



Où peut conduire l'évolution progressive de la composition musicale

La musique est le « mode d'expression » dont les « moyens d'expression » sont fournis par la Nature rythmique, sonore et harmonique.

Le phénomène physique de synchronisation qui s'établit entre les pulsations cardiaques et les rythmes perçus par l'ouïe, rend l'homme apte à l'émotion rythmique.

Dégagé du langage par les premiers musiciens, le rythme isolé et concrétisé en lui-même, en dehors de son utilité mnémotechnique, devint un moyen d'expression.

Ces musiciens ne firent qu'effleurer la poésie. Ils ne perçurent que les rythmes sans l'eurythmie qui pouvait être concomitante à la pensée exprimée. Développant ce rythme isolé, ils ont créé des rapports de rythmes, des périodes rythmiques, des eurythmies, et ce n'est que bien plus tard qu'ils s'en sont servis alliées au verbe.

Mais plus tard les « rythmeurs » s'aperçurent qu'en mettant des mots sous les rythmes employés comme moyen mnémotechnique, la voix avait des inflexions montantes et descendantes.

Les uns, en créant toutes les formes du vers antique, avec le saut de quinte dans le débit du vers, devinrent poètes ; les autres, oubliant les rythmes dans la recherche d'une notation exacte des inflexions vocales, en trouvant le tétracorde et les gammes modèles, devinrent des musiciens. Souvent poètes et musiciens à la fois, comme Sophocle, ils trouvèrent la mélopée antique, dont les neumes et le plain-chant sont les vestiges.

Continuant l'évolution et réunissant la poésie et le rythmique, se créa la chanson populaire.

La différence est grande entre le « mélos » invertébré au point de vue rythmique et la chanson construite rythmiquement. Elle est la même entre le thème musical (centre de développement eurythmique de la musique classico-romantique) et la mélodie, improvisation vague et sans volonté architecturale.

Avec la chanson nous entrons nettement dans le domaine de la musique en tant qu'Art, puisqu'il y a composition, c'est-à-dire volonté d'assemblage eurythmique des rythmes.

Longtemps le rythme et la mélodie, qui situait la hauteur « sonore » de ce rythme, marchèrent à l'unisson, à l'octave, puis à la quarte, à la quinte, à la tierce enfin, comme les Écossais du XIII^e siècle semblent l'avoir fait les premiers.

Mais ces accompagnements n'étaient que des doublures qui n'apportaient aucun élément nouveau. Deux lignes allaient parallèlement : Pour « expliquer » la présence de la seconde il fallait montrer son utilité. On lui donna un rythme propre, marquant ses temps entre ceux du premier. Il y eut alors des « retards ». L'Harmonie était créée.

Avec elle l'esthétique musicale prit deux directions.

Rameau, généralisateur des harmoniques du son, écrivait la musique verticalement, c'est-à-dire procédait par accords soutenant une mélodie.

C'est une architecture grecque : fonds pleins des murs (harmonies) sur lesquels se dessinent les frises et les colonnades (mélodies).

Bach au contraire, héritier magnifique du passé mélodéen et du planum-organum, écrivait horizontalement, prenant à l'idée harmonique la possibilité d'écrire plusieurs lignes mélodiques superposées l'une à l'autre, d'où se dégagent les harmonies.

C'est une architecture gothique : lignes et nervures (mélodies et rythmiques) que rassemblent en faisceaux eurythmiques les chapiteaux pour en faire des piliers (harmonies et cadences).

Il est curieux de constater que c'est Rameau qui a été suivi par les modernes, de Beethoven à Wagner et de Berlioz à Debussy. Ceux-ci, en effet, malgré leur rythmique donnant le change quelquefois, ont écrit verticalement.

De là peut être l'impression de puissant et solitaire du prophète Bach.

Ces deux écoles d'écritures sont semblables quant à la composition. Toutes deux dérivent de la chanson avec refrain. C'est-à-dire qu'elles emploient pour créer leurs œuvres, une forme architecturale à développements binaires tout d'abord, puis ternaires avec Ph. Em. Bach.

Ces formes sont précises, nettement définies, même chez nos plus modernes.

Rigoureuses comme celles du sonnet, du rondeau ou de la ballade employées par le poète pour dire ses impressions, ces formes architecturales produisent une émotion esthétique incontestable, mais extérieure à la sensation auditive et touchant par leur construction architecturale rythmique, l'intelligence seulement.

Pour établir parfaite cette « construction », il fallait délimiter à l'avance la « quantité de musique » capable d'y évoluer. Il fallait examiner à l'avance tous les développements capables d'y être exprimés et leur trouver un centre eurythmique, cellule génératrice rythmique, mélodique, harmonique : ce fut le thème.

Le thème et ses développements à l'avance prévus pour le cadre architectural, constituent les phases de la composition. Et les liens de ces parties entre elles, ces petits développements intermédiaires, en sont comme la ponctuation.

Pour contenir tous les éléments rythmiques, mélodiques et harmo-

niques, utiles à la composition de l'œuvre, les classiques ont divisé le thème en deux parties, l'une rythmique, l'autre mélodique et harmonique : Deux thèmes A et B. Le but de la composition devint alors le retour imprévu et préparé à la fois de A et B, dont on sépare chaque répétition dans les différents tons par de courtes modulations, sortes de ponctuations dans le développement de l'œuvre.



Ne serait-il pas possible de considérer le thème et ses développements comme la ponctuation de phrases sans cesse renouvelées, ayant entre elles des rapports, mais autre que des rapports de ressemblances rythmiques, harmoniques ou mélodiques, ou pour mieux dire d'identification?

En peinture il n'est pas obligatoire que l'équilibre eurythmique d'un arbre soit un autre arbre.

Il y a équilibre entre des surfaces non semblables, non symétriques, mais ayant entre elles des rapports eurythmiques.

Ne peut-il en être de même en musique?

La poésie, musique verbale, ne nous donne-t-elle pas, avec G. Kahn, dans l'emploi du vers et de la strophe libérés, des exemples d'équilibre eurythmique de vers et de strophes n'ayant pourtant ni le même nombre de vers, ni le même nombre de mètres.

Que la symétrie absolue ou presque, soit un moyen esthétique musical, nous ne le contestons pas et l'avons expliqué en un chapitre spécial (1). Mais ce moyen n'est pas l'unique. Il a la valeur du refrain de la ballade ou du rondeau, de la symétrie métrique des vers, qui ne sont pas non plus les seuls moyens d'expression poétique.

Nous avouons que le retour si fréquent des thèmes chez Wagner nous cause une joie esthétique qui diminue à mesure que se renouvelle ce retour. La technique wagnérienne est une curieuse transformation, déformation, transposition littéraire du procédé classique : les thèmes

(1) Dans mes *Essais pour une Esthétique générale*. Figuière, éditeur.

revenant avec les personnages, les choses ou les sentiments qu'ils représentent. C'est une joie esthétique d'essence littéraire et architecturale. Elle peut et doit faire vibrer notre émotivité cérébrale, mais il y en a d'autres.

Il y a une émotivité explicable seulement par l'explication de la moindre valeur des autres plus sensibles et plus matérielles.

Nous avons parlé du thème et reconnu son émotivité rythmique, mélodique et harmonique.

Il est inutile de répéter l'effet du rythme et sa diminution à mesure que se répète le rythme. Il en est de même pour la mélodie, de même pour toutes les nouveautés harmoniques trouvées ou à trouver. Car toutes les nouveautés deviennent par l'usage même qu'on en fait, des anciennetés. Il en est de même pour les combinaisons nouvelles de timbres.

Tout cela est cérébral puisque capable d'être enregistré par la mémoire, qui supprime l'effet produit par la nouveauté d'un moyen, cet effet étant pourtant la plus grande partie de la cause émotive.

Il faut donc construire une œuvre où le développement émotif ne repose pas uniquement sur la répétition de ces moyens. Il faut que toutes les périodes différentes, variées, d'un développement musical aient entre elles, non des rapports créés par la similitude, mais des rapports internes, secrets, profonds, que l'artiste est seul à avoir entrevus. Il faut que ces rapports soient perceptibles inconsciemment pour donner l'impression d'unité, de volonté directrice, de centre eurythmique dégagé de tous les groupements rythmiques, mélodiques, harmoniques de l'œuvre.

Ce serait une voie nouvelle dont la direction nous a été indiquée par la mélodie antique : ligne admirable, sans répétition et qui pourtant dégage une impression de grande unité.

Un autre exemple peut nous être donné en pensant à l'effet puissant de concentration eurythmique et d'unité que nous donneraient les différents fragments de courbe pris sur les différentes parties de cercles concentriques. Aucun ne serait semblable à l'autre, ni continuation l'un de l'autre, et leur ensemble pourtant nous attirerait vers leur centre commun d'émission eurythmique.

Est-ce vraiment le seul moyen expressif et le plus beau pour un développement dans le temps (c'est le cas de la musique et de la littérature), que de faire revenir de temps en temps l'auditeur au point de départ?

Cette répétition d'un motif est de conception architecturale; mais, en musique, ne peut-on concevoir une eurythmie sonore autre qu'architecturale? Ce retour au thème modifié, transformé ou simplement répété, ce retour au thème de départ, est certainement une manière d'évaluer la distance parcourue dans le temps par le développement musical ou littéraire. Mais n'en est-ce pas une plus magnifique, que de faire entrevoir au fur et à mesure de la route, en même temps que nous passons près d'un clocher connu, les clochers inconnus et successifs qui grandissent à l'horizon?

Ne peut-on faire que des voyages circulaires, où l'on revient toujours au point de départ? N'y a-t-il pas de plus grands voyages? C'est un plaisir de revenir, est-il aussi grand que celui d'aller plus loin?

Ce développement thématique, même lorsqu'il est intellectualisé par Wagner, n'est pas autre chose que la « variation » dissimulée. Procédé consistant à répéter sous toutes ses formes, et de toutes les manières, l'idée exposée. Où l'on ne dit rien d'autre, rien de nouveau.

Est-ce le seul but et le seul pouvoir de l'idée? Ne contient-elle pas le dynamisme qui fait aller plus avant?



Laissons à un musicien la réalisation de cette esthétique, où il considérera l'idée architecturale, l'idée littéraire, l'idée rythmique, mélodique, harmonique ou autre, non comme un but, mais comme des moyens d'où se dégageront des rapports qui conduiront à un but.

Sa sensibilité (n'oublions jamais que c'est le lot capital d'un artiste) lui donnera les moyens d'écrire une phrase complètement différente d'une autre et qui pourtant aura des rapports avec elle.

Sa volonté d'analyse de cette sensibilité lui fera parfaire ces rapports.

Si deux lignes musicales expriment une sensation semblable ou tout

au moins synonymiques, produisant des émotions identiques, pourquoi ne pas les dire toutes deux dans une même composition? Le musicien trouvera dans leurs structures internes des rapports qu'il fera ressortir. C'est ainsi que se dégagera l'impression d'unité de composition et non une unité de construction.

La mélopée antique avec sa ligne unique nous indique, comme nous l'avons dit plus haut, une première tentative dans ce sens.

Bach en conserva l'esprit en la transportant dans le domaine de la polyphonie.

Inspirons-nous de son écriture horizontale en nous débarrassant du style fugué et des doctrines scolastiques dont il n'a pu se libérer que rarement.

Faisons plus que les modernes qui n'ont pris dans son œuvre que sa hardiesse des dissonances qu'ils ont considérées « verticalement » alors qu'elles étaient le résultat d'une écriture horizontale.

Procédons de lui dans son esprit et allons plus loin.

Comme pour tous les autres modes d'expression, le processus de la composition musicale est le suivant : Une émotion et puis une volonté qui analyse et œuvre cette émotion avec le souci constant de ne la point diminuer en la transformant dans le but de lui donner une forme adéquate à la forme architecturale que nous désirons établir.

Que ce ne soit point cette architecture qui dirige, au point de la diminuer, notre sensation musicale, jouant alors un rôle secondaire, presque épisodique.

Que cette émotion musicale soit au contraire le centre de l'œuvre, et qu'en elle-même le musicien trouve les eurythmies dont elle est le centre.

La musique ne doit pas être que la décoration d'une construction sonore. Elle peut être plus.



Dans ces pages nous nous sommes efforcé de le faire entrevoir. N'en restons pas pour cela à la musique veriste, sensorielle et sans volonté.

Semblablement nous redirons qu'une même émotion plusieurs fois répétée perd peu à peu de son intensité émotive.

Il faut une volonté qui y conduit impérieusement, et avec l'assurance d'y conduire chaque fois que sera répétée cette émotion.

Il faut cette volonté qui crée un milieu dans lequel tout converge vers ce centre eurhythmique qui est l'émotion première.

Cette attraction indépendante de notre intelligence, de notre volonté, se produira chaque fois que ce milieu sera créé.

Si la musique vériste, par son émotivité violente, représente la vie, la musique architecturale, création d'une volonté sans émotion, est la négation de la vie.

Or l'Art c'est de la vie, avec une volonté directive.

La vie toute seule est un rythme.

La volonté toute seule est une stabilisation de la pensée.

L'Art, réunion de la vie et de la volonté, est une eurhythmie.

GEORGES MIGOT.

