

# Aux sources premières du rythme et de la musique<sup>(1)</sup>

MUSICA EST ARS BENE MOVENDI.

*La musique est l'art des beaux mouvements.*

S. Augustin DE MUSICA 1,2.



Bossuet a dit : « *le plaisir de l'homme, c'est l'homme* » ; et par ces quelques mots rapides, il a donné la formule de l'art, la plus profonde, la plus complète et la plus vraie.

Ce qui fait, essentiellement, une œuvre d'art, c'est la marque de l'homme que nous y reconnaissons et pour ainsi dire la saveur d'homme que nous y trouvons. Pour faire œuvre d'artiste, l'homme doit s'exprimer ou s'imprimer dans ce qu'il réalise. Il ne s'agit pas d'imiter ou d'inventer seulement.

Evidemment, l'homme s'imprimera dans son œuvre, par ce qu'il a de plus haut et de plus parfait.

Qu'est-ce que l'homme ? — Un vivant. — La vie ? — Un mouvement. Or, la perfection du mouvement, son ordonnance, suivant le mot de Platon, c'est le rythme. Ce que l'homme, l'artiste imprimera dans son œuvre, ce sera donc son rythme, qui est comme le fleurissement de son être, ce par quoi, tout s'achève et s'accorde en lui. « *Nous avons reçu le rythme, dit Platon, pour corriger, en nous, ce qui manquait de mesure et de grâce* ». TIMÉE 647.

Toute œuvre d'art est donc l'expression sensible d'un rythme c'est à dire de la ligne, par laquelle nous sommes poussés à dessiner le mouve-

(1) C'est le titre sous lequel les idées que renferment ces pages, ont été présentées, dans les diverses conférences, que nous avons faites à la Sorbonne d'abord, puis à l'université de Grenoble, au conservatoire de Lyon, à celui de Genève, à Lausanne, à Rome et ailleurs souvent depuis trois ans. Ce sera celui également d'un volume qui paraîtra sous peu et dont nous résumons ici rapidement la première partie.

ment de cette vie créatrice, que nous sentons agir mystérieusement, en nous et qui faisait dire au poète : « *est deus in nobis, agitante calescimus illo* ».

« Dans l'expression des sentiments humains, dit M. Lacuzon, dans l'expression lyrique notamment, le rythme est comme le graphique immatériel des motions intérieures qui les ont exaltées ». ÉTERNITÉ. Préface.

La motion créatrice prend naissance au delà de l'intelligence dans ce fond secret de nous-mêmes, où la conscience ne pénètre point et c'est de là que, selon un procédé mystérieux, elle part, pour envahir l'être tout entier, sous la forme d'un mouvement ordonné, d'un rythme, qui atteint successivement les trois vies de l'homme, la vie intellectuelle, la vie sensible, la vie corporelle et provoque à chaque étage de ce petit monde vivant qu'est l'être humain, une extériorisation particulière, une manifestation sensible qui réalise un art.

Le rythme de l'intelligence qui dispose les mots choisis à dessein donne la *poésie* entendue au sens le plus large et non simplement métrique et prosodique du mot.

Le rythme de la sensibilité, des sentiments organise les sons et crée la *musique*.

Le rythme de la vie physique règle les attitudes du corps et c'est la *danse*.

Ces trois rythmes dérivent, naturellement, l'un de l'autre et aussi leurs effets. L'impulsion rythmique part, du fond de l'âme, pour envahir le sommet de l'esprit, — la poésie qui est l'expression de ce rythme spirituel, fait naître des sentiments et c'est leur mouvement, leur rythme sensible qu'exprime la musique, car, selon la remarque de Schopenhauer, ce n'est pas le poème, lui-même, que engendre la musique, mais bien le sentiment provoqué par le poème. Platon l'avait dit déjà : « *Le mouvement de la mélodie exprime les sentiments de l'âme* ». DES LOIS, VII, 812.

La musique est la forme perceptible des sentiments qu'elle traduit, par son mouvement, par sa ligne, plus que par sa sonorité. Ἡ τῶν μῦλων κίνησις. C'était la conception antique exprimée, par St Augustin, d'un façon si frappante, par sa définition de la musique, où n'entre point le son : « *Musica est ars bene movendi*, la musique est l'art des beaux mouvements, l'art des rythmes ». DE MUSICA I, 2.

Enfin l'émotion que le sentiment, à son tour, provoque, dans le corps

lui-même, engendre, un mouvement, — c'est bien ce qu'exprime le terme d'*émotion*, — un rythme, d'où naît la danse.

En commençant, nous disions que la formule de Bossuet s'étendait à tous les arts, il serait intéressant de montrer comment les arts plastiques eux mêmes sont l'expression d'un rythme humain. Du fait d'être universelle, cette théorie en recevrait, pour la musique à laquelle nous l'appliquons d'une façon spéciale, une force particulière ; mais cela nous entraînerait trop loin.

Si l'homme est multiple, par la triple vie qu'il possède, intellectuelle, sensible et corporelle, il est un, pourtant, et indivisible, en ce sens que ces trois vies agissent, en lui, solidairement les unes des autres. Les trois rythmes qui y correspondent sont, donc, nécessaires pour exprimer l'homme dans sa perfection totale et son acte parfait et les arts qui les expriment ne devraient pas être séparés.

En fait, dans l'antiquité, ils ne l'ont jamais été. De nos jours mêmes, en Orient, ils restent unis. Si certains parmi nous se résignent, sans peine, à les voir disjoints ; si d'autres même, pensent qu'il faut un stade assez avancé de civilisation, pour les séparer, c'est précisément que la séparation même de ces trois arts les ayant déformés, on ne voit plus aussi clairement le lien essentiel qui les rattache entre eux.

Il faut noter pourtant que cette union est plus particulièrement étroite et constante entre la musique et la danse. Le motif en est, sans doute, que la poésie s'exprime par les langues qui sont des signes conventionnels et arbitraires, au moins dans leur état actuel, tandis que la musique et la danse usent pour l'expression de leur rythme d'éléments naturels voix et geste, grâce à quoi, elles sont des langages universels qu'il suffit d'être homme pour comprendre.

A raison de cette infirmité de l'expression verbale, la forme supérieure d'unité artistique sera donc, peut-être, celle où les mots ne suffisant point à exprimer la pensée, la parole s'absorbe dans la musique, laquelle devient *vox sine verbis* un discours sans mots, une musique jointe à la danse.

C'est cette formule que nous retiendrons où ne restent plus en face l'une de l'autre que la musique et la danse et voyant comment elles s'accordent, nous pourrions déterminer les lois du rythme qui les régit toutes deux.

La danse telle que nous l'entendons n'a rien de commun, naturelle-

ment, avec ce que l'on désigne, généralement aujourd'hui, par ce mot, ni même avec la danse classique ou ballet.

Nous l'avons définie plus haut : l'expression, par un geste harmonieux du corps, d'une émotion que le sentiment fait naître. C'est ainsi que Platon entend la danse véritable, expressive, spirituelle « *qui conserve, toujours, un caractère de grandeur, de noblesse et de paix* », l'*emmélie* ἐμμέλεια de εὐ et μέλος; la danse qui est déjà contenue dans la mélodie et qui sort, spontanément, de la musique comme, de sa source vive.

Platon l'oppose, aux deux formes inférieures, qui sont la danse plastique, gymnastique simplement corporelle « *destinée à donner au corps et à chacun de ses membres, la santé, l'agilité, la beauté, leur apprenant à se fléchir dans une juste proportion, au moyen d'un mouvement bien cadencé, distribué avec mesure et soutenu dans toutes ses parties* ». Lois VII. — et à la danse imitative ou pantomime qui est « *l'art de tout dire par le geste* ». *IBID.* Ce ne sont pas danses véritables pour cette raison que le geste n'a point pour but d'exprimer l'émotion.

La musique exprimera, donc, le sentiment et le geste chorégraphique viendra compléter et, qui plus est, ordonner le mouvement de la musique.

C'est par l'intermédiaire du corps, de la danse disaient les anciens que l'eurythmie s'insinue dans l'âme. Oui et non. Le rythme de la danse vient de l'âme, d'abord, mais ce rythme corporel, plus facile à manier aide, ensuite, à conduire le rythme de la musique et de la poésie même. Pour préciser nous dirons que la musique *règle* la danse, mais que la danse *régularise* la musique ; elle en est le balancier rythmique et elle n'est que cela. Il faut y insister, car il arrive souvent que suryris, par cette intervention inouïe de la danse, on croit qu'elle mène tout dans la musique.

On voit, maintenant, pourquoi nous appelons cette méthode : *Théorie chorégraphique du rythme musical*. Protiquement, cela veut dire que le rythme musical et le rythme chorégraphique doivent s'accompagner sans cesse, dans le temps et l'espace, car le son se meut, dans l'espace, de telle sorte que tout mouvement de la mélodie puisse être représenté par un mouvement harmonieux du corps, de la main surtout qui est la danseuse par excellence.

Or, ceci n'est pas possible dans le rythme mesuré mais seulement dans le rythme libre.

Il est admis, en effet, qu'il y a deux rythmes : le *rythme mesuré* et le *rythme non mesuré ou libre*. On verra plus loin que le rythme mesuré n'est rien autre que la mesure, bien que cela puisse, au premier abord, sembler étrange et même « hérétique », comme le dit M. R. Dumesnil dans son beau livre : *LE RYTHME MUSICAL* p. 54. Tandis que le rythme libre, ou naturel ou chorégraphique est le rythme proprement dit.

La mesure semble être une nécessité inéluctable de la musique ; J. J. Rousseau dit qu'elle est « naturelle à l'homme ». — *Dict. au mot : Mesure*. On cherche à en donner diverses preuves tirées de l'organisation instinctive des bruits réguliers et uniformes, en groupes ; de la marche, du battement du cœur, du mouvement alternatif, de la respiration, etc. Il est aisé de montrer que ces preuves sont sans force et même se retournent contre le caractère naturel de la mesure.

On doit chercher l'origine de celle-ci, d'abord dans l'influence de la loi universelle du moindre effort. Le rythme, nous l'avons vu, a sa source dans l'âme ; c'est une création ; il y faut un effort, l'effort de tout l'homme et une attention vive, non seulement pour le faire naître, mais pour l'exprimer et le maintenir. Il est aisé de comprendre que l'on soit porté à se relâcher d'une telle tension. « *L'action*, dit M. J. Chevalier, *tend à se mécaniser* ». Oui, parce qu'ainsi, elle est rendue plus facile. Or la mécanisation du rythme, sa dégradation, son substitut matériel, c'est la mesure, que l'on peut battre distraitement, mécaniquement. Alors que le rythme est le sommet de l'exaltation vivante et spirituelle, la mesure est d'autant plus parfaite, en tant que telle que son but est moins artistique et que ceux qui la réalisent sont moins cultivés et plus proche de l'animalité.

Une autre source de la mesure est la facilité qu'elle apporte au travail et à la marche, cf. Bücher *ARBEIT UND RHYTHMUS*. Tout travail corporel, qui se prolonge, tend à prendre une forme mesurée. Le travail est facilité par le retour périodique des mêmes mouvements. Et l'homme pour faire sentir cette mesure qui doit alléger son effort, chante. D'où les chants de métiers, du soldat, du forgeron, des rameurs, etc. que l'on trouve à tous les âges et chez tous les peuples et qui, hélas, disparaissent devant la machine ! La mesure écarte les mouvements exorbités et parasites. C'est de la taylorisation.

Cela ne relève guère la dignité de la mesure. Aussi M. Meillet n'hésite pas à écrire que « *plus une musique est élémentaire, destinée à un public*

*dénué d'instruction musicale, plus le rythme — traduisons : mesure, — y est régulier, plus brutalement il y est marqué »*. ORIG. INDO-EUROP. DES MÈTRES GRECS, p. 29. — Notons qu'il n'y a pas beaucoup de premiers prix du conservatoire capables de rivaliser avec des nègres, dans l'exécution du Jazz, que l'on pourrait appeler *l'exaspération et le triomphe de la mesure* ; et ce n'est pas faute de culture et de finesse bien entendu.

« *Il faudrait une bonne fois, écrit de son côté M. M. Emmanuel, se débarrasser de certaines superstitions très encombrantes : le temps fort et la carrure* », — traduisons une fois de plus : la mesure. — « *Equidistance et percussion, carrure et temps fort, telle est la consigne. C'est de la rythmique de sauvages* ». ENCYCLOP. MUSIC. I, 473-4.

de la mesure. Equidistance ou carrure, percussion, ou temps fort. Voilà de la mesure. Equidistance ou carrure, percussion, ou temps fort, ce sont déjà deux caractères de la mesure. Si nous y joignons la proportionnalité des durées sonores, nous aurons la définition complète de la mesure moderne.

Il faut pourtant remarquer que ce qui est essentiel à la mesure et suffit à la constituer, c'est la proportionnalité des temps sonores et que non seulement on peut imaginer une mesure qui ne comporte ni carrure ni temps, mais qu'elle a existé ; la mesure des grecs par exemple.

Cette mesure qui domine impérieusement toute notre musique a commencé de s'organiser vers le VIII s. seulement sous l'influence de deux causes : la transformation de l'accent latin qui de mélodique était devenu intensif et a donné le temps fort ; et de la polyphonie qui a entraîné la proportionnalité des temps sonores et plus tard la carrure.

Non seulement cette mesure a supprimé le rythme naturel qui régissait alors le chant grégorien source unique « *dont découle toute la musique européenne* » (1), — mais elle l'a fait oublier.

Qu'est-ce donc que ce rythme ?

Dans la mélodie qui nous rend perceptible le rythme musical nous pouvons envisager, selon la remarque d'Aristide Quintilien un double aspect : le son et le mouvement.

La durée sonore, le son est de lui-même et quelle qu'en soit la hauteur et la force, amorphe, passif. Il se laisse morceler de toutes façons sans résistance. Le mouvement, au contraire, a des exigences très nettes il obéit à des lois de cinétique extrêmement précises. Lois d'un mobile

(1) Nef H. de la Mus. p. 17.

idéal qui se meut dans l'espace à la manière d'un oiseau ; lois de mécanique vivante puisqu'il est mu par l'âme.

Le son peut ne pas tenir compte des intervalles et la voix franchir sans durée appréciable les plus grands écarts de l'échelle tonale. Mais l'oiseau ne peut pas ne pas tenir compte des distances intermédiaires aux différents points, où il appuie son vol ; de même pour représenter la ligne musicale, dans son entier, il faut qu'entre les points sonores des notes, on fasse sentir, par un silence, la longueur de l'intervalle qui les sépare.

Les anciens n'ignoraient pas cette conception.

« *Ne se meut d'une façon continue, dit Aristote, que ce qui ne néglige rien, ou alors le moins qu'il se peut des intermédiaires* ». Et il donne un exemple : « *Quand on fait entendre un mouvement continu, puisque ces deux notes sont séparées par plusieurs intervalles* » (1). Il limite malheureusement ce principe de continuité au sonore et en excepte le temporel, — μή του χρόνου — comme si dans le mouvement spatial qu'il à la mélodie, le temps et l'espace n'étaient pas solidaires. C'est cette erreur acceptée puis propagée par son disciple Aristoxène, qui a contribué à faire perdre la notion du véritable rythme musical (2).

De ce qui vient d'être dit, il résulte que LA MESURE EST LA RÉPARTITION ARBITRAIRE ET PROPORTIONNELLE DE LA DURÉE SONORE.

Tandis que le RYTHME MUSICAL EST LA RÉPARTITION DE LA DURÉE SONORE ET DU SILENCE, SELON LES EXIGENCES DU MOUVEMENT SPATIAL DE LA MÉLODIE.

La mesure relève de l'arithmétique, c'est le « nombre musical ». Le rythme relève de la cinétique vivante ; il est l'ordre du mouvement mélodique.

C'est toute la différence entre la définition de Platon et celle d'Aristoxène. Pour Platon, le rythme est « l'ordonnance du mouvement » ῥῆς

(1) *Phys.* III, 3.

(2) Nous nous rendons si bien compte de la difficulté de faire concevoir et imaginer, sans exemple sonore, cette musique, dont le caractère est tout différent de celle qu'on est uniquement habitué d'entendre, que nous avons retardé la publication de ce travail jusqu'au moment où nous aurions enregistré des disques. C'est chose faite. On peut se les procurer à l'adresse suivante : Monastère de Parménie, — Izeaux — Isère. Il y en a six déjà et nous conseillons spécialement les numéros 1002 solo ; 1005 unisson choral ; et 1006 qui donne un exemple de polyphonie sans mesure aucune.

κινήσεως τάξις Aristoxène dit : « *c'est l'ordre dans les durées* : τῶν χρόνων τάξις ce qui est la définition de la mesure et non du rythme. Or toutes les définitions que l'on nous donne du rythme, même lorsqu'on se réclame de Platon se trouvent sous le signe d'Aristoxène. Mathis Lussy le grand théoricien du rythme, dans son livre classique, laisse de côté la définition de Platon et commence par celle d'Aristoxène à laquelle se ramènent toutes celles qui suivent. En voici quelques unes prises dans *Le Rythme Musical* et ailleurs : « *Le rythme est un ensemble de temps disposés dans un certain ordre* ». A. Quintilien. « *Le rythme est la division symétrique des temps par les sons* ». Berlioz. « *La division méthodique du temps que remplit une exécution musicale* ». Combarieu. « *Succession de durées égales ou inégales* ». J. Huré. « *Proportion qu'ont entre elles les parties d'un même tout* ». Savard. « *Le rythme est, en musique, l'organisation de la durée* ». M. Emmanuel. « *C'est l'ordre et la proportion dans le temps* ». V. d'Indy — c'est le maître lui-même qui souligne. « *Le rythme est l'ordre, dans le temps, ou la mesure* ». Lévêque. De cette dernière définition, il faut rapprocher celle de J. J. Rousseau. « *Le rythme, dit-il, est, en musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des temps* », et il ajoute : « *il s'appelle aujourd'hui mesure* ». (1) Cela étonne et pourtant c'est la conséquence logique du fait de s'en prendre à la durée pour définir le rythme, de se baser sur le temps et non sur le mouvement. C'est ce qu'a très bien vu M. Meillet. A propos du texte d'Aristote :

τὸ ὅτι σιγήμα λέξεως δευτέρῃ μετρῶν εἶναι ἢ ἢτε ἄρρυθμον RHET. 1408, 21, il fait cette remarque précieuse : « *La définition banale du « rythme » répond à ce cas particulier qu'Aristote nomme « mètre »* (2). Autrement dit, ce que l'on nomme couramment rythme, c'est la mesure.

Les rapports présentés au congrès du rythme qui s'est tenu à Genève en 1926 sont caractéristiques à cet égard. On y envisage toujours le rythme au point de vue de la durée, du mètre, qui est celui de la mesure.

On comprend mieux pourquoi les efforts de Mathis Lussy pour établir sa « chère » *concordance entre le rythme et la mesure*, sont de l'aveu même de M. Monod demeurés vains. C'était, en effet, chercher la quadrature du cercle. Car mesure et rythme s'opposent et s'excluent, d'une façon irréductible. Ce qui vient d'être dit le montre suffisamment, il nous semble. Nous en avons une preuve en quelque sorte expérimentale

(1) Dict. au mot : *Rythme*.

(2) Orig. indo-europ. des mètres grecs. p. 20.

dans ce « conflit perpétuel » que Combarieu reconnaît dans notre musique occidentale et qui se traduit par le « tempo rubato ». C'est l'effort constant de l'artiste qui, d'instinct, cherche à échapper à la mesure, pour réaliser le rythme, sans pourtant y arriver jamais.

Nous nous trouvons donc, avec le rythme et la mesure, devant les principes tout différents de musique toutes diverses.

On pourrait les appeler *musique horizontale* et *musique verticale*, parce que la première, la musique rythmique est toute basée sur le mouvement et l'autre, la musique mesurée sur la division de la durée sonore, sur l'harmonie. Musique de mouvement et musique de sonorité. Musique naturelle et musique de convention.

Evidemment, il ne s'agit point de supprimer quoi que ce soit, ni de diminuer la valeur des chefs-d'œuvres de la musique mesurée qui se justifie, comme toute chose qui est artificiel dans les arts. A côté de la nature, il y a le jeu. Mais on pourrait travailler sur un plan nouveau. Peut-être est-on arrivé si loin dans l'utilisation des ressources de la mesure et de l'harmonie que l'on doit chercher autre chose. Jamais on n'a tant parlé de ligne, c'est-à-dire de rythme et l'on voudrait retrouver celui-ci plus libre et plus net dans la musique, laquelle est bien son terrain d'élection, par la liberté absolue qu'elle lui donne de se développer et de s'épanouir.

Il est certain que la mesure est en sérieuse défaveur. Nous avons donné déjà les appréciations sévères de M. Meillet et de M. M. Emmanuel. Ce dernier note encore : « *la conception simpliste que les modernes se sont faite du rythme, qu'ils ne savent séparer de la mesure* » — et pour cause — « *qu'ils coiffent d'un temps fort toujours initial, ne correspondant guère à l'idéal des anciens* ». RYTHME, p. 19. « C'est d'hier seulement, ajoute-t-il, que les *musiciens de métier cherchent à s'évader du filet de l'isochronisme et de la mesure, dont les mailles, depuis quelque trois cents ans, les enserment* », *Ibid.* p. 35, et il parle « *des modulations rythmiques dont on commence à devenir friand* ». *Ibid.* p. 37.

Oui, nombre de compositeurs cherchent à échapper à la mesure, mais sans y arriver, pour la raison qu'ils le font en restant sur le terrain de la mesure même. En effet, il ne suffit pas de supprimer les barres de mesure, ni les temps forts, ni l'isochronisme ; tant que subsiste la pro-

portionnalité des notes ; tant qu'on se maintient au point de vue de la durée, pour la division des temps sonores, au lieu de se mettre à celui du mouvement, on reste prisonnier de la mesure.

Si l'on voulait se mettre résolument à ce point de vue essentiel, pour le rythme, qu'est le mouvement spatial de la mélodie, on se trouverait aussitôt, en face de perspectives nouvelles qui permettraient de transformer la musique et par le fait même la danse : de soustraire la première à la tyrannie mortifiante de la mesure et la seconde à toutes ces formules extravagantes que l'on prétend donner comme de la danse et qui ne sont qu'acrobatie, gymnastique et pantomime. A l'une et à l'autre on rendrait leur vrai caractère spirituel et profond, — leur beauté divine. Oui, divine car le rythme est divin tandis que la mesure est humaine. « *Au commencement était le rythme* », a dit Bulow ; c'est vrai puisqu'il est éternel et nous voyons son image imprimée partout, dans le monde ; dans la nature, tout est rythme ; la mesure est œuvre de l'homme.

Promenons-nous dans la campagne et, partout, se présentera un rythme souple, vivant, varié, inépuisable dans ses formules toujours diverses. Il n'y a pas deux vagues pareilles, pas deux lignes dans les nuages, pas deux brins d'herbe identiques, deux feuilles, deux grains de sable, deux profils d'horizon. Tout est variété innombrable. Mais si vous approchez des hommes, la mesure vous apparaît ; c'est le bruit d'un moulin, le halètement d'une machine, le vacarme régulier des métiers, la carrure d'un édifice. Que sais-je !

Dans un récit intitulé *Le musicien pauvre*, Grillparzer se plaignait des artistes de son temps et disait par la bouche de son héros : « *ils jouent Wolfgang Amédée Mozart, ils jouent J. Sébastien Bach, mais le bon Dieu, lui, personne ne le joue* ». DER ARME SPIELMANN, p. 23. Ce que le poète musicien, ajoute Camille Bellaigue, appelait le « *bon Dieu* », ce qu'il leur reprochait de ne pas comprendre et de ne pas exprimer, c'était la musique, en soi, l'essence de la musique, — nous dirons, nous, le rythme naturel et divin, celui qui résonne dans toute la nature et dans le cœur de l'homme surtout ; et pour parler avec le vieux chinois Seu Ma T'sen, « *cette grande musique, qui produit la même harmonie que le ciel et la terre* ».

Certes il faudrait reprendre le rythme de la nature ; chanter comme un oiseau vole, — c'est l'exemple proposé à tout chœur que je forme et

qui résume pratiquement les règles que nous donnerons plus loin, — chanter comme une vague bondit ou s'étale, comme un champ de blé ondule, comme un arbre s'agite sous l'effort du vent, comme un fleuve roule ses eaux. Revenir à la nature, « contrôler nos règles en les rapprochant d'elle », selon le conseil que Wagner met sur le lèvres de Hans Sachs.

C'est ce qu'on a fait, d'abord très certainement et M. Dumesnil a raison de dire que la musique, avant d'être mesurée, fut et durant des siècles, uniquement rythmée. L. c. p. 45. M. Meillet l'appuie de sa grande autorité. L. c. p. 30.

Il ne faudrait pas croire que du fait on abandonne la musique à une exécution arbitraire et sans lois. Il y a des règles, au contraire, que nous allons résumer.

Et, d'abord, posons ces deux principes : Il n'y a point de notes de passage ; toutes les notes sont essentielles, puisqu'elles ont toutes le même rôle qui est de manifester la ligne du rythme musical. — Puis il n'y a entre les notes aucune proportionnalité ; elles sont incommensurables, mais leur valeur est précisée par les règles que voici :

La règle fondamentale, c'est de tenir compte des intervalles. C'est-à-dire que, par un silence que l'on entend, ou par un son que l'on n'entend pas, un frôlement, une fausse respiration, on remplit le temps qu'il faudrait pour chanter les notes de l'intervalle-quinte, tierce, octave, etc., — si on les faisait entrer dans la mélodie.

— Il faut établir dans la mélodie une continuité parfaite imposée par le caractère même du rythme, qui est une ligne ininterrompue exprimée par des sonorités et des silences. Pour les intervalles, c'est la règle précédente qui joue. Dans les degrés conjoints, la voix glissera d'une note à l'autre sans interruption, sans attaque. C'est ce que Guy d'Arezzo appelle des « *sons liquescents, tels que passant de l'un à l'autre par une transition bien coulante, le premier son paraît n'être pas fini que le second a déjà commencé* ». C'est la manière « conjointe » opposée à la manière « disjointe » pratiquée dans le chant métrique et dans l'*organum* (1).

— On accélère en montant et on ralentit en descendant. *Descensiones temperatae*, c'était la règle ancienne. Ces mouvements sont pro-

(1) *Microl. c. XV Regulae de Ign. cantu. I.*

gressifs ; c'est-à-dire que l'accélération du mouvement à la montée, ne sera pas uniforme, mais augmentera au fur et à mesure de l'ascension. Et inversement pour la descente. Cette règle s'applique aux parties silencieuses comme aux parties sonores de la ligne rythmique.

— Ralentir les finales comme l'oiseau avant de se poser.

— Quand on arrive au sommet d'une ascension mélodique, on doit prolonger le son, pour laisser mourir l'élan et ceci à proportion de la longueur de l'ascension et donc de la force de l'élan. Comme l'oiseau toujours, qui, après s'être lancé vers le ciel, s'arrête avant de redescendre. Comparaison, rien que comparaison et non pas raison ; il faut y insister. Si nous recourons à cette image de préférence, c'est que la régulatrice du rythme musical, nous l'avons dit est la danse. Or, la danse parfaite, c'est le vol.

— Pour les nuances, la règle est celle qui est indiquée par la nature et que reconnaît Combarieu, *LA MUSIQUE*, p. 174, et Aristote déjà. *PROBL. XIX, 37*. On chantera avec une force proportionnelle à la hauteur des sons ; d'autant plus fort que l'on chante plus haut et inversement. De telle sorte que la note la plus haute soit chantée assez fort pour qu'on ne puisse la chanter plus fort sous peine de crier et la note la plus basse si faible qu'on ne puisse la chanter plus faible sous peine de ne plus être entendu. Il y a des pièces du répertoire grégorien qui justifient cette règle d'un façon frappante : la communion des vierges *Quinque prudentes virgines* ; la communion de la Pentecôte *Factus est repente*, etc.

— Une règle capitale est que la voix ne s'immobilise jamais sur une note en la prolongeant uniformément ; sans quoi le son donne l'impression de quelque chose d'inerte et la musique cesse. Il est aisé de le comprendre. La musique, la musique naturelle, nous l'avons vu, est essentiellement rythme et le rythme essentiellement mouvement. Dès que le son s'immobilise, il n'y a plus de mouvement, plus de rythme, plus de musique.

Une preuve que dans les premiers temps du grégorien — la seule musique actuellement connue qui ait été écrite selon ces principes — on l'entendait bien ainsi c'est que l'écriture neumatique n'a point de signe pour les longues tenues de sons, comme seraient la blanche et la ronde dans la notation moderne. Il arrive souvent que la voix se maintienne sur un même degré, par exemple dans le *Filiae regum*, le *Reges Tharsis*, etc., mais c'est par des notes répétées et nous savons que ces notes devaient se chanter, ni d'une façon fondue, ni non plus d'une façon déta-

chée, mais d'une façon *mouvementée*. « Sans intervalle entre les notes et sans rien qui les sépare, mais d'une façon tremblée comme est le son d'un cor ou d'une trompette ». Engelbert, TRACT. II c. XXIX. Ce sont les *notae percussae* dont parle Aurélien de Réomé et après lui, Guy d'Arezzo qui dit encore, *Vox tremula*. . .

Le sentiment instinctif de cette nécessité du mouvement, dans le son musical a fait introduire la pratique du tremolo et du vibrato, dans le chant et la musique instrumentale.

— Ce qu'il faut surtout, c'est chanter de tout soi-même, et de telle manière que le chant sorte, non point tant des lèvres, que du cœur, de l'âme. Que ce soit un *chant profond*, un de ces chants qui jaillissent des abîmes mystérieux de l'âme et en répandent le secret. Un chant qui soit l'expression vivante et sincère de l'être tout entier.

On sent bien qu'un tel chant ne peut se trouver à l'aise dans les compartiments artificiels et étroits de la mesure, ce *cubisme de la musique*.

Une figure humaine cesse d'être une figure humaine quand on lui donne une forme géométrique, cubique ; de même, le chant n'est plus l'expression sincère et toute vraie de l'homme sa figure spirituelle, quand on la moule dans les cases tyranniques de la carrure. La figure humaine ne reste telle qu'en échappant au cube et le chant ne reste humain qu'en échappant à la mesure.

Ces règles semblent, au premier abord, laisser toute liberté à la fantaisie et devoir aboutir à des formules très diverses, non seulement d'un artiste à l'autre, mais d'une exécution à l'autre d'un même chanteur. Il n'en est rien. Si dépourvues de tout nombre qu'elles soient, ces règles très simples donnent un résultat extrêmement ferme et précis, beaucoup plus que celles de la mesure. Elles permettent, comme les enregistreurs l'ont remarqué avec étonnement, de chanter un morceau plusieurs fois de suite et à des semaines de distance, exactement dans le même nombre de minutes et de secondes, ce qui est impossible, dans la musique mesurée. Grâce à elles on peut non seulement obtenir très vite une exécution parfaite d'un soliste, mais encore réaliser rapidement des ensembles irréprochables .

L'intérêt artistique des exécutions données suivant cette théorie du rythme naturel ne semble pas contestable si l'on s'en rapporte à l'accueil fait à cette musique par les milieux les plus divers et les plus exigeants en France et à l'étranger. Une parole souvent redite nous a frappé. « On

a l'impression, disait-on, d'entendre non pas « une musique » mais « la musique même ». Un très bon juge ajoutait un jour : « Il vous sera sans doute difficile de prouver historiquement votre théorie, mais peu importe car elle vaut par elle-même ».

Nous pensons, au contraire, pouvoir donner des raisons fort bonnes, pour affirmer que cette musique a existé et que ce rythme était celui du chant grégorien à l'origine. Nous ne pouvons même effleurer ici cette démonstration qui nous entraînerait au delà des limites imposées à un article de revue ; elle sera donnée dans le volume qui doit paraître sous peu.

Qu'il nous soit permis pour terminer de donner deux témoignages qui seront pour mes lecteurs comme une expérience indirecte de cette musique que je ne puis leur faire entendre. Le premier est de M. Bergson lequel a bien voulu prendre à mes idées un intérêt qui a été pour moi le plus précieux des encouragements.

Après avoir dit l'« *impression très vive que produit sur lui* » ce chant rythmique le grand philosophe notant l'essence même de cette musique ajoute : « *c'est une continuité de mouvement, continuité toute spéciale, qui fait que les silences eux-mêmes prennent un sens et que l'émotion provoquée va toujours se renforçant. Elle a un effet direct : d'elle surtout, on pourrait dire que c'est l'âme parlant à l'âme* ». H. Bergson. Paris, le 20 mars 1932.

L'autre est de M. Romain Rolland. On y retrouvera son incomparable sens du mystère musical et cet art unique de vous le faire toucher et sentir.

L'auteur de Jean Christophe avait écrit dans sa vie de Rama Krishna : « *Écoutons bien ! Le large chant ! Illimité et cependant harmonieusement ordonné. Par les barreaux d'aucune mesure il n'est tenu en cage ; mais de lui-même, il se distribue avec ordre, beauté, volupté...* » p. 83.

J'en pris occasion passant proche, pour faire dire au maître de Ville-neuve : « Il y a une musique que vous avez rêvée, une musique que vous avez décrite, mais cette musique vous ne l'avez jamais entendue et je puis vous la faire entendre ». La réponse fut : « venez ». J'y allai, ce furent des heures exquisés et quelques jours après avec une lettre où il me disait la joie que lui avaient procurée ces chants, M. Romain Rolland m'écrivait ce qui suit en faisant allusion au texte plus haut cité :

« Ces lignes que m'inspiraient les poèmes populaires d'un grand mystique indien, dont je rêvais la musique autour des mots, — Dom de Malherbe m'en a fait goûter le rêve accompli, dans ces admirables chants de St Grégoire, auxquels il a rendu leurs ailes que Solesmes avait rognées.

Pour discuter utilement de ses théories, il me faudrait remonter de vingt ans en arrière, à ces études musicologiques que j'ai désertées. Mais, la musique, je ne la déserterais qu'avec la vie ; et sa lampe d'Aladin m'éclaire le monde enchanté de ces beaux chants. Ils sont . . . donc ils doivent être. Ils sont la ligne pure et sûre qui ondule sur le rythme naturel du cœur, du souffle et du sang. Comme d'une belle plante, la tige flexible se déroule, leur volute coule ininterrompue. Ce que j'en admire n'est pas seulement ce qui est chanté, mais ce qui est tu, le plus exceptionnel en musique, — les beaux silences, qui, à la différence des pauses, dans presque tout notre art classique, participent au jet du chant, sont comme lui, en mouvement. L'aile de l'alouette rame dans l'air entre deux tirelis. Il n'y a point d'arrêt, point d'ombre, point de mort. L'âme libre danse dans la lumière.

Que l'oiseau magique puisse réveiller la musique aux ailes raidies de notre Occident ». ! Villa Olga, 17 mars 1932.

DOM B. DE MALHERBE O. S. B.

