

SUR LE RYTHME MUSICAL

I

A toutes les époques, et chez tous les peuples, la musique présente le caractère d'un double mouvement par intervalles et par divisions rythmiques.

Les intervalles existent dans tout langage. Ils en marquent les mouvements naturels : ainsi la voix s'élève dans l'interrogation et s'abaisse dans l'exclamation.

La division rythmique de la musique, comme celle du discours, fait coïncider les temps d'arrêt et de repos nécessaires pour la respiration avec les divisions logiques de la période.

Sa notation dérive de la notation des divisions rythmiques du discours : c'est une véritable ponctuation, mais plus complexe, parce que les effets qu'elle concourt à indiquer sont infiniment plus variés, et parce que la pensée musicale s'exprime en un langage sans concepts, mais tout entier fait de nuances, et qui tire de l'accent sa signification. Les anciens avaient défini l'accent le principe de vie de la voix ou du discours : *accentus anima vocis* (Quintilien et Pompeius Festus), jouant ainsi sur le double sens d'*anima*, âme, vie, — et souffle, respiration.

Comme l'inobservation de la ponctuation obscurcit le sens du discours, l'inobservation du rythme obscurcit de même le sens de la phrase musicale, et bien davantage. La syntaxe, en effet, peut à la rigueur rétablir le sens du discours, tandis que l'absence ou l'erreur de rythme dans l'exécution d'une phrase

musicale la rend complètement intelligible. « L'oreille, dit Dom Pothier, a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion. Elle ne peut permettre que la suite des sons se trouve divisée, comme au hasard, par des coupures arbitraires. Dans le chant comme dans le discours il faut qu'il existe des divisions, mais il faut en même temps que ces divisions offrent, soit en elles-mêmes, soit avec le tout, un rapport bien proportionné (1). »

L'accent, c'est-à-dire l'effet de force et d'intensité, est l'âme du rythme musical.

A deux reprises, dans le *Neveu de Rameau*, Diderot note l'importance de l'accent :

Quel est le modèle du musicien... ? C'est la déclamation si le modèle est vivant, puissant... Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai et plus il sera beau... Ecoutez ce chant, vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas tout entière avec la ligne de la déclamation. Je ne vous parle pas de la mesure qui est encore une des conditions du chant : je m'en tiens à l'expression et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant que j'ai lu quelque part : *Musices seminarium accentus*. — L'accent est la pépinière de la mélodie...

N'est-ce pas une bizarrerie bien étrange qu'un étranger, un Duni, vienne nous apprendre à donner l'accent à notre musique et assujettir notre chant à tous les mouvements, à toutes les mesures, à tous les intervalles, à toutes les déclamations, sans blesser la prosodie ? Ce n'était pourtant pas la mer à boire. Quiconque avait écouté un gueux lui demander l'aumône dans la rue, un homme dans le transport de la colère, une femme jalouse et furieuse, un amant désespéré, un flatteur radoucissant son ton, traquant ses syllabes d'une voix mielleuse, en un mot, une passion, n'importe laquelle, pourvu que par son énergie elle méritât de servir de modèle au musicien, aurait dû s'apercevoir de deux choses : l'une, que les syllabes longues ou brèves n'ont aucune durée fixe, pas même de rapport déterminé entre leur durée ; que la passion dispose de la prosodie presque comme il lui plaît, qu'elle exécute les plus grands intervalles... sans que l'oreille soit offensée, sans que ni la syllabe longue ni la syllabe brève aient conservé la longueur ou la brièveté du discours tranquille.

L'accent exerce, remarque M. Vincent d'Indy, « une influence autocratique sur le rythme, à tel point que devant lui tout accent tonique s'atténue ou disparaît » (2).

(1) Dom Pothier : *La Mélodie Grégorienne*, ch. XIII.

(2) Vincent d'Indy : *Cours de composition*. Paris, A. Durand, 1903, p. 36. — Sur les variations de durée des longues et des brèves dans la prosodie et dans la musi-

Il est donc fort intéressant de suivre l'évolution de la notation du rythme dans l'histoire de la musique. On constate ainsi, d'ailleurs, des transformations qui n'ont pas toujours constitué un progrès.

II

Ce que nous savons de la musique des anciens est trop souvent conjectural pour qu'on en puisse faire état. Néanmoins, l'étude de la musique chez les peuples primitifs permet de connaître par analogie ce que fut cet art à ses débuts. Dans la phase originelle, on ne trouve que le groupement rythmique de bruits régulièrement frappés. Le rythme est alors marqué soit par une inégalité dans la durée, soit par un renforcement périodique de l'intensité des sons. Les instruments à percussion sont encore les seuls dont certaines peuplades sauvages connaissent l'usage. Ce sont eux qu'elles utilisent pour accompagner leurs danses, car la musique et la danse, à l'origine, sont unies chez tous les peuples, et, seul, un degré avancé de civilisation les sépare.

Assemblés autour des musiciens, les primitifs exécutent au son du tam-tam ou du sistre des mouvements rythmiques figurant les gestes amoureux ou guerriers. Puis, au bruit des instruments, s'ajoute celui des voix. La mélodie naît du rythme. Tout d'abord elle n'est qu'un ensemble de cris modulés, renforçant la musique. Les sons, longs ou brefs, alternent ou se combinent en onomatopées.

La nature, sans doute, en musique comme dans les autres arts, est le grand modèle : « La musique s'en inspire, remarque M. Louis Laloy, mais avec tant de réserves, et par des transcriptions si éloignées, que plusieurs théoriciens s'y sont mépris, et ont cru qu'elle ne procédait que de règles arbitraires comme celles du jeu d'échecs. Il est bien clair cependant que le premier sauvage, qui a tendu sur son arc non plus une corde mais quatre ou cinq pour lancer des sons et non des flèches, a voulu rivaliser avec les branches souples agitées par la brise, que les tambours, les timbales et les gongs sont l'image du galop des chevaux et du tonnerre... L'homme n'avait que sa voix : la fonction naturelle de la voix est la parole, non le chant.

que, cf. : Eug. Landry : *La Théorie du Rythme et le Rythme du français déclamé*, Paris, Champion, 1911 ; — André Spire : *Le Vers français d'après la phonétique expérimentale* (*Mercure de France*, 16 juillet 1914).

Ce sont les premiers instruments qui donnent la note fixe et définie, premier élément de la musique. La voix se conforme tant bien que mal aux instruments. Les instruments imitent, encore que de loin, les bruits de la nature (1). »

Ces instruments, certaines peuplades primitives en ont conservé l'usage : des harpes africaines sont munies de rondelles métalliques qui joignent à la vibration des cordes un trouble cliquetis, évocateur de la forêt frémissante d'élytres.

Par tâtonnements successifs, la gamme se constitue d'abord par intervalles simples, l'octave, la quinte et son renversement, la quarte... A ce second stade correspond l'invention d'instruments déjà plus complets, à vent comme la trompette guerrière, le *vinia* des Hindous, la *syringe* pastorale des Grecs; à cordes comme la lyre d'Orphée et le psaltérion de David. La pauvreté de leurs sons témoigne que la mélodie qu'ils accompagnaient n'était guère encore qu'une déclamation musicale où le rythme avait nécessairement le pas sur la mélodie.

Cependant, en Extrême-Orient, d'autres peuples impriment à leur musique la marque de leur génie propre. Conduits comme les Occidentaux à n'admettre que des notes pures, ils les enrichissent par le timbre : « Chinois, Cambodgiens, Siamois et Javanais produisent ainsi, par un judicieux mélange des cordes et des tubes avec les lames de métal ou de bois, les cloches et même les pierres sonores, des symphonies, qui, révélées en ces dernières années à l'Europe, en ont fait les délices et le désespoir. Car l'Europe ayant appris des Grecs le raisonnement, en avait abusé au point de concevoir une sorte de musique où la note ne représentait plus qu'un degré d'une gamme et gardait sa valeur quand bien même elle ne répondait à aucune espèce de son (2). »

A cette période primitive, poésie et musique sont inséparables. Elles le resteront fort longtemps, d'ailleurs. L'aède, le barde, chantent. Chez tous les peuples, dit Liszt, l'épopée nationale, sous le voile du mythe, a offert, dans une langue de facile ressouvenance la peinture des passions auxquelles il était naturel que ces peuples s'identifiassent... A cette nour-

(1) Louis Laloy : *Les Orgues de la Terre* (à propos du *Sacre du Printemps* de M. Stravinsky ; *Comœdia* (feuilleton musical), 9 avril 1914.

(2) Louis Laloy : *La Musique chinoise, étude critique*, Paris, Laurens, in-8, 1910 (Collect. : les Musiciens célèbres).

riture de l'imagination s'ajoutait le vif attrait du rythme, qui, s'attachant à l'oreille, aide la mémoire à retenir les poèmes ; la musique du vers fut accompagnée soit d'une déclamation, cadencée et modulée, sorte de récitatif, soit d'une mélodie, et ces deux éléments de jouissance s'associèrent si intimement qu'ils prirent la même dénomination : le poème se divisa en chants (1).

III

La polyphonie ne devait apparaître que beaucoup plus tard. L'unisson et l'octave restèrent les seuls moyens d'expression de toutes les musiques primitives. Pourtant, au siècle de Périclès, les Grecs eurent probablement des notions d'harmonie, mais rien ne le prouve formellement. Leur musique essentiellement simple à l'origine ne dépassa guère le point de perfection auquel l'invention des huit modes qui en dérivent la porta (2). (Il convient de remarquer que la gamme pythagoricienne, dont usaient les Grecs présente des rapports entre les intervalles très compliqués, spécialement la tierce et la sixte, qui sont dissonantes, condition éminemment défavorable à la polyphonie.) Elle se répandit dans l'ancien monde, et l'Eglise chrétienne naissante s'appropriâ les chants les mieux conformes aux paroles sacrées. Dans l'origine, entre le baptême et le martyre, on n'eut guère le temps de s'attarder aux choses de détail ; les premiers chrétiens empruntèrent donc aux Grecs, aux Juifs et aux Romains leur musique, — et certaines mélodies liturgiques ont conservé des traces si évidentes de ces diverses origines qu'il serait impossible de les nier.

Mais, dans le répertoire déjà considérable de la musique ancienne, les chrétiens choisirent des mélodies dont le rythme s'adaptait à leurs prières. Ils rejetèrent les airs de danse brillants et rapides, puis, peu à peu, ils ajoutèrent à ce fonds et composèrent eux-mêmes quelques chants à l'instar de leurs modèles.

Au quatrième siècle, le triomphe du christianisme sous Constantin donne à la liturgie un nouvel essor. *Quantum fleui in hymnis et canticis suave sonantis Ecclesiæ*, s'écrie

(1) Frantz Liszt : *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris, 1859, p. 5.

(2) On retrouve ces huit modes dans le Plain-chant (quatre modes impairs authentiques, et quatre modes pairs, plagaux).

saint Augustin. Et dans le même temps l'évêque de Milan, saint Ambroise, introduit le chant alterné, compose plusieurs hymnes et cantiques, — peut-être le *Te Deum*, — et donne à son Église un recueil des chants anciens. La tradition qu'il établit ainsi prit le nom de chant ambrosien. A la fin du sixième siècle, quand parut saint Grégoire le Grand, l'Église, comme le dit dom Guéranger, avait déjà et depuis longtemps son chant. Saint Grégoire reprit et perfectionna l'œuvre de saint Ambroise, corrigea les anciens chants, en composa de nouveaux, et les réunit dans l'*Antiphonarium Centonem* : « Ce pape, écrit l'abbé Le Bœuf, en composant l'antiphonier, n'avait fait que compiler, c'est-à-dire prendre des chants de tous côtés, qu'il avait réunis ensemble, et desquels il avait fait un volume. C'est ainsi que l'on doit entendre le terme de centon ou de centoniser dont Jean Diacre use dans sa *Vie*. Comme on avait chanté dans l'Église latine aussi bien que dans la grecque longtemps avant lui, il choisit ce qui lui plut davantage dans toutes ces modulations. Le fond de ces chants était l'ancien chant des Grecs. Il roulait sur ses principes. L'Italie l'avait pu accommoder à son goût, l'usage y avait fait des changements avec le temps, comme il arrive en une infinité de choses. Le saint pape y corrigea, y ajouta, y réforma. En un mot, quoiqu'il n'eût fait que lui donner un nouvel ordre, l'ouvrage passa sous son nom et communiqua par la suite au corps du chant d'Église le nom de chant grégorien (1). »

Si l'on parcourt, remarque M. E. Borrel, la série des antiennes, dont certains motifs mélodiques remontent à Terpandre ou à Orphée, — on reconnaît l'existence de mélodies types, auxquelles sont adaptés, avec les quelques modifications indispensables dues aux nouvelles paroles, des textes différents. Ceci provient de la nature même du chant sans accompagnement : « A l'audition d'une mélodie homophone, les fonctions harmoniques ne se déterminent que peu à peu, l'une après l'autre, et l'harmonie totale ne se révèle qu'à la dernière note de la phrase, en sorte que la compréhension de l'auditeur est rétrospective. » [Gévaert]. (La conséquence de ceci est la suppression désirable de tout accompagnement.) Par suite, l'artiste ancien ne cherchera pas l'originalité à tout prix comme le moderne, mais, au contraire, il emploiera son talent à se

(1) Abbé Le Bœuf: *Traité historique et pratique sur le Chant*, Paris, 1742.

rapprocher le plus possible des formules en usage, à *centoniser*, selon le mot technique. C'est juste l'inverse de ce qui se pratique aujourd'hui (1).

Le chant grégorien se propagea rapidement en France : « Le pape Estienne II estant venu trouver en France le roy Pépin, — raconte Du Peyrat, dans son *Histoire Ecclésiastique de la Chapelle du Roy*, — la chapelle de Pépin fut instruite au chant et à la cérémonie romaines par les chantres et chapelins du pape, qui fut longtemps à la cour et dans l'abbaye de Saint-Denys. En sorte que, non seulement le plain-chant, mais aussi la musique de voix et celle des instruments s'est épanchée de la chapelle de nos roys (qui estoit l'eslite et la fleur des ecclésiastiques de France) aux principales églises du royaume. »

Bien vite, pourtant, la tradition se perdit : Charlemagne dut envoyer à Rome deux clercs de sa chapelle pour y apprendre le chant. Ceux-ci, parfaitement instruits, revinrent en France et enseignèrent à leur tour le chant grégorien (2).

Saint Remi, évêque de Rouen, fonda dans cette ville une école qui devint à ce point célèbre que cet évêque passa pour avoir introduit dans les Gaules le chant et les rites romains : « Remigius cantum et ritus romanos in Galliam introduxit », dit la *Gallia Christiana* (3).

Mais plusieurs fois, et plus gravement encore, le caractère du plain-chant devait être altéré au cours des siècles. Le prétexte de ces modifications fut l'introduction dans la liturgie de solennités nouvelles, pour lesquelles il était nécessaire de composer de nouveaux chants. Le goût se corrompit d'autant plus facilement que la méthode de notation était restée fort imparfaite, et que seule la tradition pouvait suppléer à son imperfection (4).

IV

Ici apparaît le problème de l'origine des *Neumes* qui a fait éclore toute une littérature ; c'est pour en comprendre les données qu'un rapide exposé historique devait trouver place dans cet essai.

(1) E. Borrel : *La Musique d'Eglise et l'Antiphonaire Vatican*. Revue critique des Idées et des Livres, 10 mai 1913.

(2) Cf. Nivers : *Dissertation sur le chant grégorien*. Paris, 1683.

(3) *Gallia christiana*, IX, col. 172.

(4) Cf. Historique du Plain-Chant, dans le *Traité élémentaire de Plain-Chant et de Psalmodie* (Rouen, Fleury, petit in-8°, 1868).

Le caractère rythmique et non mesuré des chants gréco-romains incorporés par l'Eglise à la liturgie se manifeste par ce fait qu'ils servent, dans leur nouvel état, de voix commune au peuple assemblé pour exprimer la ferveur de sa prière : *una voce, uno corde*, le définit saint Augustin. Toute recherche d'art, toute préoccupation d'« effet » en sont exclues. « Il doit être accessible à tous, même à celui dont nous dirions aujourd'hui qu'il n'a pas de voix... Il se réduit à la plus grande simplicité possible, il est le *planus cantus* (1). » Image sensible de la communion des fidèles dans l'Eglise : *Ubiunque chorus est, ibi diversæ voces in unum canticum congeruntur* (saint Jérôme). — *Magnum plane unitatis vinculum in unum chorum totius numerum plebis coire* (saint Ambroise), il est traditionnel, essentiellement. A cause de sa simplicité, il est encore un moyen mnémonique très sûr, comme le remarque M. Combarieu (2).

Pour toutes ces raisons, son rythme se modèle sur le rythme oratoire dont il est comme l'épanouissement et l'exaltation. Beaucoup plus libre que le rythmé de la musique moderne, le rythme du plain-chant repose uniquement sur les variations d'intensité et de hauteur. Aussi sa notation ne traduit-elle aucun rapport de durée des sons, que seule la quantité des syllabes modifie.

La représentation graphique de ces variations se fit au moyen des signes neumatiques, dérivés des lettres employées par les anciens, et de la virgule. A l'origine, le neume (de *πνεῦμα*, souffle) est, comme le dit saint Augustin, une vocalisation assez développée, qui a un sens symbolique et traduit les transports de l'âme dont l'enthousiasme, ne trouvant pas d'expressions suffisantes se manifeste par des sons inarticulés ; c'est aussi « le dernier murmure de la prière qui s'éteint dans l'espérance et dans l'amour ». Les Latins l'ont appelé *Jubilum* et *Jubilatio*, parce qu'il exprime la joie et l'allégresse ; de là sans doute, l'usage de ne le chanter que dans les fêtes et dans les offices solennels. Dans cette courte mélodie, vocalisée sur la dernière syllabe du dernier mot de l'antienne, le mode dans lequel on vient de chanter se récapitule et se résume.

(1) J. Combarieu : *La Musique, ses lois, son évolution*, p. 195.

(2) Id., *Ibid.* — Cf. aussi Liszt, *loc. cit.*, p. 5 : « Le rythme, s'attachant à l'oreille, aide la mémoire à retenir les poèmes. »

On figura d'abord au moyen de signes graphiques ces différentes vocalises, puis le même procédé de notation cursive fut généralisé.

La notation neumatique, très imprécise, en dépit de perfectionnements qui ne firent guère que la compliquer sans l'améliorer, rendait possibles toutes les corruptions du style primitif; et cela d'autant plus facilement que les signes de la notation en neumes étaient très nombreux et pouvaient, en outre, varier au gré de chaque copiste, suivant sa manière de grouper les sons et de lier les signes (1).

L'invention géniale de Guy d'Arezzo, au ix^e siècle — d'ailleurs fort mal accueillie de ses contemporains, — fut un progrès considérable, car elle fixa sur les lignes de la portée les figures des intervalles. A vrai dire, comme saint Grégoire le Grand, Guy d'Arezzo ne fut pas absolument un novateur. Déjà on avait usé d'une ligne ou de deux pour servir de terme de comparaison dans la hauteur des sons, en figurant les signes au-dessus ou au-dessous des lignes. Mais Guy d'Arezzo eut le mérite d'ordonner et de clarifier : l'écriture des neumes tendit, grâce à lui, vers l'unification et se simplifia. Au fur et à mesure que l'emploi de la portée se généralisa, la forme primitive des neumes tomba peu à peu en désuétude.

V

Mais, en dépit de cette invention, qui eût pu le fixer, le plain-chant subit de nouvelles altérations : l'*Organum* ou *Diaphonie* du moine Huchbald substitua l'usage de la quinte et de la quarte à l'unisson pur, transformant, pour les embellir, les mélodies en « diaphonies » constituées par des séries ininterrompues de quartes et de quintes. L'*organum* dura cinq siècles, pendant lesquels la musique devint petit à petit une sorte de jeu, de rébus. « L'ingéniosité dans l'assemblage des parties remplaça la conception musicale. Le rythme fut fatalement sacrifié, mis en lambeaux. On prit des motifs, des chansons, des mélodies, le plus souvent disparates, sans rapport aucun les unes avec les autres, et l'on chercha à faire coïncider les notes formant entre elles des intervalles d'octave, de quinte, de quarte. Ce furent les premiers pas du contrepoint (2).

(1) Cf. Danjou : *Revue de musique religieuse, populaire et classique*, août 1847. — Poisson : *Traité du Plain-chant*.

(2) L. Danion : *La Musique et l'oreille*, Paris, Messein, 1907, pp. 47 et suiv.

Le déchant (*discantus*, chant double) marque un retour aux rythmes traditionnels, — mais consacre la substitution de la polyphonie à l'unisson. Enfin, dans la première moitié du xiii^e siècle, Adam de Halle, connu encore sous le nom du Bossu d'Arras, instaure véritablement l'harmonie en introduisant dans la musique la tierce et la sixte, — préparées par l'usage durant trois siècles de la quinte et de la quarte. « Mais, au lieu de se servir des accords pour accompagner, par exemple, le chant — ou bien encore au lieu de chercher à les enchaîner les uns aux autres, — on en revint au charabia et au rébus, on saccagea le rythme à nouveau, on élargit l'embryon de contrepoint du début, et, poussant la gageure à sa dernière limite, la musique devint un véritable jeu, un amusement de l'esprit, jeux et amusements desquels la création musicale fut encore plus complètement bannie que par le passé (1). »

Les répons, chantés par deux, trois ou quatre chantres, n'étaient plus, que des fantaisies vocales, sous prétexte « d'accompagnements agréables ».

À la fin du xiv^e siècle, on varia la durée des sons artificiellement : Jean de Muris, chanoine de Paris, imagina d'attribuer à la caudée, à la carrée, à la losange une valeur propre et non plus directement subordonnée à l'accentuation du texte. C'était aller contre l'esprit même du plain-chant, *planus*, c'est-à-dire égal. De l'unisson grégorien, fondant le chœur des voix en une seule, il ne restait plus rien. Chaque jour davantage, en dépit des efforts du concile de Trente, le caractère de la musique religieuse se corrompait. Les rythmes étaient modifiés selon les caprices du moment. En Normandie, un moine, Guillaume de Fécamp, composa des chants d'une espèce extraordinaire qui soulevèrent les réclamations des contemporains. Un autre — nommé Aribon, — se disant inspiré, inventa un nouveau mouvement appelé *Caprea*, mouvement bondissant, « qui se distinguait par une vitesse impétueuse ». Il donna naissance à l'école des *Cantores figmentarii* (de *figmentum*, image).

Non contents d'altérer la phrase mélodique par des dessins nés des plus extravagantes fantaisies, les novateurs altérèrent les paroles liturgiques. Sans autre règle que le caprice, les

(1) L. Danion : *ibid.*, pp. 72 et suiv.

voix multipliaient les « *perièlèses* » ou « *circonvolutions* », consistant à introduire avant la note finale de l'intonation une note plus élevée d'un ton ou d'un demi-ton, suivie d'une autre note inférieure de deux degrés qui se joignait à la terminaison réelle de l'intonation. Enfin, comme le remarque Berlioz, les contrepontistes, parvenant au dernier degré du cynisme et de l'imbécillité, prirent pour thèmes de leurs compositions dites religieuses des chansons populaires dont les paroles obscènes étaient connues de tous et qu'ils faisaient servir de fond à leur trame harmonique pendant le service divin, telle *la Messe de l'homme armé*. On finit par commettre de tels excès que l'autorité ecclésiastique interposa les menaces et sévit rigoureusement (1).

Mais la musique grégorienne était gravement atteinte. De ses ruines, Palestrina et Vittoria allaient faire naître la musique moderne (2).

Le chant liturgique subit dans toute l'Europe des altérations considérables. En Espagne, en Belgique, en Allemagne, en Italie, il fut profondément modifié et Van Elewyck a constaté qu'à Rome même il y avait des variantes innombrables et qu'on y comptait jusqu'à cinquante-trois éditions différentes du graduel.

Les altérations se perpétuèrent. Le xvii^e siècle vit naître le plain-chant fugué de Guillaume Nivers.

Maintenant encore, et toujours sous prétexte d'euphonie, une sorte d'opportunisme maintient d'absurdes compromis. Des dièses et des bémols sont introduits sans mesure dans les mélodies et surtout dans leurs accompagnements. On ramène volontiers aux modes *majeur* et *mineur*, dûment munis de leurs « sensibles », les modes grégoriens fixés à leurs demi-tons immuables, et déterminés dans cette fixité de principes des demi-tons par la note initiale de leur gamme propre. « Usage mauvais et français, — exactement *gallican* », — écrit M. Albert Dériot, qui en retrouve l'origine dans le plain-chant *musical* de Du Mont, adapté, avec son luxe d'accords et son faste de

(1) Cf. Baini (Giuseppe) : *Memorie istorico-critiche della vita... di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828.

(2) De 1576 à 1580, Palestrina s'occupa, sur l'ordre de Grégoire XIV, et avec le concours de son élève Guidetti, de la correction de l'Antiphonaire et du Graduel romains.

sonorités, propres au style de Cour, à la pompe de Versailles (1).

Pourtant, au cours du XIX^e siècle, les études de paléographie musicale des bénédictins, Dom Jumilhac, Dom Mocquereau, Dom Guéranger, Dom Pothier, etc., réussirent à remettre en honneur le plain-chant grégorien, dont la simplicité grandiose, la sérénité, l'onction et la douceur inégalables font la traduction musicale la plus parfaite et la plus expressive de la liturgie.

Que ressort-il de leurs travaux tendant à restituer au plain-chant son originelle pureté? Dom Pothier en a condensé la substance en quelques principes publiés comme introduction au *Compendium* de Solesmes : le rythme repose sur l'accentuation ; il faut en chantant faire valoir l'un avec l'autre et l'un par l'autre le texte et la mélodie. Dans un mot, la syllabe accentuée porte l'*arsis* (étymologiquement *arsis* signifie temps levé, — les anciens, au contraire de l'usage moderne, marquant l'accent par un mouvement levé), — c'est-à-dire l'effort de la voix ; la finale, la *thésis*, est faible (2). Les syllabes préliminaires à l'*arsis* sont prononcées avec netteté, mais sans arrêt comme sans précipitation « en allant d'un trait à l'*arsis*, mais sans y courir ». Il faut éviter de frapper sèchement la syllabe accentuée, de l'écraser en pesant sur elle, d'en retarder le mouvement, enfin de la renforcer, par un gonflement de la voix. La syllabe qui suit l'accent, lorsque celui-ci est à l'antépénultième, est entraînée sans secousse dans le mouvement de l'*arsis*. La respiration se fait après la *thésis* et à ses dépens (3).

La notation bénédictine rétablit l'usage des figures neumatiques sur la portée de quatre lignes, mais en spécifiant bien que, dans aucun neume la forme de la note n'est un signe

(1) Albert Dériot : *Grégoriens et Antigrégoriens. Du Gallicisme au Germanisme*. — Tablettes de la Schola, février 1912.

(2) Dom Mocquereau, écrit Hugo Riemann, a traduit littéralement mes termes *Schwer* et *Leicht* par *lourd* et *léger*, mais, dans le cours de sa propre exposition, il y a substitué ceux, assurément bien meilleurs, d'*élan* (pour *Auftakt*) et de *repos* (pour *Schwerpunkt*), expressions qui lui ont été suggérées par les termes antiques d'*arsis* et de *thésis*, élévation et abaissement (poses) du pied. *Élan* et *repos* sont des termes beaucoup plus universels et ont une portée philosophique beaucoup plus grande, puisque, tout à la fois, ils font comprendre d'eux-mêmes quelle est la corrélation des deux éléments quand on les fait suivre dans cet ordre : *élan-repos*, et montrent que si l'on intervertit les termes, on obtient un résultat contre nature. » (*Ein Kapitel von Rhythmus*. — *Die Musik*, 1903-1904, cahier 15).

(3) *Compendium, ou Chants ordinaires de la messe* (Solesmes, 1892). Principes pour la bonne exécution du chant.

de durée. Son but est de donner à chaque groupe sa physiologie propre et traditionnelle. Elle réagit contre la tendance moderne à introduire dans le plain-chant une mesure de durée artificielle en dehors du rythme naturel et fait justice de la valeur arbitraire attribuée à la caudée, à la carrée et à la losange. Elle conserve l'usage de la barre et de la double barre, indiquant les divisions de la phrase musicale en Incises et Kola, et utiles pour guider la respiration, — mais ne divisant aucunement, comme la barre de mesure, la phrase en éléments d'égale durée.

Cette notation, qui semble au premier abord un peu confuse, a, comme le remarque Henri Quittard, l'avantage de diviser nettement la phrase en groupes mélodiques dans les longues vocalises des Alleluia, des Kyrie, etc. Elle phrase le chant comme on phrase un discours, en observant le sens des mots, en accentuant ce qui doit être accentué, en groupant les notes qui sont évidemment réunies et inséparables, sans pour cela tomber dans le système des brèves et des longues, qui a l'inconvénient capital d'altérer le caractère grave et digne, les allures calmes, suppliées et soumises de la prière chrétienne.

Dans cette notation les neumes « sont les mots de la phrase musicale ». Elle ne prétend pas tout indiquer, — car, « vouloir tout noter, tout indiquer, serait faire un grimoire indéchiffrable, compliquer les choses les plus simples, gêner les exécutants, et aboutir, en somme, à une exécution guindée et ridicule par l'exagération des nuances » (1).

En résumé, on peut dire avec Dom Mocquereau que le chant grégorien n'a pas de mesure, mais qu'il a du rythme. La notion antique du mouvement rythmique, qui informe toute musique, toute parole, *sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille*, en est la loi. Hors de cette loi, toute mélodie, toute parole, toute harmonie demeure matière inerte et morte.

Ces travaux nous ont-ils restitué le plain-chant dans toute sa pureté ? Ils ont réagi, à l'heure où, sous prétexte de musique, on osait chanter à l'église des cantiques dont les airs étaient empruntés aux vaudevilles grivois du Théâtre des Variétés, à l'heure où Castil-Blaze « arrangeait » une *Messe de Rossini*, — dont Rossini n'est point responsable : « Le *Kyrie*, écrit

(1) R. P. Antonin Lhoumeau : *Rythme, exécution et accompagnement du chant grégorien*. Lille, Tournai, Desclée-Lefebvre, 1892, in-8°, xx-320 p.

Joseph d'Ortigue, est sur la marche d'entrée d'*Otello*. Le *Gloria* débute par le chœur d'introduction du même ouvrage qui fournit encore quelques autres fragments jusqu'à la seconde moitié du verset final : *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen*, paroles que l'arrangeur a ajustées sur la strette du quintette de la *Cenerentola*, morceau bouffe d'une gaîté désopilante, allegro rapide à trois temps. On ne peut se représenter l'effet extravagant et grotesque de ce texte, *cum Sancto Spiritu*, débité syllabiquement, une syllabe par croche, sur ce mouvement accéléré. Le reste est à l'avenant. Le *Credo* s'ouvre par la romance du *Barbier de Séville* : *Ecco ridente il cielo*, puis viennent des duos guerriers de *Tancrède*, d'*Otello*, un *Resurrexit* sur des roulades à grand ramage, et enfin l'*Et vitam venturi sæculi* sur le motif d'Arsace du final de *Semiramide*.... (1) »

Berlioz — et beaucoup d'autres avec lui, se sont refusés à comprendre « comment le plain-chant, fils de la musique grecque, de la musique des païens, peut paraître digne de chanter les louanges du Dieu des chrétiens, quand la *musique* [polyphonique], découverte moderne des chrétiens eux-mêmes, avec ses richesses de toute espèce que le plain-chant ne possède pas, ne peut y prétendre ». Il ajoute que la musique n'est point coupable du mauvais usage qu'on a fait de sa puissance et de ses richesses.

Il est vrai. Mais toute la question — réglée définitivement par le *Motu proprio* de 1904 et par la publication du Graduel et de l'Antiphonaire Vatican en 1912 — est fort bien résumée dans ce mot de Pie X :

Comme un prêtre romain se plaignait devant lui des condamnations portées par le célèbre *Motu proprio* sur la Musique et demandait : « Mais alors, Saint-Père, que chantera-t-on pendant l'office ? — Mon fils, repartit le Pape, on ne chante pas pendant l'office, on chante l'office (2). »

Et l'office doit pouvoir être chanté par tous les fidèles — musiciens ou ignorants — *una voce, uno corde*.

On discutera sans doute encore longtemps sur le manuscrit de Saint-Gall et l'origine des neumes, — mais l'œuvre des bénédictins marque indiscutablement un retour aux saines traditions.

(1) Joseph d'Ortigue : *La musique à l'Eglise*.

(2) Cité par E. Borrel.

VI

Quel est le mouvement régulateur du rythme dans le plain-chant ? Saint Augustin propose pour terme moyen le battement du pouls d'un homme en bonne santé ; mais il va sans dire que c'est là une valeur toute relative. On se ferait étrangement illusion si l'on pensait que le plain-chant à notes égales devait être exécuté avec une rigueur et une précision mathématiques, de telle sorte que chaque note ait toujours la même valeur. Pousser les principes à ces extrémités, c'est tomber dans l'absurde.

Guy d'Arezzo compare la voix qui exécute les séries de notes ascendantes à un cheval traînant avec un certain effort une charge sur une route qui s'élève. « Si, au contraire, les notes expriment des séries descendantes, l'effort de la voix sera beaucoup moindre. Elle éprouvera même une sorte d'entraînement qu'il lui faudra modérer un peu : le cheval descend, précipite sa marche et finirait même par ne plus aller au pas, s'il n'opposait quelque résistance à la pente qui l'entraîne. Le rythme se trouverait altéré. »

Il semble vrai que dans les vocalises des Graduels, des Traits ou des Alleluias, le neume indique par lui-même une division rythmique correspondant à une incise. Ces phrases musicales n'ayant point de paroles échappent à l'accent oratoire. Mais vouloir, comme G. Houdard, trouver en chaque figure de neume l'équivalent d'une de nos mesures modernes semble un abus.

La parole de Platon : « Dans le chant, le rythme c'est tout », convient parfaitement au plain-chant, survivance de la musique grecque. L'Eglise veut un chant qui ne fasse pas perdre de vue le sens des paroles, mais qui serve plutôt à en augmenter l'impression et la fécondité : *Qui sensum litteræ non evacuet, sed fecundet*. Il suffit d'entendre, entre bien d'autres, les sublimes chants de douleur et d'effroi de l'*Ave Verum* et du *Dies Iræ* pour se convaincre qu'elle le possède (1).

(1) Cf. le commentaire de J.-K. Huysmans dans le premier chapitre d'*En route* et le rapprochement qu'il fait du plain-chant avec l'architecture et les autres arts du moyen âge : « Créé par l'Eglise, élevé par elle, dans les psallettes du moyen âge, le plain-chant est la paraphrase aérienne et mouvante de l'immobile structure des cathédrales ; il est l'interprétation immatérielle et fluide des toiles des Primitifs ; il est la traduction ailée et il est aussi la stricte et flexible étoile de ces proses latines qu'édifièrent les moines, exhaussés, jadis, hors des temps, dans les cloîtres. »

VII

Les chantres qui crurent, comme les *Cantores figmentarii* du ix^e siècle, embellir et perfectionner la mélodie grégorienne en l'enrichissant de rythmes compliqués et nouveaux, ou bien en substituant à l'unisson le déchant et le faux-bourdon, ne réussirent qu'à en altérer la sérénité. Le plain-chant pouvait se corrompre, mais non se perfectionner. Son origine le condamnait à une majestueuse stagnation. Quand les premières communautés chrétiennes empruntèrent à la musique antique ses motifs et ses rythmes pour les adapter au culte nouveau, elles ne prirent que ce qui convenait à l'esprit de ce culte et éliminèrent tout ce qui, par la variété ou la vivacité du rythme, présentait un caractère trop profane. Cette musique, comme le remarque R. Wagner, en perdant la plus grande partie de sa mobilité rythmique, perdait aussi la plus grande part de ses moyens d'expressions (1).

Ne pouvant enrichir la musique religieuse en surface, on fut conduit à l'enrichir en profondeur, et l'on inventa l'harmonie polyphone sur le principe de l'accord à quatre voix.

Les efforts de ces chantres nous paraissent volontiers, aujourd'hui, quasi sacrilèges, parce que nous sommes tentés de ne voir en eux que la corruption du plain-chant qu'ils ont provoquée ; ils ont été cependant les premiers balbutiements de la musique moderne. Les « agréments ingénieux », les « accompagnements plaisants », même le « machicotage », — du nom de Machicot, son inventeur, contribuèrent à créer la polyphonie. Dans l'Europe tout entière, à la fin du moyen âge, la musique profane se développe tantôt dans l'Eglise même, tantôt à côté de la musique religieuse. Minnesinger et trovatori, troubadours et ménestriers, recherchent de nouvelles combinaisons sonores et perfectionnent la cantilène primitive. D'abord exclusivement vocale — ou presque — la musique s'adapte aux instruments. La polyphonie progresse. Le canon, la fugue, le contrepoint offrent au développement de la pensée musicale des ressources nouvelles et sans cesse grandissantes.

Petit à petit, les dernières difficultés sont résolues, qui

(1) Richard Wagner, *Lettre à M. François Villot sur la musique*, servant de préface à *Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française* (Paris, 1860), p. XXVII.

avaient embarrassé des générations entières. La crainte du *triton* (quarte augmentée), le *diabolus in musica*, disparaît le jour où l'on comprend que la résolution des dissonances est pour l'oreille une source de plaisir (1). Le système des *muances*, — si compliqué, — perpétué durant trois siècles par cette terreur, laisse la place à l'appellation moderne beaucoup plus simple (2).

Parallèlement, dans tous les pays, s'accomplit le même travail.

Tandis qu'en Italie, avec Palestrina et l'espagnol Vittoria, la musique harmonique reste plus spécialement religieuse, dans les pays du Nord, en Allemagne principalement, l'impulsion qui portait à séculariser la musique, à l'affranchir du plainchant acquiert une importance spéciale (3). Sans doute, la Réforme n'est pas étrangère à cette particularité. « Les Maîtres allemands revinrent à la mélodie rythmique originelle, telle qu'elle s'était maintenue dans le peuple sans interruption sous forme d'airs de danse nationaux. Ces maîtres s'efforcèrent de donner à l'harmonie une perfection nouvelle en l'associant à la mélodie rythmique d'un mouvement très vif. Ils s'efforcèrent de parvenir à combiner étroitement le rythme et l'harmonie pour renforcer l'expression mélodique. De la sorte, la polyphonie à mouvement indépendant ne fut pas seulement conservée, elle fut portée à un point de perfection tel que chacune des voix put, grâce à l'art du contrepoint, contribuer avec indépendance à rendre la mélodie rythmique, et il résulta que la mélodie ne fut plus confinée, comme au début, dans le *Canto fermo*, mais se déploya aussi dans chacune des voix concertantes. De là des effets d'une puissance irrésistible. Pour attester à quel point le chant religieux lui-même, dans tous les passages où l'essor lyrique poussait à la mélodie rythmique, pouvait atteindre, grâce à ce système, à des effets

(1) C'est Monteverde (1568-1643) qui, pour la première fois, employa de manière systématique l'accord de septième de dominante ; mais il convient de remarquer que cette révolution, dont la portée fut considérable, avait été longuement préparée (Cf. L. Danion, *loc. cit.*)

(2) On appelait *muance* le changement d'une note en une autre pour aller au delà des six anciennes notes, soit en montant, soit en descendant. Dans le système des *muances* on appliquait aux notes les noms en usage depuis Guy d'Arezzo, de manière à faire tomber toujours, quel que soit le ton, le *mi* et le *fa* sur les deux degrés formant un demi-ton.

(3) En Angleterre, dès le XIII^e siècle, Walter Odington parle de l'accord parfait avec redoublement de la tonique à l'octave (Cf. J. Combarieu : *La musique, ses lois*, p. 120).

d'une variété tout à fait inouïe et exclusivement propre à la musique, j'en appelle sans crainte à tous ceux qui ont eu le bonheur d'entendre une belle exécution des compositions vocales de J.-S. Bach, parmi lesquelles je désignerai spécialement le motet à huit parties : *Singet dem Herrn ein neues Lied*. (Chantez au Seigneur un chant nouveau). Dans cette œuvre, la mélodie rythmique, emportée par l'élan de la poésie, retentit à travers les flots d'un océan d'harmonie (1). »

VIII

La musique religieuse avait — en dehors du plain-chant, bien entendu — bénéficié de cet enrichissement rythmique et polyphonique. Il se signale dès les premiers siècles, en Italie surtout, par une complication intense : « Des parties reliées avec un artifice extrême — dit Blaserna, — des chants différents associés ensemble avec des règles très compliquées et peu claires, tel est le caractère de la musique polyphonique jusqu'au temps de Palestrina (2). » On dirait que, fiers de posséder un moyen d'expression nouveau, les compositeurs ont voulu en user toujours au maximum. A ce point de vue Palestrina apparaît comme un réformateur dont le bon goût et la simplicité sont la loi.

Là où s'étend le protestantisme, les chorals, les chants larges et simples remplacent les complications et les fioritures. « Tous les fringots et fredons de la papisterie, dit Calvin, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faite et chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'Eglise (3). » Toutefois, c'est surtout la musique profane qui, à partir du XVI^e siècle, témoigne des progrès les plus considérables dont l'aboutissant sera la symphonie : la mélodie primitive de danse évolue peu à peu, étend sa forme. Le quatuor à cordes se perfectionne, et en même temps prévaut, en Allemagne surtout, la tendance qui porte à traiter d'une façon indépendante les diverses parties, tandis qu'en Italie l'orchestre devait généralement rester jusqu'à nos jours réduit au rôle de simple accompagnateur de la mélodie. L'opéra italien consacre cette orientation et la perpétue.

(1) Richard Wagner : *Ecrits et Poèmes*, VII (*La Musique de l'avenir*), p. 147, Fritzche, Leipzig.

(2) Blaserna, p. 151.

(3) Calvin : *Institution de la Religion chrétienne*, 711 (Genève, 1561).

Mais, comme le plain-chant, la musique polyphonique, religieuse ou profane, fut d'abord essentiellement rythmique. La notation mesurée, telle que nous la pratiquons de nos jours, n'apparut qu'au ^{xvii}^e siècle ; jusqu'à la fin du ^{xvi}^e, le rythme naturel avait suffi. Pourtant, le moment vint où l'on sentit la nécessité d'un système de notation plus rigide dans le but de faciliter et de perfectionner l'exécution d'ensemble.

Au début la mesure ne fut qu'un moyen commode d'obtenir le synchronisme des parties ; elle laissa au rythme sa liberté. Dans les transcriptions modernes de la musique du ^{xvi}^e siècle, on constate l'absence à peu près complète des temps forts et des temps faibles, mais on trouve au contraire des accents analogues à ceux du plain-chant, et qui tombent indifféremment sur tous les temps de la mesure. Pourtant, à la longue, la barre de mesure imposa au compositeur une tyrannie arbitraire.

Dans la notation mesurée primitive on peut voir des exemples de notes coupées par la barre de mesure, ou encore de notes pointées dont la durée s'étend sur deux mesures consécutives, — ce qui prouve bien que le premier temps de la seconde mesure ne porte pas, par lui-même, une accentuation nécessaire. Et il ne s'agit pas là de syncopes, d'un effet rythmique voulu et prémédité. Ces passages montrent simplement que le compositeur ne concevait pas la nécessité de subordonner le rythme de sa phrase à la mesure.

C'est uniquement le hasard qui, à cette époque, amène la coïncidence du 1^{er} ou 3^e temps d'une mesure à quatre temps ou du 1^{er} temps d'une mesure à 3 temps avec une note accentuée. Plus tard il parut plus commode de faire concorder les accents avec les temps « baissés » de la mesure figurée dans l'espace. Ces temps baissés devinrent ainsi les temps forts, tandis que les temps levés devenaient les temps faibles. On en vint petit à petit à leur attribuer une vertu rythmique intrinsèque et même à subordonner le rythme à la mesure. C'est de là que sont venues l'erreur et la confusion qui durèrent si longtemps.

« Cette identification du rythme avec la mesure a eu pour la musique des conséquences déplorables, dit M. Vincent d'Indy. C'est même une des plus fâcheuses inventions que nous ait laissées le ^{xvii}^e siècle, si fertile en fausses théories. Sous prétexte de reconstituer l'ancienne métrique à l'aide de

quelques vieux documents plus ou moins bien interprétés, on a complètement perdu de vue à cette époque les lois plus larges et pourtant tout aussi anciennes de la rythmique, seules compatibles avec l'art véritable. Ainsi le rythme soumis aux exigences restrictives de la mesure s'est appauvri rapidement jusqu'à la plus désolante platitude, telle dans un arbre une branche qui, comprimée fortement par une ligature, s'étiole et s'atrophie, tandis que ses voisines absorbent toute la sève (1). »

Comme on était plein de mépris pour la « Barbarie gothique » des cathédrales, on dédaigna le plain-chant. Même on ne comprit plus la beauté de la musique palestrinienne. Et cette incompréhension grandit pendant deux siècles. Une curieuse préface, qu'un compositeur genevois du XVIII^e siècle, Jean-Pierre Le Camus, plaça en tête de ses *Psaumes du Roi Prophète David*, et que M. J.-G. Prod'homme a publiée (2), montre que le mal dont souffrait la musique religieuse à l'époque de J.-S. Bach., de Haendel et de Rameau s'étendait aux pays protestants non moins qu'aux catholiques. Le sens du rythme naturel semblait perdu : « Dans notre musique [religieuse], y lit-on, on n'aperçoit aucune mélodie et la perte de l'haleine sert de règle pour la mesure, c'est ce qui fait qu'il est aussi impossible d'entendre les paroles, les accents étant égaux, que de distinguer le psaume qu'on chante, à moins d'une routine consommée... J'espère que par le moyen des tons de mon plain-chant, facile, mesuré, et j'ose dire mélodieux, il sera aisé de donner à la jeunesse du goût pour cette science [musicale] si estimée des Anciens, et aujourd'hui de toutes les nations policées, de la remettre en vigueur, et lui donner en quelque sorte son lustre chez nous. »

IX

Pourtant l'école devait asservir la musique à une conception plus étroite et plus rigoureuse encore de la mesure. Du retour périodique de phrases d'une égale durée les théoriciens déduisirent cette prétendue loi de la *Carrure*, conséquence extrême, mais logique de la loi de concordance de l'accent et du temps fort : toute mélodie devait se composer de motifs égaux sub-

(1) Vincent d'Indy, *loc. cit.*

(2) J.-G. Prod'homme : *Écrits de musiciens, XV^e-XVIII^e siècles* (Paris, Société du Mercure de France, 1912).

divisés en phrases elles-mêmes égales. Par exemple, une incise de quatre mesures étant donnée, doit être suivie d'une autre incise égale pour former une phrase de huit mesures. Et le développement de cette phrase doit encore donner naissance à des phrases égales, multiples, de quatre et de huit mesures. Les combinaisons d'autres thèmes s'ajoutant à la mélodie primitive restent, eux aussi, soumis aux mêmes exigences.

« Dans une série sonore composée de notes d'inégale valeur la détermination des accents sera donc subordonnée à une opération préparatoire : ramener à l'unité ces éléments irréguliers, disposer ces valeurs diverses en groupes ou temps égaux en durée, ce qui n'est pratiquement faisable que si elles se trouvent dans des rapports assez simples. Chacun de ces groupes sera pris pour unité de la série ainsi créée. Les accents d'intensité viendront alors ordonner cet ensemble uniforme. Les deux opérations fondamentales sont donc :

- 1° Assembler des notes inégales en groupes d'égale durée ;
- 2° Sérier les unités semblables ainsi obtenues en donnant à certaines la prépondérance par accents d'intensité régulièrement disposés (1). »

La carrure détermine non seulement la symétrie et l'égalité périodique des valeurs de durée (mesures), mais encore la symétrie et le retour périodiques des accents coïncidant avec les temps forts (baissés) des mesures.

Tout en évoluant vers la symphonie, l'air de danse primitif nettement rythmé se pliait aisément à ces lois. Bach, Haydn, Mozart y soumirent presque toutes les inventions de leur génie, sans qu'elles parussent trop souffrir de la contrainte imposée. Pourtant l'évolution de la musique amenait progressivement la liberté. Déjà, avant Bach, on avait réuni les airs de danse dans un ordre « où l'agrément devait naître du contraste des rythmes lents et vifs, de la succession des mesures ternaires et binaires » (2). On appela *suites* ces compositions et l'on eut l'idée d'y varier un thème donné, au lieu de juxtaposer des thèmes différents. La Suite conserva son unité de rythme, grâce à la *variation*, c'est-à-dire au changement des ornements et des notes de passage ; dans les nouvelles phrases ainsi

(1) Henri Quittard, *loc. cit.* — Cf. aussi Fétis : *La Musique mise à la portée de tout le monde.*

(2) J. Combarieu, *loc. cit.*, p. 205.

obtenues, l'ossature de la mélodie primitive se reconnaît aisément : « L'allemande, thème initial de la suite, dit Walther, est une proposition d'où les autres danses, telles que la courante, la sarabande et la gigue, découlent comme parties d'un tout. »

L'art de la variation, permettant d'apporter quelque diversité, tout en respectant la carrure, joua un grand rôle aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. L'histoire musicale témoigne à chaque pas de son importance : « Bach, imitateur en cela des Italiens, dit M. J. Combarieu, a écrit dans la quatrième partie de sa *Clavierübung* trente variations sur une sarabande. Sur un motif de chaconne en *sol* majeur, Haendel en a écrit soixante-deux, qui sont des chefs-d'œuvre de l'art musical. A la suite de Haydn et de Mozart, Beethoven a beaucoup cultivé le même genre... De Schubert et de Schumann on pourrait rappeler des œuvres très belles. Dans une lettre à Klिंगemann Mendelssohn déclare qu'il a écrit des variations en même temps qu'une Passion et qu'il s'y est *divinement amusé*. C'est un jeu, en effet, mais un jeu qui, trois cents ans auparavant, occupait l'effort des plus grands et grâce auquel l'esprit de combinaison, c'est-à-dire presque tout l'esprit musical, s'est peu à peu rendu maître de la matière sonore (1). »

De la suite naquit la sonate. Les airs de danse y atteignirent leur « dernier degré de désappropriation, mais non sans léguer à la musique symphonique des rythmes et des cadres de mesure encore aujourd'hui reconnaissables » (2). On les retrouve aisément dans presque toutes les œuvres symphoniques antérieures à la période contemporaine.

Certes, les compositeurs des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, voire même du ^{xix}^e, ont produit des chefs-d'œuvre tout en restant dans les limites étroites auxquelles les contraignait le respect de la carrure. Mais cette forme, aujourd'hui archi-usée, prêtait bien à toutes les critiques que Wagner, par le truchement de Walther et de Hans Sachs et par la parodie des lois de la sacrosainte tablature, lui adressa dans ses *Maîtres Chanteurs*. Et comme le rythme s'était déjà précédemment libéré des restrictions que lui imposaient l'organum ou le déchant, il étouffa dans les lisières trop serrées où la carrure prétendait le con-

(1) J. Combarieu, *loc. cit.*, pp. 74-75.

(2) Id., *Ibid.*, p. 205.

tenir. Le XIX^e siècle, revenant à une conception plus libre et plus large de l'art, l'en devait affranchir (1). Le rythme fut traité par les compositeurs non plus comme une « arithmétique hygiénique », — mais comme un « équilibre subtil où la durée, l'intensité, la hauteur et le timbre contribuent à parts égales » (2).

X

L'évolution de la musique marque un retour au rythme naturel, — loi d'ordre et de proportion, succession nécessaire et non fortuite, dont on ne peut pas dire qu'elle est soumise au temps, mais qu'elle contient le temps (3).

Nous assistons à un affranchissement de l'art, hors des anciennes contraintes longtemps imposées par la tyrannie d'une scolastique maintenant désuète.

Après n'avoir, pendant de longs siècles, connu que l'unisson et l'octave, notre musique s'est enrichie de la quinte et de la quarte, puis de la tierce et enfin de la septième. Les dissonances d'hier sont devenues les consonances d'aujourd'hui, suivant l'ordre même où se succèdent les sons harmoniques. Mais, comme l'écrivait récemment M. Louis Laloy, il ne faut pas croire que cette remarque livre le secret total de l'harmonie (4). L'art évolue sans cesse. Bien des combinaisons sonores qui choquent encore aujourd'hui nos oreilles feront les délices de mélomanes à venir.

Naguère, l'incessante modulation des pages les plus suaves de *Tristan* ne nous avait-elle pas préparés à goûter le charme fluide des compositions de Claude Debussy ? Une tendance parallèle à se libérer de la conception théorique de la mesure est manifeste. Cette libération, que d'aucuns présentent comme un mouvement anarchique, doit être bien plutôt envisagée comme un retour aux sources saines et pures, sans que ce retour marque pour cela un renoncement aux enrichissements apportés par les derniers siècles.

(1) De Beethoven, par exemple, nombreuses sont les compositions dont le début est traité en respectant les lois de la carrure et dont le développement évolue plus librement ensuite. D'autres en sont totalement affranchies. — Cf. les remarques de Berlioz sur la carrure, à propos de *l'Obéron*, de Weber. (*A travers chants*, p. 243) : « L'emploi exclusif de la carrure contribue si cruellement non seulement à faire naître la monotonie, mais à produire la platitude... »

(2) Cf. Louis Laloy, *loc. cit.*

(3) Schelling, cité par M. Combarieu, *loc. cit.*, p. 98.

(4) Louis Laloy : *Consonance et dissonance* (*Comœdia*, jeudi 30 avril 1914, feuilleton musical : La musique chez soi).

Et M. Vincent d'Indy a pu très justement écrire cette phrase, par laquelle je veux clore cet essai : « La mystérieuse puissance du rythme n'a jamais cessé d'agir sur les destinées de l'art, et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le passé, le rythme régnera de nouveau sur la musique et la libérera de l'asservissement, où l'a tenue pendant près de trois siècles la domination usurpatrice et déprimante de la mesure mal comprise. »

RENÉ DUMESNIL.