

La Musique Écrite sur la Tempête. d'Après Shakespeare, par Pelham Humfrey

Author(s): M.-L. Pereyra

Source: *Bulletin de la Société française de musicologie*, T. 2, No. 7 (Oct., 1920), pp. 75-85

Published by: [Société Française de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/924845>

Accessed: 07-01-2016 16:35 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Société Française de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Bulletin de la Société française de musicologie*.

<http://www.jstor.org>

LA MUSIQUE ÉCRITE SUR LA TEMPÊTE

D'APRÈS SHAKESPEARE

Par PELHAM HUMFREY

L'objet de ces notes est de signaler l'existence d'un manuscrit anglais du ^{xvii}^e siècle, sans date, portant le titre de « The Vocal Musick in *the Tempest* by M^r Pelh. Humfrey »¹ que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Il comprend quatorze pages avec des portées de six lignes, et il est incorporé à un Recueil factice d'airs anglais (n^o 11 573), la plupart de chez Henry Playford, provenant de la vente Libri (1858). Le nom « J.-M. Harris, 1825 », écrit au crayon, donnerait à supposer que le volume a peut être appartenu à celui-ci.

Il nous est apparu que cette musique, tant par son caractère que par ce que l'on connaît des œuvres de son auteur, était restée ignorée jusqu'à présent ; l'avis éclairé de M. Barclay Squire, du British Museum n'a fait que confirmer nos prévisions.

La vie de Pelham Humfrey (Humphry, Humphrys, Humphrey) fut brève ; aussi sa biographie ne tiendra-t-elle que quelques lignes.

Il naquit en 1647, et il passe pour avoir été un neveu du colonel John Humphrey, notable partisan de Cromwell. En 1660, il devint enfant de chœur à la Chapelle Royale, dirigée par le capitaine Henry Cook, dont il reçut l'enseignement, comme tous les grands compositeurs anglais du temps, Michael Wise, John Blow, Henry Purcell.

De même que ces deux derniers qui furent ses condisciples, Humfrey était d'une précocité remarquable ; pendant son stage

1. La musique vocale dans *la Tempête* par M. Pelham Humfrey.

d'enfant de chœur, il écrivait déjà des « anthems » (antiennes), et notamment avec Blow et Turner, la pièce intitulée « Club-Anthem ».

L'année 1664 le vit obligé de quitter la Chapelle Royale, car il était envoyé sur le continent par Charles II, afin d'achever et perfectionner son éducation musicale. A cet effet, il recevait du service secret cent livres sterling pour son voyage de France et d'Italie (1664), la même somme l'an suivant, et cent cinquante en 1666. Mais ses études furent poursuivies principalement avec Lulli, le Lulli des comédies-ballets : *la Princesse d'Élide*, *le Mariage forcé*, *l'Amour médecin*, etc.

Le 24 janvier 1666-67, il fut nommé « Gentleman de la Chapelle royale », à la place de Thomas Hazard, il ne s'y installa que le 26 octobre étant revenu en Angleterre pendant ce mois. Il va sans dire que l'arrivée du nouveau « Gentleman » fut aussitôt marquée par l'exécution de quelques-unes de ses antiennes. A la mort du capitaine Cook (1672), il est appelé à remplacer son maître (30 juillet), et c'est alors qu'Henry Purcell, plus jeune de onze ans, se mit à travailler sous sa direction. On suppose qu'il apprit de cette manière le style français. Humfrey obtint ensuite la patente de « Compositeur pour les violons de Sa Majesté », qui lui fut décernée le 8 août suivant ainsi qu'à Thomas Purcell¹, et le 14 juillet 1674, il mourait prématurément à Windsor, à l'âge de vingt-sept ans. Trois jours après, il fut enterré au cloître de l'abbaye de Westminster.

La production musicale de Pelham Humfrey est formée de musique religieuse et profane. La première catégorie, de beaucoup la plus importante, comporte un très grand nombre de « Anthems », de « Services » et de « Chants sacrés ».

On les trouve dans diverses collections de musique religieuse telles que : « A Collection of Anthems » (Londres, 1749), la Collection du Dr W. Croft, « l'Harmonia Sacra » de Playford », la « Cathedral Music » de Boyce, la « Clifford's Collection » (1664). Puis, à l'état de manuscrits, entre autres dans la « Tudway Collection » (British Museum), à Christ Church, Oxford, à la cathédrale d'Ely, au Fitz-William Museum de Cambridge, au « Royal College of Music » de Londres², etc.

1. Oncle de Henry Purcell qui mourut en 1682.

2. Voir Eitner et autres bibliographies.

Les œuvres profanes se rencontrent dans les recueils de musique de John Playford : « Choice Songs and Ayres for one voyce to sing to a Theorbo Lute or Bass Viol » (1673), « Choice Ayres Songs and Dialogues » (1676-84), le « Pleasant Companion » (1682). La « Musica Antica », de John Stafford Smith renferme cinq airs avec basse, dont un pour la Conquête de Grenade de Dryden (1^{re} partie, 1672), l'Histoire de la Musique de Hawkins (supplément) contient un air. A cela, on ajoutera deux Odes pour la fête de Charles II, une Ode pour le Nouvel An.

Humfrey a peu donné au théâtre ; on verra plus loin quelle a été sa participation à *la Tempête*.

Rien n'est plus exact que l'appréciation de M. Romain Rolland sur lui. « Artiste remarquable, parfois génial, dit-il, qui n'eut pas le temps de donner sa mesure mais dont quelques œuvres vivent encore par leur beauté et leur force d'expression »¹. Le Journal de Samuel Pepys (1632-1703) mentionne ses grandes capacités musicales², et dans un autre domaine, son orgueil. Il est considéré comme le premier ayant introduit dans la musique d'église anglaise le nouveau style qu'il avait pratiqué avec Lulli, qui fut amplifié plus tard par Purcell. Un fait digne de remarque est leur prédilection à tous les deux pour les tons mineurs. Enfin, on peut le ranger parmi ces musiciens étrangers, les Cousser, G. Muffat, J. Fisher, qui vinrent se soumettre à la discipline de Lulli. Cette discipline, notre Lulliste anglais semble l'avoir allègrement supportée et en avoir fait amplement son profit au point de vue de la musique dramatique, si on en juge par le manuscrit dont nous nous occupons.

D'ailleurs le séjour de Humfrey à Paris acquiert un intérêt spécial de ce que, contrairement à celui de ses camarades allemands, il se place à une période que nous pouvons définir. Quant à son passage en Italie, il semble difficile, voire même impossible de préciser.

En ce qui concerne les origines, nous pensons qu'il est presque inutile d'insister sur le rôle prépondérant que joue la musique dans *la Tempête* de Shakespeare (1610-11). Elle en est pour ainsi dire enveloppée, et à tout moment, la musique est évoquée ; cependant aucun renseignement ne nous est parvenu au sujet de la façon dont

1. *Encyclopédie de la Musique*, l'Opéra anglais au XVII^e siècle.

2. Novembre 1667.

elle était associée à la pièce. Il y a tout lieu de croire que le recueil du Dr John Wilson (1594-1673), « *Cheerful Ayres or Ballads* », (Oxford, 1660) nous a conservé deux airs originaux chantés par Ariel : « *Full fathom five thy father lies* »¹, et « *Where the bee sucks, there suck I* »².

Ils furent composés en 1612 par le luthiste Robert Johnson (1540-1626) collaborateur musical de Middleton, Shakespeare, Ben Jonson, auteur de madrigaux, de danses, de pièces pour Virginal³.

L'histoire de la musique de scène qui accompagnait, au cours du XVII^e siècle, les différentes adaptations littéraires de *la Tempête* est, selon l'opinion des spécialistes, insuffisamment connue⁴. C'est un chapitre compliqué, et de nombreux points restent encore à déterminer. Aussi, ne ferons-nous que résumer l'état actuel des recherches, en laissant à nos collègues d'outre-Manche le soin de conclure.

Les poètes anglais de la seconde partie du XVII^e siècle, non des moindres, tinrent absolument à affiner, à transformer Shakespeare au goût du jour. C'est-à-dire qu'ils ne craignirent point de le défigurer, de le rendre méconnaissable, même ridicule. Ils ne firent pas de ses drames et de ses comédies des opéras proprement dits auxquels le tempérament anglais ne s'est jamais adapté, mais des pièces formées de texte parlé et chanté, d'intermèdes instrumentaux et vocaux, de danses ; le tout, à grand renfort de décors et de machines. Leur invention tenait naturellement une place considérable, Adjoindre ou retrancher les personnages, rajouter des scènes, des intrigues nouvelles, n'était qu'un jeu pour eux. De sorte que, du véritable Shakespeare, il ne reste qu'une trame souvent bien légère, qu'un cadre où évoluent des êtres falots et sans vie dramatique.

Bornons-nous à citer, comme exemples de ces arrangements plus ou moins sacrilèges, *la Tempête*, *Timon d'Athènes*, la « *Fairy Queen* » (inspirée du *Songé d'une nuit d'été*) qu'a illustrées la musique de Purcell.

Pour *la Tempête*, on se trouve en présence de deux adaptations.

1. *Sous cinq brassées ton père git.* (Traduction Fr. Victor Hugo.)

2. *Où suce l'abeille, je suce, moi.* (*Ibid.*)

3. Le Fitz William Virginal Book en renferme quatre.

4. Voir W. Barclay Squire : *Purcell's dramatic Music* (*Recueil trimestriel de la Société Internationale de musique*, vol. V) et E. J. Dent : Préface de *la Tempête* (*Purcell Society*, vol. XIX).

La première est celle des poètes John Dryden (1631-1700) et Sir William Davenant (1603-1668), que l'amateur de musique Samuel Pepys dit avoir vu représenter le 7 novembre 1667, et qui parut en 1670 chez l'éditeur Henry Herringman sous le titre de : « The Tempest or the enchanted Island »¹.

Rééditée en 1676 et en 1690, cette œuvre subit des altérations essentielles.

La seconde de ces adaptations parut en 1674, chez le même éditeur : « The Tempest or the enchanted Island, a comedy », sans nom d'auteur. Elle comprenait le prologue et l'épilogue de Dryden destinés à la représentation de 1667 et la préface de Dryden à l'édition de 1670.

Elle était censée émaner de celui-ci et avoir servi à Purcell. Or, les travaux de MM. Barclay Squire et W.-J. Lawrence² ont établi que cette adaptation ne pouvait pas être de Dryden, mais bien du poète Thomas Shadwell (1640-1692). Du reste, elle lui est attribuée par le souffleur de théâtre John Downes dans son ouvrage : « Roscius Anglicanus or an historical Review of the Stage from 1660 to 1706 » (1708). Il cite « The Tempest or the Inchanted Island made into an opera by Mr Shadwell »³ comme ayant été jouée au Dorset Garden Theatre en 1673.

Cette assertion a été reconnue inexacte par M. W.-J. Lawrence⁴ qui invoque à cet égard les raisons suivantes. Il existe au British Museum (Ms. Egerton) un Prologue et un Épilogue pour *la Tempête*, écrits par Shadwell. Ce prologue est visiblement destiné à constituer une réplique au prologue et à l'épilogue de l'édition de *la Tempête* de 1674 à l'occasion de l'ouverture du Nouveau Théâtre Royal le 26 mars 1674, et il dut paraître un mois ou six semaines plus tard. De plus un relevé de compte du Lord Chamberlain du 16 mai 1674 permet de fixer la représentation de la pièce de Shadwell à l'année 1674⁵, à ce théâtre.

La Tempête de Shadwell, qui fit partie des représentations aux-

1. *La Tempête ou l'Île enchantée*.

2. Voir. E. J. Dent : Préface de *la Tempête* de Purcell.

3. *La Tempête ou l'Île enchantée* transformée en opéra.

4. Voir. E. J. Dent : Préface de *la Tempête* de Purcell.

5. Il y eut une reprise de *la Tempête* de Dryden-Davenant en 1673, ce qui explique peut-être la date émise par Downes.

quelles assista l'ambassadeur marocain au Dorset Garden Theatre en 1682, fut réimprimée en 1676, 1690, 1691. On remarquera que les premières de ces deux dates coïncident avec celles des rééditions de la pièce de 1667. (Version Dryden-Davenant).

Voici les changements dont elle fut l'occasion. L'air de l'acte II « Arise, arise yee subteranean winds »¹, le Masque représenté devant Prospero au cinquième acte n'apparaissent que dans les éditions de 1676 et de 1690. La figure de Milcha, esprit féminin qui est amoureux d'Ariel n'arrive que dans l'édition de 1676. Ces particularités se trouvent reportées dans la version de Shadwell. Par contre celle-ci présente d'intéressantes indications sur la disposition de l'orchestre que l'on retrouve dans l'édition de 1690 de la pièce de Dryden-Davenant. « Le devant de la scène, y est-il dit, est ouvert, et la bande des vingt-quatre violons avec les clavecins et les théorbes qui accompagnent les voix sont placés entre le parterre et la scène. » Il semble donc que c'est par une sorte d'échange, d'emprunt mutuel que les textes se sont formés et que l'adaptation de Shadwell ne soit que l'aboutissement de ces divers remaniements.

Examinons à présent la partie musicale afférente à ces ouvrages. *La Tempête* de Dryden-Davenant était jouée avec de la musique instrumentale de Matthew Locke (1632-1677), six morceaux², dont une ouverture (Curtain Tune) et des « Entrées et Danses » d'un autre musicien (peut être Draghi).

La musique de Locke fut publiée en 1675 avec celle qu'il fit pour la *Psyché* de Shadwell (1673).

Quant à la partie vocale, elle était fournie par un recueil de six airs qui remonte à peu près à la même époque (Playford) : « The Ariel's Songs in the Tempest »³. Quatre airs ont pour auteur :

John Banister (1630-1679), le directeur des violons de Charles II. Ce sont « Come unto these yellow sands (Shakespeare) »⁴, « Full

1. « Levez-vous vents souterrains ».

2. Cette musique de Locke, peut-être pour la première fois dans la musique anglaise, contient des indications de nuances pour le crescendo et le diminuendo (en anglais). Il faut y ajouter quatre airs pour les entre-actes (Act Tunes) et un « Canon 4 in 2 » comme conclusion.

3. « Les chants d'Ariel dans *la Tempête* ». L'exemplaire cité au catalogue du British Museum est daté : « 1670 ? »

4. *Venez sur ces sables jaunes*. (Traduction Fr. Victor Hugo). Voir aussi *Choyce Ayres Songs and Dialogues*. (Playford, Livre I, 1676).

fathom five thy father lies. » « Dry those eyes », « Go thy way. » Il y avait encore un air de James Hart, chanteur à l'abbaye de Westminster mort en 1718, « Adieu to the pleasures » et un de Pelham Humfrey « Where the bee sucks suck I ». Quel pouvait être l'apport musical particulier à *la Tempête* de Shadwell, car il est probable que les « Ariel's Songs » devaient s'employer pour les deux adaptations, les paroles y étant conservées. C'est justement le manuscrit « The Vocal Music in the Tempest », de Pelham Humfrey, qui offre celles des parties de la pièce de Dryden-Davenant pour lesquelles aucune musique n'avait été composée primitivement et que la version de Shadwell a reproduites.

La Tempête ou *l'Île enchantée* est divisée en cinq actes. Le premier ne comporte aucune musique ; la première scène représente le naufrage, la deuxième nous montre Prospero sur son île racontant son histoire à Miranda, s'entretenant avec Ariel, puis avec Caliban.

Dorinda, rôle qui n'est pas dans Shakespeare, décrit le vaisseau à Miranda.

A la première scène du second acte, Stephano, Trincalo (Trinculo), Mustacho et Ventoco (ces derniers étrangers à la pièce originale) rencontrent Caliban ; à la deuxième interviennent Prospero, Hippolito (qui n'existe pas chez Shakespeare), Miranda et Dorinda.

La troisième scène nous fait voir Alonzo, Antonio et Gonzalo réunis dans une île sauvage. Alonzo discourt sur lui-même et sur les causes de la disparition de son fils Ferdinand.

Ici commence la musique de Humfrey « The Song of the 3 Divells » (Le Chant des Trois Diables). La scène est une allusion au sort de Ferdinand et une condamnation de ceux qui ont été coupables envers lui ; elle est conçue en style récitatif lulliste (la basse, la voix ou les voix), comme tout le reste de l'œuvre. Les trois diables, qui sont placés sous le théâtre, chantent les uns après les autres à la façon des héros de Lulli. « Where does the black Fiend Ambition reside with the mischievous Divel of Pride » ¹, s'écrie le premier diable. A leur conversation prennent part l'Orgueil, la Fraude, le Crime. Les phrases récitatives sont interrompues par quatre ensembles à trois voix, dénommés chœurs. La musique suit le texte de Shadwell avec

1. « Où réside le noir ennemi Ambition avec le diable malfaisant de l'Orgueil. » Les versions Dryden-Davenant de 1676 et 1690 ne donnaient pas de musique pour cette partie-là de *la Tempête* (acte I).

toutefois quelques différences de distribution parmi les interlocuteurs et quelques mots changés par ci, par là. Après que les trois diables se sont tus, l'action théâtrale continue jusqu'au moment où un diable se fait de nouveau entendre. « O ciel, dit Alonzo, encore des apparitions ! » C'est là que la version littéraire expose le récit de ce diable : « Arise, arise yee subteranean winds » qu'aucune musique ne soulignait dans les éditions de 1676 et 1690 de la pièce de Dryden-Davenant, (acte I), et qui formera la fin de notre manuscrit.

Au troisième acte (première et troisième scène) se retrouvent les vers des quatre airs que John Banister¹ avait mis en musique, dévolus à Ariel et à Milcha, à Ferdinand et à Ariel (air en échos)².

Les trois scènes du quatrième acte se déroulent sans musique ; elles n'apportent rien de nouveau ni de saillant, et de même que pour les éditions de la pièce de Dryden-Davenant de 1676 et 1690 (acte IV), la musique réclamée par Caliban et la danse des esprits ne s'y rencontrent pas.

Mais à la suite de péripéties diverses, tous les personnages vont être placés en très mauvaise posture. Ferdinand et Hippolito se sont battus au sujet de Dorinda laquelle s'est querellée avec Miranda, Prospero a fait emprisonner Ferdinand Alonzo, Antonio et Gonzalo. Le cinquième acte débute dans une atmosphère plus sereine ; tous se sont réconciliés, aussi Prospero désirant prouver la puissance de son art magique va les éblouir par la représentation d'un Masque, sorte de divertissement maritime dont le manuscrit donne entièrement la musique qui n'existait pas dans les versions Dryden-Davenant de 1676 et 1690 (acte V).

Neptune Amphitrite Oceanus et Thetis apparaissent sur un char trainé par des chevaux marins ; de chaque côté du char se placent les dieux et les déesses de la mer, les tritons et les néréides.

On célèbre la réconciliation générale, les amoureux et le calme survenu après la tempête, puis les danseurs se mêlent aux chanteurs et douze tritons se mettent à danser.

Voici maintenant les parties musicales écrites par Pelham Humfrey pour ce Masque. D'abord un récit d'Amphitrite partagé avec

1. Voir p. 80.

2. C'est l'air « Go thy way ». L'air de James Hart ne paraît pas être compris dans le texte que nous avons eu sous les yeux. (*Purcell Society*, vol. XIX).

Neptune dans le texte littéraire : « My Lord great Neptune for my sake on this bright beauty pity take ¹ ».

Suivent un ensemble de Neptune et Amphitrite², une courte réplique d'Oceanus³, un chœur à trois voix des Tritons et des Néréides⁴. Ensuite vient un récit de Neptune : « Great nephew Eolus, make no noise ⁵ » assigné à Neptune et à Amphitrite par Shadwell, puis un assez long récit d'Eole. Neptune⁶ et Amphitrite lui répondent et un chœur à trois voix chante le calme après l'orage.

Le récit suivant : « See see the heavens smile ⁷ » ne porte aucune indication de personnage sur le manuscrit, cependant il est confié à Neptune et à Amphitrite dans le texte littéraire. Surviennent un chœur à trois voix, un récit sans attribution non plus qui est dit, en réalité par Oceanus et Thetis : « Weel safely convey you to your own happy shore »⁸, enfin un dernier chœur à trois voix : « On the swift Dolphins backs they shall sing and shall play »⁹.

La version de Shadwell indique une danse après ce chœur et la pièce se termine par un changement de scène. Le soleil levant portant les esprits aériens s'élève dans le ciel, et Ariel chante avec eux l'air de Pelham Humfrey du recueil « The Ariel's Songs in the Tempest ¹⁰ ».

Comme nous l'avons fait observer, la musique du Masque ne finit pas de la même façon, le dernier chœur étant suivi du récit « Arise, arise, yee subteranean winds ».

Celui-ci parut en 1680 dans la deuxième partie des airs de Pietro Reggio ¹¹ sous le nom de « Air de *la Tempête*, paroles de Shadwell ».

1. « Seigneur grand Neptune, pour moi, aie pitié de cette beauté éclatante. » A signaler des différences de paroles vis à vis du texte littéraire.

2. Il n'y a aucune indication de personnages sur le manuscrit. L'ensemble de Neptune et d'Amphitrite est intitulé chœur (chorus).

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. « Grand neveu Eole, ne fais pas de bruit. » Le manuscrit porte « Verse for a bass alone ».

6. Le texte littéraire donne Eole au lieu de Neptune.

7. « Voyez, les cieux sourient. »

8. « Nous vous convierons sûrement à votre rivage heureux. »

9. « Sur les dos des dauphins rapides, ils joueront et ils chanteront. »

10. Voir p. 80.

11. Pietro Reggio, de Gênes, luthiste et chanteur, musicien de la chapelle de Christine de Suède, mourut à Londres en 1685.

On en connaît encore deux copies au British Museum, l'une est attribuée à Louis Grabu, l'autre, au nom de Reggio fut écrite entre 1682 et 1690.

Nous ne savons s'il faut accorder à la situation qu'occupe ce récit sur le manuscrit une signification quelconque. S'agit-il d'une erreur de copiste ou cela répond-il à une autre version de *la Tempête* de Shadwell ?¹ Nous penchons plus volontiers vers cette première supposition, car les paroles, qui n'ont aucun rapport avec le chœur précédent, sont par contre tout à fait dans le caractère des propos tenus par les diables.

Ce sera la tâche de nos collègues anglais de préciser la question et en même temps de conférer une date approximative au manuscrit de la bibliothèque du Conservatoire. Cette musique fut-elle composée en 1674, année de l'inauguration du Nouveau Théâtre Royal où fut représentée *la Tempête* — ou bien avant ? À défaut de documents, seul un examen sérieux de l'œuvre musical de Pelham Humfrey permettra de le reconnaître. Quoi qu'il en soit, il est loisible de penser que nous sommes maintenant peut-être en possession de l'ensemble de la musique vocale qu'on devait exécuter aux représentations de *la Tempête* de Shadwell, en y ajoutant, comme nous l'avons suggéré, le recueil d'airs de Banister, Hart et Humfrey.

C'est donc une contribution du plus grand intérêt qu'apportent ces quelques pages à l'étude des adaptations musicales et littéraires de *la Tempête* de Shakespeare.

Quant à la musique instrumentale, à part la mention des danses, le texte de Shadwell la fait pressentir par des expressions telles que : « une fanfare de musique », « une symphonie de musique comme des trompettes », ou même simplement « musique ». Intercalait-on des pièces de Locke ou d'un autre ? Nous ne pouvons le certifier.

La musique de Pelham Humfrey, entièrement écrite dans le style récitatif cher à Lulli et à ses contemporains, a une portée, tant au point de vue de l'histoire que de l'art, dont on ne saurait douter. Prise en elle-même, sa valeur est grande. Certes l'assimilation des procédés français est complète sans devenir pour cela une imitation servile, mais malgré cette influence indéniable, le caractère de la

1. *La Tempête* de Purcell qui suit le texte de Shadwell dans ses grandes lignes, s'en sépare au cinquième acte.

musique anglaise de l'époque reparaît à chaque instant dans la déclamation, la courbe mélodique, la tonalité, la forme, les harmonies.

La déclamation, dont les origines ne peuvent pas être niées, est très expressive, d'une justesse parfaite, sans raideur ni sécheresse. Des inflexions italiennes s'y font jour venant tempérer ce que la ligne récitative continue pourrait avoir de monotone et d'inexpressif.

On songe également aux ancêtres du « *stile rappresentativo* » en lisant cette musique et au grand successeur anglais Purcell. Elle révèle une nature musicale profonde, sensible et raffinée à la fois, un tempérament dramatique qui se manifeste tout le temps. La scène des trois diables, l'intervention de l'Orgueil, de la Fraude, du Crime, le Masque du cinquième acte, sont fortement campés et portent l'empreinte de la haute personnalité du musicien.

Le récit qu'on nommerait plutôt récit air « *Arise, arise, yee subteranean winds* » pourrait presque être signé Henry Purcell. C'est un beau et large morceau, d'inspiration tout à fait classique et d'allure noble.

Enfin, tout concourt à faire de cette petite partition un ensemble dramatique fort intéressant, qui est très représentatif des belles années du xvii^e siècle anglais.

M.-L. PEREYRA.