

CHAPITRE V

LES GRANDES ÉTAPES DE L'ART MUSICAL

A. — Les anciens.

Le chant est aussi naturel à l'homme que la parole; il paraît donc vraisemblable que les premiers humains ont dû être aussi les premiers chanteurs.

Certains cris, d'appel, de joie, de douleur surtout, ont déjà un caractère musical saisissable, puisqu'on peut les noter. La manifestation vocale a donc dû, nécessairement et partout, dans les temps préhistoriques, précéder toute velléité instrumentale, même la plus rudimentaire.

De même, il est normal de penser qu'au début de quelque civilisation que ce soit, le premier instrument inventé (*découvert* serait plus exact) fut le plus simple de tous, celui qu'un simple hasard pouvait faire trouver. C'est ce qui eut lieu; partout le roseau, la flûte de roseau, fut le premier outil musical; l'idée de souffler dedans pour le déboucher était bien naturelle, et c'était tout ce qu'il fallait pour l'éclosion d'un premier son instrumental.

Le modèle du rythme nous est fourni par certains mouvements naturels, tels que la marche, les battements du cœur ou ceux des tempes; par la respiration, qui, binaire à l'état de veille, devient ternaire pendant le sommeil; par les allures régulières du cheval, le trot et le pas, à deux et quatre temps, le galop, à trois temps.

Tels sont les points de départ offerts par la nature.

A ses origines, la musique semble s'être développée plus lentement et plus péniblement que tous les autres arts, qui, moins éthérés, moins subtils, répondaient à des besoins plus pressants. De plus, ses commencements sont enveloppés pour nous dans d'épaisses ténèbres par l'absence de documents écrits. Ce n'est guère que par de vieux bas-reliefs, des peintures à fresque, ou quelques papyrus, que nous savons que la musique était en grand honneur chez les Assyriens et les anciens Égyptiens; nous connaissons ainsi le nom et la forme de leurs instruments, nombreux et déjà perfectionnés, mais nous ignorons le parti qu'ils en savaient tirer. Ils avaient des Harpes superbes, montées de trois à vingt-deux cordes, peut-être plus; des Lyres, des Guitares à trois et quatre cordes, qu'ils nommaient *tambourah*; beaucoup d'instruments à percussion, des Tambours de toutes formes et de toutes dimensions, des Sistres, des Clochettes, des Crotales, des Cymbales, des Flûtes simples et doubles, etc. On voit que les trois grandes familles d'instruments, à vent, à cordes, à percussion, étaient déjà représentées (toutefois ils ne connaissaient pas l'archet); mais on en est réduit à des hypothèses sur le caractère que pouvait avoir leur musique, soit sacrée, soit profane.

En remontant à la plus haute antiquité, on ne découvre rien qui fasse pressentir qu'il ait existé une écriture musicale chez les anciens Égyptiens, les Chaldéens, les Syriens; il en est de même chez les Hébreux, car le Talmud, qui parle de tout, n'aurait pas manqué de décrire, si informe qu'il soit, un procédé propre à conserver intacts les chants du culte; or, le Talmud est muet à ce sujet, d'où l'on peut conclure avec une quasi-certitude qu'en ces temps reculés les airs de musique, probablement rudimentaires, n'étaient transmis que par la tradition orale, comme cela se voit encore chez les Arabes et les Orientaux, même assez avancés en civilisation

(Les notes rabbiniques ne sont que des sortes de neumes¹ sans la moindre précision, et dont la clef est perdue, et partant l'interprétation très douteuse.)

On sait pourtant quel rôle important la musique jouait chez les Hébreux et dans leurs cérémonies religieuses, car la Bible en parle constamment. Leurs instruments étaient sensiblement les mêmes que ceux des Egyptiens, et le rythme devait être prépondérant dans leur musique, à en juger par le grand nombre de leurs engins à percussion, comme aussi par leur goût prononcé pour la danse. A en croire l'historien Josèphe, Salomon aurait fait fabriquer, lors de l'inauguration du Temple, deux cent mille trompettes et quarante mille autres instruments en or et en argent pour accompagner les psaumes de David. Je n'ai pu vérifier les chiffres, mais, même exagérés, ils donnent à penser que la musique n'était pas un accessoire secondaire dans les temps bibliques. A la guerre, les Juifs ne se servaient que de trompettes; les unes étaient droites, les autres courbes.

Il est très bizarre de penser que chez les Grecs, alors que la poésie, la peinture, la sculpture et l'architecture avaient atteint les plus hauts sommets, la musique était encore dans l'enfance. Ils ne connaissaient ni l'harmonie, ni même la mélodie telle que nous la concevons; tout l'intérêt musical résidait pour eux dans les combinaisons rythmiques et leur concordance avec la prosodie; la musique était l'humble servante de la poésie; c'était plutôt une sorte de diction rythmée et psalmodiante, qui devait bien s'allier avec l'immobilité de physionomie du masque tragique. Quant aux instruments, leur seul rôle était de guider et soutenir la voix du déclamateur, de lui donner le ton et d'accentuer des formes rythmiques.

En Grèce, la musique n'était jamais séparée de la poé-

1. Voir *Neumes*, page 451.

sie, et elle était presque toujours accompagnée de la danse; à vrai dire, les trois arts réunis n'en faisaient véritablement qu'un seul, d'une grande intensité d'expression. Les mêmes personnages formant le chœur chantaient sur des paroles rythmées et dansaient à la fois. C'est cet ensemble qu'ils nommaient *musique*, l'Art des Muses.

Il paraît toujours étonnant que des peuples qui possédaient des flûtes doubles, des trompettes doubles, des harpes et des lyres à cordes nombreuses, n'aient jamais songé à faire entendre deux sons à la fois, et qu'ils n'aient pas découvert l'harmonie, ne fût-ce que par hasard, ayant par ailleurs le sens artistique si développé. De nombreuses controverses se sont élevées à ce sujet.

Or, aucun texte ne fait mention de l'emploi par eux de sons simultanés, et, chose plus probante encore, les Orientaux de nos jours, bien que possédant, eux aussi, des instruments capables de produire des accords, bien qu'ayant, par le frottement de la civilisation européenne, l'exemple de notre système, s'en tiennent toujours à la musique simplement mélodique et rythmique. Il faut donc admettre que les Grecs pratiquaient exclusivement l'homophonie, qui suffisait à leurs besoins, en constatant une fois de plus que le vrai n'est pas toujours vraisemblable.

C'est par les écrits de philosophes tels que Pythagore (540 av. J.-C.), Platon (430 av. J.-C.), Aristote et Aristoxène (iv^e siècle), que nous avons une vague notion de ce que pouvait être la musique des Grecs; ce qui est certain, c'est qu'ils connaissaient le demi-ton, le ton, quelques-uns disent le quart de ton, et qu'ils possédaient trois systèmes: diatonique, chromatique et enharmonique. L'étendue de leur échelle générale était d'environ trois octaves, correspondant aux limites de la voix humaine. Ils possédaient de nombreux modes, dont chacun constituait une gamme différente, qu'ils divisaient en deux moitiés nommées *tétracordes*, et dont la dénomination et

même le nombre varie selon les auteurs; en voici la liste selon Alypius (IV^e siècle) :

Graves.	{	Hypo-dorien.	Moyens.	{	Dorien.	Aigus.	{	Hyper-dorien.
		Hypo-ionien.			Ionien.			Hyper-ionien.
		Hypo-phrygien.			Phrygien.			Hyper-phrygien.
		Hypo-éolien.			Éolien.			Hyper-éolien.
		Hypo-lydien.			Lydien.			Hyper-lydien.

Nous savons aussi le nom des cordes de la lyre; la série suivante correspond à une gamme descendante :

{	Mi.	Nète.	}	2 ^{me} Tétracorde.
	Re.	Paranète.		
	Do.	Trite.		
{	Si.	Paramèse.	}	1 ^{er} Tétracorde
	La.	Mèse (son central).		
{	Sol.	Lichanos.	}	1 ^{er} Tétracorde
	Fa.	Parhypate.		
	Mi.	Hypate.		
	Re.	Proslambanomène,		corde ajoutée.

Pour la solmisation, ils employaient les syllabes *té, ta, té, to*, qui s'appliquaient indifféremment à tous les tétracordes.

Enfin, ils possédaient un système très compliqué de notation, formé au moyen des lettres de leur alphabet, modifiées, couchées, renversées, etc., et qui variait selon qu'il s'agissait de voix ou d'instruments. C'est ainsi que nous sont parvenus quelques rares hymnes ou fragments, dont la traduction, dans l'état actuel de nos connaissances, est malheureusement des plus incertaines.

Toutefois ce n'est pas chez eux, c'est dans l'Inde que paraît avoir pris naissance l'idée de fixer les sons par l'écriture. Les Hindous désignaient les notes de la gamme par des caractères sanscrits, et paraissent avoir connu aussi des signes de durée; mais l'interprétation de ces signes est tellement vague qu'il faut se borner à constater qu'il a existé un système, dont les habitants actuels de l'Inde n'ont rien conservé, même le souvenir

Les Persans, qui appelaient la musique la *science des cercles*, avaient imaginé une sorte de portée de neuf lignes, chacune de couleur différente, dans laquelle on ne peut méconnaître une certaine analogie avec notre portée moderne, qui pourtant n'en dérive pas.

Déjà 2700 ans avant J.-C., les Chinois représentaient les sons de leur gamme, qui paraît infiniment plus compliquée qu'elle ne l'est réellement, par des signes idéographiques du même aspect que ceux de leur écriture, et dont ils se servent encore aujourd'hui.

Les Japonais, les Tonkinois et les Annamites ont eu des systèmes du même genre, qu'ils abandonnent progressivement sous l'influence de la civilisation européenne

Pour en revenir aux Grecs, il est absolument certain qu'à une époque antérieure à Pythagore, ils employaient déjà, pour désigner les sons musicaux, les lettres de l'alphabet, et on connaît à peu près les signes par lesquels ils représentaient, avec une précision relative, les valeurs et les silences, qui étaient, comme chez nous, binaires ou ternaires, tandis que la Chine et le Japon n'ont jamais connu que la division binaire.

Imitant les Grecs, les Romains adoptèrent d'abord, pour écrire la musique, les quinze premières lettres de leur alphabet. A son origine, la musique latine ne pouvait d'ailleurs différer sensiblement de celle des Grecs, dont elle dérivait directement; mêmes gammes, même emploi de la lyre, de la cithare, des instruments à percussion, surtout après la conquête de la Grèce. La flûte et la trompette étaient surtout en honneur, ce qui n'empêchait pas Néron, et avant lui d'autres empereurs, de chanter en s'accompagnant sur la lyre étrusque.

Deux instruments nouveaux, bien différents dans leurs destinées comme par leur caractère, mais procédant du même principe, le réservoir d'air, datent de cette époque: la cornemuse et l'orgue. Le premier est resté l'instrument

populaire de l'Écosse, de la Bretagne, de l'Italie, sous des noms différents; quant à l'orgue, d'après les *médailles contorniates*¹ conservés à la Bibliothèque nationale et dans divers autres musées, il possédait déjà une dizaine de tuyaux. Il a singulièrement grandi depuis; mais l'embryon est là. *Ctésibius* (145 av. J.-C.) paraît en avoir été l'inventeur; toutefois l'idée première peut être grecque.

Mais un événement considérable se préparait, qui allait renverser de fond en comble les anciens systèmes et ouvrir à l'art la voie nouvelle dans laquelle il devait s'engager d'une façon jusqu'à nos jours définitive; c'est l'avènement du christianisme.

Au paganisme mourant avaient suffi les arts plastiques, avec la poésie qui assimilait ses dieux à des hommes. Au christianisme naissant, qui, en élevant l'esprit, le dégage de sa gangue matérielle, qui lui ouvre les horizons de l'infini, il fallait un art nouveau, plus puissant, plus indépendant et surtout plus pénétrant; un art qui, dédaignant de dépeindre ou représenter des objets ou des actes, fût capable d'agir directement sur l'âme, de l'isoler et la capter, d'y produire à lui tout seul l'émotion; un art qui ne fût plus l'esclave de la poésie, mais qui la continuât et la dominât, en s'élevant à des hauteurs qui lui sont inconnues et inaccessibles, dans le domaine du pur idéal, là où les mots n'ont plus accès et deviennent insuffisants.

C'est sous l'influence de ce puissant souffle que, des formes tentatives antérieures, est sorti péniblement, lentement, l'art encore primitif et incertain du Moyen-âge, qui devait subir de nombreuses vicissitudes avant de donner lui-même naissance à l'art moderne.

1. Ce sont des médailles de bronze ayant cela de particulier qu'elles sont comme cerclées (contournées) par une rainure assez profonde, ce qui leur donne un aspect caractéristique. Elles ne servaient pas de monnaie, et paraissent avoir eu pour but la consécration ou la commémoration de certains faits historiques.

Pendant les huit premiers siècles de l'ère chrétienne, le chant d'église reste exclusivement homophone. Les plus anciens chants chrétiens sont ceux des psaumes, qui proviennent du culte hébraïque, et quelques mélodies grecques ou latines. *Saint Ambroise*, évêque de Milan (340 † 397), conserve quatre des modes grecs, qui plus tard furent appelés modes *authentiques*, et attache son nom à une première réforme de la mélodie liturgique, qu'il débarrasse des ornements superflus, en lui conservant un sentiment rythmique dont la tradition nous semble perdue.

Plus tard, *Grégoire le Grand* (540 † 604), procédant à une nouvelle épuration, exclut du culte les chants qui lui paraissent indignes, admet, en plus des quatre modes de saint Ambroise, quatre autres modes qui prennent le nom de *plagaux*, et crée le recueil appelé *antiphonaire*, encore en usage, avec de nombreuses modifications toutefois, dans les églises catholiques. Dès lors, les *tons d'église* sont constitués, au nombre de huit.

Modes grecs. Tons authentiques. Tons plagaux.

DORIEN.....	1 ^{er} ton	
HYPODORIEN ou ÉOLIEN.	2 ^e ton	
PHRYGIEN.....	3 ^e ton	
HYPOPHRYGIEN.....	4 ^e ton	
LYDIEN.....	5 ^e ton	
HYPOLYDIEN ou IONIEN..	6 ^e ton	
MIXOLYDIEN.....	7 ^e ton	
HYPOMIXOLYDIEN.....	8 ^e ton	

En principe, les tons authentiques ont leur *finale* au I^{er} degré, et leur *dominante* au V^{me}; les tons plagaux ont leur *finale* au IV^{me} degré, et leur *dominante* au VI^{me}.

Mais toutes les fois que l'une des deux principales notes du mode se trouve être un *si*, on rejette cette note comme *sans valeur* et on lui substitue le degré au-dessus. Ainsi, dans le 3^{me} mode (auth.) les deux principales seront *mi* et *ut* au lieu de *mi* et *si*; dans le 4^{me} (plagal) les deux principales seront *mi* et *la*, le *si* ne comptant pas comme point de départ, et la dominante devant se trouver à distance de 6^{te} de ce point de départ; pour le 8^{me} mode, c'est encore *ut* qui devient dominante¹.

La *finale* est la même dans un mode authentique et dans le mode plagal qui en dérive; mais ils diffèrent toujours par la *dominante*; ce que démontre le tableau précédent.

C'est aussi sous le pontificat de saint Grégoire, auquel quelques auteurs attribuent personnellement cette réforme, qu'on voit les Romains réduire leur notation aux sept premières lettres, qui s'appliqueraient ainsi aux sept notes de notre nomenclature moderne :

A	B	C	D	E	F	G
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>

Un fait dont le haut intérêt n'échappera à personne, c'est que ces dénominations se sont conservées intactes à travers les siècles, qu'elles sont encore en usage en Allemagne et en Angleterre, et qu'enfin nous y trouverons plus tard le point de départ et l'explication du système des clefs, tel qu'il est pratiqué actuellement; et les lettres que nous voyons encore en haut des cordes du piano sont le dernier vestige de ces civilisations mortes.

B. — Les Primitifs.

Vint ensuite, pour durer pendant la plus grande partie du Moyen-âge, un système bizarre, aujourd'hui incompré-

1. C'est vers le x^e siècle, époque où le peuple a commencé à prendre part au chant religieux dans le sanctuaire, que s'est faite cette corruption des modes, *si-fa* paraissant impossible aux gosiers plébéiens. Les Grecs ne redoutaient nullement le triton, et le *si* était alors parfaitement valable comme *dominante* ou comme *finale*.

hensible, consistant en signes quasi hiéroglyphiques ou abrégatifs, qu'on appelait les *neumes*, dérivant sans doute des notes rabbiniques et n'ayant qu'une signification de pure convention. Les neumes n'indiquaient pas des sons précis, d'un degré déterminé, mais des groupements de sons, un peu comme les signes du *grupetto* et du *tremblé* (∞ et ∞) dans la notation moderne; il y en avait un grand nombre: j'en ai compté jusqu'à quarante dans un vieux manuscrit. Les plus éminents musicologues se sont évertués à les déchiffrer, et il n'en est pas un qui soit arrivé à en donner une traduction satisfaisante; on connaît à peu près la signification individuelle de chacun d'eux, mais rien n'indique comment ils se relient entre eux, ni le point de départ de la tonalité.

Les *chartreux* eux-mêmes, qui ont conservé intact, par la tradition, le plain-chant du xi^e siècle, n'ont pu me fournir la traduction que de quelques signes; il me paraît pourtant intéressant de la consigner ici. Le tableau suivant, dressé d'après les renseignements qui m'ont été donnés, à la Chartreuse, par un Père très savant en chant liturgique, contient :

- 1° Le nom du signe neumatique;
- 2° Ce signe lui-même tel qu'on le traçait au xi^e au xiii^e et au xiv^e siècle;
- 3° Sa signification;
- 4° Sa traduction en caractères de plain-chant;
- 5° Sa traduction en notation actuelle.

Les sons n'étant pas déterminés, mais seulement le contour vocal, je n'emploie pas de clefs, et ne puis songer à en employer, puisque tous ces signes ne représentent que des sortes de vocalises, de tours de voix ou d'inflexions quelconques, appliqués à un chant liturgique transmis de siècle en siècle *par la tradition orale*. (Le chant des chartreux diffère considérablement du chant d'église actuel.)

XI^e XIII^e XIV^e siècles.

Virga.....		Son isolé long, origine de la note à queue (du plain-chant).
Virgula.....		
Punctum...		Son isolé bref, origine de la note brève.
Clivis, Clivus ou Flexa		Deux sons descendant de seconde, tierce, quarte ou quinte, le 1 ^{er} long, le 2 ^{me} bref.
Podatus....		Le contraire de la clivis. Deux sons ascendants, le 1 ^{er} bref, le 2 ^{me} long.
Torculus ...		Trois sons égaux, dont le second est toujours le plus élevé.
Climacus ...		Un son long suivi de 2 ou 3 sons brefs descendants, conjoints ou disjoints.
Scandivus ..		L'inverse du précédent.
Pressus....		Origine du trille. S'employait aux fins de phrases, aux cadences.
Quilisma ...		Origine du tremolo, du vibrato. Un tremblement sans changer de note, suivi d'un son supérieur long à la tierce avec note de passage.
Distrophus.. Tristrophus.		Répétition d'une même note, selon le nombre de points juxtaposés.

« La plupart des signes neumatiques se modifiaient pour indiquer les intervalles et la durée des sons qu'ils représentaient ; ils étaient aussi surmontés de certaines lettres marquant le mouvement à leur imprimer ; toutes choses, il faut l'avouer, qui devaient en rendre la lecture fort difficile, et qui sont devenues aujourd'hui une source de discussions et d'interprétations diverses parmi les auteurs.

« ... Ce ne fut que vers le x^e siècle que l'on commença à écrire les neumes à des hauteurs différentes au-dessus du texte, afin d'indiquer la place respective qu'ils devaient occuper sur l'échelle des sons. Quand Guy d'Arezzo inventa la portée¹, il n'eut d'abord l'idée que de l'appliquer aux signes neumatiques, pour en rendre la lecture plus facile. »

Ainsi s'exprime le R. P. Fr.-Charles-Marie, ancien prieur à la Grande-Chartreuse, dans un ouvrage aujourd'hui fort rare : *Méthode de plain-chant selon les usages cartusiens*.

De tous les systèmes de notation connus, c'était certainement le plus incomplet comme le plus barbare, jusqu'au jour où l'on imagina de l'enrichir d'une ligne horizontale généralement colorée en jaune ou rouge représentant un son fixe, au-dessus ou au-dessous de laquelle on plaçait les neumes à des distances grandes ou petites, figurant approximativement les intervalles.

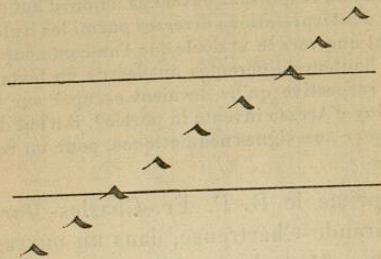
C'est dans cette ligne *unique* qu'il faut voir le *premier germe de la portée*.

De ces deux éléments, le nom des notes désignées par les lettres grecques ou romaines, et la ligne nécessaire pour rendre intelligibles les neumes du Moyen-âge, va se dégager peu à peu tout le système actuel.

L'indubitable commodité de la ligne indicatrice, qui permettait d'échelonner les signes neumatiques avec quelque précision, donna tout naturellement à penser que cette précision et cette commodité deviendraient encore plus grandes si, au lieu d'une ligne, il y en avait deux ; en effet, avec deux lignes largement espacées, on arrivait à

1. Nous allons voir bientôt que c'est à tort que cette invention lui est attribuée.

donner une représentation graphique déjà assez satisfaisante d'une échelle de neuf sons, plus qu'il n'en fallait pour noter les hymnes catholiques.



Pour déterminer la hauteur absolue des sons, on mettait au commencement de chaque ligne une des sept premières lettres de l'alphabet, qui donnait son nom au signe placé sur la même ligne qu'elle, puis ensuite, par comparaison, aux autres signes. C'étaient nos clefs.

Cette voie une fois ouverte, il n'y avait aucune raison de ne pas enrichir la portée d'une troisième ligne, puis d'une quatrième, ce qui ne manqua pas d'arriver, au grand bénéfice de la clarté de l'écriture; en revanche, l'utilité des neumes, qui représentaient, on s'en souvient, plutôt des groupes de sons, des formules ou ornements mélodiques, que l'idée d'un son exact, disparaissait par l'adoption d'un système plus précis et plus logique; aussi furent-ils graduellement abandonnés et remplacés par des points de forme carrée ou en losange ■ ◆, qui sont les véritables premières notes.

Ces tentatives longuement poursuivies pour arriver à l'établissement d'une notation complète montrent bien tout l'intérêt qui s'attachait dès lors au mouvement musical, dont le centre était à Rome. En effet, on voit, en 754, Pépin le Bref amener à l'abbaye de Saint-Médard deux chantres que le pape Étienne II lui avait donnés pour instruire ceux de l'abbaye. Peu après, en 784, Charlemagne,

son fils, emmène à Rome ses chantres ordinaires, qui se voient bafoués par leurs confrères romains sur *leurs voix de taureaux*. Il obtint du pape Adrien I^{er} de nouveaux chantres pour enseigner le chant romain à ceux de sa chapelle. Chacun sait que Charlemagne fonda en Gaule au moins deux grandes écoles de musique, l'une à Metz, l'autre à Soissons.

Toutefois, ce n'est qu'aux approches du ix^e siècle que fut faite la première tentative harmonique (?) de superposer deux sons, mais, hélas! en rapport de quarte ou de quinte.

Ce système barbare et primitif, décrit et mis en pratique notamment par le moine *Hucbald*, de Saint-Amand, dont il paraît faire les délices, avait pour nom *diaphonie* ou *organum* : à présent on dirait cacophonie. Nous n'y pouvons voir qu'une erreur qui a retardé de quelque chose comme cinq siècles l'évolution musicale.

On écrivait ainsi à deux, trois, quatre, et même cinq voix, en s'appliquant à accompagner le plain-chant grégorien par de longues séries de quartes ou de quintes, et sans craindre d'en dénaturer le caractère et le rythme; car la diaphonie était peu mesurée.

Il en fut à peu près ainsi jusqu'au xiii^e siècle, où le sens mélodique paraît progresser plus rapidement que celui de l'harmonie, bien que la diaphonie se transforme peu à peu en un système moins brutal, le *déchant* ou *discantus*, qui n'est autre qu'un premier essai de contrepoint à deux parties. C'est alors que vivait¹ :

1. Il est des noms de maîtres anciens ou modernes, de théoriciens, d'écrivains, de virtuoses, de facteurs... qu'un artiste n'a pas le droit d'ignorer, en raison de l'importance des services qu'ils ont rendus à l'art, ou de l'éclat de leurs œuvres, ou encore de leur notoriété présente. Ceux-là seuls seront l'objet d'une note spéciale, forcément très condensée, mentionnant les titres principaux qu'ils ont à l'admiration, à l'estime ou à la reconnaissance des musiciens.

Adam de la Hale (vers 1240), dit le Bossu d'Arras.

Chansons, motets... d'un style tenant encore de la diaphonie, quoique en progrès.

Le *Jeu de Robin et de Marion*, qu'on peut considérer comme le premier type de l'opéra-comique, fut exécuté à la cour de Naples en 1285.

Il paraît avoir été le premier à employer la consonance de tierce et son renversement de sixte, ce qui apportait dans son déchant une douceur jusqu'alors inconnue; il essaya aussi timidement l'emploi de l'accord parfait, mais sans abandonner tout à fait le système des quartes et quintes successives. C'était pourtant un immense progrès. C'est antérieurement que se place le rôle de

Guido d'Arezzo (XI^e siècle), né à Arezzo (Toscane).

Moine bénédictin à l'abbaye de Pomposa, dans le duché de Ferrare, vers l'année 1023, savant musicien et occupé surtout de l'enseignement du chant liturgique.

Il n'est peut-être pas d'opinion erronée plus répandue que celle qui lui attribue l'invention du système de notation moderne, qu'il semblerait avoir conçu d'une seule pièce, et réalisé du premier coup. On a vu comment ce système s'est formé graduellement, très lentement, selon les besoins inégalement croissants et très divers de la civilisation musicale.

La vérité est qu'il fut frappé de la difficulté considérable qu'avaient ses élèves, moines comme lui, parfois même des prélats, pour saisir et retenir le son des notes, ainsi que leurs rapports, et qu'il imagina pour leur usage un procédé pédagogique qui rentre dans le domaine de la mnémotechnie. Il fit choix d'un chant très connu d'eux tous, en tout cas facile à apprendre, dans lequel chaque vers se trouve débiter par un son différent et une syllabe différente, de telle sorte qu'une fois cet air gravé dans la mémoire avec ses paroles, il devenait aisé de retrouver la position de chaque son.

C'est l'hymne à saint Jean (que je reproduis ici d'après un vieux manuscrit appartenant au chapitre de la cathédrale de Sens¹, avec la traduction en notation moderne) qu'il employait.

Ut queant laxis Re - so - na - re fi - bris
UT RÉ

Mi - ra gestorum Fa - mu - li tu - o - rum
MI FA





Sol - ve pol - lu - ti La - bi - i re - a - tum
SOL LA


Sanc - te Io - an - nes.
2


Les six premiers noms de notes : *ut, ré, mi, fa, sol, la* sont seuls fournis par le texte de cet hymne; mais il est assez curieux de remarquer, ne fût-ce qu'à titre de coïncidence, que les initiales de saint Jean, S I, réunies,

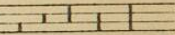
1. Il en existe plusieurs versions, différant par quelques notes.
2. Ce chant doit remonter aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

donneraient la note *si* (?), sur un *sol* et un *ut*, cadence parfaite. (Voir les lettres *effacées* dans l'exemple ci-dessus.)

Vers le XI^e siècle, la notation en usage était à peu près celle de l'hymne qui précède; les principales figures de notes :  (double longue),  (longue),  (brève),  (semi-brève), valaient chacune deux notes de la figure suivante, et quelquefois trois, comme dans nos triolets. Il y avait aussi certaines figures accessoires, indiquant des orne-

ments du chant, telles que les pliques  et les

ligatures , dans lesquelles il est facile de voir

un dernier reste du déplorable système des neumes. Les silences plus ou moins longs s'indiquaient par des lignes verticales barrant plus ou moins la portée, 

et qui pourraient bien être, quoique l'emploi en ait totalement changé, l'origine de nos barres de mesure, dont la véritable apparition, avec leur signification actuelle, n'eut lieu qu'en 1529.

Toutefois cette façon d'écrire ne s'imposa que lentement, et jusqu'au XII^e siècle, peut-être au delà, on trouve des manuscrits en signes neumatiques. Aussi ne nous reste-t-il rien de la musique des *mystères*, ces curieuses manifestations d'un art théâtral naïf, qui tirait ses sujets des livres saints, Bible ou Évangile, et dont les représentations avaient lieu en plein air, dans un décor naturel, comme cela existe encore à Oberammergau (Bavière). La belle époque des *mystères* est du X^e au XIII^e siècle; c'est d'eux qu'est dérivé l'Oratorio.

Dans cette même période, en dehors de tout art religieux, nos aïeux cultivaient volontiers la chanson, guerrière, sentimentale ou bachique, cette dernière souvent accompagnée de danses et soutenue par de nombreux

instruments. C'est alors que les chanteurs-poètes nomades, connus, selon les pays, sous les noms de *trouvères*, *troubadours*, *mènestrels*, *bardes*, *trovatori*, *minnesængers*, colportaient les *chansons*, *pastorelles*, *lais* et *virelais*, de ville en ville, enseignant le chant au peuple comme aux plus hauts personnages, et créant des écoles dites de *mènestrandie*. En même temps que les maîtrises et autres écoles de musique savante se multiplient, on voit se dessiner le progrès de l'art populaire, du gai savoir.

Ils n'étaient pas toujours très respectueux de la religion, les *trouvères*; un de leurs jeux favoris consistait à accoupler, selon les règles du contrepoint d'alors, un hymne ou une prose de l'Église avec une chanson grivoise quelconque, en modifiant l'un ou l'autre de telle façon que, chantés simultanément, ils pussent à peu près marcher ensemble. Adam de la Hale (déjà nommé) et nombre d'autres ont laissé de déplorables exemples de cet exercice profanatoire, ou tout au moins d'un goût douteux¹

La préoccupation de faire entendre deux ou trois mélodies à la fois était alors l'objectif principal; et plus ces mélodies différaient entre elles, moins elles paraissaient faites pour se servir d'accompagnement, plus le travail devenait curieux et intéressant; aussi sacrifiait-on volontiers l'élégance du contour mélodique et saccageait-on le rythme, lorsqu'il ne se prêtait pas à la combinaison cherchée. Cette étude, qui nous apparaît maintenant comme enfantine, était nécessaire pour préparer l'avènement de la fugue; elle ne diffère que par sa maladresse des jeux du contrepoint moderne.

La *Chanson de gestes* et les *Jeux partis* étaient des œuvres plutôt littéraires que musicales, dont nous possédons un certain nombre de recueils, malheureusement

1. C'était pourtant un acheminement vers la marche *indépendante* des parties, telle qu'on la recherche et l'apprécie actuellement.

peu lisibles en ce qui concerne la musique, étant pour la plupart écrits à l'aide de neumes.

Un fait caractéristique de l'époque, et qui montre que déjà la période symphonique s'annonçait, se préparait, c'est l'accroissement considérable du nombre des instruments, comme aussi leur perfectionnement, sans pourtant que se montre encore la moindre idée d'orchestration. Ils jouaient tous ensemble en ne cherchant que le volume de la sonorité. Il y avait plusieurs espèces de Flûtes, droites, traversières, à bec, le Flageolet; le Hautbois, le Chalumeau, la Bombarde, instruments à anches; plusieurs genres de Cornemuse, Musette, Chevette; les cuivres étaient représentés par le Cor, le Cornet, l'Olifant, la Trompe, la Trompette, la Buccine; beaucoup d'instruments à percussion, Tambour, Timbales ou Nacaires, Cymbales, Triangles, Clochettes, Carillons, Castagnettes; la famille des cordes était aussi largement fournie par les ancêtres du Violon, le Rebec, la Viole, la Gigue, et surtout des instruments à cordes pincées ou frappées, Luth, Mandore, Guitare, Harpe, Psaltérion, Tympanon, etc. Il y en avait beaucoup d'autres encore.

L'Orgue, que nous avons laissé chez les Romains avec ses dix tuyaux, a fait de singuliers progrès; dès 951, il en existait un, à Winchester, qui avait quarante touches, quatre cents tuyaux au moins, vingt-six soufflets, et qui nécessitait, pour être mis en jeu, soixante-dix souffleurs et deux organistes, lesquels devaient taper à coups de poings et à bras raccourcis sur les touches longues d'une aune, comme les carillonneurs flamands.

Il existait aussi des petites orgues portatives, appelées Régales, Orguettes ou Positifs; enfin, la facture instrumentale était l'objet d'efforts évidents.

Pendant ce temps, les compositeurs étaient aux prises avec un monstre qui a eu le don de les terroriser jusqu'au delà du Moyen-âge; c'est l'intervalle de quarte augmen-

tée, le triton, qu'ils appelaient *diabolus in musicá*, le diable en musique! Ce diable d'intervalle, qui ne se trouve que sur un seul degré de la gamme, ainsi que son renversement, la quinte diminuée (*fa-si, si-fa*), leur paraissait tellement étrange et dissonant, qu'ils n'osaient en faire usage qu'en qualité de note de passage, ce qui les entraînait autant dans leurs compositions que dans leurs nomenclatures; car c'est à cause de lui que ni Gui d'Arezzo ni ses successeurs n'avaient voulu donner de nom à la septième note de la gamme, ce qui les avait conduits à adopter un mode de solmisation des plus incommodes, celui des *muances*.

Voici, autant qu'on peut l'exposer en deux mots, en quoi il consistait:

D'abord, chaque note n'avait pas un son fixe et invariable, comme cela a lieu chez nous.

On admettait trois hexacordes ou séries de six sons, auxquels s'appliquaient indifféremment les six noms de notes, et que nous pouvons assez bien nous représenter par nos trois gammes (modernes) de *fa, ut* et *sol*, privées de sensible

(1)

Hexacorde *mol*.
(Noms des notes.)
Anciens noms grecs.)

ut ré mi fa sol la
F G A B C D

Hexacorde *dur*.
(Noms des notes.)
(Anciens noms grecs.)

ut ré mi fa sol la
G A B C D E

Hexacorde *naturel*.
(Noms des notes.)
(Anciens noms grecs.)

ut ré mi fa sol la
C D E F G A

On observera que dans l'hexacorde *mol*, le son *si* (B

(1) En notation actuelle.

de la notation grecque), est abaissé ; c'est un *B mol* ; dans l'hexacorde *dur*, il est plus haut d'un demi-ton, c'est un *B carre* ; enfin, dans l'hexacorde naturel, le *si* ne figure pas du tout.

De là l'ancienne expression : chanter *par nature*, *par bémol* ou *par bécarre*.

On conçoit que tant que la mélodie se mouvait dans l'intervalle d'une sixte, cela allait très bien ; mais quand elle excédait cette étendue, il fallait passer d'une série à l'autre ; c'est là ce qu'on appelait les *muances*, et cela entraînait les complications les plus laborieuses. Qu'on eût, par exemple, à solfier les notes suivantes, c'est-à-dire qu'on eût à passer *de nature en bécarre* (ou *B dur*), soit en montant :



soit en descendant :



il fallait en montant attribuer au son *la* (A) la syllabe *ré*, et en descendant reprendre la syllabe *la*, comme je l'ai indiqué dans les exemples ci-dessus, où j'ai marqué d'un M l'endroit de la muance, et souligné le demi-ton *mi-fa*, seul reconnu alors, d'où ce dicton curieux : *Mi contra Fa est diabolus in musicâ* ; car c'est là que résidait le malencontreux triton.

Afin qu'on gardât le souvenir des diverses fonctions attribuées au *la* (A) comme pivot du système des muances, on appela cette note de tous les noms qu'elle rece-

vait dans chaque hexacorde, en joignant à cette triple dénomination la lettre qui était en quelque sorte le signe de reconnaissance. Ainsi la note qui aujourd'hui se nomme *la tout court*, se nommait pompeusement jadis, comme on vient de le voir, *A mi la ré*. Il en était de même pour toutes les autres, et dans nombre de partitions bien ultérieures on voit que les auteurs avaient conservé l'usage inutile de dire, par exemple : des cors en *C ut sol*, des trompettes en *A mi la*.

Pour l'écriture, on avait conservé la portée avec des points indiquant les notes et quelques signes neumatiques, mais aucun parti pris en ce qui concerne le nombre des lignes, qui a longtemps varié.

En dépit de tous ces *impedimenta*, l'art progressait sensiblement. C'est au *xiv^e* siècle qu'apparaît le système du *faux-bourdon* ; les suites de tierces et de sixtes à trois parties y remplacent systématiquement celles de quarts et de quintes ; il est assez rapidement adopté en France, en Allemagne, en Italie, aux Pays-Bas.

Moins dur et moins brutal que la diaphonie, il présentait l'inconvénient d'une extrême monotonie.

Les grands compositeurs deviennent nombreux ; sans nous arrêter à *Jean de Meurs* ou *de Muris* (1270 † 1320), plus connu comme théoricien, il y a lieu de citer *Guillaume Dufay* (1350) et *Ockeghem* (1420), qui paraissent les créateurs de la fugue ; puis, appartenant comme eux à l'école flamande ou gallo-belge :

Desprès (Josquin) (vers 1450 † 1521), né dans le Hainaut.

Apprit le contrepoint de Jean Ockeghem, et écrivit dans ce style, alors en honneur, des chefs-d'œuvre tels que *Messes*, *Motets*, *Chansons*, etc., en nombre considérable, qui furent accueillis avec enthousiasme par ses contemporains, y compris Luther, et sont encore l'objet de l'admiration de musiciens érudits.

On écrit souvent : Josquin des Près.

Arcadelt (Jacques) (vers 1500), né dans les Pays-Bas.