



Tuba Timpanizans

— Vous rappelez-vous quand après leur engouement ridicule (insolent comme tout ce qu'ils faisaient dans une prétention à endoctriner des retardataires, eux qui n'étaient que cela) ils se mirent à prendre des airs de lassitude. « Assez de nègres » clamaient-ils

— Oui, comme si cet événement capital dans notre époque qui reste le Syncopated Negro d'Amérique devait être traité sur le même pied que leurs petites élégances, leurs petits genres, leurs choses dites qui se chiffonnent pour faire place à *autre chose...*

— La page, mes chères, on n'entendait que cela. Plus à la page! Assez de nègres! Assez.

— Il fallait les voir tous virer des talons.

— Vers *autre chose...*

— Facile à dire. Comme s'il pouvait y avoir autre chose!

— Capital en effet dans notre époque est l'avènement du négro-jazz qui ré-assujettit l'oreille populaire aux harmonies ingénieuses et savantes, aux contre-points intuitifs, à une orchestration improvisée — le très heureux contraire des styles d'écriture qui ont installé un académisme dans nos habitudes — à des timbres de cors et de cordes et d'anches tombés en désuétude depuis le haut moyen âge; ensuite à une façon de se servir des voix — ténors femmes, soprani virils, croisements et chevauchement des registres conducteurs...

— Et aussi les fins modales. Cette réapparition est à saluer. De nouveau, comme dans l'Antiquité et le moyen âge, l'oreille trouve agréable une solution évitée ou une fin en suspens sur d'autres accords et d'autres systèmes que ceux de l'échelle exercée. Enfin le mélange de majeur et de mineur.

— Enfin surtout le rythme.

— En effet, pensez-y, quelle récupération! Nous n'avions plus de rythme iambique — j'entends de iambique pur.

— Quand il se passe ceci de raffiné, de propice à plus d'art, que le temps fort, celui qui est le temps du début se trouve être bref au lieu d'être long. car s'il est intense en même temps que long, et faible en même temps que bref, il se passe cette désastreuse coïncidence de l'intensité et de la longueur...

— Comme dans la valse viennoise.

— Le début de la *Veuve Joyeuse*, quand le rideau se lève et que tous ces messieurs en habit rouge sont empressés auprès d'autant de dames, et alors on entend :

— ♪ | — ♪ | — ♪ | — ♪ | — ♪

— Tandis que chez les troubadours et, avant même, chez les Grecs...

— Et même Bach.

— Vous le dites. Bach emploie ce l'ambique pur, mais alterné avec le trochaïque. Fugue d'orgue en *la majeur*, la 3^e du second volume de l'Édition Peters. C'est la merveille et le plus haut sommet d'entre toutes de l'art de cette égide. Mais aussi chez les clavecinistes anglais tels que Byrd on trouve ce l'ambique médiéval encore fort tard, non mélangé ni alterné. Ensuite évidemment cela se perd. Pas dans l'art savant, ou du moins pas complètement. On cite quelques exemples. Dans l'art populaire, il n'en est plus jamais question.

— Et maintenant ?

— Pensez à *Marquita*, cette sorte de valse ou de danse ternaire — car une valse ne peut pas être l'ambique — qui était l'air à la mode il y a quelques années. C'était du l'ambique pur avec une petite anacrouse factice au terme de la mesure précédente. Le français s'en accordait mal et cela faisait une versification curieuse, attrayante peut-être, et qui, de l'air, n'empêcha pas le succès.

— Pourquoi cette gêne, car le vieux parler...

— Évidemment. Le français du XIII^e siècle, le provençal, non seulement employaient mais recherchaient. semble-t-il ce l'ambique pur, car il y a dans *Aucassin et Nicolette* :

| ◡ — | ◡ — | ◡ — | —
Que la lu ne trait à soi

Mais il n'y a pas que cette récupération que nous apporte en rythmique l'art nègre. Il y en a toutes sortes d'autres : Des juxtapositions apparemment irrégulières, où l'égalité est retrouvée par synzygies ou par périodes, des temps de rythmopée rapide (*pepucnomène*) ou lente, ou des syncopes.

— Surtout des syncopes... Mais il y en avait dans la musique européenne...

— Certes, mais pas les mêmes et pas d'un emploi si généralisé. Cette syncope américaine fait travailler. Le sens rythmique était devenu paresseux chez nous, par défaut d'exercice.

— Tout cela est sublime, et je suis très disposé à le reconnaître. Cependant...

— Cependant quoi ?

— Ça m'ennuie de vous le dire, parce que je sais que vous êtes protestant.

— Où en voulez-vous venir ?

— Eh bien, cet art me gêne parce que nous le devons au protestantisme anglo-saxon et que moi, je ne suis pas protestant anglo-saxon. Bien plus, vous dirais-je, ce qui est protestant anglo-saxon, même noir et même gris et même bleu et même cuivré, me bouleverse de fond en comble.

— Colère raciale ?

— Il n'y a point de race, hormis, celle-là qui est celle du cœur, ou des astres. *Homo sapiens dominabitur astris*. Je déteste les protestants parce qu'ils protestent : pas autre chose.

— Rassurez-vous. Tels furent peut-être mes pères, mais moi, je ne proteste plus contre rien. Cet art n'est que du protestantisme noir que sauve une bonne pinte de sang esclave, de provenance — de voyage, veux-je dire — probablement portugaise.

— Dans ce cas, il y a peut-être moyen de s'entendre.

— De fait — écoutez bien — qu'est-ce que le choral à l'origine, le choral pro-

testant, sinon le lai ou *leich* qui est la séquence notkérienne traduite en primitif allemand. Ces nègres ne font donc que nous rendre (que vous rendre) après usage — génial — ce qui nous et vous appartient. Et ils rendent (c'est-à-savoir restituent) aussi les instruments, puisque la bible de Charles-le-Chauve comporte dans son frontispice un cor anglais et que cet instrument disparut par la suite pendant des siècles, pour ne nous être restitué qu'à l'âge actuel.

Mais je veux attirer votre attention sur un autre fait qui est qu'une prose notkérienne intégrale, une des plus belles du Bègue et aujourd'hui disparue de la liturgie latine, *Cantemus cuncti*, figure sous le nom de *The strain upraise of joy and praise* dans le *Anglican hymn-book to-day* et que le si justement célèbre et fantasmogorique *Media vita* du même bègue parut à Luther si beau qu'il l'inséra dans son livre de cantiques. Mais les mélodies certainement ni le rythme ne sont plus les mêmes. Mais peu importe. Une chose seulement, c'est que cet art nègre ne fait que nous et vous rendre après usage — incomparable usage ! — ce qui est de notre patrimoine occidental en tant que part vraie (vrai contraire de faux) astralement et theurgiquement et militairement de Charlemagne.

Donc cet art est nôtre et, puisqu'il est admirable et féroce et somptueusement vivant — alors que tout ce qui se prévaut de l'anecdote ou de l'ironie ou de l'érudition ou de l'esprit est, à l'avance, mort, pourquoi prendre ces airs de petite lassitude et à si bon marché, surtout ?

Toute érudition est vaine et nous ne pouvons absolument pas savoir ce qu'était à l'audition le véritable art contrapuntique des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles si nous ne pensons pas immédiatement à l'art improvisé et prodigieux des jongleurs noirs ou gris de l'actuelle Amérique. Le reste est stérile. Jamais la musique (ce qui est vraiment cet art) ne change. L'érudition a beau se donner cours, l'exécution de ce qui est écrit — en carrés et en losanges et en losanges pointés de significations fort diverses, selon les écoles — ne peut être qu'exactly ce qu'est l'art syncopated-negro d'Amérique. Car l'Amérique est la super-Europe actuelle. Ou je n'ai rien dit.

CHARLES-ALBERT CINGRIA.

