

Le rythme et la musique

La mesure, a dit Bourgault-Doucoudray, est une infirmité. La musique s'en accommode, comme un boiteux de ses béquilles. Elle en a si bien pris l'habitude que, non seulement elle ne paraît plus pouvoir s'en passer, mais n'en ressent même aucune gêne apparente. Quand et comment s'est-elle accoutumée à cette infirmité ? Nous devrions d'abord nous demander : A quel moment s'est-elle aperçue qu'elle avait besoin d'une règle, d'un support ? Qu'est-ce qui lui a suggéré ou imposé l'expédient de la mesure ?

La musique, à ses origines, nous apparaîtrait sous la forme de mélodie arythmique. C'est un fait général, qui se prolonge assez avant dans la période d'élaboration artistique.

Le peuple, quand il chante, exhale ses sentiments, sous l'influence d'impressions intérieures ou extérieures, d'une manière libre, sans contrainte, sans arrière-pensée, sans autre fin que d'exprimer ce qui est en lui, mais d'une manière presque inconsciente et entièrement irréfléchie. Pas la moindre trace d'intention volontaire. Par suite, nulle règle, aucune ordonnance ni régularité. Qu'il marche ou qu'il soit au repos, son âme s'épanche sans souci de la forme. Son chant, essentiellement fluide, n'a rien de plastique, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Il est vague et flottant, presque insaisissable ; passager et éphémère, incapable à la fois de se fixer et de se répéter, parce qu'il reflète des états d'âme changeants et peu durables, à la merci des moindres impulsions, des sensations multiples auxquelles l'homme est sujet, des variations d'une sensibilité d'autant plus éveillée qu'elle n'est pas contrôlée par la raison ni absorbée par la réflexion.

**

La mesure, me direz-vous, avec ses divisions plus ou moins régulières, s'est imposée aux musiciens par l'éclosion de la polyphonie. Est-ce bien sûr ? Il est évident que la polyphonie s'est bien trouvée de la division mesurée et régulière ; car elle est très commode dans l'agencement des parties, aussi bien pour le compositeur que pour les exécutants. Elle n'est pourtant pas indispensable, et l'on peut imaginer des notations musicales où elle ne serait pas appliquée avec la rigidité uniforme qui s'est introduite dans la musique moderne. La mesure régulière a pris le dessus dans notre musique lorsque des éléments étrangers à la musique proprement dite ont pénétré dans la composition musicale, ont empiété sur sa substance, jusqu'à exercer une véritable tyrannie. Car, remarquez-le, la mesure, le mot l'indique suffisamment, est une régularisation assez arbitraire de la ligne mélodique, mais qu'une longue habitude, une éducation tout aussi arbitraire nous ont fait accepter comme une loi irrévocable, fondement de l'ordre dans la composition. La mesure s'est alors confondue avec

le rythme, elle en est devenue le synonyme. Tout le problème est là.

Que la mesure soit un artifice commode, là n'est pas la question. Qu'elle puisse ne pas gêner sensiblement l'essor de la pensée musicale, c'est une autre affaire. Il est en tout cas certain qu'elle est apparue assez tard et qu'elle s'est implantée définitivement dans notre musique grâce à son assimilation avec le rythme devenu de plus en plus prépondérant.

Or, je me place au point de vue de la musique populaire proprement dite, authentique, celle qui sort inconsciente, sincère, anonyme, des entrailles du peuple, non façonnée ni influencée par un art musical quelconque et je dis : Le rythme n'est pas un élément musical essentiel.

Aussitôt je m'entends objecter les danses. Ne sont-elles pas d'origine populaire et caractéristiques même du caractère de chaque race. A cela je réponds : elles ne relèvent pas de la musique proprement dite. Elles ont un caractère chorégraphique où la musique est accessoire, surajoutée, en quelque sorte, introduite par une nécessité extrinsèque et nullement par l'inspiration musicale pure.

Pour mettre bien en lumière ce point, je vais choisir deux formes extrêmes, opposées : le chant populaire, tel que nous l'entrevoyons, par exemple, dans les chants liturgiques les plus authentiquement anciens, d'une part, et, d'autre part, le jazz, tel qu'il nous vient d'Amérique. Il est évident, à première vue, que ces deux formes n'ont rien de commun entre elles. Elles se contredisent l'une l'autre, s'excluent, sont presque incompatibles. Et pourtant toutes deux sont d'origine populaire. Pourquoi sont-ils donc aux antipodes ? Précisément à cause du rythme. Dans le jazz il est très prépondérant : dans le chant liturgique il est presque inexistant. Or, de ces deux formes, laquelle est de la musique, tout au moins pour nous européens ?

Le jazz m'apparaît comme une forme chorégraphique rudimentaire, barbare, confuse, mais d'un caractère bien accentué, exclusivement appropriée à des exercices physiques qui ont quelque chose d'animal. Il suggère et provoque des mouvements plus ou moins rapides, où l'esprit n'a pour ainsi dire aucune part, où l'animal humain se manifeste dans son besoin d'expansion, de dilatation de ses membres, par une loi physiologique. C'est la négation de l'esprit, la suppression de tout envol de l'âme vers les sphères supérieures, le triomphe de la matière agissant pour elle-même et presque par elle-même, au mépris de tout contrôle spirituel, de toute conduite idéale. Au surplus, une telle activité abaisse, non seulement l'état actuel de l'individu, mais son niveau moral, le fait descendre à un degré inférieur dans l'échelle des êtres animés, l'enfonce dans la matière d'une manière presque permanente. Je ne dis pas qu'elle le fait retour-

ner en arrière, je dis, au contraire, qu'elle le fait dégénérer, à l'instar de certaines races humaines qui paraissent avoir perdu leur dignité ancestrale. C'est là que nous constatons ces phénomènes de dégénérescence, naturelle ou artificielle, de décadence des mœurs, qui aboutissent à la quasi-destruction de la partie la plus noble de l'être humain. Ce n'est certes pas là l'idéal de la musique, ni d'aucun art en général. C'est d'ailleurs une manifestation sans lendemain, j'entends sans évolution féconde possible, par le fait même de la dégradation où elle plonge ceux qui la cultivent ; précisément parce qu'elle représente un stade de déformation morale et répond à une activité dénaturée, détournée de sa fin primordiale, ravalée à des actes, des attitudes qui méconnaissent la beauté en elle-même, soit morale, soit esthétique, parce qu'ils entravent l'essor de l'esprit.

A cela, j'ai opposé la mélodie populaire primitive anonyme, arythmique, onduleuse non pas amorphe, mais ondoyante et libre, qui peut être calme ou passionnée, triste ou sereine, rarement gaie de cette gaieté bruyante, exubérante, désordonnée qui se rencontre dans les chants, non pas populaires, mais vulgaires. J'ai dit le pourquoi de cette retenue, de cette discrétion concentrée, intérieure, toute en nuances, éminemment suggestive, parce qu'elle nous indique plutôt qu'elle ne nous exprime des sentiments qui n'aiment pas trop à se dévoiler. De là vient sa distinction et sa pureté, sa délicatesse et son élégance, qualités qui se cachent au fond du cœur chez le peuple, tant qu'il n'est pas défloré par une certaine culture qui entame l'intelligence superficielle, en y déposant un vernis trompeur et dissolvant. Et ce vernis atteindra et rongera peu à peu la moelle des êtres encore en contact avec la nature, en correspondance avec Dieu.

Quelqu'un me demandera : Où voyez-vous des modèles de cette musique jaillissant des entrailles du peuple ? Certes, il n'est pas toujours facile d'en trouver, à l'heure actuelle. Cependant, dans bien des contrées de l'Europe, depuis la Bretagne jusqu'à la Volga, nous pouvons, çà et là, surprendre telle mélodie, empreinte encore de ce charme intime, de ce caractère particulier qui ne se définissent pas, parce qu'ils reflètent des âmes neuves et frustes qui ne se connaissent pour ainsi dire pas elles-mêmes, parce qu'elles sont, dans leur spontanéité, le chant de la nature, la voix des êtres animés.

Ce n'est pourtant pas à dire que ce chant soit perdu pour nous, qu'il n'ait plus d'autre résonance qu'un écho perdu dans les profondeurs de quelques forêts ou sur les bords de fleuves mystérieux. Ces voix se répercutent jusque chez nous, dans notre vie intense et affairée. Non pas pour y prendre part directement, mais pour en être la contre-partie, le contraste, le complément, pour nous montrer cette

autre face de l'humanité agissante, l'humanité en contemplation devant la beauté supérieure qui échappe à l'emprise du temps, parce qu'elle est éternelle et, en quelque sorte, absolue.

* * *

Cette beauté, nous en trouvons les aspects les plus variés, en même temps que les plus arrêtés, dans l'œuvre de Palestrina, qui parachève et synthétise toute la production chorale du renouveau de la musique en Europe. Elle en garde bien les caractères significatifs, soit dans le sentiment qui l'inspire, soit dans la forme par laquelle elle s'exprime. Or, nous constatons en elle ce qui, de notre point de vue moderne, est la marque, tout à la fois, de son originalité et de ses origines : le manque de rythme, je veux dire, d'accents fortement prononcés, tels qu'on les verra apparaître dans la musique tant dramatique que symphonique. C'est cette

absence d'accents vigoureux et violents, qui donne à la musique palestrinienne — j'entends par là toute l'école et même toute la période qu'elle commande — cette élévation et cette généralité qui iront s'affaiblissant aux siècles suivants. Je dis qu'elles vont s'affaiblissant, mais non pas disparaître. Elles se maintiennent même à un degré très remarquable dans l'œuvre la plus synthétique de tout ce qui s'achève à la première moitié du XVIII^e siècle, avec Bach. Là aussi nous sommes transportés dans ces régions supérieures où les passions s'estompent, où les sentiments s'épurent, où tout ce qui est individuel et égoïste semble s'effacer pour laisser libre l'expression d'une humanité collective dont la voix s'élève, au-dessus des mesquines vicissitudes de la vie, et même des préoccupations humaines, dans la région des vérités éternelles.

Cette musique se déroule majestueuse et sereine, sinon toujours calme, même dans l'affliction la plus poignante, parce qu'elle

est imprégnée de divin, parce qu'elle contemple la source de tout bien. Elle se perd en Dieu, où elle trouve la paix. Une telle musique remonte, pour ainsi dire, à son principe. Car c'est en Dieu que l'homme a trouvé ses premiers accents, qu'il a exhalé ses premières plaintes et ses chants de reconnaissant abandon. Et c'est encore vers lui qu'il se tourne, prévenant l'achèvement de son voyage ici-bas.

Le caractère de cette musique ne se dément pas. Si elle a touché le sol, cela a été pour y puiser des formes concrètes, nécessaires à toute expression sensible, sans pourtant s'y arrêter comme à une fin en soi. L'âme humaine n'a rien perdu ici de sa spiritualité, parce qu'elle ne s'est pas attachée à la matière, mais l'a seulement façonnée dans la mesure où elle était indispensable à la figuration de l'idée pour la faire rebondir vers les sphères d'où elle était descendue, impérissable beauté.

F. MAZZI.

Le R. Père Komitas et la musique populaire arménienne

Le R. P. Komitas, le réputé folkloriste arménien, est né en Asie mineure, à Koutina, en 1869.

Les lois de l'atavisme le destinaient à une carrière musicale. Pendant deux cents ans, ses ancêtres cultivèrent l'art du chant et sa mère, qui mourut en lui donnant le jour, était musicienne.

Orphelin dès l'âge de sept ans, on l'envoya en 1881 à l'Académie d'Etchmazine, pour y recevoir une éducation arménienne.

Au grand étonnement du Catholicos, l'enfant ne parlait pas l'arménien.

Voici pourquoi : A cette époque les Turcs d'Asie mineure coupaient la langue de ceux qui voulaient s'exprimer en arménien. Moyen d'une efficacité évidente pour empêcher les gens de parler un idiome défendu.

« Je ne sais pas parler l'arménien, mais je peux le chanter », dit le petit Komitas. Doué d'une mémoire surprenante, il avait retenu, paroles et musique, les cantiques entendus dans les églises. Il les chanta avec une voix de soprano admirable qui enthousiasma le Catholicos.

Etchmazine était la capitale de l'Arménie religieuse. Les chefs religieux s'intéressèrent à l'enfant qui put développer librement ses aptitudes musicales. Lorsqu'il eut fini ses études et prononcé ses vœux on l'envoya à Berlin (1896), pour étudier la musique occidentale.

Il y passa cinq années — cinq années de privations qui altèrent sa santé — pendant lesquelles il travailla avec ardeur

l'harmonie, le contrepoint, le piano et l'orgue.

Certes, il restait un musicien arménien, mais, inévitablement, il subissait l'influence de la musique allemande.

Cela dura peu. Une fois rentré dans son pays, il se débarrassa peu à peu de cette influence. La musique de sa race reprit possession de son cerveau et ses harmonisations sont fort éloignées de celles que pourrait réaliser un musicien occidental. Elles sont très personnelles et si les formules pianistiques et les harmonies s'écartent quelquefois de nos habitudes, elles ont un « goût de terroir » en accord avec le caractère des mélodies.

Nommé maître de chapelle à Etchmazine, pendant huit ans, il y dirigea des chœurs et forma des élèves. En même temps, il accumulait des documents du plus haut intérêt sur le folklore arménien en faisant chanter les paysans dans les villages qu'il visitait.

En 1906-1907, il vint à Paris et intéressa vivement les musiciens par ses interprétations, par ses conférences et par la présentation des mélodies populaires d'un si grand charme.

Poursuivant son œuvre de vulgarisation il donna des concerts à Constantinople, Alexandrie, Le Caire, etc.

Fixé à Constantinople, sa situation devint considérable. Il y dirigeait un chœur de 300 exécutants et se voyait entouré de nombreux admirateurs, élèves chanteurs et élèves compositeurs.

En 1914, il revint à Paris à l'occasion du Congrès international de musique.

Ses conférences sur le rythme et sur la formation des chants populaires arméniens furent d'un grand intérêt.

Avec l'aide de sa disciple dévouée, Mlle Marguerite Babaïan, il organisa une audition de l'ancienne musique religieuse. Exécutée dans le cadre de l'Eglise arménienne, cette musique archaïque fit une grande impression sur les congressistes.

La réputation de folkloriste du R. P. Komitas s'était répandue dans toute l'Europe et plusieurs recueils de ses œuvres étaient publiés (1).

De terribles événements devaient interrompre cette brillante carrière déjà si remplie.

Il faisait partie des 3.000 intellectuels voués à la mort par la barbarie turque. Mais il était entouré de tant d'admiration aussi bien du côté des Turcs que du côté des Arméniens, que de hauts personnages intervinrent et qu'il échappa au massacre.

Doué d'une extrême sensibilité il ne put supporter le spectacle des atrocités commises par les Turcs sur ses compatriotes et sa raison en fut ébranlée pour toujours.

Depuis douze ans il est interné dans une maison de santé des environs de Paris, et soigné sans grand espoir de guérison (2).

(1) En Allemagne chez Breitkopf et Hartel. A Paris chez Demets (maintenant chez Eschig). Nous ne reviendrons pas sur ces recueils connus de tous les musiciens.

(2) Ces renseignements biographiques sont extraits d'une notice rédigée par Mlle M. Babaïan.