

78. P. MASSON, *loc. cit.* Ch. LÉPINGLE, *Un haut fonctionnaire... au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le duc de Villars*, Mémoire de l'Institut d'Art, Université de Provence.

79. C. ROUXEAU DE L'ECOTAIS, *op. cit.*

80. R. MACHARD, *op. cit.* A. Carpentras, J.-L. Dufau, violoniste violoncelliste aurait été camarade de jeunesse de Boccherini dont le nom, décidément, est lié à Avignon et au Comtat. R. CAILLET, *Les vêpres de Saint-Siffrein*, *op. cit.*

81. P. MASSON, *op. cit.*, t. III, pp. 443 et suiv. Egalement Ch. JEANSELME, J. CHEILAN-CAMBOLIN, etc., *op. cit.*

La musique, les orchestres réglés à la façon de Lully sont non seulement un élément de prestige mais aussi un procédé d'acculturation au style (politique autant qu'artistique) de Paris, en même temps que s'élabore cet autre rituel social qu'est le choix d'une maîtresse parmi les cantatrices ou les ballerines<sup>82</sup>. Et, comme il se doit, l'Avignon pontifical — si « français » par ailleurs — n'est pas le dernier à imiter Paris. Ici comme dans toute la Provence occidentale, les vieilles formes culturelles reculent. Les cantates patoisantes encore données à Avignon en 1753, les saynètes en provençal qu'on offre au comte de Provence en 1778 n'apparaissent alors que d'aimables survivances folkloriques ; en 1785, c'est par un bal magnifique au palais des Papes que le vice-légat Filomarino célèbre le séjour à Avignon du duc et de la duchesse de Cumberland<sup>83</sup>. En 1778, le corps de musique des chevaux-légers pontificaux à Avignon, comporte 4 clarinettes, 2 cors de chasse, 2 bassons et, les jours de grande cérémonie, 1 tambour et des cymbales pour les défilés à cheval. Là encore, et caractéristiques de l'époque, cet orchestre d'instruments à vent (formation aristocratique<sup>84</sup> autant que militaire) sert également aux divertissements du vice-légat Casoni.

La Provence, Marseille surtout, s'enrichissent alors de bons exécutants et d'honnêtes compositeurs : Jean Audiffrein maître de musique de Saint-Victor, Laurent Desmazures organiste de La Major, Laurent Bellissen maître du concert. Mais les artistes de premier plan sont invinciblement attirés par Paris.

Toutefois, autant que par le passé, la musique conserve sa fonction d'ornement obligé des cérémonies officielles, des cortèges, des processions, des visites royales ou princières. Il serait inutile de multiplier les exemples — très nombreux pour Aix, pour Marseille et les autres grandes villes —. Plus important serait un inventaire comparatif permettant de discerner — peut-être — des particularités locales, des goûts spécifiques, des évolutions

82. A. FABRE, *Les rues de Marseille*, 1868, t. III, p. 358.

83. J. GIRARD, *op. cit.*, p. 198. Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, les bals des vice-légats étaient célèbres.

84. M. BUKOFZER, *op. cit.*, p. 406.

stylistiques. Mais le matériau — pour l'heure — demeure introuvable. Et d'ailleurs la diffusion de l'édition musicale au XVIII<sup>e</sup> siècle révélerait sans doute un répertoire largement national ou international.

Conscientes du prestige qui en rejaillira sur leur ville, les municipalités soutiennent et hébergent (parfois somptueusement comme à Aix)<sup>85</sup> les académies de concerts. C'est à Marseille que les autorités (le gouverneur, l'intendant, l'échevinat) mènent une véritable politique musicale comme en d'autres cités négociantes de l'Europe : Venise, Naples et surtout Hambourg, toutes protectrices de l'opéra, spectacle révélateur du standing d'une ville<sup>86</sup>. L'histoire (maintenant mieux connue grâce à des travaux récents) de ce spectacle reflète d'abord l'évolution du goût musical en Provence. Pierre Gautier, natif de La Ciotat et excellent compositeur, a acheté à Lully le privilège des représentations d'opéras dont lui-même compose un ou deux pour Marseille. Mais, pendant un demi-siècle, entre 1680 et 1730 environ, c'est le règne quasi-absolu de la tragédie en musique lullyste. Après 1730, le goût se diversifie quand les publics, préférant les opéras-ballets aux dépens de la tragédie musicale, se sont peut-être démocratisés. La scène marseillaise (installée en 1787 dans son superbe grand théâtre devient le fidèle reflet de ce qui se donne à Paris, accueille avec des enthousiasmes extravagants les tournées de stars célèbres comme M<sup>me</sup> Saint-Huberty. Réactions de « colonisés » ; manifestations compensatoires de frustrations ; expression laïcisée de ce siècle (et de notre région) volontiers convulsionnaires ? A ce degré, la musique devient pierre de touche. Le goût « populaire » pour la musique vocale et la voix s'affirme désormais au détriment de la musique symphonique ou de chambre réservée aux classes de culture et de fortune (qui privilégient d'ailleurs aussi les morceaux de musique vocale dans leurs programmes). Après 1760, le nouveau style musical (issu de l'opéra et surtout de l'opéra bouffe napolitain mais revu et corrigé par Paris) s'impose. Les

85. D. CHOL, *op. cit.*

86. M. BUKOFZER, *ibid.*, pp. 395-397. J. ROBERT, *RHT*, 1965, *op. cit.*, et surtout J. CHEILAN-CAMBOLIN, *Cinquante ans d'opéra, 1685-1739 à Marseille*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle de l'Université de Provence, 1972, d'où la plupart des notations qui suivent sont extraites.

87. M. VOVELLE, *Piété baroque, op. cit.*, p. 509.

partitions des opéras (conservées à Marseille et à Avignon) répètent les mêmes noms : Gluck, Monsigny, Grétry surtout dont la vogue indique aussi l'apparition d'un goût plus bourgeois, moins courtisan, volontiers critique. Et avec l'abbé Arnaud et bien d'autres la Querelle des Bouffons prendra en Provence le relais de la querelle janséniste<sup>88</sup>.

Du point de vue économique et social, l'opéra marseillais est aussi une entreprise commerciale qui crée des emplois, utilise les talents qui se multiplient pour la musique et les décors, rayonne sur les villes avoisinantes, Aix, Avignon et jusqu'à Montpellier et Toulon. Comme à Hambourg, comme à Londres, comme à Lyon, cet « opéra commercial » subit l'impact de la conjoncture économique, de la variation des goûts, de la concurrence des Bouffons. Autant que de succès éphémères, l'histoire de l'opéra marseillais est faite de faillites, de procès de mœurs et d'argent, de querelles de commanditaires et de propriétaires des salles (où la noblesse affairiste ne manque pas). Haut lieu de l'art, l'opéra est aussi un creuset social aisément bouillonnant. La société — et pas seulement la bonne —, s'y exprime de façon parfois significative. A Marseille, à Avignon, les privilèges municipaux ou officiels multiplient les places gratuites ; en contrepoint les gens du commun ou les militaires resquillent et les recettes en souffrent. Les nobles ou les officiers y jouent volontiers les tombeurs ou les bravaches provoquant ainsi de violentes réactions qui s'ajoutent au mécontentement politique. En 1773, sous prétexte de protester contre le *Zémire et Azor* de Grétry, de jeunes meneurs de la bourgeoisie libérale provoquent une émeute contre les échevins et Madame d'Albertas, femme du premier président du « Parlement Meaupou » d'Aix, alors violemment critiqué. Des coups de feu éclatent et plusieurs personnes sont tuées par la troupe appelée en renfort<sup>89</sup>. Moins sanglante, une tension analogue s'est manifestée à Avignon en 1765 quand une mesure indiscrete du vice-légat Salviati impopulaire provoque des rixes à l'opéra installé dans la nouvelle salle de la comédie « la plus jolie de

88. *La Lettre au comte de Caylus sur la musique, 1774*, du « grand pontife des gluckistes » a suscité de nombreuses prises de position en Provence. Le plus beau portrait de Gluck (au musée de Vienne) a été peint par J.-S. Duplessis, de Carpentras.

89. A. FABRE, *op. cit.*, t. III, pp. 350-390, « Tableau des mœurs au théâtre de Marseille ».

France » inaugurée en 1734<sup>90</sup>. Comme à Marseille, l'opéra et les bals sont hantés par une société frelatée que protège d'ailleurs l'aristocratie. A un bal donné par Salviati à la comédie d'Avignon<sup>91</sup>, il n'y avait de femmes « que les catins de la ville et des environs parce que le vice-légat avait fait la politesse de distribuer ses billets par les mains de la noblesse ».

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en apparence au moins, tout va bien dans le meilleur des mondes musicaux. Fifres et tambourins restent la marque spécifique de la provençalité. Ils conduisent les farandoles et sonnent des pastorales devant les crèches dont la mode commence. L'église est de plus en plus accueillante aux symphonies marquée par le style galant. Les orgues, pourtant, ne cessent pas de se construire et celles que le frère Isnard, de Tarascon, construit pour Aix, pour Marseille, pour Saint-Maximin sont décidément très françaises tant par leur forme que par leur composition. On ne peut croire que ces puissants instruments à plusieurs claviers n'aient servi qu'aux ariettes ou aux Noël's variés dont la vogue à l'église se développe dangereusement. Mais quelles étaient ces fugues que Laurent Desmazures improvisait si savamment, paraît-il, vers 1770 ?<sup>92</sup> L'opéra démocratisé, l'opéra miroir social devient parfois un forum ou un ring. La musique qui ruine les imprésarios fait vivre un nombre croissant de professionnels, de facteurs, de maîtres d'instruments, de marchands de cordes et de magazines musicaux<sup>93</sup>. Il est difficile de savoir si elle a adouci les mœurs. Elle déchaîne en tous cas les passions.

Quant au rayonnement musical de la Provence, il apparaît bien sûr, dans l'installation à Paris de bons compositeurs nés sur son sol. Après Campra, Mouret et Blanchard, voici à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle Etienne Joseph

90. Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle la « comédie » est à Avignon un lieu de tensions sociales provoquées en 1659 par l'accaparement de places par le viguier au détriment des consuls relégués au troisième rang. Les entrées gratuites consenties à 10 écoliers de l'Université sont également jalonnées par le public où dominent artisans et petits bourgeois. J. ROBERT, *op. cit.*, *RHT*, 1965. Les bagarres de 1734 ont pour raison la présence au parterre de la « livrée » du prélat italien.

91. J. GIRARD, *Evocations...*, *op. cit.*, p. 228.

92. Voir plus loin l'article de P. Geel sur les Desmazures.

93. Des recherches sur la maison Mossy, librairie-imprimeur-éditeur de musique, devraient se révéler intéressantes.

Floquet ancien élève de la maîtrise d'Aix, les frères Trial formés par la maîtrise d'Avignon, puis Della Maria, le Paesiello marseillais trop tôt disparu. Rayonnement encore, par l'utilisation systématique par des maîtres comme Rameau ou Mouret, qui les connurent de première main, de « provençalismes musicaux », tambourins et matelotes, mélodies des noëls, signes précurseurs du goût de l'exotisme.

En conclusion, que retenir de ces trop rapides esquisses ?

C'est sans doute qu'à tous les niveaux, le Comtat et la Provence ne sont pas moins baroques et classiques dans le domaine musical que dans les autres : sociaux, artistiques, spirituels ou culturels. C'est aussi la constatation qu'avec son mélange de musique populaire spécifique et typée, et de musique savante à la fois conservatrice et progressiste, avec sa floraison d'orgues et de concerts, avec ses maîtrises et ses bandes de violons, avec son opéra, ses nombreux amateurs et ses excellents praticiens, avec sa contribution remarquable aux fastes musicaux de Paris et de Versailles, notre région est, en France l'égale des plus fortunées.

André J. BOURDE.