

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

*Édition complétée par
Jacques Lonchamp*



Émile Vuillermoz Fayard

L'ouvrage d'Emile Vuillermoz doit être considéré comme un classique : c'est l'histoire de la musique la plus complète qui existe à ce jour. Le lecteur sera frappé par la personnalité de l'auteur, par ses jugements d'humeur, qui confèrent à son livre une originalité et un piment particuliers. Toutes considérations critiques mises à part, l'*Histoire de la musique* constitue une somme que tout mélomane, quel que soit son niveau de culture, lira avec profit et plaisir.

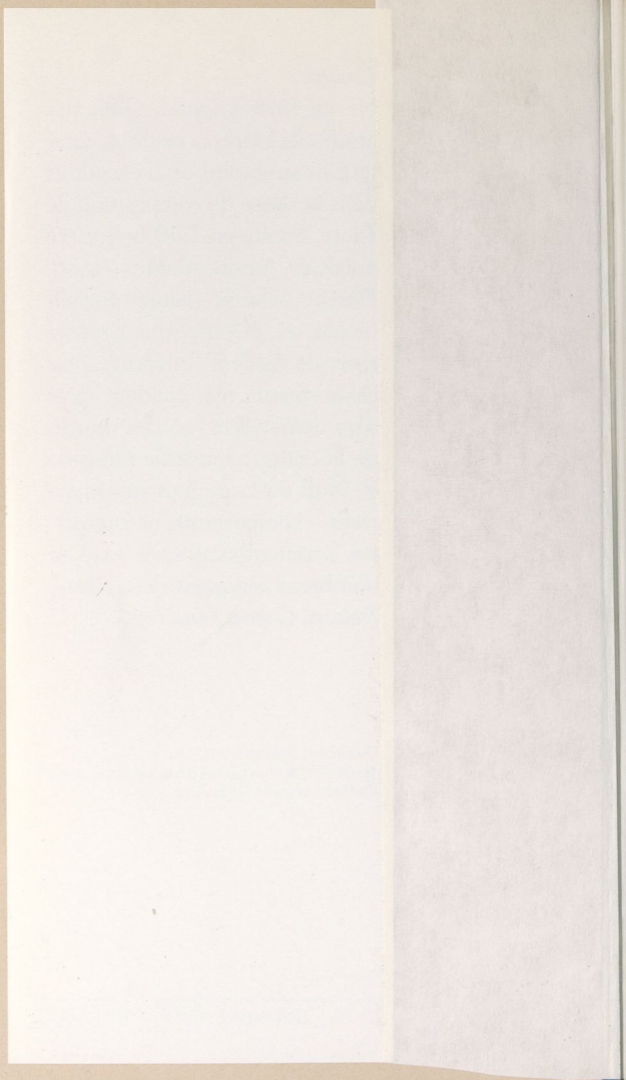
Une étude critique éblouissante d'érudition et de sensibilité, qui englobe toute l'histoire de la musique des origines au milieu du vingtième siècle. L'ouvrage a été revu par deux fois : une première fois par l'auteur lui-même, quelques mois avant sa mort ; une seconde fois par M. Longchamp, critique musical du *Monde*, qui a complété cette histoire en écrivant un long chapitre sur la musique la plus actuelle.

L'auteur :

Né en 1878 à Lyon. Après des études de lettres et de droit, entre au Conservatoire, où il est admis dans la classe de composition de Fauré. Fonde en 1910 la Société musicale indépendante (Ravel, Florent Schmitt, Fauré, Inghelbrecht, etc.). Compositeur, scénariste de ballets, musicographe, chroniqueur, fut pendant près d'un demi-siècle l'un des princes de la critique musicale française et l'ami de la plupart des musiciens – compositeurs et interprètes – contemporains. A laissé de nombreux ouvrages, dont *Claude Debussy*, *Gabriel Fauré*, etc.

Document couverture :

Les attributs de la musique de Chardin, Paris, musée du Louvre (photo Giraudon).



Émile Vuillermoz

DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE

Histoire de la musique

LA MUSIQUE

LA MUSIQUE (Méthode du Monde).

CLAUDE DEBUSSY (Œuvres).

Édition complète

Partitions à 2 et 4 voix avec accompagnement.

par Jacques Lacombe

INTRODUCTION À LA MUSIQUE (Édition de l'Enfance).

MARCHE SÉRIÉLLE EN DEUX PARTIES (Œuvres complètes).

(Édition de l'Enfance).

Œuvres complètes

INTRODUCTION À LA MUSIQUE (Œuvres complètes).

L'œuvre musicale.

LES ŒUVRES COMPLÈTES DE CLAUDE DEBUSSY

LA PALETTE ORCHESTRALE, présentation de tous les instruments.

Œuvres complètes, un microfilm et une cassette explicative (Club

National du Disc).

V° 8

478518

Payard

DU MÊME AUTEUR

VISAGES DE MUSICIENS (d'Alignan).

CINQUANTE ANS DE MUSIQUE FRANÇAISE : LA SYMPHONIE
(Librairie de France).

MUSIQUES D'AUJOURD'HUI (Crès).

LA VIE AMOUREUSE DE CHOPIN (Flammarion).

CLOTILDE ET ALEXANDRE SAKHAROFF (Editions centrales,
Lausanne).

LA NUIT DES DIEUX (Milieu du Monde).

CLAUDE DEBUSSY (Kister).

Participation à deux ouvrages collectifs :

INITIATION À LA MUSIQUE (Edition du Tambourinaire).

MAURICE RAVEL VU PAR QUELQUES-UNS DE SES FAMILIERS
(Edition du Tambourinaire).

Ouvrages techniques :

L'INITIATION À LA MUSIQUE (illustrée par disques).

L'écriture musicale.

(Edition Rouart — Pathé-Marconi)

LA PALETTE ORCHESTRALE, présentation de tous les instru-
ments, un microsillon et une brochure explicative (Club
National du Disque).

92840-0821-50-75-10 70
DF-57-02-1280-04828
Émile/Vuillermoz /

HISTOIRE
DE
LA MUSIQUE

Édition complétée
par Jacques Lonchamp /

LES GRANDES ÉTUDES HISTORIQUES

Fayard

DL-27-02-1980-04899

Émile Vuillermoz

DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE



© Librairie Arthème Fayard, 1973.

Introduction

Aux Jeunesses Musicales de France

*À notre jeunesse, dans un monde d'angoisse,
nous sommes présents sans cesse à son écoute
et nous sommes à son service.*

Alain HUNREY

Musique : héritage sacré d'Apollon. Langage mystérieux et chargé de magie et si riche en symboles que les seuls Muses, malgré la diversité de leurs fonctions, ont voulu à Paris cet espace et lui ont réservé le privilège de porter leur nom. Tous les arts, a dit Walter Pater, aspirent à rejoindre la musique.

La Musique résome, en elle, les victoires olympiques par l'Art sur les éléments les plus prosaïques de notre vie quotidienne. Elle a allégé et ennobli nos activités terrestres. Par elle se sont trouvées miraculeusement disciplinées, élevées, spiritualisées et transfigurées le temps, l'espace, le geste, le mouvement, le silence et le bruit.

Elle a dévoilé la beauté à la vie, captés les vibrations qui lui donnent une âme. De tout ce qu'elle perçoit, de tout ce qu'elle heurte, de tout ce qu'elle effleure elle est arrivée à tirer une étincelle de beauté. Elle a apporté à la pierre, à l'argile, à l'os, à la croue, à l'ivoire, au cristal, à la cire, à la

90240-0871-04209

Acta Universitatis Mendacinae in Brno



Acta Universitatis Mendacinae in Brno 1975

Introduction

« Nous pensons, nous sentons aussi, d'une façon plus raffinée, plus variée que les anciens. A notre postérité, dans un million d'années, notre subtilité paraîtra sans doute d'une lourde barbarie. »

Aldous HUXLEY.

Musique ! Héritage sacré d'Apollon. Langage mystérieux si chargé de magie et si riche en sortilèges que les neuf Muses, malgré la diversité de leurs missions, ont tenu à être ses marraines et lui ont réservé le privilège de porter leur nom. Tous les arts, a dit Walter Pater, aspirent à rejoindre la musique.

La Musique résume, en effet, les victoires remportées par l'Art sur les éléments les plus prosaïques de notre vie quotidienne. Elle a allégé et ennobli nos servitudes terrestres. Par elle se sont trouvés miraculeusement disciplinés, idéalisés, spiritualisés et transfigurés le temps, l'espace, la durée, le mouvement, le silence et le bruit.

Elle a éveillé la matière à la vie secrète des vibrations qui lui donnent une âme. De tout ce qu'elle palpe, de tout ce qu'elle heurte, de tout ce qu'elle effleure elle est arrivée à tirer une étincelle de beauté. Elle a appris à la pierre, à l'argile, à l'os, à la corne, à l'ivoire, au cristal, à la corde, à la

peau tendue, au bois et au métal qu'ils étaient doués de la parole. Elle leur a enseigné le chant et leur a arraché des élans d'enthousiasme, des sanglots, des cris de haine et des soupirs d'amour.

Les musiciens sont parvenus à réaliser ainsi, de siècle en siècle, une sorte de création du monde au second degré en construisant et en aménageant à leur usage un microcosme minutieusement organisé, réglé comme un mouvement d'horlogerie et solidement rattaché aux ressorts de la vie universelle.

Lentement découvertes, définies et codifiées au cours des âges, les règles de l'harmonie et de la composition, secrètement issues des lois de la nature et des exigences scientifiques de l'acoustique, ont fini par engendrer tout un petit univers féérique dans lequel les sons, les rythmes, les accents, les tonalités et les modes tournent et évoluent, s'attirent et se repoussent, avec la régularité et l'équilibre inflexibles que nous admirons dans la gravitation des astres.

Rien, en effet, n'est arbitraire dans la cosmogonie musicale. Tout s'y rattache à la logique supérieure des lois naturelles et des formes essentielles de la vie. La Musique nous fait entendre, en le poétisant et en l'arrachant à son silence éternel, le va-et-vient de la bielle du grand moteur invisible qui assure la course des mondes sur les pistes du ciel.

Comme l'a noté si intelligemment Servien : dans notre univers indéchiffrable les seuls messages rassurants qui nous arrivent de l'inaccessible et de l'incompréhensible, ce sont les rythmes. Unique et énigmatique confiance.

La nature est rythme. Elle sacrifie à la symétrie, à la périodicité, à la répétition, à l'oscillation, au balancement et à l'écho. Malgré son désordre apparent, elle vit strictement « en mesure », comme un orchestre docile à son chef. Le mécanisme du jour et de la nuit, des marées, des saisons, de la fécondation, de la germination, de l'épanouissement, de la flétrissure, de la vie et de la mort de l'animal et du végétal

obéit à de strictes disciplines rythmiques, sévères jusqu'à la plus désespérante monotonie.

Jeté au milieu de ce foisonnement de cadences, l'homme s'aperçoit que son organisme est, lui aussi, habité et gouverné par des rythmes. Ses pas, sa respiration, les battements de son cœur découpent la durée en tranches régulières. Partout retentit l'injonction des métronomes invisibles qui battent la mesure de la vie.

Cette pulsation obstinée crée en nous une sourde et puissante hantise. C'est une trame indéfinie sur laquelle l'homme éprouve le besoin de broder quelques ornements au moyen de chocs et d'accents adroitement associés ou contrariés. Ainsi s'éveille, organiquement, l'appétit physique du plaisir musical. Ainsi a pu s'opérer cette miraculeuse transmutation d'un obsédant battement pendulaire en un riche vocabulaire qui a agrandi pour nous le domaine de la beauté et de l'émotion. Ainsi est née la Musique, fleur merveilleuse qui, en s'enroulant autour des barreaux de la prison rythmique dans laquelle nous sommes enfermés, en masque la rigidité et enchante notre esclavage.

C'est la croissance et le développement de cette fleur que nous nous proposons d'observer ici. Ce travail a été accompli bien de fois par d'éminents historiens qui ont rassemblé sur ce sujet tous les documents souhaitables. Il peut donc paraître vain et présomptueux d'entreprendre, une fois de plus, cette tâche. Mais nous voudrions donner à l'étude chronologique de notre art un sens un peu particulier.

Un postulat philosophique et esthétique universellement respecté a banni une fois pour toutes du domaine des arts la notion de progrès. « En art, a dit un musicologue patenté, les termes *progrès* et *décadence* n'ont aucun sens. » Voilà une affirmation commode dont la légitimité nous semble contestable.

Dans le domaine de la poésie et des arts plastiques on

peut assurément justifier cet axiome en rapprochant de nos plus belles réalisations contemporaines les chefs-d'œuvre immortels des aèdes, des peintres, des sculpteurs et des architectes de l'antiquité égyptienne, grecque ou romaine. Encore faudrait-il nous concéder qu'entre la conception architecturale de l'habitation lacustre et celle du Parthénon il est bien difficile de nier l'existence d'un stade de tâtonnements, de recherches, de découvertes, de conquêtes, de marche en avant, de progression... donc de progrès.

Cependant, admettons, pour un instant, le bien-fondé de cette thèse paradoxale. Elle pourrait, à la rigueur, convenir à des arts dont les conditions matérielles d'exécution n'ont pas beaucoup évolué depuis des siècles. Homère et Paul Valéry étaient aussi bien outillés l'un que l'autre pour assembler des mots. Phidias disposait des mêmes instruments que Rodin pour attaquer un bloc de marbre. Les peintres de 1949 envient à ceux de la Renaissance et aux Primitifs italiens et flamands la qualité des couleurs qu'ils étalaient sur leur palette. Et nos entrepreneurs de maçonnerie reconnaissent que les constructeurs du temple de Karnak disposaient d'un matériel aussi puissant que celui dont s'enorgueillit la science moderne. Dans ces conditions, la « péréquation » du génie à travers les siècles devient parfaitement légitime.

En musique, la situation est toute différente. Le plus immatériel de tous les arts est, en réalité, le plus durement asservi à la tyrannie de la matière. Le compositeur qui édifie une cathédrale de sons ne peut lui insuffler la vie et la dresser devant la foule que le jour où cent spécialistes, munis d'un matériel perfectionné, consentent à unir leurs efforts et leurs délicates machines-outils pour s'emparer, l'une après l'autre, de toutes les notes de la partition, les modeler, les ciseler, les assembler, leur donner leur sens, leur couleur et leur relief. Sans leur labeur et, surtout, sans leur talent per-

sonnel, le plus sublime chef-d'œuvre symphonique demeure une simple épure d'architecte dont quelques rares hommes de métier peuvent, seuls, pressentir la beauté sonore.

L'architecte des sons est donc l'esclave de ses entrepreneurs, de ses ouvriers, de ses matériaux et de ses machines-outils. Bien plus, il ne peut concevoir son univers sonore, il ne peut « penser » sa musique et forger son langage que dans les étroites limites de l'outillage mis à sa disposition. Or, cet outillage s'est créé et développé, par tâtonnements, avec une extrême lenteur.

Pendant des siècles, les compositeurs les plus géniaux n'ont pu soupçonner l'extraordinaire puissance d'envoûtement dont seraient enrichis leurs successeurs grâce aux sonorités inattendues d'un stradivarius, d'une clarinette-basse, d'un cor anglais, d'un saxhorn, d'un saxophone, d'un vibraphone, d'un célesta, d'une harpe à pédales, d'un piano de concert ou d'un instrument à ondes et, surtout, par l'association et le mélange de toutes ces touches de couleur, de toutes ces ressources nouvelles d'élocution. Leur pensée, leur imagination créatrice, leurs rêves les plus ambitieux évoluaient donc dans un très petit domaine.

Ce domaine, strictement clos, ne pouvait dépasser le mécanisme et l'étendue des instruments rudimentaires en usage à leur époque. Quel qu'ait été leur génie, les premiers compositeurs ont bien été obligés d'aborder le langage des sons par le balbutiement. Les « mots » qui constituent le vocabulaire musical d'aujourd'hui n'ont été inventés que peu à peu. La découverte d'un instrument ou d'un accord nouveau les faisait surgir du néant et chaque génération s'en est emparée avec avidité.

Sans remonter jusqu'à la préhistoire et aux récitals que le *Pithecanthropus erectus* offrait aux mélomanes de son temps en heurtant deux pierres sonores ou en percutant un morceau de bois creux, n'est-il pas évident que les Wagner et les Debussy du Moyen Age, condamnés à traduire toutes leurs pensées à l'aide des grincements et des miaulements d'une vielle ou d'un rebec, ne pouvaient nous donner que des

œuvres inférieures à la Marche funèbre du *Crépuscule des dieux* ou au *Prélude à l'après-midi d'un faune* ?

Toute l'histoire de la Musique n'est donc qu'une suite de prospections, de sondages, de découvertes, d'affranchissements, de libérations, d'annexions, d'élargissements de frontières, d'enrichissements successifs, de perfectionnements... bref de perpétuelles conquêtes. Et si, en présence de l'évolution qui a conduit les peintres-paysagistes des sons de la monodie médiévale au « Lever du jour » de *Daphnis et Chloé*, nous n'avons pas le droit de prononcer le mot progrès, il faut renoncer à donner à ce terme un sens acceptable.

D'ailleurs, les propagandistes de ce dogme ne cessent de nous fournir des arguments qui les confondent. Dès qu'ils abordent l'examen d'une époque ou l'inventaire des ouvrages laissés par un homme de génie, ils soulignent complaisamment ce qu'ils appellent les « acquisitions », les « innovations fécondes », les « audacieuses prophéties », les « géniales anticipations », les « ascensions » des musiciens qu'ils étudient.

En lisant les *organa* de Léonin ils félicitent leur auteur d'avoir su élever une simple improvisation à la hauteur « d'une œuvre d'art soigneusement ciselée ». En étudiant son héritier Pérotin le Grand ils déclarent que ce grand musicien sut « porter à leur point de perfection les ébauches de Léonin ».

En voyant naître ensuite l'*ars nova* de Philippe de Vitry, ils saluent « l'éclosion d'un art nouveau, plus souple, plus près de la vie » que celui de Léonin et de Pérotin. En découvrant bientôt Guillaume de Machaut ils s'écrient : « Nous voilà loin de la gaucherie de la polyphonie embryonnaire et barbare de l'*organum* et du *déchant* ! »

Lorsque apparaissent les Ockeghem, les Obrecht et les Josquin des Prés, ils ne manquent pas de nous faire observer qu'entre leurs mains « la musique de leurs prédécesseurs s'humanisa et les procédés de développement perdirent leur

aspect mécanique et stéréotypé pour devenir des moyens nouveaux d'expression et des principes féconds de construction ».

En présence de Roland de Lassus ils constatent que « tout ce que le contrepoint du début du siècle pouvait conserver de rudesse et de gêne a fait place ici à la plus impressionnante aisance mélodique, harmonique et rythmique »... Et vous devinez les clameurs triomphales par lesquelles ils salueront les « victoires » des grands conquérants qui s'appellent Monteverdi, Bach, Mozart ou Beethoven !

Puisque les négateurs de la notion de progrès dans les arts se trouvent acculés à de tels aveux, ils nous semblent assez peu qualifiés pour nous interdire de considérer l'évolution créatrice de la musique comme une force spirituelle en perpétuel appétit de conquête.

Les artistes ne cherchent-ils pas sans cesse à développer et à perfectionner leurs moyens d'expression ? Dès qu'ils ont défriché un terrain vierge ils brûlent de pousser plus loin leurs explorations. Vite blasés sur leurs découvertes les plus saisissantes, ils poursuivent leurs prospections avec une fièvre de chercheurs d'or. Toutes leurs expéditions ne sont pas couronnées de succès ; malgré tout, de siècle en siècle, les pionniers agrandissent méthodiquement leur champ d'action en repoussant les limites de leur territoire.

Pour y parvenir, ils harcèlent sans cesse les forgerons qui leur fabriquent les pics, les haches, les charrues et les cognées destinés à leur frayer un passage. Ils leur réclament des outils de plus en plus puissants, car chaque invention d'une arme offensive nouvelle leur permet de faire un bond en avant.

C'est de cette collaboration étroite et constante de l'artiste et de l'artisan, du compositeur et du facteur d'instruments qu'est née la magnifique progression de la technique et de la pensée musicales à travers les âges, celle-ci placée sous l'étroite dépendance de celle-là. Car, ici, c'est l'organe qui crée la fonction et c'est le matériel qui devance et guide le spirituel. Le luth a engendré sa littérature, le clavecin a pro-

créé la sienne, l'orgue a enfanté son immense répertoire et les cordes du piano à queue ont révélé aux compositeurs modernes les mystères des plus subtiles harmonies.

L'ouvrier qui découvre un instrument nouveau, une sonorité inconnue, un timbre inattendu, féconde l'imagination de toute une génération d'artistes à qui il permet de pousser plus loin leurs recherches esthétiques en enrichissant leur vocabulaire de mots plus souples et plus expressifs, serrant de plus près l'idéal entrevu, pénétrant plus profondément dans les zones obscures de notre subconscience. Et c'est du tête-à-tête et du cœur-à-cœur des compositeurs avec toute la famille, périodiquement accrue, des machines vibrantes que sont nées les trouvailles des hommes de génie dont les chefs-d'œuvre jalonnent l'histoire de la musique.

Cette histoire est donc indissolublement liée à celle de la facture instrumentale, comme l'histoire d'un peuple suit la courbe du développement de ses armements. Dans ces conditions il nous a paru rationnel et logique non seulement de ne pas les séparer l'une de l'autre mais de prendre pour base leur interdépendance. C'est sous cet angle que nous nous proposons d'observer la croissance du magnifique arbre généalogique auquel est consacré cet ouvrage. Le spectacle du développement incessant de ses rameaux qui élargissent chaque jour davantage son domaine aérien nous prouvera que la musique obéit à une poussée constante de sève qui l'invite à s'élever toujours plus haut. Parfois une branche se dessèche et meurt, mais la certitude que des fleurs nouvelles pourront s'épanouir demain à l'extrémité de la branche voisine nous semble être une vue de l'esprit plus juste et plus consolante que le dogme décourageant qui prétend condamner notre art à une immobilité éternelle.

1.

Naissance de la Musique

La volupté du rythme. — La séduction du timbre. — Le matériel sonore : la percussion, les vents, les cordes. — Orient et Occident.

Comment est née la première vocation musicale ? Question excitante pour les imaginatifs, interrogation destinée à demeurer éternellement sans réponse. Cependant, dès ce premier stade de conquête, la notion de l'outillage sonore domine déjà le problème.

De quelles ressources instrumentales disposait le premier mélomane ? Du bruit sourd produit par le choc de ses pieds sur le sol, du claquement de ses deux mains heurtées l'une contre l'autre, de la percussion d'un silex ou d'un morceau de bois sec et des inflexions de sa propre voix.

Le rythme

Dans quel ordre appurent et furent utilisés les éléments de ce matériel orchestral ? Il est vain de chercher à l'établir. L'homme primitif a-t-il, d'abord, pris plaisir à tirer de son gosier des sons aigus imitant ceux que lui faisaient entendre les oiseaux ou des sons graves inspirés des grognements et des rugissements des fauves qui l'entouraient ? Au cours

d'une longue marche sur un terrain uni, le heurt symétrique et rythmé de ses pieds sur la piste lui a-t-il procuré une secrète euphorie ? La périodicité d'un geste de travail l'a-t-elle incité à lui créer un écho dans le domaine des sons ? Bondissant de joie autour d'une proie chèrement conquise, a-t-il découvert dans la régularité de ses détentes musculaires une volupté qui lui a révélé le principe de la danse ?

S'il a heurté ses paumes en cadence, est-ce pour donner du relief à ses essais chorégraphiques ou pour encourager ceux de son entourage ? Est-ce le langage rythmique de son corps qui a voulu s'évader du silence en cherchant à s'extérioriser dans une traduction sonore ? Est-ce, au contraire, l'éloquence d'un rythme entraînant qui a imposé à ses muscles obéissants sa discipline impérieuse ? Le premier compositeur a-t-il été le docile accompagnateur du premier danseur, ou le premier danseur a-t-il obéi aux injonctions rythmiques du premier compositeur ?... Autant de problèmes insolubles qui ont soulevé des controverses passionnées parmi les spécialistes mais dont les données révèlent bien la satisfaction organique recherchée dans la répétition et la symétrie d'un choc, d'un bruit ou d'un cri.

Le timbre

Une armature métrique solide étant créée par son pied, sa main ou sa gorge, l'homme a tout naturellement cherché à remplir ce cadre à l'aide de sonorités différentes. On devine la série de hasards heureux et de patients tâtonnements qui aboutirent à la découverte de la puissance sonore d'une colonne d'air comprimée et mise en vibration dans un tube. Les murmures de la brise ou le sifflement de l'ouragan traversant un orifice étroit durent, vraisemblablement, orienter la curiosité des chercheurs dans cette direction. Le son rauque que l'on peut obtenir en soufflant dans la corne percée d'un auroch dut émerveiller le chasseur qui inventa ce jeu. Un roseau creux, un os évidé permirent ensuite de

domestiquer le souffle humain et d'en obtenir d'harmonieux soupirs. Ainsi naquit empiriquement la flûte rustique, ancêtre de la riche lignée des instruments à vent dont chaque siècle allait perfectionner la construction, la matière et le mécanisme.

On peut supposer que c'est à la même époque et dans les mêmes conditions de hasard que l'usage de l'arc révéla aux chasseurs l'étrange gémissement nerveux qu'on arrache à une corde tendue. Une nouvelle famille d'instruments venait de naître, complétant la triade classique — percussion, vents et cordes — qui a créé et maintenu jusqu'à nos jours l'équilibre des plus ambitieuses orchestrations primitives, classiques, romantiques et modernes.

Le matériel sonore

A partir de cet instant, les musiciens — artistes et artisans — s'acharnèrent à déchiffrer les mystères du son et du timbre. On découvrit la caisse de résonance qui amplifie les vibrations de la corde. On s'ingénia à tirer de cette corde des effets variés en la pinçant, en la grattant, en la frappant, en la caressant, en l'attaquant à l'aide d'un plectre, d'un bec de plume, d'un archet, d'une roue colophanée... On construisit des rebabs, des crowths, des rebecs, des vielles, des rubèbes, des rotes, des gagues, des violes, des luths, des lyres, des théorbés, des harpes, des cithares, des psaltériens et des cistres.

De son côté, la famille des « vents » se développait. Les « souffleurs », sensibles au charme incisif des sonorités pointues et nasillardes, créaient des modèles variés de cornes, de cornemuses, de cornets à bouquin, de cromornes, de bombardes, de serpents, de doucines, de chalumeaux et de musettes. Ils préparaient ainsi la naissance des « hautbois », des cors anglais, des clarinettes, des bassons et de tous les instruments qui doivent au timbre « pincé » de l'anche cet élément de pénétrante nostalgie à laquelle la

foule est si attachée et qu'elle recherche encore de nos jours, dans le biniou, la cabrette, le horn-pipe, l'harmonium et l'accordéon.

L'entrée en scène de la métallurgie allait ouvrir de nouvelles voies aux constructeurs de tubes sonores. On fabriqua en métal l'équivalent des cornes, des olifants et des trompes, instruments de guerre ou de chasse qui ne donnèrent à l'origine qu'un son unique mais que l'on perfectionna lentement pour obtenir la race évoluée des cors, des trompettes, des cornets, des trombones, des clairons, des ophicléides, des tubas, des saxhorns, des hélicons et des saxophones.

Les bas-reliefs, les sculptures, les peintures et tous les documents graphiques qui nous apportent quelques révélations sur la vie sociale des hommes dans l'Antiquité la plus reculée nous montrent que, sur toute la surface de la terre, les peuples qui s'ignoraient faisaient au même instant les mêmes découvertes musicales en inventant à peu près les mêmes instruments.

De l'Orient à l'Occident, la trompe de chasse, la trompette guerrière, le tambour remplissaient les mêmes missions civiles et militaires. Certaines races cultivaient plus spécialement tel ou tel timbre. Les Asiatiques raffinaient sur les instruments de percussion, les Hébreux et les Égyptiens faisaient retentir de longues trompettes, les Grecs aimaient l'aulos double et la lyre, les Romains soufflaient dans l'airain des buccins alors que les peuplades nordiques trouvaient dans la harpe et ses dérivés la couleur qui convenait aux chants de leurs bardes. Plus tard, toutes ces ressources furent mises plus ou moins en commun et créèrent, peu à peu, ce langage universel qu'est la Musique.

Orient et Occident

L'unification, pourtant, ne fut pas complète. L'Orient et l'Occident, après avoir cheminé, quelque temps, de compa-

gnie, se séparèrent à un carrefour pour suivre des routes différentes. Obéissant à cet appétit de découverte, à cette soif de nouveauté, à ce besoin de perfectionnement que nous avons signalés, les deux faces du monde cherchèrent le progrès dans des voies opposées. Tandis que l'Occident découvrait la saisissante formule de la superposition de plusieurs sons entendus simultanément, l'Orient, fidèle à la technique de la monodie, demandait à ses chanteurs et à ses instrumentistes de chercher le raffinement de l'expression dans l'infinie subdivision de l'intervalle.

A l'Ouest, on construit de solides blocs de musique. Après avoir taillé, géométriquement, à larges pans, comme des moellons, les sept degrés de la gamme diatonique, on les aligna et on les empila les uns sur les autres d'après des lois architecturales savamment établies qui s'appelèrent le contrepoint et l'harmonie. Et l'on éleva ainsi de splendides édifices sonores.

A l'Est, on ne songea pas à équarrir le son : on le tréfila. On s'appliqua minutieusement à l'étirer, à l'amenuiser avec une délicatesse extrême pour que le passage d'une des sept notes à sa voisine soit aussi insensible que les dégradés reliant entre elles les sept couleurs de l'arc-en-ciel. Au lieu de se solidifier, la musique devint une irisation et un chatoiement aux frontières de l'impalpable et de l'impondérable. Pas de matériaux standards, pas de constructions à deux, quatre, six ou dix étages : un simple fil de soie diapré qui se déroule et ondule imperceptiblement mais dont chaque millimètre s'imprègne d'un monde de sentiments et de sensations.

Il n'y a, on le voit, aucune commune mesure entre ces deux techniques et ces deux conceptions de la musique. L'Oriental, qui considère la gamme comme un perpétuel *glissando* et qui jongle avec les quarts et les huitièmes de ton, trouve extrêmement grossiers les intervalles lourdement taillés que nous avons adoptés. Pour lui, le plus subtil

de nos compositeurs rejoint, par la puériorité de son travail, l'enfant qui assemble les cubes de bois d'un « jeu de construction ».

L'antagonisme entre cette monodie si discrètement et si suavement nuancée et notre opulente et éblouissante polyphonie est donc irréductible. Ce sont là deux langues, totalement différentes, qu'il est impossible de rapprocher l'une de l'autre par un effort de traduction puisqu'elles ont été engendrées par une exigence organique collective, celle du sens de l'ouïe qui différencie plus nettement un Asiatique d'un Européen que la forme de ses yeux ou la pigmentation de sa peau.

Nous ne pouvons donc songer à inclure une histoire de la musique hindoue, chinoise, japonaise ou arabe dans la présente étude qui s'adresse aux « usagers » de l'art occidental, c'est-à-dire à tous ceux dont l'oreille est apte à percevoir une superposition de sons mais incapable d'apprécier la valeur émotive et expressive des intervalles mélodiques inférieurs au demi-ton.

Toute la musique issue de ce principe de l'effleurement, du frôlement et de l'imperceptible caresse du son isolé nous demeure fermée. La mélodie aux courbes insensibles que le virtuose oriental dévide voluptueusement en la chargeant d'un riche trésor de pathétique et de poésie contemplative nous paraît monotone, alors qu'elle comble de délices les auditeurs doués d'une oreille plus affinée que la nôtre. Par contre, nos agrégations harmoniques les plus savoureuses ne présentent aucun sens pour les peuples héréditairement adaptés à la perception exclusive des miroitements exquis d'une ligne mélodique.

Ne soulevons pas la question oiseuse de la supériorité de l'une ou l'autre de ces deux conceptions. Elles ne sont pas comparables. Contentons-nous de prendre acte, pour l'instant, de leur incompatibilité et de rendre hommage aux

compositeurs de génie à qui ces deux vocabulaires si différents ont permis d'écrire des chefs-d'œuvre.

Rien ne prouve, d'ailleurs, l'éternité de cet antagonisme. Toujours harcelée par son instinct de conquête qui ne lui laisse aucun repos, la musique brise, chaque jour, une de ses entraves. Elle secoue, l'un après l'autre, tous les jougs que la tradition lui a imposés. Elle s'est annexé des dissonances déclarées jadis criminelles, elle a amnistié des locutions sévèrement condamnées, elle a naturalisé des modes exotiques, elle veut s'évader de la prison de la tonalité, elle rêve de desceller la barre de mesure et, déjà, certains de ses pionniers brûlent de nous révéler le régal inconnu du quart de ton.

Après avoir épuisé toutes les subtilités de l'écriture harmonique et avoir atteint les limites de l'architecture des gratte-ciel polyphoniques, il est fort possible que les explorateurs de notre art orientent demain leurs recherches vers une division plus délicate de l'intervalle mélodique, ce qui leur ouvrirait un champ d'action d'une prodigieuse étendue.

D'autre part, les progrès de la vitesse dans la locomotion abaissant chaque jour les barrières qui s'élevaient jusqu'ici entre les civilisations différentes et multipliant les échanges artistiques entre tous les peuples, notre système musical a déjà ses ambassadeurs et ses missionnaires dans les capitales du Levant, tandis que l'élite orientale commence à s'intéresser à notre étrange langage et envoie ses artistes en étudier les arcanes dans les Conservatoires européens. Des deux côtés de la barricade s'esquisse un mouvement de rapprochement.

Il n'est donc pas absurde d'imaginer, dans un avenir plus ou moins lointain, une certaine interpénétration des deux techniques. Ainsi s'assouplirait notre conception de la mélodie et s'enrichirait notre sentiment des nuances, grâce à un vocabulaire nous fournissant un puissant instrument de prospection appelé à rendre autant de services à nos compositeurs que le microscope et la microphotographie en ont rendus aux chimistes et aux physiciens dans nos laboratoires.

En attendant la réalisation de cette hypothèse, nous devons limiter à l'art d'Occident l'examen biologique de la Musique à travers les siècles. Observons donc les étapes successives qu'elle a parcourues pour passer de l'esthétique de Tubalcaïn à celle d'Arnold Schoenberg.

2.

Des origines au VII^e siècle

Cheminement de la musique. — L'art religieux. — La notation. — Psaumes et litanies. — L'art profane dans la liturgie. — La réforme grégorienne. — La lutte contre l'instrument. — La dictature de la voix.

L'invention extrêmement tardive d'un système rationnel de notation a privé les historiens des documents qui leur seraient indispensables pour nous conduire auprès du berceau de la musique et ressusciter ses siècles d'enfance. Les reliques de son passé sont extrêmement rares et ne nous permettent pas de le reconstituer avec beaucoup de précision. Voici les notions les plus généralement admises.

Au moment où nous découvrons l'existence de ce grand courant en Occident, il se présente déjà sous l'aspect d'un fleuve, mais nous ignorons le cheminement exact du ruisseau qui l'engendra. Il paraît cependant certain que sa source doit se situer en Orient. Son existence fut révélée à notre pays par Rome qui avait recueilli les leçons de la Grèce.

La Grèce antique avait reçu ce message de la Syrie et de l'Égypte qui le tenaient, elles-mêmes, des traditions hébraïques. Et c'est ce qui explique pourquoi la musique occidentale fut, d'abord, résolument monodique à l'image de sa sœur aînée.

Son mode d'expression naturel était le chant et tout spé-

cialement le chant religieux. Le caractère magique et fascinant de la musique n'avait pas échappé aux prêtres qui en avaient fait un des éléments essentiels de leurs liturgies. Toutes les religions ont utilisé ce puissant facteur d'envoûtement dans la mise en scène de leurs cérémonies. L'Eglise, mère du théâtre, cultiva méthodiquement la musique sacrée.

Elle remplit alors un rôle fort utile de Conservatoire de notre art. Certes, il existait, hors des sanctuaires, une musique profane, vocale ou instrumentale, dont la vitalité nous est attestée par les témoignages et l'imagerie du temps, mais elle ne dépassait pas le niveau d'un divertissement populaire. Aussi personne n'aurait jugé utile de la faire entrer dans le domaine des archives nationales.

L'Eglise, au contraire, avec son sens de la continuité et de la discipline, apporta la plus grande vigilance à maintenir une solide tradition orale dans les mélodies qui accompagnaient ses offices. Et, lorsqu'on se livra aux premiers essais de notation, ses moines bénédictins furent tout désignés pour mener à bien ce patient labeur qu'aucun laïc n'aurait eu le courage et la persévérance d'entreprendre pour la musique populaire.

La notation

On attribue généralement à Boèce l'initiative d'avoir baptisé par une lettre de l'alphabet romain chacun des degrés de l'échelle diatonique. Ce procédé s'est perpétué jusqu'à nos jours. C'est encore par des lettres — l'A étant considéré comme le premier barreau de l'échelle de LA — que les Allemands et les Anglais continuent à désigner les notes de la gamme.

La notation alphabétique ne donnant pratiquement au lecteur — chanteur ou instrumentiste — aucune indication utile sur la courbe et le profil d'une mélodie, on inventa bientôt une série de signes sténographiques destinés à rendre immédiatement perceptibles à l'œil des déplacements ascen-

dants ou descendants des notes, leurs groupements ornementaux, l'aspect général des intervalles et les sinuosités approximatives du chemin suivi par la phrase musicale. Ces signes s'appelaient des « neumes ».

Ils fixaient avec une certaine précision les détails d'une broderie ou d'un *gruppetto*, mais ne permettaient pas de « déchiffrer » avec certitude un texte inconnu dont ils ne pouvaient révéler ni la tonalité, ni les intonations, ni les intervalles exacts, ni les inflexions rythmiques. Leur rôle consistait à placer sous les yeux de l'exécutant, pour lui éviter une défaillance de mémoire, la silhouette sommaire d'une mélodie avec laquelle il devait être déjà familiarisé.

Les premiers neumes furent figurés par les signes de ponctuation et d'accentuation. L'apostrophe, le point, l'accent grave, l'accent aigu, l'accent circonflexe et leurs diverses combinaisons fournirent des signalisations d'altitude, d'agglomération, de distance ou de déclivité analogues à celles qui jalonnent aujourd'hui nos voies de chemin de fer. Les plus usités de ces signaux s'appelaient le *punctum*, la *virga*, le *clivis*, le *scandicus*, le *porrectus*, le *climacus*, le *torculus* et le *podatus*. Ils complétaient efficacement la notation alphabétique en indiquant les groupements de notes et les repos qui marquaient la fin d'une période. C'étaient les « neumes-accents ».

Chaque pays les dessinait assez librement dans son style personnel. Et c'est ainsi que les moines d'Aquitaine confièrent au *punctum* des missions si ingénieuses pour préciser les directions mélodiques qu'ils finirent par créer le « neume-point » qui donnait aux groupements de notes l'aspect de petites constellations caractéristiques, faciles à reconnaître.

Le « neume-point » faisait graviter, malgré tout, sur les pages d'un manuscrit un système stellaire un peu flottant. Pour le consolider on s'avisa de fixer le signe désignant la première note du groupe sur une ligne horizontale de repère portant le nom de cette note. Le principe essentiel de la portée et de la clef était découvert.

On perfectionna bientôt le procédé en adjoignant à cette

première ligne une seconde, puis une troisième, puis une quatrième barre parallèle formant une grille régulière sur laquelle la répartition des points devint mathématique et parla aux yeux un langage extrêmement précis. Pour faciliter encore la tâche du lecteur on eut recours à la couleur. La ligne consacrée à l'UT se vit attribuer la teinte jaune et la ligne réservée au FA devint un fil de pourpre. Et l'on suspendit à ces cordes tendues les neumes-accents aussi bien que les neumes-points.

Toutes ces conquêtes furent lentes. Boèce avait proposé la notation alphabétique au v^e siècle, le pape saint Grégoire la perfectionna au vi^e, les neumes firent leur apparition au vii^e siècle, la portée « monorail » ne fut découverte qu'au ix^e, celle de quatre lignes ne s'imposa vraiment qu'au xiv^e siècle et il fallut attendre la fin du xvi^e pour voir triompher définitivement la portée actuelle de cinq lignes et la barre de mesure.

Mille ans de labeur et de tâtonnements furent donc nécessaires pour construire l'édifice de la notation musicale. Et comme, pour la raison que nous venons d'indiquer, l'Église possédait seule, au début, les moyens pratiques d'utiliser ces trouvailles successives, il ne faut pas s'étonner de ne découvrir dans les archives familiales de la musique primitive que des documents religieux. Songez que nous rendons encore officiellement hommage à l'autorité musicale ecclésiastique en conservant, depuis l'an mille, les noms que le moine italien Guy d'Arezzo avait attribués aux notes de la gamme en empruntant les syllabes initiales des premiers hémistiches de l'hymne *UT queant laxis REsonare fibris...*

Infiltrations

Ces documents, malgré leur aspect liturgique, nous apportent, pourtant, plus d'une piquante confidence profane. Ils

sont imprégnés, çà et là, d'une atmosphère où ne flotte plus le parfum de l'encens. Par les portes ouvertes des églises le génie musical populaire s'était glissé jusqu'au cœur des sanctuaires et chantait ingénument au pied des autels. Voici quel fut le mécanisme de cette osmose.

Née à l'ombre des synagogues, l'Église chrétienne avait emprunté au rite hébraïque deux techniques essentielles, celle de la « psalmodie » qui met en relief l'accentuation des paroles sacrées et celle du dialogue « antiphonique » répartissant entre les officiants et les fidèles, entre un chantré et la foule ou entre deux groupes de choristes, les versets alternés des *Psaumes* empruntés aux Saintes Écritures.

Bientôt, ce répertoire s'agrandit par l'adjonction des *Litanies*, d'origine nettement païenne, et par l'introduction, dans les offices, des *Hymnes* dont le texte, étranger aux Livres saints, était composé spécialement pour rehausser l'éclat d'une cérémonie et recevait une adaptation musicale empruntée au fonds populaire.

Ces hymnes, versifiées en latin vulgaire et chantées sur des airs en vogue, introduisaient dans la liturgie un double élément de « laïcité » dont les autorités ecclésiastiques romaines ne tardèrent pas à s'alarmer. Or les évêques étrangers, résolus à attirer, par tous les moyens, dans leurs églises, les ouailles d'origine celtique, gauloise, gothique ou espagnole, ne songeaient qu'à rendre plus attrayantes et plus attractives les cérémonies du culte et ne s'opposaient pas à l'intrusion de ces poèmes ingénus et de ces mélodies familières. La musique religieuse y gagna souvent une franchise d'allure, une carrure, une aisance et une éloquence directe fort appréciables mais il est bien évident que cet apport nouveau ne contribuait pas à augmenter l'unité de style d'un art que ses ascendances byzantino-gréco-gallo-romaines rendaient déjà assez disparate.

Aux doctrinaires du christianisme la partie musicale des offices religieux posait de bien délicats problèmes. Le pou-

voir d'envoûtement de la musique sur les fidèles était une force avec laquelle il fallait compter. Cette force était, à la fois, utile et dangereuse. Elle brisait souvent le cadre dans lequel on prétendait l'enfermer. Les prêtres, qui voulaient en faire l'humble servante des textes liturgiques, s'aperçurent bientôt, avec inquiétude, que cette servante parlait en maîtresse et que son panthéisme instinctif planait au-dessus de tous les dogmes. La musique avait une éloquence personnelle qui se suffisait à elle-même et pouvait entraîner les foules sans le secours du verbe.

Au III^e siècle, on vit l'hérésiarque Bardesane se servir de l'attrait musical de ses hymnes pour convertir à sa coupable doctrine une foule d'innocents croyants. Réplique des miracles d'Orphée ! Bien plus, lorsque saint Éphrem voulut ramener au bercail les brebis égarées, il dut, pour les y retenir, s'imposer l'humiliation d'adapter ses textes orthodoxes aux séduisantes musiques de l'hérétique. Le troupeau ne regardait pas la houlette de son berger, il n'écoutait que son pipeau. Victoire de la musique pure !

Dans ces conditions, il était bien difficile d'échapper aux infiltrations de l'art profane, du chant populaire ou de la cantilène exotique dans les sanctuaires chrétiens d'Occident. Comment s'opposer aux empiétements des traditions levantines dans la liturgie romaine lorsqu'une région aussi importante que celle de Lyon était le fief de l'évêque saint Irénée, prélat d'origine grecque, profondément imprégné de culture hellénique et perpétuellement entouré d'Orientaux ? Et le moyen d'empêcher un bon musicien comme saint Hilaire de Poitiers, qui avait vécu plusieurs années en Orient, de se souvenir des belles cérémonies byzantines et d'essayer d'en acclimater le décor sonore dans les églises de sa province ?

Était-il possible de résister à l'autorité spirituelle et à la valeur artistique d'un saint Ambroise de Milan, apôtre inattendu du gallicanisme musical, qui donnait l'exemple de la dissidence en composant, lui-même, des hymnes d'allure populaire qui obtenaient un succès considérable ? Le IV^e siècle vit se répandre jusqu'au-delà des Pyrénées le fameux

« rite ambrosien » qui réglait, avec un sens avisé de la technique théâtrale, la musique de scène de l'office divin en tenant compte des goûts traditionnels de ses spectateurs. Aussi ne faut-il pas s'étonner de l'impuissance du concile de Laodicée qui, malgré ses anathèmes, ne put enrayer les progrès de cette formule qui avait rapidement conquis la faveur des fidèles.

GRÉGOIRE LE GRAND 540-604

Cette situation alarma le pape Grégoire le Grand qui, au VI^e siècle, comprit la nécessité d'unifier la liturgie et d'imposer le rite musical romain à toutes les églises du monde. Fixant pour chacune des fêtes de l'année ecclésiastique une « partition » immuable, il donna force de loi à un Antiphonaire d'où il avait banni tout ce qui lui paraissait trop directement inspiré de la sensualité orientale ou de la familiarité gallicane.

Cette austère réaction rencontra de vives résistances. Malgré le zèle et le prosélytisme des moines bénédictins à qui Grégoire le Grand avait confié la mission de diffuser ce nouvel évangile, le clergé séculier se montra hostile à cette réforme. Le diocèse de Milan, dont l'esprit traditionaliste s'affirme encore aujourd'hui par sa fidélité au rite ambrosien, sa notation neumatique sur portée et l'impression en rouge de la ligne de FA, refusa, purement et simplement, de tenir compte de l'Antiphonaire romain. L'Espagne en fit autant. Et nos compatriotes se réfugièrent dans la résistance passive.

Un nouvel effort d'unification fut favorisé, au VIII^e et au IX^e siècle, par Pépin le Bref et Charlemagne à qui les papes demandèrent d'imposer à leurs clergés la discipline grégorienne et qui s'y employèrent fort docilement.

La diffusion croissante de la notation neumatique fit entrer bientôt dans une phase plus active cette croisade que les Bénédictins continuèrent à prêcher avec ardeur et dont ils s'efforcent encore, à l'heure actuelle, de défendre l'ortho-

doxie au milieu des innombrables controverses que soulève cette question délicate.

Malgré leur généreuse propagande, la force d'inertie de la foule et son goût pour des inflexions musicales plus autochtones eurent toujours le dernier mot. Dès le *xiv*^e siècle on ne sut plus interpréter correctement les nobles et libres mélodies grégoriennes si souples et si transparentes, ni dérouler avec élégance ces longues vocalises jubilatoires qui font d'un *alleluia* l'aveu d'une exaltation mystiquement enivrée.

Depuis longtemps, d'ailleurs, cette façon, bien orientale, de développer son extase intérieure sur une simple voyelle dessinant des courbes rêveuses et peuplant l'espace d'arabesques délicates, avait déconcerté nos chantres. Il avait souvent fallu « occidentaliser » ces vocalises en y adaptant des textes ! Les *séquences* et les *tropes* naquirent de cet expédient et, malgré les protestations des papes et des conciles, permirent à l'esprit folklorique et au génie populaire de s'infiltrer de nouveau dans la liturgie romaine et d'en assouplir la dictature.

Les *proses* de saint Thomas d'Aquin, d'Adam de Saint-Victor, d'Abélard ou de Thomas de Celano — auteur du saisissant *Dies irae*, qui semble avoir été rimé par un Banville du *xiii*^e siècle — multiplièrent ces hybridations. Bientôt le pur style grégorien s'altéra, se corrompit et devint le banal « plain-chant » des paroisses villageoises, langage naïf et rustique, sans nuances, facile à retenir et dont la platitude était un sûr élément de succès.

Rome dut se résigner. Les goûts musicaux de la foule étaient les plus forts. Et l'offensive des grands compositeurs, qui allaient bientôt s'emparer du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Credo*, du *Sanctus*, du *Benedictus* et de l'*Agnus Dei* pour créer la « messe en musique », balaya les dernières résistances.

Guerre à l'instrument

Cette curieuse lutte met bien en lumière l'influence du « matériel sonore » sur l'art et la pensée d'une époque. Au fond, cette longue bataille fut menée par le clergé contre l'élément sacrilège que représentait l'instrument de musique. La voix humaine, la voix nue était, seule, assez pure pour élever vers le ciel une pieuse imploration. Il fallait, à tout prix, l'enfermer dans un vocabulaire religieux autonome et indépendant pour la soustraire à la tentation impie d'un accompagnement instrumental.

L'Église n'aimait pas les instruments. Elle savait fort bien qu'un outil musical est une clef qui ouvre des portes secrètes sur des horizons inconnus. Et puis, elle avait d'assez bonnes raisons de tenir pour suspect cet héritage de l'antiquité païenne. Car le paganisme avait cultivé l'art instrumental avec une coupable dilection. La lyre apollinienne et la *syrinx* dionysiaque rappelaient aux successeurs de saint Pierre de mauvais souvenirs, le *barbitos* de Sappho, inséparable de la chanson lesbienne, évoquait de scandaleuses images, les *psal-térions* de toutes dimensions, les *chalumeaux*, les *musettes* avaient des accents trop profanes et l'*aulos* double demeurait associé aux évolutions voluptueuses des danseuses nues autour des tables où s'enivraient des débauchés couronnés de roses.

L'instrument de musique possédait une voix impure et dissolvante pour les mœurs. La mentalité de ses virtuoses était, elle-même, condamnable. Les joueuses d'*aulos* étaient souvent de simples courtisanes et les grands citharèdes, affichant un luxe insolent, exigeaient des salaires dont l'importance devenait une insulte pour les honnêtes gens. Théodore Reinach nous affirme qu'au III^e siècle avant Jésus-Christ un soliste demandait pour un concert un « cachet » de 6 000 francs-or et que, malgré son avarice, Vespasien n'hésitait pas à offrir 200 000 sesterces (50 000 francs-or) à deux citharèdes pour une seule exhibition.

De plus, le développement de la facture instrumentale

avait favorisé les détestables progrès de la virtuosité pure, source de sensations frivoles et libertines. La *lyre* avait fini par doubler le nombre de ses cordes et un artisan, visiblement inspiré par Satan, avait enrichi l'*aulos* de viroles et de clefs qui permettaient de n'obturer qu'à demi les perforations des tuyaux et d'obtenir ainsi une division partiellement chromatique des échelles sonores. Or, même sous cette forme incomplète, le chromatisme, avec sa dangereuse langueur et sa caressante souplesse, demeurait une invitation sournoise à la concupiscence.

La musique instrumentale était donc bien une école de sensualité. Le caractère libertin d'un pareil langage, même lorsqu'il se bornait à s'associer à la voix humaine, ne pouvait trouver grâce devant les autorités ecclésiastiques.

Les druides soutenaient par les accents de la *harpe* la déclamation de leurs poèmes héroïques. Leurs cérémonies accueillait les cortèges, les danses et les chants accompagnés par les instruments. Il fallait réagir contre ces coutumes immorales dont le peuple conservait encore le souvenir et qu'il essayait d'acclimater dans les églises. Les conciles de Bayeux, de Nantes, de Soissons et d'Auxerre prononcent des interdictions qui nous prouvent à quel point cette imprégnation était profonde. Ils défendent aux jongleurs et aux ménestrels de se faire entendre dans les sanctuaires. Saint Éloi dénonce le caractère païen des « danses, rondes, sauteries et chants diaboliques » et l'on est obligé de rappeler aux moines et aux membres du clergé qu'ils ne doivent pas conduire ces danses !

L'Église proscriit l'usage des instruments jusque dans la vie privée de ses fidèles. Le sage Clément d'Alexandrie n'hésite pas à dire aux croyants : « Laissez le chalumeau aux pâtres et la flûte aux égarés qui adorent les idoles. Ces instruments doivent être bannis d'un festin sobre et convenablement ordonné. »

Cette phobie de la sonorité instrumentale explique pourquoi l'*orgue*, qui représente pour les chrétiens d'aujourd'hui la voix religieuse par excellence, ne put forcer les portes de

nos églises qu'au IX^e siècle, alors que, deux cent cinquante ans avant l'ère chrétienne, Ctésibios d'Alexandrie avait déjà inventé et construit son *hydraulis* aux tuyaux d'airain dont l'anche était mise en vibration par une colonne d'air soumise à la pression d'une colonne d'eau.

L'orgue demeura longtemps, d'ailleurs, dans nos sanctuaires, un élément musical étranger à la liturgie. Il ajoutait aux offices, par de solennels intermèdes, une pompe tout extérieure, mais n'était pas admis à l'honneur d'accompagner les textes sacrés. Les fervents admirateurs du langage « modal » de l'Antiquité grecque, prolongé dans le chant grégorien, ont toujours stigmatisé avec véhémence le sacrilège commis par les organistes modernes qui déshonorent la chaste nudité hellénique de nos vieux chants religieux en les affublant d'oripeaux harmoniques. Et c'est l'époque Louis-Philippe qui porte la lourde responsabilité d'avoir introduit à l'église l'orgue de chœur qui joue dans nos offices « un rôle absurde et néfaste » en défigurant cruellement ces délicates et pures monodies.

On voit que l'Église s'efforça toujours d'écarter la collaboration suspecte des « outils de Satan », même lorsqu'ils se sanctifièrent pour franchir le seuil des cathédrales. Et, cependant, l'art instrumental prit, malgré tout, une sournoise revanche. C'est la technique des citharèdes gréco-romains qui a créé l'équilibre des modes utilisés par le chant liturgique. De même que l'*aulos* avait engendré une forme particulière de la composition (l'*aulodie*, interprétée par un chanteur et un aulète), la *lyre-cithare* avait fait naître la *citharodie*, grand air de concert dans lequel le chanteur s'accompagnait lui-même. Or, ce sont les modes réglementaires des *citharodies*, nous dit Gevaert, qui ont donné naissance aux « tons ecclésiastiques » composés, on le sait, de quatre modes « authentiques » (dorien, phrygien, lydien, mixolydien) et de quatre modes « plagaux » (hypodorien, hypophrygien, hypolydien, hypomixolydien).

L'examen des illogismes, des erreurs linguistiques et des confusions qui ont abouti à cette nomenclature pseudo-hellénique si trompeuse nous entraînerait hors des limites de cette étude. Rappelons aux lecteurs qui désirent une documentation complète que Maurice Emmanuel, dans son *Histoire de la Langue musicale*, a magistralement démontré l'absurdité de ces baptêmes arbitraires et a traité le problème en profondeur. Et contentons-nous de noter ici que, bon gré mal gré, la musique vocale chrétienne a été amenée à payer son tribut à la technique des instruments païens sur lesquels elle avait jeté l'anathème...

3.

Les instruments

Le matériel instrumental des Grecs. — La Lyre. — La Cithare. — L'Aulos. — La Syrinx. — La musique instrumentale en Occident.

En dépit des malédictions papales et épiscopales, le goût de nos aïeux pour les instruments de musique semble avoir été fort vif. Entre les riverains du bassin de la Méditerranée les échanges étaient actifs et faciles, et les voyageurs ne laissaient pas longtemps ignorer aux habitants des Gaules ou de l'Ibérie les trouvailles des Romains, des Grecs et des peuples d'Orient. Un instrument de musique nouveau représentait une curiosité attachante que l'on colportait avec plaisir et qui trouvait, partout, des amateurs charmés.

Or, la Grèce antique s'était créé un art instrumental très raffiné. Le paganisme n'avait pas été attiré par la musique vocale pure, la mélodie chantée sans accompagnement et le chœur *a cappella*. Les Grecs aimaient soutenir la voix humaine par l'enveloppement d'un autre timbre, emprunté à un instrument à cordes ou à vent. Nous avons vu que la *lyre* et l'*aulos* étaient les représentants les plus académiques de ces deux grandes catégories d'outils musicaux.

La lyre

La lyre antique, malgré sa structure naïvement mythologique, était un instrument fort bien étudié. La carapace de tortue garnie d'une membrane vibrante constituait une excellente caisse de résonance pour des cordes de boyaux de mouton tendues sur un chevalet et attachées à un joug reliant transversalement deux cornes de chèvre ou de taureau incurvées dans un gracieux élan.

Les constructeurs de cet instrument avaient déjà découvert un certain nombre de détails techniques qui apportaient des solutions heureuses et durables aux problèmes essentiels de la lutherie : le principe du résonateur, la matière des cordes, leur mode d'insertion à la base de l'instrument, leur tension par enroulement sur des chevilles à frottement dur, l'emplacement du chevalet, etc. Et la transformation de la *lyre* en *cithare* permit d'améliorer encore sa sonorité et de porter à quinze — parfois même à dix-huit — le nombre de ses cordes qui, primitivement, ne dépassait pas trois, cinq ou sept.

La cithare

L'enseignement de la *cithare* faisait partie du programme de l'éducation nationale. Des concours entretenaient une émulation féconde entre ses virtuoses. Et les fêtes publiques aussi bien que les cérémonies religieuses faisaient appel à l'art respecté des citharèdes.

Un instrument aussi important devait forcément engendrer sa « littérature » spéciale. Aussi vit-on surgir des formes de composition nouvelles issues de cette technique apollinienne : la *citharodie*, chant épique que l'interprète devait détailler en s'accompagnant lui-même après avoir préalablement fait entendre le *poème* qui lui servait de prélude improvisé.

Théodore Reinach, à l'autorité de qui nous nous référons

pour tous ces détails, ajoute la piquante information suivante : « Vers l'an 300 avant Jésus-Christ, les virtuoses musiciens, qui se tiennent sur la scène, fraternisent et commencent à s'organiser pour défendre leurs intérêts économiques et professionnels. Un syndicat d'artistes dionysiaques comprend, outre les artistes de la scène et de l'orchestre, les poètes, les compositeurs, les décorateurs et jusqu'aux simples costumiers... » On voit que la création de la Fédération du Spectacle n'est pas une conquête des temps modernes.

Encore une fois, on comprend pourquoi l'Église chrétienne éprouvait une instinctive méfiance à l'égard des instruments et de leurs diaboliques serviteurs dont la puissance lui paraissait dangereuse, et pourquoi elle s'appliqua si méthodiquement à discréditer l'art des citharèdes et à faire disparaître leurs instruments partout où elle déployait l'étendard du Christ.

Autour de la *lyre-cithare* d'autres instruments à cordes connurent des fortunes diverses. Alcée, Sappho et leurs disciples accompagnaient leurs chansons sur une lyre très allongée appelée *barbitos*, Archiloque enveloppait ses iambes des sonorités du *clepsiambe*, d'autres virtuoses utilisaient les cordes accouplées, accordées à l'octave, de la *pectis* et de la *magadis*.

Reinach nous signale encore le *trigone*, petite harpe triangulaire portative ; la *sambyque*, grande harpe égyptienne en forme de croissant ; la *nablas*, instrument phénicien à 12 cordes ; le *samikion* à 35 cordes et l'*épigonéion* qui en possédait 40. Et il y ajoute la *pandoura*, instrument exotique à manche qui préfigurait nos mandores, nos mandolines et nos guitares et sur lequel une pression des doigts de la main gauche pouvait, à volonté, étager tous les degrés de l'échelle sonore en modifiant la longueur de la partie vibrante des cordes, alors que, de chacune des leurs, la lyre et ses instruments dérivés ne pouvaient tirer qu'un seul son. On devine

que cette innovation allait exercer sur la technique des instruments à cordes une influence décisive.

L'aulos

La famille de la lyre possédait un prestige d'aristocratie qui humiliait la tribu des instruments à vent. Un aulète était un peu le parent pauvre de l'orgueilleux citharède, car ce dernier avait le droit de se réclamer du parrainage d'Apollon, alors que le premier ne pouvait se prévaloir que de celui de Dionysos.

L'*aulos* — instrument à anche dont le timbre se rapprochait de celui de la clarinette ou du hautbois et non de celui de la flûte, comme on l'a cru longtemps — possédait pourtant d'assez intéressantes ressources. Composé de deux tubes jumeaux — terminés, parfois, par deux pavillons amplificateurs et jalonnés de perforations que l'on pouvait obturer ou dégager à l'aide d'un ingénieux mécanisme — il pouvait parcourir une étendue de deux octaves et permettait à l'exécutant de soutenir par une note tenue sur le chalumeau de gauche la mélodie que l'on interprétait sur celui de droite. De plus, la possibilité de varier le degré d'obturation d'un même trou mettait à la disposition de l'instrumentiste l'échelle délicate des demi-tons pour le genre chromatique et même celle des quarts de ton pour le genre enharmonique. Pour marquer la mesure, l'aulète adaptait à l'une de ses chaussures « une double semelle claquante à castagnettes » dont il frappait rythmiquement le sol. Nos modernes spécialistes des « claquettes » peuvent donc s'enorgueillir de cultiver un art qui possède d'assez vénérables lettres de noblesse.

L'*aulos*, nous l'avons vu, avait fait naître une forme de composition appelée *aulodie* qui fut longtemps admise dans les concours et les fêtes aux côtés de la *citharodie*, mais perdit, peu à peu, la faveur de la foule.

Par contre, dans le domaine du solo instrumental, l'*aulos*

prit sa revanche sur la cithare et engendra une foule de morceaux caractéristiques, préludes, interludes, ritournelles, marches, airs sacrés ou profanes, allègres ou funèbres. Il donna également naissance à un genre très particulier, le *nomos*, qui était une pièce de concert largement développée et à tendances descriptives. Aux Jeux pythiques, le *nomos* devait traiter en cinq épisodes un thème imposé : la lutte d'Apollon contre le monstre Python qui désolait la Thessalie. C'est donc l'*aulos* qui a inspiré la formule de la musique à programme que cultivent encore, de nos jours, les compositeurs de toutes les écoles et de tous les pays.

Les Panathénées accueillait les duos concertants de deux « auloï » associés. On accouplait également, dans certains cas, l'*aulos* et la *cithare*. L'*aulos* régnait seul, en maître souverain, dans la tragédie où il rythmait la déclamation du choryphée et exécutait le prélude et les intermèdes. Progressivement traqué et refoulé par les progrès du christianisme, il disparut vers le v^e siècle de notre ère.

L'*aulos* n'était pas le seul instrument à vent utilisé dans l'antiquité grecque. On lui connaît plusieurs parents très proches comme le *monaule*, composé d'un chalumeau unique, et le *plagiaule* où le souffle de l'exécutant pénétrait par un tube oblique comme dans notre moderne basson.

L'*aulos*, simple ou double, devint l'*ascaule*, le jour où l'on s'avisait de substituer aux poumons de l'aulète une outre gonflée d'air actionnée par une pression du bras. La formule de la cornemuse et du biniou venait de naître.

Enfin, en rattachant à un clavier un certain nombre de *monaules* à son fixe et en les ajustant sur un sommier que des soufflets puissants remplissaient d'air comprimé dont la flexible résistance d'une colonne d'eau régularisait le débit, l'alexandrin Ctésibios, l'inventeur de l'hydraulis, avait découvert le merveilleux secret de l'orgue.

Que de victoires décisives, que de précieuses conquêtes musicales ne devons-nous pas ainsi à l'*aulos*, au « jonc vaste et jumeau » du Faune mallarméen, à la pseudo-flûte double que les courtisanes et les danseuses aux joues bandées et aux

tuniques plissées élèvent avec grâce aux flancs des vases grecs encerclés par leurs voluptueux cortèges !

La syrinx

A cette riche collection d'instruments à anche — anche de roseau finement émincée — s'ajoutaient les diverses variétés de flûtes où le son était obtenu sans le secours d'une lamelle vibrante. C'était la technique de la *syrinx* qui affectait la forme de notre flageolet lorsqu'elle était « monocalamé » mais qui pouvait également offrir aux lèvres des disciples de Pan toute une rangée de tuyaux étagés en escalier quand elle devenait « polycalamé ».

Les trompettes de bronze, rectilignes ou recourbées, la corne à bouquin et des instruments à percussion comme les sistres, les crotales, les tambourins et les cymbales, complétaient le matériel orchestral classique de l'antiquité hellénique.

En Occident

Il est aisé de deviner que de pareilles trouvailles ne pouvaient demeurer secrètes et que leur vulgarisation allait inspirer les artisans des autres pays. Les peuples d'Occident devaient inévitablement faire leur profit de pareilles leçons. Partout, des imitations et des variantes des instruments orientaux et gréco-romains se multiplièrent.

La pauvreté de nos archives musicales ne nous permettrait pas de l'affirmer si la littérature, la peinture et la sculpture de l'époque ne nous apportaient sur ce point des attestations formelles. L'imagerie médiévale, en particulier, nous montre des personnages maniant une foule d'instruments divers à cordes et à vent. Leur usage était visiblement si répandu que, malgré l'aversion que lui inspirait la musique instrumentale, l'Eglise n'a jamais pu empêcher ses sculpteurs, ses peintres et

ses verriers de placer entre les mains des anges, des saints et des prophètes qui figurent sur les murs de ses cathédrales, des violes, des harpes, des cithares, des tympanons, des vielles, des rebecs, des luths, des trompettes, des flûtes et des orgues portatives.

Quant aux tableaux et aux illustrations de manuscrits qui nous ont conservé le spectacle de réunions d'amateurs de musique, ils nous montrent clairement que les mélomanes d'alors possédaient une quantité d'instruments dont ils se servaient avec une parfaite aisance. Et l'historien qui contemple les images de ces concerts si bien ordonnés, où l'on semble savourer des voluptés artistiques d'un niveau fort élevé, s'afflige de ne pouvoir déchiffrer sur ces doigts incurvés et sur ces lèvres entrouvertes les partitions inconnues qui communiquent aux visages des exécutants cette expression d'heureuse extase.

Ainsi, en marge du chant choral ecclésiastique et de la cantilène religieuse codifiés et protégés par une armée de théoriciens, de professeurs et de copistes, le sentiment musical « laïque » se développait librement et sans contrôle dans le domaine instrumental, dans le répertoire des danses populaires, des chansons, des aubades galantes, des refrains guerriers, des fredons satiriques, des chants de travail et dans les concerts intimes donnés dans les demeures seigneuriales.

La frontière entre le sacré et le profane était d'ailleurs assez mal dessinée. Nous avons vu que la liturgie romaine n'avait pu s'opposer à l'intrusion des hymnes dans ses offices. Or, les textes des hymnes, écrits en langue vulgaire, étaient souvent introduits irrévérencieusement jusqu'au pied des autels par des airs en vogue d'origine assez peu édifiante, dont raffolait l'assistance. En revanche, la musique profane empruntait fréquemment ses inflexions et ses cadences aux modes liturgiques. Les échelles sonores qu'utilisait la chanson populaire de l'époque nous en fournissent de frappants exemples.

Cette collaboration empirique et inconsciente eut pour résultat de conférer à l'art profane du Moyen Age une dignité et une distinction de vocabulaire musical très caractéristiques et de révéler au clergé la force d'entraînement d'un texte rimé aux césures symétriques. En même temps, le goût populaire de la « carrure » mélodique introduisait dans la musique religieuse des disciplines géométriques d'où allait surgir le brutal couperet de la barre de mesure qui sectionna et détruisit la subtile et indéfinissable souplesse de l'arabesque neumatique.

Cet enchevêtrement de responsabilités ne permet pas de déterminer avec certitude la part qui revient à chacune de ces deux techniques dans la saisissante innovation que constitua la découverte de la polyphonie.

4.

Du VII^e au XII^e siècle

Polyphonie instrumentale. — Polyphonie vocale. — L'Organum. — Le Déchant. — Le Motet. — Le Conduit. — Le Gymel. — Le Faux-Bourdon.

Malgré les ressources de l'*aulos* double, la musique grecque ne s'était jamais évadée de la prison de l'homophonie. Ses instrumentistes accompagnateurs se contentaient de doubler, à l'unisson ou à l'octave, la voix des chanteurs. Et il en fut de même, pendant longtemps, dans toute la musique occidentale.

Cependant, dès le VII^e siècle, un traité d'Isidore de Séville nous révèle l'existence d'une polyphonie élémentaire fondée sur la superposition de deux parties respectant la discipline des consonances appelées « symphonies », c'est-à-dire des intervalles d'octave, de quinte et de quarte. La tierce et la sixte étaient rangées, comme la seconde et la septième, dans la catégorie des dissonances et constituaient l'apport de la *diaphonie*.

Polyphonie instrumentale

Il est bien évident que l'usage de la cornemuse — réplique occidentale de l'*ascaule* grec — dont l'un des deux chalu-

meaux faisait entendre un son obstiné pendant que l'autre déroulait librement une mélodie, avait forcément commencé à éduquer l'oreille de nos ancêtres et à l'initier au plaisir de recueillir deux sons simultanés. La vielle à manivelle développa le même appétit auriculaire avec sa roue colophanée qui entretenait la vibration d'une corde à vide pendant que, grâce à un clavier, le chant cheminait sur les cordes voisines.

Les cordes de la *rote* britannique — le fameux *Krwth* qui défie la prononciation française — étaient accordées à la quinte et à l'octave et montées à plat pour que l'archet provoque leurs vibrations simultanées et crée ainsi autour de chaque note un halo harmonique qui devait représenter une volupté musicale d'une qualité assez neuve. Et l'orgue portatif — nouvelle flûte de Pan à soufflet et à clavier — permettait à l'exécutant de superposer plusieurs sons à son gré.

Il n'est donc pas arbitraire de supposer que c'est l'art instrumental qui créa et développa, automatiquement, le premier, chez nos aïeux, cet instinct de l'architecture sonore et cette soif de polyphonie qui allaient donner naissance aux mathématiques supérieures du contrepoint et de l'harmonie.

Polyphonie vocale

La voix humaine ne pouvait demeurer indifférente à cette importante conquête technique. Déjà la pratique régulière du chant choral avait dû, plus d'une fois, par l'effet de l'ignorance aussi bien que par celui du raffinement, altérer l'unisson absolu d'une exécution collective et aboutir à la création d'une ligne mélodique ingénument parallèle. De nos jours, dans une foule sans culture musicale, certains harmonistes improvisés accompagneraient instinctivement à la tierce le chant d'un hymne ou d'un cantique : inconsciemment, les choristes amateurs du haut Moyen Age devaient doubler à la quinte ou à la quarte, qui représentaient pour

eux des consonances parfaites, la mélodie profane ou sacrée qui jaillissait de mille poitrines.

On ne saurait donc déterminer avec précision la date de naissance de la polyphonie en Occident. Pendant deux ou trois cents ans elle balbutia et s'infiltra insensiblement dans la langue musicale populaire et religieuse, puis nous la trouvons définie et codifiée, au IX^e siècle, par le moine Hucbald de Flandre et ses disciples qui nous font connaître les principes essentiels de la technique de l'*organum* déjà parvenu au stade d'un élément esthétique.

L'*organum*

Voici quel était son statut. Pendant qu'un chanteur ou un groupe de choristes interprétait une mélodie liturgique, un second chanteur, un autre groupe choral ou un instrument, la doublait, note contre note — *point contre point* — en partant de l'unisson ou de l'octave et en l'escortant ensuite à distance de quarte ou de quinte. La première partie s'appelait *principal* et le mot *organum* désignait cette formule d'accompagnement.

Dans l'important travail qu'il a consacré à l'*Histoire des formes musicales du I^{er} au XV^e siècle*, A. Machabey a étudié dans tous ses détails le mécanisme de l'*organum* et nous fait observer que son nom seul nous prouve que les premiers essais de polyphonie appartiennent à la technique instrumentale. Et il tire de très pénétrantes conclusions de l'examen de cette innovation qui représente, dans l'histoire de la musique européenne, une date d'une importance capitale.

L'*organum* est, en effet, la forme primitive et élémentaire du contrepoint, la cellule génératrice de toutes les polyphonies futures. On peut même constater — en s'appuyant sur la thèse d'Hucbald, qui estime que chaque partie de l'*organum* appartient à un ton différent — qu'il contenait également le postulat de la polytonalité. La conquête la plus révolutionnaire de nos compositeurs d'avant-garde ne fait donc, en

réalité, que nous ramener à un procédé d'écriture vieux d'une douzaine de siècles. Elle tend à restaurer une habitude d'oreille nettement médiévale.

La syntaxe polytonale est née au moment du conflit latent qui opposait aux huit modes ecclésiastiques l'instinct mélodique des peuples d'Occident. Ceux-ci recherchant un vocabulaire moins spiritualisé, moins « désincarné », plus vivant et plus familier, manifestaient une prédilection pour une échelle sonore où la douce inclinaison du demi-ton de la note « sensible » amoureusement penchée sur la tonique leur procurait une obscure délectation que voulaient précisément bannir de leur langage les musiciens religieux.

Au même titre que la gamme teintée de chromatisme, les demi-tons qui, cédant à l'attraction d'un degré voisin, se laissaient séduire par lui et tombaient dans ses bras dès qu'ils le rencontraient, rentraient dans la catégorie des fréquentations dangereuses. La tendre « sensible », avec sa féminine propension à l'abandon et à la chute, était systématiquement exclue du plain-chant. Et l'impur intervalle de « triton » où l'on trouvait réunies deux de ces notes effrontées qui ne savaient pas garder leurs distances était appelé *Diabolus in musica* et frappé d'excommunication majeure.

On peut sourire de l'intervention de cet anthropomorphisme puritain dans la composition d'une gamme, mais il n'en faut pas moins admirer l'étonnante prescience et la finesse d'oreille des techniciens moralistes qui ont parfaitement discerné, dès cette époque, ce qu'il pouvait y avoir de sensuel, de voluptueux et, par conséquent, d'érotique dans l'étreinte de deux notes, secrètement aimantées, qui se recherchent, se fascinent, s'attirent et tendent à se fondre l'une dans l'autre. Le développement progressif de l'harmonie nous a bien prouvé que les propriétés « attractives » de certaines dissonances contenaient un mystérieux élément passionnel dont les compositeurs profanes ont tiré, depuis, le plus heureux parti dans l'expression lyrique du sentiment de l'amour.

Dans ces conditions l'*organum*, en doublant les consignes

d'austérité, ne pouvait détourner le goût public de sa recherche d'une musique plus « humanisée ». Cette recherche s'affirma dans la faveur croissante accordée à l'échelle instrumentale d'*ut*, condamnée par les moralistes parce que la disposition de ses demi-tons engendrait une « sensible ». Aussi, malgré les disciplines renforcées de cette écriture à deux parties, c'est à la « monotonalité » que finit par aboutir irrésistiblement cette prospection temporaire du polytonalisme.

L'écriture polytonale ne fut donc qu'une technique de transition préparant la dictature du ton unique. Qui peut nous dire à quelle réaction nous conduit sa réapparition actuelle, puisque l'expérience nous a appris que cette formule ne constitue pas une solution satisfaisante du problème ?

Quoi qu'il en soit, l'*organum* envahit progressivement les tribunes de toutes nos églises et imposa aux fidèles ses rudes chapelets de quarts et de quintes jusqu'au jour où la formule plus souple du *déchant* fit son apparition.

Le *déchant*

Le *déchant* est un *organum* qui a pris conscience de sa force, qui a opéré un audacieux chassé-croisé avec son compagnon de route et qui « coiffe » avec désinvolture le chant aux pieds duquel il se traînait humblement autrefois. C'est le thème liturgique qui, maintenant, rampe à la base et l'ancien accompagnement qui occupe le sommet de l'échelle où il se livre à de libres fantaisies mélodiques et rythmiques, sans, toutefois, s'évader des intervalles réglementaires. Il semble annoncer ainsi l'avènement futur du contrepoint « fleuri ». L'ancien « principal » de l'*organum*, devenu le « *cantus firmus* », solide soubassement de l'édifice sonore, s'appellera désormais le « teneur » ou le « ténor » et sera souvent confié à un instrument.

Ce dispositif a favorisé l'éclosion de deux types de composition très caractéristiques : le motet et le conduit.

Le motet

Le « motet » du XII^e siècle, qui n'a aucun rapport avec le genre liturgique qui porte ce nom, est une ligne mélodique placée au-dessus du ténor et consacrée aux « mots » d'un poème modulé. Souvent, une troisième partie, le *triplum*, chevauche les précédentes et les domine avec une telle indépendance que ses paroles sont différentes de celles que chantent ses deux associés. Parfois, même, une quatrième partie, — le *quadruplum* — se superpose au *triplum* en faisant entendre un texte encore différent.

La construction musicale présente donc l'étrange aspect que voici : au rez-de-chaussée, le ténor ou « teneur » chante gravement, en latin, un texte liturgique, dont le thème est confié parfois à un instrument ; au premier étage on célèbre, en français, les vertus d'un chevalier ; au second, on consacre de galants versiculets aux charmes d'une aimable bergère et, au troisième, on formule quelque réflexion morale ou satirique. Adam de la Halle, le virtuose des motets, enfermait dans l'un d'eux la tendre chanson de sa Marion — *Robin m'aime, Robin m'a, Robin m'a demandé si m'aura* — en « sandwich » entre les mélancoliques confidences d'un cœur brisé — *Qu'il me fut cruel de quitter ma mie* — et le verset *Dulce lignum* de l'office de l'Exaltation de la Sainte Croix.

Quelques-uns de ces petits édifices sonores obéissent à des préoccupations de logique et à un souci de synthèse. C'est ainsi que, dans le trio vocal *Nonne sui*, la mélodie supérieure qui traduit le désespoir d'une jeune amoureuse enfermée au couvent contre son gré, se superpose au chant galant de son bien-aimé qui l'appelle, tandis que la basse, constituée par un vieux thème édifiant traversé de sonneries de cloches, donne aux amants séparés une austère leçon de vertu.

Ainsi, après avoir, grâce à l'*organum*, fait l'apprentissage du polytonalisme, nos ancêtres ont été entraînés, par le *déchant* et le *motet*, dans l'étrange formule du « polyverbalisme ». Et, en présence d'un pareil écartèlement de l'ouïe,

on se demande s'il faut plaindre les mélomanes du XII^e siècle d'avoir été condamnés à ce strabisme du tympan, ou envier la « sélectivité » extraordinaire de leur oreille, si elle était vraiment capable de suivre avec fruit le déroulement simultané de quatre mélodies indépendantes et de quatre textes bilingues n'ayant entre eux aucun rapport !

Le conduit

Le « conduit » est une réalisation polyphonique analogue au motet. Il superpose, comme lui, deux, trois ou quatre parties, mais son ténor n'est plus astreint à chanter un texte liturgique. Le compositeur lui confie une mélodie et un texte de son choix dans lesquels il déploie librement sa fantaisie créatrice. C'est une annexion et une exploitation par l'art profane d'une des plus riches formules de composition du répertoire ecclésiastique. Sa pratique ouvrait la voie aux musiciens de la Renaissance qui allaient, plus tard, mettre au point l'architecture de la chanson polyphonique et du madrigal.

Le gymel

Bien que l'apport de nos compositeurs et de nos théoriciens nationaux ait été, de beaucoup, le plus important dans la genèse de l'art polyphonique en Occident, il faut signaler la contribution que l'Angleterre et les pays scandinaves vinrent apporter à cette évolution du goût musical. Le désir d'entendre des sons superposés et de créer entre eux des lois d'association méthodiques était, si l'on peut dire, « dans l'air ». Et, sans se consulter, les musiciens de tous les pays cherchaient à résoudre ce problème à leur façon.

La solution que découvrirent les Nordiques fut le *gymel*. C'était un *organum* dans lequel la mélodie d'accompagnement suivait le chant à distance de tierce. On devine que,

pour des oreilles latines, un tel accouplement devait sembler barbare, car nos aïeux, qui se délectaient aux rugueuses successions de quarts et de quintes, considéraient la tierce et la sixte — qui nous semblent aujourd'hui si douces — comme des dissonances agressives.

Le faux-bourdon

Du *gymel* sortit bientôt le *faux-bourdon* qui, au lieu d'établir son parallélisme à la tierce inférieure, l'éleva d'une octave pour placer la ligne accompagnatrice à la sixte supérieure. Et, lorsque le compositeur voulait écrire à trois voix, il « meublait » cet intervalle en y intercalant la tierce intermédiaire. Il créa ainsi une chaîne d'accords de sixte qui, après avoir, sans doute, scandalisé les oreilles gauloises, les accoutumèrent progressivement à ces prétendues dissonances.

Tels étaient, dans le domaine vocal et instrumental, les matériaux sonores dont disposaient les musiciens européens au moment où quelques créateurs de génie allaient utiliser ces modestes ressources avec une ingéniosité, une logique et une méthode qui firent de notre pays le berceau de l'art polyphonique occidental.

5.

Du XII^e au XIV^e siècle

L'École Notre-Dame. — L'Ars antiqua. — Léonin. — Pérotin. — Chant populaire. — Chant seigneurial. — Trouvères et Troubadours. — Pastourelles et Jeux. — Adam de la Halle. — L'Ars nova. — Philippe de Vitry. — Guillaume de Machaut. — L'Ars nova à travers l'Europe.

C'est, en effet, à la fameuse école de Notre-Dame de Paris que revient l'honneur d'avoir créé un corps de doctrine et une série de réalisations qui ont imposé, du milieu du XII^e siècle au second tiers du XIV^e, l'idéal esthétique précurseur qui porte le nom d'*Ars antiqua*.

Cinq noms de musiciens français dominant, à des titres divers, ce mouvement artistique : ce sont, dans l'*Ars antiqua*, ceux de Léonin, de Pérotin et d'Adam de la Halle, et, dans l'*Ars nova*, ceux de Philippe de Vitry et de Guillaume de Machaut.

Ars antiqua

LÉONIN était organiste à Notre-Dame. Autour de lui se groupaient de nombreux disciples, parmi lesquels on comptait beaucoup d'étrangers, attirés par le rayonnement spirituel de Paris qui, à cette époque, était déjà considérable.

Léonin avait écrit un *Magnus liber organi* où l'on pouvait étudier les innovations saisissantes de ses *organa* composés avec une science et une solidité de métier universellement admirées. La réputation de ce technicien se répandit rapidement au-delà de nos frontières.

Les textes de ce recueil qui nous ont été conservés nous révèlent un assouplissement sensible de l'écriture du *duplum* et de celle de l'*organum*. Non seulement le *duplum* se déroule avec une liberté inattendue, mais le ténor, lui-même, n'est plus aussi étroitement asservi au rythme du thème grégorien qu'il expose. Les deux voix prennent de l'indépendance et s'enrichissent de toutes les acquisitions rythmiques des chants profanes. Cet accouplement, jusqu'alors assez laborieux, de lignes mélodiques trop visiblement attentives à entrer dans l'engrenage du mécanisme anguleux des quintes et des quartes, n'est plus un simple calcul cérébral mais une œuvre d'art. C'est un jeu d'arabesques où l'emploi des mouvements contraires allège et équilibre le profil ondulé des parties qui s'éloignent et se rapprochent désormais avec plus d'aisance.

PÉROTIN, dit PÉROTIN LE GRAND, était l'élève le plus brillant de Léonin. Il lui succéda à la tribune de l'orgue de Notre-Dame et, comme lui, dirigea une Schola où se formèrent de sérieux techniciens. Pérotin était un virtuose du déchant. On appelait son prédécesseur *Magister Leoninus, optimus organista*, mais lui-même devint *Magister Perotinus, discantor optimus*.

Ses œuvres affirment une maîtrise plus complète encore que celle de Léonin. Il use de ressources audacieuses, il introduit le chromatisme dans son langage, il invente le procédé fécond de l'imitation, il jongle habilement avec les trois ou quatre parties de ses ensembles et ajoute à ses *organa* les formes plus libres du *motet* et du *conduit*.

Bientôt il commence à s'affranchir de la tyrannie des modes ecclésiastiques pour réhabiliter les échelles diatoniques de FA et d'UT tenues jusqu'alors à l'écart et d'où

devaient sortir la notion du mode majeur et le sentiment de la tonalité moderne. En outre, il s'appliqua à perfectionner la technique de la notation en substituant au graphisme purement symbolique du système neumatique l'indication mathématique de la durée et de la valeur proportionnelles des notes. Réforme capitale qui nous dotait de la notation « mesurée » dont les ressources ne sont pas encore épuisées à l'heure actuelle.

Cette importante acquisition devait en entraîner une autre, celle de la division progressive de l'unité de mesure. Ce fut l'œuvre des élèves de Pérotin et, tout spécialement, de l'*optimus notator* Pierre de la Croix. Pour suivre l'animation croissante du discours musical, l'unité de temps, la *brevis*, prit les anciennes fonctions de la *longa*, et à la *semi-brevis* il fallut bientôt adjoindre la *minime*. L'alphabet musical moderne était constitué.

Telles sont les conquêtes de l'École de Paris qui joua, comme on le voit, un rôle particulièrement actif dans l'histoire de la polyphonie et dont la doctrine nous a été très fidèlement transmise par les traités de Jean de Garlande, de Jean Ballox, de Walter Odington, de Wulfstam de Winchester et des deux Francon.

Henry Prunières a combattu avec quelque vivacité la thèse qui tend à accorder aux Anglais une priorité de date dans ce glorieux enfantement. Il est certain que les insulaires étaient nombreux à la Schola de Pérotin, mais leur présence au pied de la chaire d'un tel maître semble bien prouver, au contraire, que, de l'aveu même de l'Angleterre, la source la plus pure de la science polyphonique jaillissait à Paris.

Une petite énigme historique trouble pourtant les curieux. Nous possédons le manuscrit d'un rondeau anglais de la première moitié du XIII^e siècle qui célèbre à six parties et dans l'échelle du futur mode majeur la naissance de l'été annoncée par le chant du coucou. Cette pièce vocale est construite en sextuple canon avec une virtuosité déconcertante, cent ans avant la découverte de ce procédé scolastique d'écriture. On attribue ce chef-d'œuvre de technique et ce

tour de force d'anticipation à un religieux du monastère de Reading. Cet échantillon surprenant est tout de même un peu trop exceptionnel pour qu'il soit légitime d'en tirer des conclusions valables en ce qui concerne le niveau général des études polyphoniques en Angleterre au temps de Pérotin le Grand.

Notre *Ars antiqua* colonisa sans peine l'Espagne et l'Italie. Dans ce dernier pays, le goût public apporta une modification curieuse au style français. Celui-ci avait conservé l'antique tradition de la division ternaire de la mesure considérée comme le « temps parfait » parce qu'elle rendait hommage au dogme de la Sainte Trinité. Le rythme binaire était condamné comme « imparfait ». L'habitude des saltarelles et des tarentelles à deux temps ne permit pas aux Italiens d'approuver un pareil ostracisme et, en dépit des fondements mystiques du ternaire, c'est le binaire qui conserva chez eux tout son ancien prestige.

Le chant populaire

Comme nous avons eu l'occasion de le constater dans la genèse du motet, le chant populaire prenait une part indirecte mais active au développement de toutes les formes musicales de l'époque. On le trouve partout, vivace et obstiné, associé ou non aux danses, accompagné ou non par les instruments, aussi fidèle compagnon des « jeux de vilains » que des divertissements de châtelains. Renversant l'axiome classique, on peut affirmer que, dans l'histoire de la musique, « en France, tout a commencé par des chansons ».

Ces chansons, dont l'origine lointaine demeure encore mystérieuse — Gastoué a retrouvé quelques-unes de leurs racines profondes dans les écrits des grammairiens et théoriciens des califes de Cordoue et dans certains chants ber-

bères —, ont constitué pendant longtemps, pour nos ancêtres, un mode d'expression qui contentait indifféremment leurs aspirations religieuses, sociales, morales, politiques, satiriques ou sentimentales. La rigidité de la formule « couplet-refrain », qui imposait à des récits très nuancés une traduction musicale uniforme, ne gênait pas les auditeurs de l'époque. Et, lorsque naquit le spectacle lyrique, le texte, seul, introduisit dans le jeu une préoccupation dramatique et expressive, car la musique n'y apportait que la coupe stéréotypée de ses chansons dont les couplets s'enchaînaient comme les grains d'un rosaire.

La tradition de la chanson — dans le sens le plus général du terme — avait été, en effet, très solidement enracinée dans notre pays par les bateleurs, les jongleurs, les ménestrels, les troubadours et les trouvères, véritables commis voyageurs de l'art qui prospectaient les clientèles les plus diverses et alimentaient en refrains variés toutes les classes de la société.

L'âme populaire, dans sa naïve simplicité, découvrit, d'instinct, une utilisation collective de ces fredons dans des soli et des chœurs mêlés de danses, dans des divertissements mimés et des rondes analogues aux jeux rythmés par les enfants qui se partagent ingénument les rôles dans leurs essais de chorégraphie et de dramaturgie élémentaires.

Le chant seigneurial

A cette marchandise courante les colporteurs musicaux allaient ajouter bientôt un article de luxe à l'usage des châteaux. Ce fut l'œuvre des troubadours et des trouvères, les premiers éduquant, au sud de la Loire, les provinces de langue d'oc, les seconds évangélisant, au nord du fleuve, les territoires de langue d'oïl.

Leur propagande est sensiblement la même dans les deux zones. On peut toutefois observer un spiritualisme plus accentué chez les troubadours, créateurs du genre, instruits, pour

la plupart, dans les monastères limousins. Les troubadours choisissent volontiers des sujets d'inspiration religieuse, tandis que les trouvères se sentent moins liés par cette tradition. C'est, d'ailleurs, l'époque où les dogmes de la chevalerie instaurent un mysticisme laïque d'une singulière noblesse qui séduit châtelaines et châtelains.

Le xi^e siècle voit naître, en effet, une race de seigneurs moins rude et moins fière de son ignorance que celle que nous décrit « le Pas d'Armes du Roi Jean ». Un chevalier n'a plus honte d'apprendre à lire et à écrire comme un vulgaire clerc. Les Bénédictins lui ont révélé la théorie de la musique, la prosodie latine, le chant liturgique, l'art de composer des vers et de jouer des instruments. Aussi rencontre-t-on parmi les troubadours et les trouvères la fine fleur de l'aristocratie : Guillaume VII, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine ; Bertrand de Born, Conon de Béthune, Jean de Brienne, qui allait devenir roi de Jérusalem. Pierre Mauclère, duc de Bretagne ; Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, ne rougissaient pas d'utiliser le luth ou la vielle des Marcabru, des Faidit, des Jaufré Rudel et des Guiraut Riquier.

Ces nobles chanteurs célébraient la beauté et les vertus de leur Dame en termes d'autant plus délicats que les rites de l'« amour courtois » plaçaient très haut la conception purement platonique de la passion. Devenir le vassal spirituel d'une inconnue ou d'une belle sur laquelle on n'osera jamais lever les yeux représente un idéal supérieur propre à engendrer les plus sublimes méditations poétiques et les chants les plus émouvants.

Pendant que les demeures patriciennes retentissent de ces subtils accents, la chanson poursuit sa course dans les cités, les bourgades et les villages et s'adapte à toutes les exigences de la vie bourgeoise, artisanale ou paysanne. Elle rythme les gestes des travailleurs ou les divertissements des oisifs. On chante en tissant la toile, en battant le cuir, en frappant

l'enclume, en pétrissant le pain, en gardant les troupeaux et l'on chante en dansant. Une ville comme Arras engendre, au XIII^e siècle, une école de trouvères-citadins qui, dans une atmosphère bourgeoise, moins spiritualisée que celle des châteaux, traitent des sujets plus prosaïques, mais développent agréablement leur technique poétique et musicale.

On attache alors la plus grande importance à la forme. La tradition religieuse des litanies, des hymnes, des versets ou des séquences inspire la *Chanson de geste*, la *Rotrouenge*, la *Laisse strophique*, la *Notule*, le *Vers* et la *Chanson sans refrain*, tandis que le Rondeau engendre indirectement le *Canon*, la *Ballade* et le *Virelai*. D'autres formules — comme la *Sirventès* et l'*Enueg* qui décongestionnent la vésicule biliaire des sarcastiques et des mécontents, la *Planh* qui est un hommage funèbre, l'*Aube* qui préfigure *Roméo* et *Tristan* en soulignant l'imprudence des amants trahis par la brièveté des heures nocturnes — permettent le développement complaisant de thèmes familiers dont la foule ne se rassasie jamais.

On arrive ainsi aux *Jeux-Partis*, sorte de dialogues chantés, consacrés à la discussion de quelque plaisant cas de conscience ; aux *Pastourelles* qui ne se lassent pas de mettre en présence une séduisante bergère et un seigneur entreprenant, aux *Chantefables* dont les modalités d'exécution nous sont mal connues, aux *Mystères* et aux *Jeux* de grand style dont celui de *Robin et Marion* représente, pour les historiens, le prototype et l'échantillon le plus instructif.

ADAM DE LA HALLE 1230 ?-1286 ?

Ce *Jeu de Robin et de Marion* est dû au remarquable compositeur de rondeaux polyphoniques et de motets dont nous avons déjà salué la science et la virtuosité, le fameux Adam de la Halle, dit le Bossu d'Arras, personnage pittoresque, frondeur, narquois et polygraphe, qui avait suivi en Italie Robert II, comte d'Artois, et qui, pour distraire ses

compagnons d'armes, leur avait offert à Naples la primeur de ce divertissement de choix.

On s'accorde à voir dans cet essai de théâtre chanté la première réalisation typique de notre opéra-comique. On l'a dit également de son *Jeu de la Feuillée*, du *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel et du *Miracle de sainte Catherine* de Rutebeuf. Mais, au fond, le principe musical de ces spectacles n'est pas celui qui devait engendrer le répertoire de la salle Favart. Leurs partitions ne sont pas écrites sur mesure : on y utilise des airs connus, des chansons en vogue qui n'ont aucune préoccupation expressive. C'est la technique de nos « revues » qui ajustent les « lyrics » à des « timbres » familiers à la foule. Le malin Bossu d'Arras fut, en réalité l'ancêtre de Rip et non celui de Monsigny et de Philidor.

C'est également dans la même région — Arras ou Tournai — et à la même époque, que dut naître, de père inconnu, la chantefable *Aucassin et Nicolette*, saynète mêlée de chants qui exposait, pour la première fois, un thème dont des dramaturges des siècles suivants devaient tirer d'inépuisables variations, celui du fils de famille épris d'une enfant trouvée et persécuté par ses parents jusqu'au jour où l'on découvre que l'humble jeune fille est de haute naissance et s'avère digne de l'amour qu'elle a inspiré.

On a retrouvé — diversement orthographiés, d'ailleurs — les noms de nombreux trouvères et troubadours mais trop rarement leurs ouvrages. Ces noms, dont la particule n'est pas toujours nobiliaire, nous renseignent sur la variété du recrutement de ces aèdes. Faut-il citer le joyeux Colin Muset, Blondel de Nesle, Gasse Brulé, Peire Rogiers, Moniot d'Arras, Gaultier d'Épinal, Chardon de Reims, Pierre de Corbie, Gilbert de Berneville, Jean Érars, Bernard de Ventadour, Jehan d'Arcors, Rambaud d'Orange, Guiraud de Borneuilh, Hugues de Lusignan, Robert Mauvoisin, Jehan Bretel, Guillaume de Ferrière, les deux Hue d'Oisy et de la Ferté, Huon de Villemer, les moines Gauthier de Coincy et Folquet de Marseille, Adonis le Roy, Pierre le Borgne et

Guillaume au Court-Nez ? Tous ces poètes, chanteurs, musiciens et leurs auxiliaires les jongleurs, ont joué un rôle important non seulement dans l'histoire de la musique française mais dans celle de l'art européen, puisqu'ils furent les créateurs et les propagateurs d'une formule imitée avec docilité par les Minnesänger, puis par les Meistersinger, en Allemagne, par les chanteurs franciscains errants en Italie et par les disciples que nos troubadours de Provence formèrent en Espagne et au Portugal.

La qualité d'inspiration de nos compatriotes s'affirme dans des recueils manuscrits, tels que le *Chansonnier de Saint-Germain*, le *Chansonnier d'Arras*, le *Chansonnier du Roy*, le *Chansonnier de l'Arsenal* où des chansons, généralement anonymes, traduisent les sentiments les plus délicats avec une poésie, une finesse et une grâce surprenantes.

De leur côté, les troubadours allemands, tout en demeurant fidèles à la morphologie française — *pastourelle*, *aube*, *lai*, *canço provençale* — imprègnent leur chant d'un sentiment de la nature et d'une couleur harmonique très personnels. On peut observer, d'ailleurs, qu'un curieux parallélisme va imposer aux Minnesänger et à leurs successeurs les Meistersinger la même évolution que celle qui avait conduit nos troubadours-bourgeois à accorder une importance exagérée à la forme. Et c'est ainsi que Wagner a pu railler, en créant son personnage symbolique de Beckmesser, les chinoïseries de la Tablature qui emprisonnèrent, peu à peu, dans des lois ridicules les successeurs de Neidhart von Reuenthal, de Walther von der Vogelweide, de Wolfram von Eschenbach et du Moine de Salzbourg.

Ars nova

Tel était le climat musical créé dans notre pays par les chansons populaires, les chansons de cour, les divertissements de château, les danses, les offices liturgiques et les premières constructions polyphoniques de l'*Ars antiqua* lorsque au

Achévé d'imprimer le 15 novembre 1979
dans les ateliers de l'imprimerie Aubin
à Ligugé



pour le compte de la Librairie Arthème Fayard
75, rue des Saints-Pères, Paris-6^e

ISBN 2-213-00859-0

D.L., 4^e trimestre 1979. — Editeur, n° 5941. — Imprimeur, n° 12029.
Imprimé en France

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

