

DOM MOCQUEREAU ET LA SYNTHÈSE RYTHMIQUE

Abbé Vincent GÉLINEAU

2015-2019

Introduction

Qu'est-ce que le rythme ?

Question délicate, question difficile, souvent esquivée par les manuels de solfège, cette question est pourtant au cœur de l'interprétation musicale. On peut l'éviter au point de vue théorique, elle resurgit à l'exécution. Combien de fois n'a-t-on pas entendu un professeur d'instrument se plaindre d'une exécution parfaitement métronomique, mais qui ne chante pas, qui manque de phrasé ?

Il y a pourtant une réponse. Ces modestes pages voudraient l'exposer dans la ligne des brillantes recherches d'un humble bénédictin, Dom André MOCQUEREAU. Dérouté par le chant grégorien qui ne cadre pas avec l'enseignement reçu au conservatoire, il étudie en profondeur ce problème du rythme, et donne, aux termes de longues années de recherche, une puissante synthèse sur le sujet.

Nous présenterons sa démarche à l'aide de ses œuvres, de certains articles écrits dans la *Revue Grégorienne* sur le sujet, et des ouvrages de Dom GAJARD, son successeur immédiat.

La présente étude est composée de chapitres qui viendront peu à peu enrichir les pages du site du Centre Grégorien Saint-Pie X.

Chapitre 1

Biographie de Dom MOCQUEREAU

ANDRÉ MOCQUEREAU¹ naquit, le 6 juin 1849, à La Tessoualle (Maine-et-Loire). Sa famille était originaire de Sablé-sur-Sarthe. Son père, médecin, vint s'établir à Cholet peu après la naissance de son fils. La musique avait sa place dans ce foyer de culture et de tradition profondément françaises. André devint un violoncelliste de talent. Camille BELLAIGUE rapporte avec humour qu'un jour sa petite sœur qui l'accompagnait au piano *ayant commis une faute légère, l'impatient violoncelliste frappa d'un coup d'archet les petites mains fautives. Et ce fut le premier de ces ictus dont il était réservé à Don MOCQUEREAU d'établir un jour et la pratique et la doctrine, avec plus de douceur.*² En 1870, il entre dans l'armée. Le célèbre violoncelliste DANCLA voulait l'attirer au Conservatoire de Paris, mais il entre le 22 juillet 1875 au monastère de Solesmes.

Entré au monastère, sa sensibilité musicale s'adapta mal au chant du chœur. Surprise, répulsion, les tendances synthétiques de son intelligence ne parvenaient pas, et pour cause, à faire entrer dans les moules qui lui étaient familiers une matière musicale d'une souplesse et d'une liberté infinies. D'autre part, ses études antérieures ne lui fournissaient par les moyens d'analyser un art purement linéaire, où tant de problèmes, et notamment celui de l'accent latin, sont soulevés à chaque instant, soit par la mélodie, soit par le texte. Et si l'on veut bien considérer la place que tient l'office chanté dans la vie d'un moine bénédictin, on comprendra facilement la gravité du conflit intérieur né, pour le nouveau profès, de l'impossibilité où il se trouvait de s'adapter immédiatement à une langue musicale dont l'esthétique demeurerait, pour lui, lettre morte.

Tout de même, la pratique journalière du chant grégorien révéla, peu à peu, à l'âme de dom MOCQUEREAU, bien qu'encore confusément, les beautés cachées d'une forme d'art admirable. Et comme il faut bien raisonnablement admettre que les lois qui en régissent l'ordonnance, pour spéciales qu'elles soient par certains côtés, ne peuvent cependant pas être en contradiction absolue et constante avec les lois qui conditionnent notre musique en général, dom MOCQUEREAU se rendit rapidement compte que les investigations de dom POTHIER devaient être poussées beaucoup plus loin dans l'analyse qu'elles ne l'avaient été jusque-là. Il fallait démonter complètement le mécanisme, jusqu'à atteindre les éléments mêmes de la matière sonore mise en œuvre dans le chant grégorien.

Il assiste aux recherches de dom POTHIER : la mélodie s'améliore, il a reconnu la valeur du mot latin, il a une théorie du rythme oratoire, mais il ne tire pas profit des indications expressives des plus vieilles notations.

Dom GUÉRANGER avait chargé deux moines : dom JAUSIONS (mort en 1874) et dom POTHIER de chercher dans les manuscrits la vraie mélodie et le vrai rythme des mélodies grégoriennes. À partir de 1862, ils vont copier les manuscrits de la bibliothèque d'Angers.

Les résultats ne seront publiés que plus tard, sur l'ordre de Dom COUTURIER, successeur de dom GUÉRANGER : tout d'abord, en 1880 avec *Les Mélodies Grégoriennes*, puis en 1883 avec le *Liber Gradualis*,

1. RG, 1955, pp. 9-12, LE GUENNANT, pp. 13-32, Les plus beaux textes de dom MOCQUEREAU, Chanoine JEANNETEAU

2. RG, 1930, p. 82

suivi du *Liber Antiphonarius*, du *Processional monastique*...³

Le *Liber Gradualis* fut fort attaqué. En effet, l'éditeur allemand Pustet avait publié en 1871 la fameuse édition néo-médiévale de Ratisbonne, et avait obtenu un privilège de trente ans de la part du Saint-Siège⁴.

Profès en 1877, prêtre en 1879, il est bientôt maître des convers, il est appelé ensuite aux fonctions de prieur et les exerce pendant six années, de 1902 à 1908. Mais c'est la restauration du chant grégorien qui sera son œuvre principale. Il est chargé par Dom COUTURIER d'inaugurer le *Liber Gradualis* au chœur de Solesmes. Pour dom MOCQUEREAU, c'est une période de mise au point, de lente organisation qui prépare un grand événement scientifique : la parution en 1889 du premier tome de la *Paléographie Musicale*. Grâce à ses voyages et ses relations, il a pu comparer de nombreux manuscrits et veut prouver que le *Liber Gradualis* contient bien les « vraies mélodies de l'Église Romaine ». Il est déjà un maître, avec ses trouvailles et son programme.

*Ces monuments ont, sur les traités de musique, l'avantage inappréciable pour l'archéologue d'être la matière première de ses recherches. En eux-mêmes ils renferment tout ce que nous voulons savoir sur la version, sur la modalité, sur le rythme et la notation des mélodies ecclésiastiques. Ils ne sont pas l'exposé des principes du chant, mais ils en contiennent substantiellement et la théorie et la pratique; ils ne sont pas les anciens maîtres dont nous voudrions entendre les enseignements, mais ils sont la traduction par l'écriture de ce que ces maîtres enseignaient et exécutaient, et partant, pour qui sait lire et comprendre cette écriture, l'expression la plus parfaite des cantilènes liturgiques. C'est là ce qui fait leur importance et les place bien au-dessus des auteurs.*⁵

Il vante la valeur de cette méthode : *Il n'est pas impossible, croyons-nous, à notre époque, de surpasser les écrivains du Moyen Âge dans l'exposition théorique et scientifique du chant grégorien, et de donner, avec plus de sûreté qu'eux-mêmes, les règles qui ont présidé autrefois à la formation de la phrase mélodique comme à son exécution. Qu'on veuille bien y réfléchir et ne pas trop s'en étonner.*

Ceux qui vivent aux époques où les arts naissent et se développent ont sans doute, au point de vue pratique, un avantage considérable sur leurs descendants, mais ceux-ci, en revanche, ont une connaissance théorique plus complète et plus nette que leurs devanciers : ils sont peut-être moins à même de sentir les beautés des anciens chefs-d'œuvre, mais ils pénètrent et analysent les procédés des maîtres, sinon avec autant d'intelligence, au moins avec plus de perspicacité.

*Ces observations s'appliquent entièrement à la musique liturgique.*⁶

Du côté mélodique comme du côté rythmique, sans oublier le texte, des sondages profonds devaient être effectués ; des méthodes nouvelles de travail devaient être instaurées, pour permettre de réunir, — au bout de combien d'années ? — les éléments d'une synthèse définitive. Il résolut donc de s'y appliquer, avec l'aide de collaborateurs choisis et dévoués : toute sa vie sera, désormais, consacrée à cette grande œuvre. Dom MOCQUEREAU commença, d'abord, par exposer fragmentairement sa thèse dans la *Paléographie Musicale*, dans des monographies ou des articles de revue. L'objet même du *Nombre Musical* exigeait, d'ailleurs, qu'on n'en abordât pas la publication à la légère. Le problème du rythme, tel qu'il est posé et résolu ici, aurait été de nature à décourager les plus téméraires. Il n'a fallu rien moins, pour en venir à bout, que le clair génie d'un moine français.

En 1901, au tome VII de la *Paléographie musicale*, qui est le tome de la rythmique solesmienne, il peut dire : *Depuis plus de vingt ans, silencieusement et sans hâte, nous travaillons à ce sujet; tous les jours nous chantons et rythmons pratiquement, avec l'aide d'un grand chœur bien formé, les mélodies romaines; nous avons donc eu le loisir de nous laisser pénétrer par ce rythme dont nous voulons formuler la théorie. Nous sommes passés par bien des phases, nous avons esquissé plusieurs ébauches; chaque essai, chaque*

3. RG 1925, pp. 201-204

4. Cours de la Schola St Grégoire, Tome 1, p. 58

5. *Paléographie musicale*, I p. 23

6. *Paléographie musicale*, I p. 25

*effort nous approchant toujours plus de la vérité.*⁷

En 1903, il édite le *Paroissien* à la mélodie rénovée et aux signes rythmiques révolutionnaires. Il semble que toutes ses analyses et ses synthèses soient faites, il ne fera ensuite que préciser et commenter le travail de sa fin de siècle.

On ne saurait dire au milieu de quelles difficultés dom MOCQUEREAU prépara, sans se lasser, l'ouvrage qu'on doit considérer non seulement comme le couronnement de son œuvre personnelle, mais encore comme la somme de tous ceux qui ont paru antérieurement sur la question, je veux dire : le *Nombre Musical Grégorien*, dont le premier tome parut en 1908, et le second en 1927. Car la marque de son activité était de tendre essentiellement et constamment vers la synthèse. Considérant que le rythme vivant est une synthèse, formée d'éléments divers, dom MOCQUEREAU s'est demandé si la complexité du problème rythmique ne venait pas précisément de notre obstination à définir le rythme dans le concret, au lieu de le définir dans l'abstrait. Ceci l'a conduit à ramener la notion du rythme essentiel « au mouvement pur », pour restituer ensuite, progressivement, au rythme concret, et dans le cadre précis ainsi déterminé, les diverses qualités qu'il possède et que nous percevons en bloc, sans pouvoir séparer les unes des autres, autrement que dans l'abstraction. Là est l'assise fondamentale de l'ouvrage de dom MOCQUEREAU. Personne, jusqu'à lui, n'avait poussé aussi loin l'étude du problème rythmique. Aussi, les conclusions du *Nombre Musical Grégorien* dépassent-elles largement l'application qu'on peut en faire au seul chant liturgique. Tous les musiciens peuvent y trouver matière à de fructueuses études, et y puiser les éléments d'une rythmique générale, en bien des points renouvelée.

Jusqu'à sa mort, le 18 janvier 1930 à Solesmes, il poursuit cette recherche de la tradition rythmique qui s'est conservée intégralement du VI^e au IX^e siècle. *Les auteurs grégoriens ont composé leurs œuvres dans une langue musicale à laquelle nous voudrions arracher tous ses secrets, dont nous voudrions pénétrer toutes les ressources, connaître toutes les nuances ; ils y ont versé leur âme : c'est elle que nous nous efforçons d'atteindre par nos enquêtes, non pas seulement comme les profanes, par un stérile motif de satisfaction artistique, mais pour nous assimiler, avec leurs moyens et leurs procédés, le caractère vrai, spirituel et saint, des louanges mélodiques qu'ils adressent à la souveraine Majesté.*⁸

Le chant grégorien, tel que l'a compris dom MOCQUEREAU et tel qu'il en a défini la technique, c'est, à l'extrême pointe de la vie contemplative, la méditation qui s'épanouit en chant, l'oraison qui se fait musique. Ne nous contentons pas d'admirer l'artiste qui a su réaliser un tel idéal. Souvenons-nous encore que cet idéal a germé dans l'âme fervente d'un moine pieux, qui fut, par surcroît, un poète, et, puisque ce moine fut « de chez nous », constatons avec fierté que la France, une fois de plus dans son histoire, a bien servi la cause de Dieu.

7. *Paléographie musicale*, VII p. 23

8. *Paléographie musicale*, XI, p. 20

Chapitre 2

Le problème du rythme, tel qu'il se pose à Dom MOCQUEREAU en 1875.

COMME la biographie de Dom MOCQUEREAU le manifeste, toute son activité musicale est marquée par la question du rythme. Qu'est-ce que le rythme ? Question complexe, problème, comme l'a écrit M le GUENNANT, qui était de nature à décourager les plus téméraires. C'est le mérite de Dom MOCQUEREAU d'avoir, grâce à son expérience musicale exceptionnelle et un travail patient sur de longues années, démêlé les fils de cette difficile question.

Pour bien comprendre comment se pose le problème, nous exposerons de manière succincte les principales interprétations qui ont précédé la synthèse de Dom MOCQUEREAU. En effet, même si la question du rythme sera résolue par Dom MOCQUEREAU dans toute sa généralité, c'est dans un cadre particulier que l'intérêt de la question se manifeste à lui. Ce cadre particulier, c'est son premier contact avec le chant grégorien à Solesmes en 1875.

En suivant Dom GAJARD dans son ouvrage *La méthode de Solesmes*¹, nous étudierons d'abord les systèmes mensuralistes, puis le rythme libre oratoire de Dom POTHIER.

2.1 Le mensuralisme

Ils sont partisans du rythme mesuré ou au moins d'une certaine mesure. Comme le souligne Dom GAJARD, dans l'ouvrage cité, « *Ce système est l'aboutissement, en quelque sorte logique, de la méconnaissance absolue où l'on était tombé presque partout de la nature même du rythme. S'il était vrai, comme on le croyait généralement, que les deux mots rythme et mesure sont synonymes et désignent la même réalité, il s'en suivrait fatalement qu'il n'y a pas de rythme sans mesure. D'où la nécessité de retrouver une certaine mesure dans le chant grégorien, si l'on voulait lui infuser un rythme.* »²

Dom GAJARD donne plusieurs exemples d'interprétation de mélodie grégoriennes basées sur ce principe. Pour les mensuralistes purs, les mélodies grégoriennes doivent être encadrées dans nos mesures modernes. C'est ainsi que le P DECHEVRENS SJ arrange la mélodie de l'*Aspérge me* :

A - spér - ges me, Dó - mi - ne, hys - só - po et mun - dá -

1. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, pp. 9-18

2. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 10

9

bor ; la - vá - bis me, et su - per ní - vem de - al - bá - bor.

HOUDARD est un peu moins rigoureux avec sa théorie du neume-temps : chaque neume, qu'il soit long ou court, vaut un temps soit une noire. L'*Asperges me* donnerait alors :

A - spér - ges me, Dó - mi - ne, hys - só - po et mun - dá - bor ;
la - vá - bis me, et su - per ní - vem de - al - bá - bor.

Sans aller si loin, Dom JEANNIN voulut du moins maintenir au chant une *ossature métrique*, dans la conviction « qu'à l'âge d'or grégorien il a existé une vraie mesure, encore que fort différente de celle que les divers systèmes mensuralistes avaient proposée jusqu'ici³. » En réalité, il voulait maintenir sa propre thèse de l'accent latin long, au frappé ; il proposa donc de réduire toutes les longues des manuscrits à une noire :

Qui sí - tit vé - ni - at et bí - bat : et de
vén - tre é - jus flú - ent á - quæ ví - væ.

Comme le note ici Dom GAJARD, « ces systèmes ne relèvent en somme que de la pure imagination. Le piquant est que, contradictoires entre eux, ils s'appuient tous sur les mêmes textes des auteurs du Moyen Âge, dont ils célèbrent la clarté lumineuse et prétendent donner le sens obvie, ce qui est la plus belle condamnation des uns et des autres. »⁴

Ces systèmes conduisent à des interprétations très diverses. En effet, comme on le voit, HOUDART rétrécit tous les neumes, tandis que Dom JEANNIN les étire. Mais elles reposent sur le même principe général qui veut ramener le rythme à la mesure. Il y a là une confusion, qu'il reviendra à Dom MOCQUEREAU d'éclaircir, comme nous le verrons plus tard.

2.2 Le rythme libre oratoire

Après cet aperçu de différents systèmes mensuralistes, qui ont en commun de réduire plus ou moins le rythme grégorien à la mesure, arrêtons-nous sur la théorie du *rythme libre oratoire*, celle de Dom POTHIER, que Dom MOCQUEREAU découvre en entrant au monastère.

Cette théorie naît de la manière de chanter que Dom GUÉRANGER donne à ses moines. « À force de lectures, d'observations, de réflexions, de discussions, de goût aussi, et évidemment avec le secours d'En-Haut, il parvint à donner au chant des moines une allure aisée, naturelle, un mouvement spontané, sans apprêt, qui ne tarda pas à ravir les hôtes du monastère. »⁵

3. *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, p. 166

4. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 13

5. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 15

L'un d'eux, le chanoine GONTIER essaya de formuler et de codifier ces principes dans sa *Méthode raisonnée de plaint-chant*, qu'il publie en 1859. Il définit le plaint-chant comme « *une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée, et dont le rythme, essentiellement libre est celui du discours.* »⁶ « *La règle qui domine toutes les règles est que, excepté dans la mélodie pure, le chant est une lecture intelligente, bien accentuée, bien prosodiée, bien phrasée.* »⁷

Vingt ans plus tard, en 1880, dans ses *Mélodies Grégoriennes*, Dom POTHIER reprend et développe ces principes. Cette théorie eut immédiatement un grand succès, et *le rythme oratoire devint d'un usage commun en dehors de Solesmes, et fut considéré comme un dogme musical.*⁸

Dom GAJARD résume en quelques points les grands principes directeurs de la théorie de Dom POTHIER :

- 1° exclusion de toute mesure ou de cadre métrique régulier ;
 - 2° assimilation au rythme libre du discours, dont les notes, comme les syllabes, ont une valeur indéterminée, et dont la proportion n'est déterminée que par l'instinct naturel de l'oreille, sans règles fixes, — et, comme écrivait Dom POTHIER lui-même « nombre qui existe dans le discours sans qu'il paraisse ; on le sent, les oreilles en sont délicieusement affectées, mais on ne peut pas bien dire ce qu'il est ». Cette imprécision foncière, ce vague, cet à peu près, voilà la première caractéristique du rythme oratoire grégorien ;
 - 3° rôle exclusif donné, dans le chant syllabique, à l'accent tonique du mot, — et, dans le chant orné, à la première note du neume, laquelle équivaut à ce qu'est l'accent dans le mot, et devient elle-même accentuée. Ce qui revient à dire que ce rythme est à base, non plus de quantité, comme le voulaient les mensuralistes, mais d'intensité ; en somme, le rythme y est pratiquement considéré comme une succession de temps forts et de temps faibles, sinon par Dom POTHIER lui-même, quelque peu flottant à cet égard, du moins par ses disciples les plus qualifiés ;
 - 4° prépondérance donnée au texte sur la mélodie, dans le chant, tant orné que syllabique, ou, en d'autres termes, subordination de l'élément musical à l'élément verbal ;
 - 5° enfin, attention donnée presque exclusivement aux divisions importantes du phrasé, incises, membres et phrases. « Le nombre et la proportion, dit Dom POTHIER, doivent surtout se faire sentir au commencement et à la fin des divisions... Pour le milieu des phrases, il suffit d'éviter dans la succession des sons tout ce qui pourrait blesser ou heurter l'oreille, sans chercher une perfection rythmique superflue ».
- En résumé, rythme d'intensité, à valeurs indéterminées, à l'image du discours, où l'accent tonique joue le principal rôle, et dont la vertu ne se fait guère sentir qu'aux cadences. Tel est, nettement défini, semble-t-il, le rythme oratoire, celui que l'on désigne encore maintenant sous le nom de Méthode de Dom POTHIER.⁹

2.3 Conclusion

Lorsqu'il arrive au monastère en 1875, Dom MOCQUEREAU reçoit à Solesmes l'enseignement de Dom POTHIER. L'originalité de Solesmes à l'époque, c'est de s'écarter du mensuralisme, qui sous une forme ou une autre cherche à réduire les mélodies grégoriennes à la mesure.

Plus d'un siècle après, la notion de rythme libre nous est plus familière. Mais il faut bien noter que l'enseignement musical de l'époque ne permettait guère d'imaginer un rythme sans mesure. Il

6. *Méthode raisonnée de plaint-chant*, ch1 p. 1

7. *Méthode raisonnée de plaint-chant*, ch2 p. 14

8. Dom Ferretti, *Appunti di Teoria superiore gregoriana*, p 362

9. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 17

était tout à fait naturel de chercher comment traduire dans la mesure ce chant dont l'écriture ne laisse pas apparaître clairement son rythme. Même après la musique du XX^e siècle qui exploite les mesures irrégulières (5/8 ou 7/8 par exemple), l'enseignement de la théorie musicale associe toujours rythme et mesure.

Pour s'en convaincre, il suffit de consulter les pages de la célèbre *Théorie de la musique* de DANHAUSER qui expose ce qu'est le rythme : « *le rythme est l'ordre plus ou moins symétrique et caractéristique dans lequel se présente les différentes durées.* »¹⁰ Les formules rythmiques présentées ensuite (Sarabande, Galop, Boléro, Mazurka, ...) supposent toutes la mesure, c'est-à-dire le retour régulier d'un temps fort. L'auteur continue en expliquant que « *dans une mesure, les temps et les parties de temps ne sont pas tous égaux en force. On dit qu'il y a des temps forts et des parties fortes de temps, des temps faibles et des parties faibles de temps. Toutes les premières parties de temps sont fortes par rapport aux autres.* » Le rythme ainsi conçu est l'ordre des durées dans une mesure, dont le premier temps est qualifié de fort. C'est aujourd'hui la notion commune du rythme. Pour un collégien en 2015, s'il n'y a pas de temps fort (et si possible souligné par la batterie) et de durées inégales, il n'y a pas de rythme. Et c'est pour cela qu'il sera désemparé en écoutant du grégorien, musique qui lui semblera dépourvu de rythme. Sans aller jusque-là, la définition du Larousse exprime la même idée : « *Retour à intervalles réguliers d'un son plus fort (ou temps fort) qui alterne avec des temps faibles dans un vers, dans une phrase musicale*¹¹. »

En s'appuyant sur la pratique du chœur de Solesmes, Dom POTHIER met au point la théorie du rythme libre oratoire, un rythme *d'intensité, à valeurs indéterminées, à l'image du discours*. Cette théorie garde la notion de temps fort, tout en écartant celle de mesure. Sur ce point, c'est le contraire de la théorie précédente. La conséquence, c'est une certaine imprécision. On comprend que Dom MOCQUEREAU, violoncelliste de talent avant d'entrer au monastère, n'ait pu se satisfaire d'une telle théorie. Dérouté un premier temps par le chant grégorien, qu'il considéra comme une musique sans intérêt et sans valeur musicale, il travailla avec Dom POTHIER. Et c'est en défendant l'œuvre de son maître qu'il fut amené à la perfectionner et bientôt à la dépasser, comme nous le verrons plus loin.

10. DANHAUSER, *Théorie de la musique*, Ed. Henry Lemoine 1994, p 41

11. Larousse de la langue française, 1979

Chapitre 3

Le point de départ de la recherche de Dom MOCQUEREAU

COMME nous l'avons évoqué dans l'article précédent, Dom MOCQUEREAU entrant au monastère se trouve naturellement au cœur du travail de restauration du chant grégorien. Excellent musicien dans le siècle, il peine d'abord avec cette musique qui lui semble sans intérêt et sans valeur musicale.

Comme le note Dom GAJARD, « dès le début, il s'était aperçu que le chant grégorien se trouvait par sa composition même, en contradiction ouverte avec ce qu'on était convenu de considérer comme les fondements mêmes de l'art musical. Pour quiconque a été élevé dans la théorie du temps fort et du rythme intensif, le fait si fréquent de finales de mots et même de pénultièmes dactyliques faibles chargées de neumes après un accent tonique affecté d'une seule note, constituait une énigme, sinon un scandale¹. »

En commentant ces quelques lignes de Dom GAJARD, on relèvera ce qui est le point de départ de la recherche de Dom MOCQUEREAU, l'étonnement initial qui va le conduire logiquement à se pencher sur la question du rythme.

3.1 Ce à quoi on s'attend

Comme l'article précédent le notait, il y a un point commun entre toutes les théories rythmiques qui se veulent la juste interprétation du chant grégorien. Elles s'appuient toutes sur l'inévitable *temps fort*, jugé indispensable à la musique.

Si dans la langue latine, il y a bien une syllabe qu'on était prêt à qualifier de forte, c'était bien l'accent tonique. Alors on s'attend à ce qu'il y ait coïncidence de l'accent tonique avec le temps fort. Voilà ce qui semblerait tout à fait logique. Pour le marquer, on s'attend à ce que cette syllabe soit ornée de beaucoup de notes, tandis que les autres syllabes soient comparativement réduites.

3.2 La réalité

Or en réalité, c'est le contraire qui arrive le plus souvent. Les finales de mots, syllabes moins intenses que l'accent, sont chargées de neumes, alors que l'accent n'a qu'une seule note. Pire les pénultièmes dactyliques, syllabes faibles entre toutes sont souvent dans le même cas.

Avant de donner un exemple, rappelons qu'on appelle *dactyle* ici un mot latin comme *Dóminus*. C'est-à-dire un mot qui porte l'accent tonique sur l'antépénultième, deux syllabes avant la fin, par opposition au *spondée*, comme *Déus*, qui porte l'accent sur l'avant dernière syllabe, appelée autrement pénultième. La pénultième dactylique, *-mi* dans le cas de *Dóminus*, est naturellement une syllabe faible.

1. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 18

Un court passage de l'Introït de la messe des morts nous servira à illustrer ce propos.

VI
R e-qui- em * ... é- is Dómi- ne :

Les syllabes accentuées des mots *éis* et *Dómine* n'ont qu'une seule note, alors que la finale du mot *éis* et la pénultième dactylique du mot *Dómine* supportent chacune une série de note qui devrait commencer par le fameux temps fort, alors que ce sont des syllabes faibles.

3.3 Et pourtant c'est beau !

Peu à peu, Dom MOCQUEREAU se mit à apprécier cette musique déroutante et à y trouver de grandes beautés. Alors se posait un problème : « *Comment ce chant, contraire aux lois musicales enseignées communément, pouvait-il satisfaire ainsi aux exigences les plus impérieuses de l'oreille la plus délicate ?* »² Une étude s'imposait. Il fallait d'abord éprouver ses prétendues « lois » musicales, remettre en cause ce qu'il y avait d'insuffisant dans la théorie qui associe le rythme à l'intensité et au temps fort. Si la pratique allait de manière si constante contre la théorie, c'est que la théorie méritait d'être révisée.

D'autres musiciens ont pu se plaindre de la fragilité de cette théorie : « *Il est certain, en théorie, que la première note de la mesure doit être forte. Mais il est étonnant combien, dans la pratique, cette règle peut être rarement observée. On rencontre fréquemment des pages entières dans lesquelles la première note de chaque mesure est faible, étant finale d'incise ou de rythme.* »³

Pour illustrer cet aveu de l'impuissance de la théorie du temps fort à rendre compte du rythme des musiques réelles, arrêtons-nous sur ces célèbres mesures de BEETHOVEN⁴, où chaque début de mesure est faible :

Allegretto

3.4 Conclusion

Alors logiquement, il faut chercher autre chose. C'est ce que va faire Dom MOCQUEREAU. Il va demander aux musiciens et aux poètes une notion précise du rythme. Comme l'explique Vincent D'INDY, on touche là une des notions fondamentales de la musique : « *Le rythme est l'élément primordial. On doit le considérer comme antérieur aux autres éléments de la musique ; les peuples primitifs ne connaissent pour ainsi dire pas d'autres manifestations musicale. Bien des peuples ignorent l'harmonie, quelques-uns peuvent même ignorer la mélodie, aucun n'ignore le rythme.* »⁵

On comprend pourquoi la question du rythme est au cœur des préoccupations de Dom MOCQUEREAU. Toutes ses recherches porteront sur ce point. Résumons en quelques mots son travail. Après de

2. *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, p. 19

3. Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*, p. 11

4. Op. 31 n° 2 Finale ; cité par RG 1921 p. 184

5. *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1902, pp. 20-21

nombreux tâtonnements, il expose sa synthèse dans le septième volume de sa *Paléographie Musicale*, puis plus méthodiquement dans les deux volumes du *Nombre Musical Grégorien*.

L'étude de la nature du rythme est bien sûr directement utile à l'interprétation du chant grégorien. Mais, en même temps, elle permet de saisir ce qui fait l'unité profonde la musique. La solution de cette question, et c'est ce que nous voudrions souligner dans ce travail, n'éclaire pas seulement l'exécution du chant grégorien ; et ce, en raison de la problématique posée par Dom MOCQUEREAU. C'est pour cela qu'il était capital d'envisager le point de départ de sa recherche.

Chapitre 4

À la recherche de la notion du rythme

LES ARTICLES précédents ont présenté Dom MOCQUEREAU et la question du rythme qui sera au cœur de ses recherches. Pour résumer, on peut dire que passant de la musique du siècle à la musique du cloître, il est étonné que la théorie du temps fort, si communément admise, trouve une exception avec le chant grégorien. De là il en vient à soulever la question de manière plus sérieuse pour trouver une réponse générale à toute la musique. Qu'est ce que le rythme en général ?

Avec ce quatrième article, nous voudrions exposer la réponse à cette question en nous appuyant sur les premières pages du *Nombre Musical Grégorien*. C'est une œuvre synthèse, qu'il a publiée au terme de longues années de recherche. Nous ne suivrons pas ici le fil de sa démarche, mais nous nous arrêterons sur la présentation qu'il donne à l'issue de son travail de recherche. Ces premières pages cernent la notion du rythme dans toute sa généralité, la suite de l'ouvrage détaillera les différents aspects du problème rythmique dans le cadre du chant grégorien.

4.1 Rythme, es-tu là ?

Pour définir le rythme, il faut d'abord savoir où il se trouve. Où parle-t-on de rythme au sens propre ?

Pour y répondre, dans son premier chapitre, Dom MOCQUEREAU reprend la division classique des arts et distingue les arts de repos des arts de mouvement. L'architecture, la sculpture et la peinture sont des arts de repos, où le Beau « est fixé dans un moment unique de son existence ¹. » Au contraire, la musique, la poésie et la danse sont des arts du mouvement, où le Beau « est réalisé à l'état de mouvement, par la succession de ses éléments dans le Temps » ². Les arts de repos sont en relation avec l'Espace, tandis que les seconds, arts de mouvement, sont en relation avec le Temps.

Chez les Anciens, ces trois arts du mouvement étaient soumis aux lois d'une même Rythmique. C'est là que Dom MOCQUEREAU estime trouver la réponse à sa question : « Nous allons le voir, il n'existe qu'une seule rythmique générale dont les lois fondamentales, établies sur la nature humaine, se retrouvent nécessairement dans toutes les créations artistiques, musicales ou littéraires, de tous les peuples, dans tous les temps ³. » Nous sommes donc invités à suivre Dom MOCQUEREAU dans la présentation de ce projet audacieux : la rythmique universelle, fondamentale à tous les arts du mouvement.

Comme ce sont surtout nos sens de la vue et de l'ouïe qui perçoivent le mouvement, les principaux mouvements pour nous sont le mouvement local ou visible, et le mouvement sonore, celui qui nous intéresse plus spécialement. C'est là que nous étudierons le rythme.

1. GEVAERT, *Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité*, I, p. 22 sq

2. id.

3. *Nombre Musical Grégorien*, T1 p. 26 n° 6

4.2 Le rythme dans le mouvement sonore

Logiquement, le chapitre suivant cherche la place du rythme dans le mouvement sonore.

Il y a de multiples manières de produire un son suivant l'instrument qu'on utilise. Pour le physicien, le mouvement sonore est une onde de pression, dont l'intensité en un point varie en fonction du temps. Dans ce mouvement sonore, on perçoit⁴ différentes composantes qui distinguent différents éléments ou sons :

- La durée : est-il plus ou moins long ?
- L'intensité : est-il plus ou moins fort ?
- La hauteur : s'agit-il d'un son plus ou moins aigu ?
- Le timbre : par exemple, de quel(s) instrument(s) s'agit-il ?

Ces quatre composantes suffisent à décrire un son isolé. On peut décrire le mouvement sonore comme une succession de sons, ayant chacun une durée, une intensité, une hauteur et un timbre. Elles sont indépendantes l'une de l'autre. Mais « l'union intime et harmonieuse de tous ces phénomènes sonores [...] engendre la mélodie, la parole, l'harmonie et enfin le *Rythme* sans lequel toute mélodie, toute parole, toute harmonie demeure matière inerte et morte. [...]

Les sons, en tant qu'employés dans le rythme, se distinguent par le rôle qu'ils remplissent dans le *mouvement sonore rythmique* ; car bien différente est l'impression qu'ils communiquent selon qu'ils sont placés à l'élan, au début du mouvement, ou à sa fin, à son expiration. On doit donc ajouter aux quatre ordres précédents un cinquième ordre⁵. »

Dans ces lignes très denses, Dom MOCQUEREAU situe la notion du rythme au cœur du mouvement sonore : comme la durée distingue les sons longs et les sons courts, le rythme distingue les sons par leur rôle dans le mouvement sonore. Mais notons bien que le rythme est d'un ordre supérieur aux composantes précitées, c'est lui qui donne la vie au mouvement sonore. Il est très important de bien distinguer ce cinquième ordre des quatre autres qui sont plus manifestes, tout en gardant à l'esprit que concrètement, on ne peut pas séparer ces aspects. Seule la raison peut les distinguer.

Comme l'explique Dom GAJARD, « le rythme ne s'identifie avec aucune des qualités physiques et matérielles du son, et peut se passer de l'une ou de l'autre ; mais il faut qu'il soit déterminé par l'une ou l'autre d'entre elles, ou même par quelque chose d'autre, comme nous le verrons plus loin. Sa perception doit être, en chaque cas, déterminée hic et nunc par l'un ou l'autre des différents éléments contenus ou impliqués dans la suite des sons⁶. »

Quelques exemples viennent illustrer ce propos. Dans une suite de sons supposés égaux à tous égards, il n'y a pas de rythme.



Si nous renforçons un son sur deux, les sons se trouvent groupés deux par deux ; une relation s'établit entre le son faible et le son fort : c'est le rythme d'intensité.



On peut aussi différencier les sons par la durée, et là encore, par une seule des qualités du son, le rythme est formé. C'est un rythme quantitatif.



4. Pour une oreille exercée ou sur l'analyse d'un enregistrement par un logiciel adapté.

5. *Nombre Musical Grégorien*, T1 pp. 29-30 n° 16-17

6. Dom GAJARD, *Notions sur la rythmique grégorienne*, p16

Ces quelques exemples simples nous aident à comprendre comment le rythme est d'un ordre à la fois distinct des durées et des intensités et en même temps supérieur.

4.3 Qu'est ce que le rythme ?

S'appuyant sur les distinctions présentées au chapitre deux, Dom MOCQUEREAU en vient à une définition du rythme. Pour cela il rapproche la distinction précédemment établie avec le rapport de la matière à la forme.

« Les sons, les paroles et même les mouvements du corps sont les matières malléables qui se prêtent aux différents caprices du rythme⁷. »

« *Le Rythme est l'ordonnance du mouvement*⁸. Cette définition résume tout ce que les Anciens en ont dit. Une suite de mouvements sonores ne suffit pas pour constituer un rythme ; il faut que ces mouvements soient mis en ordre et harmonieusement disposés. Cette ordonnance, cette mise en ordre est la forme même du rythme. Celui-ci dispose harmonieusement la succession des sons brefs et longs, il mélange avec agrément les sons forts et faibles, les sons aigus et graves, les timbres de toutes sortes ; il saisit les imperceptibles ondulations des corps sonores, les réunit, les organise en ondulations plus amples, plus variées ; les arrange avec intelligence et goût dans un ordre parfait ; il les informe, les spiritualise en quelque sorte, et leur donne le mouvement, la beauté et la vie. C'est grâce au Rythme que tous les phénomènes sonores se présentent à l'oreille avec la convenance, la proportion, la justesse, qui entraînent, avec le plaisir, l'assentiment de l'intelligence et du cœur⁹. »

Le rythme est donc l'ordre qui unifie le mouvement sonore. Il lui faut une matière à organiser, il n'y a pas de rythme sans son, mais peu lui suffit. Il n'a besoin ni de mélodie, ni de paroles. Un son unique répété plusieurs fois lui suffit pour exercer sa puissance organisatrice, unifiante et vivifiante.

Dom GAJARD explique ainsi la pensée de son maître : « Dom MOCQUEREAU a été amené à conclure selon les lois de la plus rigoureuse logique, que le rythme ne s'identifie avec aucun de ces trois¹⁰ ordres matériels (durée, intensité, hauteur), mais qu'il consiste, lui, dans l'organisation du mouvement né de ces variations. Il n'est pas, comme les autres éléments, une qualité physique, matérielle ; sa perception est une opération principalement intellectuelle, d'un ordre absolument supérieur, qui domine et gouverne les autres. Son rôle essentiel, sa fonction propre, est précisément de se saisir de ces relations, de les préciser, de les ordonner, de les hiérarchiser, de manière à les faire toutes concourir à l'unité, cette unité sans laquelle il n'y a pas d'œuvre d'art. Ce n'est plus un élément de division, mais de synthèse, de groupement, de fusion.

Le rythme est très précisément l'opération d'ordre intellectuel qui s'empare de chacun des éléments en jeu pour les soustraire à leur individualité propre et les fondre, chacun à leur place, et par une succession d'unités de plus en plus grandes et compréhensives, dans l'unité du même mouvement. [...]

Le rythme est donc affaire de mouvement, et, à la base, une relation, non de temps faibles à temps forts, ou réciproquement, mais d'élan à repos. [...] Ainsi le temps fort disparaît, en tant que tel ; le rythme, de matériel, devient chose d'esprit. Tel était l'art antique. »¹¹

4.4 Conclusion

On parle de rythme au sens strict dans les arts du mouvement. Et au terme de ces quelques lignes nous retiendrons la définition de Platon : *Le Rythme est l'ordonnance du mouvement*, et non pas seule-

7. *Nombre Musical Grégorien*, T1 p. 31 n° 20

8. Platon, *Lois*, 665 a

9. *Nombre Musical Grégorien*, T1 pp. 31-32 n° 21

10. Dom GAJARD néglige ici le timbre dont le rôle est moins manifeste dans la perception du rythme

11. Dom GAJARD, *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, 1951, pp. 32-33

ment un ordre de durée ou d'intensité.

Plusieurs termes nous ont permis de caractériser cette réalité fondamentale au cœur de la musique : ordre, relation, unité, forme et vie. Dans un prochain article, nous reviendrons sur ces termes et leur sens dans la philosophie d'ARISTOTE et de St Thomas D'AQUIN. Ceci nous permettra de mieux apprécier la richesse de la définition proposée, avant de la justifier et de l'appliquer à la musique.

Chapitre 5

Le rythme en quelques notions philosophiques

DANS un article précédent, nous avons brièvement présenté la notion du rythme dégagée par Dom MOCQUEREAU. Il reprend la définition de Platon : *Le Rythme est l'ordonnance du mouvement*. L'explication de cette définition fait appel aux notions d'ordre, de relation, d'unité, de forme et de vie, qui renvoient manifestement à la philosophie d'ARISTOTE et de saint Thomas d'AQUIN.

Nous voudrions ici situer ces notions dans l'enseignement de ces deux auteurs pour mieux cerner la notion du rythme.

5.1 Visite éclair dans l'univers de la philosophie

5.1.1 L'analogie

Commençons par ouvrir la logique d'Aristote, cette partie de la philosophie où est étudié le fonctionnement de la raison. Nous retiendrons juste ici les grandes lignes du premier livre : *les Catégories*. Dès la première page, Aristote ébauche la doctrine de l'**analogie**. C'est un point capital pour la vie de notre intelligence. Un terme est dit analogue, lorsque *les diverses significations qu'il prend ne sont ni totalement identiques, ni totalement étrangères, mais se tiennent l'une par rapport à l'autre dans un certain rapport*¹. Il y a par exemple analogie entre la vie dans la plante, dans l'animal, chez l'homme et en Dieu. Connaissant la vie de l'homme ou de l'animal, nous pourrions dire quelque chose de la vie en Dieu.

5.1.2 Substance et accident

Dans cette même première page, Aristote pose la distinction fondamentale entre **substance et accident**. L'accident est dans un sujet qui est substance (science, couleur, ...), tandis que la substance n'est pas dans un sujet (homme, Pierre, ...). Cette distinction dans la manière de dire les choses correspond à une distinction dans leur manière d'être². Nous retrouverons cela plus loin en métaphysique : l'être d'un accident n'est pas l'être d'une substance. Comme l'étymologie l'indique, la substance se tient sous les accidents. Il n'y a pas de couleur, sans sujet coloré. On distingue ensuite neuf genres d'accidents dont nous retiendrons ici les trois principaux : quantité, qualité et relation. Prenons quelques exemples :

1. P Jean-Dominique, *Lettre à un curieux*, p. 54

2. La philosophie d'ARISTOTE et de saint Thomas d'AQUIN est un réalisme modéré, qui prétend que notre intelligence connaît vraiment la réalité, tout en maintenant que la manière d'être des choses est différente de leur manière d'être dans notre intelligence. Le réalisme absolu (Platon) nie cette différence, l'idéalisme moderne, en particulier avec KANT, nie que notre intelligence puisse connaître la réalité.

pour la quantité, les dimensions d'une table ; pour la qualité, la couleur d'un mur ; pour la relation, la paternité.

5.1.3 Matière et forme

Après avoir mis de l'ordre dans nos concepts, suivons Aristote dans son étude du monde qui l'entoure. C'est la physique ou l'étude de la nature qui s'offre à nous en premier. C'est ici qu'est étudié le mouvement dans toute sa généralité, puisque l'étude de la nature, c'est l'étude de l'être mobile. Aristote, au terme d'une longue enquête sur la doctrine de ceux qui l'ont précédé, dégage les notions de **matière et de forme**. Pour rendre raison du changement, il faut un principe qui demeure qu'on appellera matière, et un principe nouveau, la forme. C'est clair pour le changement accidentel, où la substance demeure. Ainsi lorsque l'on peint un mur en rouge, il change de couleur. La substance mur qui est sujet de la couleur demeure, mais une nouvelle forme accidentelle (rouge) survient. Par analogie, Aristote applique cette distinction aussi au changement substantiel (génération ou corruption). C'est un apport majeur d'Aristote, qui introduit ainsi les notions de matière première et de forme substantielle. Cette matière première n'existe jamais seule dans la nature. Ce qui existe ce sont des composés de matière première et de forme substantielle, qui sont des êtres naturels. Mais la matière première est nécessaire pour rendre raison du changement substantiel.

5.1.4 Nature et art

Aristote se penche ensuite sur la nature et la définit comme *le principe intrinsèque et ultime du mouvement et du repos d'une chose dans laquelle ceux-ci sont présents per se et premièrement, et non accidentellement*³. L'être naturel est celui qui a en lui-même son principe de mouvement. Ce peut être, par exemple, le mouvement de chute libre du caillou, ou la digestion.

En un sens **la nature s'oppose à l'art**, que ce soit l'art de l'artisan ou de l'artiste. L'objet d'art en tant que tel n'a pas en lui son principe de mouvement comme l'être naturel. Par exemple un lit en bois ne se corrompt pas en tant que lit, mais en tant que bois. C'est par ce côté qu'il est naturel. Si l'on applique ce que l'on vient de voir plus haut, on dira que l'être naturel est composé de matière première et de forme substantielle, tandis que l'objet d'art en tant qu'objet d'art est composé de matière et de forme accidentelle. Là encore, entre les deux, il y a analogie, comme le note Aristote, l'art imite la nature, autrement dit la nature est en quelque sorte un art dont Dieu est l'auteur. Et pour nous apprentis philosophes, l'objet d'art, que nous connaissons mieux, car nous en sommes l'auteur, nous permet de comprendre quelque chose de la nature. Mais retenons bien que l'unité d'un être naturel est plus forte, elle est substantielle, tandis que l'unité de l'objet d'art est plus faible, elle n'est qu'accidentelle.

5.1.5 Le mouvement

L'étude de la nature se poursuit avec l'étude des quatre causes, puis celle du mouvement qui est *l'acte de l'étant en puissance en tant que tel*⁴. Notre visite éclair ne nous permet pas d'approfondir ici cette notion. La définition donnée s'éclairera un peu avec les rudiments de métaphysique donnés ci-dessous. Retenons surtout ici la place qu'occupe la notion de mouvement dans l'étude de la nature, c'est-à-dire dans l'étude de l'être en mouvement.

3. ARISTOTE, *Physiques*, II ch 1, 192b21-23

4. Saint Thomas, *In Physicam Aristotelis Expositio*, III lectio 2 n° 285

5.1.6 L'âme et la vie

Notre visite éclair nous conduit ensuite à l'étude d'un être naturel tout particulier, l'être vivant, c'est la psychologie. Ce qui caractérise la vie, c'est le fait que le vivant est le principe de son mouvement⁵. Il pose de lui-même ses opérations vitales. Parmi les substances naturelles, le vivant se classe dans les plus parfaites, parce qu'il est plus autonome. Pour marquer cette perfection, sa forme substantielle a un nom qui lui est propre, c'est l'âme. Comme l'enseigne ARISTOTE, **l'âme est la forme d'un corps organisé**⁶.

5.1.7 L'analogie de l'être

Nous arrivons enfin à la métaphysique qui se penche sur l'être en tant que tel. Sans rentrer dans les détails de cette partie la plus élevée de la philosophie, arrêtons-nous à une remarque importante de saint Thomas au début de cette étude⁷. L'être est analogue et les modes d'être peuvent se ramener à quatre : le plus faible qui est seulement dans la raison, le mouvement, l'accident et enfin la substance qui est le mode le plus parfait. Ce bref aperçu nous permet de situer quelques notions entrevues précédemment : la substance a un être plus solide auquel les autres se réfèrent, l'accident n'existe que dans une substance, le mouvement ne fait que tendre à la substance ou à un accident, au plus bas degré de l'échelle, l'être de raison n'existe pas dans la réalité.

5.1.8 Acte et puissance

La distinction de l'être en acte et puissance revient constamment dans la doctrine d'Aristote et de St Thomas. Nous l'avons déjà évoquée en parlant du mouvement. Mais c'est seulement après avoir étudié la substance qu'Aristote se penche sur ce problème. Puissance et acte apparaissent, en général⁸, comme deux corrélatifs, l'un se disant par rapport à l'autre. *La puissance est une aptitude à être, ou à recevoir telle perfection. L'acte n'est pas seulement l'activité ou l'opération, comme le comprend le langage courant, mais il est l'achèvement, la réalisation, la perfection possédée*⁹.

*Cette distinction entre acte et puissance jette une forte lumière sur toutes les parties de la philosophie. C'est ainsi que la cosmologie affirme que la forme est à la matière ce que l'acte est à la puissance. Par le mouvement un être imparfait, en puissance, reçoit un acte auquel il était disposé. La psychologie dit que l'âme est l'acte du corps*¹⁰.

5.2 Application à la notion du rythme

Ce bref survol de l'univers de la philosophie scolastique nous a permis d'en situer quelques notions clés. Revenons maintenant à notre question du rythme musical. C'est l'ordonnance du mouvement sonore.

5. Il l'est d'une manière plus forte que l'être naturel non vivant. Peut-on dire que l'être vivant possède un principe actif de son mouvement, tandis que l'être naturel non vivant n'a en lui qu'un principe passif de son mouvement? Les textes de Saint Thomas ne permettent pas de répondre clairement par l'affirmative, mais l'idée est bien là. Voir LÉON ELDERS, *La philosophie de la nature de saint Thomas d'Aquin*, p. 76

6. ARISTOTE, *De l'âme*, II ch 1, 412b1 *C'est pourquoi l'âme est, en définitive, une entéléchie première d'un corps naturel ayant la vie en puissance, c'est-à-dire un corps organisé.* (Traduction par J. TRICOT, p90-91)

7. Saint Thomas, *In Metaphysicam Aristotelis Expositio*, IV lectio 1 n° 540-543

8. Ce n'est pas toujours le cas : Dieu est acte pur sans mélange de puissance.

9. P Jean-Dominique, *Lettre à un curieux*, p. 175

10. P Jean-Dominique, *Lettre à un curieux*, pp. 175-176

5.2.1 Le son : un accident de certains corps

Manifestement l'analyse philosophique de cet être tombe sous l'objet de la physique, puisqu'il est question d'être en mouvement. Un corps physique en mouvement a parmi ses qualités celle d'être audible. Ce qui est substance, c'est le sujet, le corps qui émet ou transmet le son. Ce corps peut être l'instrument de musique, l'air ambiant, ... c'est le sujet qui vibre. Le son n'est qu'un accident, plus précisément une qualité.

Remarquez que le musicien, qui se penche comme artiste sur l'étude du son, ne s'intéresse pas d'abord au sujet, au corps qui émet un son, mais à la qualité sonore de ce corps. On fabrique, par exemple, aujourd'hui des instruments en plastique dont le son ressemble à s'y méprendre à celui des instruments en cuivre. Comme nous l'avons souligné en opposant nature et art, l'artiste travaille au niveau de la forme accidentelle et non au niveau de la substance. C'est le regard du philosophe qui pénètre jusque-là, au plus profond de l'être.

5.2.2 Le rythme : forme par analogie

Puisqu'il y a analogie entre la substance et l'accident, on ne sera pas étonné de voir le musicien, traiter les sons comme des substances, parler comme nous l'avons vu chez Dom MOCQUEREAU, de matière et forme rythmique. La matière, ce sont les différents sons, qui correspondent aux différentes notes écrites sur la partition, ils ont leur durée, leur intensité, leur hauteur et leur timbre. La forme, c'est ce rythme que nous cherchons à cerner.

Nous parlions plus haut de l'âme qui est forme du corps vivant, on pourra dire de même, en oubliant pas qu'il s'agit d'une analogie, que le rythme est l'âme du mouvement sonore. Il lui donne la vie. On pourra rapprocher le rapport rythme – mélodie du rapport âme – corps, en gardant bien à l'esprit que les deux ne sont pas séparables : un corps sans âme, ce n'est plus un corps, c'est un cadavre ; une mélodie sans rythme, ce n'est plus une mélodie. De même que matière et forme substantielle ne peuvent en principe¹¹ exister séparément, tout en étant bien distincts, mélodie et rythme ne peuvent être séparés.

Insistons encore sur la distance, qu'il y a entre le rythme et la forme de l'être naturel. Nous ne sommes pas seulement à la recherche d'une forme accidentelle, mais nous étudions un mouvement d'une qualité liée au mouvement, le mouvement sonore. Si l'on se souvient de l'analogie de l'être que l'on exposait plus haut, on voit combien notre sujet s'éloigne de la substance, et on comprend mieux la difficulté de l'étude spéculative de cet être très mêlé de puissance.

Une conséquence intéressante du fait que le rythme n'est forme du mouvement sonore que par analogie, c'est qu'on pourra trouver d'autres éléments qui jouent le rôle de forme par rapport au mouvement sonore. Citons par exemple la modalité¹².

5.2.3 Le rythme comme relation

Dom GAJARD parlait du rythme comme d'une relation. Voilà qui va nous aider à cerner la nature de cette forme par analogie. Nous pouvons faire la comparaison avec la société. Ici nous avons différentes personnes mises en relation qui forment un tout, qu'on appelle la société. C'est un tout qui n'est pas une substance, mais la société n'est pas non plus une pure collection d'individus. Il y a un ordre. Il est clair qu'on peut parler ici aussi, mais toujours par analogie, de matière et de forme. La matière, ce sont les différentes personnes qui compose la société, tandis que la forme, c'est l'ordre, la ou les relations qui assurent l'unité de la société.

11. La subsistance de l'âme humaine séparée du corps, est un problème délicat que nous ne pouvons aborder dans ces quelques lignes. C'est une exception qui fait toute la difficulté (et tout l'intérêt) de la psychologie.

12. Dom Jean CLAIRE parle de synthèse partielle pour la synthèse rythmique et la synthèse modale. Ce qui revient bien à dire que le rythme et la modalité jouent des rôles similaires par rapport au mouvement sonore. Cf RG 1959 pp. 190-191. Voir également l'article de M BÉVILLARD sur le même sujet.

Le rythme est donc un ensemble de relations entre les différents éléments du mouvement sonore qui sont les notes pour un musicien. On dit la même chose lorsque l'on parle d'ordre.

5.3 Conclusion

Ces quelques lignes nous ont permis de situer la notion de rythme dégagée par Dom MOCQUEREAU. Le rythme est forme du mouvement sonore par analogie, il lui donne son unité. Plus précisément, il s'agit d'ordre et de relation.

Pour aller plus loin en philosophie, il faut caractériser cette relation. En effet, la relation peut être réelle, et c'est alors l'un des accidents¹³, ou elle peut être de raison. Qu'en est-il pour le rythme ? S'agit-il de relation réelle, ou de construction de l'intelligence appréciant le mouvement sonore ? Nous nous pencherons sur cette question lors d'un prochain article.

13. C'est ainsi que nous l'avons présentée ici.

Chapitre 6

Le rythme, un phénomène objectif?

LA NOTION du rythme présentée par Dom MOCQUEREAU nous a tout naturellement conduit à des considérations de philosophie scholastique. Au terme d'un bref parcours dans ce riche univers, nous avons situé le rythme par rapport aux notions de matière, de forme, de substance, d'accident et de relation. Le rythme est un ensemble de relations entre les différents éléments du mouvement sonore qui sont les notes pour un musicien.

La présentation que nous avons donnée, incite à voir dans le rythme un ordre objectif du mouvement musical, qui préexiste à notre perception, c'est-à-dire en terme philosophique un ensemble de relations réelles, comme celle qui existe entre père et fils. Nous reviendrons ici sur ce point pour y apporter davantage de lumière. Le rythme est-il ou non un phénomène objectif? Au fond, il s'agit toujours d'éclairer la définition donnée. Lorsqu'on a dit que le rythme était relation, qu'avons-nous dit? Quel sens cela a-t-il concrètement?

Avant de répondre à cette question, commençons par la situer pour en mesurer l'enjeu et l'intérêt.

6.1 Le contexte et l'enjeu de cette question

La matière de ces réflexions nous est fournie par une série d'articles de Dom FRÉNAUD dans la *Revue Grégorienne*¹. Il commence par noter la nécessité de la considération philosophique dans laquelle nous sommes plongés : « *C'est une vérité évidente, presque banale, que le problème du rythme, si lourd d'applications dans la bonne exécution du chant grégorien, emprunte à la philosophie, avec les termes de la définition qu'il met en cause, les principes fondamentaux qui doivent guider sa correcte résolution*². » Il note aussitôt la complexité de cette étude, et choisit de concentrer ses efforts sur l'étude du mouvement tel qu'il se réalise dans le chant. C'est le sujet immédiat du rythme. Il se lance ainsi dans une étude complémentaire du travail de Dom MOCQUEREAU et de Dom GAJARD, où il veut « *sans cesser de demander à la science musicale la matière de nos raisonnements, porter l'enquête et le débat sur un plan philosophique*³.

C'est alors que se présente un contradicteur, Dom David, venant de publier une critique⁴ du système de Dom MOCQUEREAU, au nom de la philosophie traditionnelle. Pour manifester cette opposition, il doit d'abord présenter la théorie rythmique de Solesmes puis ARISTOTE. Sur ces deux points, Dom FRÉNAUD va rectifier les propos de son contradicteur, ce qui le conduira à manifester la question du rythme sous un jour nouveau.

Nous suivrons d'abord Dom FRÉNAUD dans sa mise au point sur la théorie rythmique de Solesmes. Dom David la résume ainsi : « *D'après ce nouveau Système, ... il existerait un phénomène distinct des quatre*

1. *Rythme et Philosophie*, six articles publiés entre 1934 et 1936

2. RG 1934, p. 130

3. RG 1934, p131

4. Dom David, *Le Rythme verbal et musical dans le chant Romain*, éditions de l'Université d'Ottawa, 1933

qualités⁵ sensibles reconnues par les physiciens, en particulier de l'intensité, et qui serait le véritable facteur de tout rythme⁶. » En clair, Dom MOCQUEREAU est accusé d'inventer un nouveau phénomène facteur du rythme. Sa conception du rythme est nouvelle, originale, personnelle, ... comment pourrait-elle être juste ? Comment pourrait-elle être générale, s'appliquer à toute musique ?

En effet toute l'originalité de la thèse de Dom MOCQUEREAU, comme nous l'avons vu précédemment⁷, est bien de distinguer le rythme des qualités sensibles du mouvement sonore. Doit-on considérer que ce rythme s'ajoute comme une cinquième qualité du mouvement sonore, comme le laissera entendre bientôt Dom David ? Ou au contraire, doit-on considérer ce rythme dégagé par Dom MOCQUEREAU comme une pure abstraction, une vue de l'esprit, une construction de notre intelligence qui apprécie la musique ?

Autrement dit, le rythme est-il un phénomène objectif, c'est-à-dire en termes philosophiques un ensemble de relations réelles ? Ou bien ne s'agit-il que d'une construction de notre intelligence qui n'affecte pas réellement le mouvement sonore ? Ceci ressemblerait en tout point à la relation de raison du mur vu par quelqu'un. Il est bien en relation avec celui qui le regarde, mais cette relation n'est pas réelle, le mur ne change pas parce qu'on le regarde. En va-t-il ainsi du mouvement sonore ? A-t-il un rythme propre ou est-ce que son rythme ne vient que de l'intelligence qui l'apprécie ?

L'enjeu est de taille. Il ne s'agit pas de pure querelle spéculative. C'est la valeur et l'universalité de la théorie de Dom MOCQUEREAU qui est en question. La conséquence très pratique, c'est que si le rythme n'est pas un phénomène objectif, on évitera d'en parler. Un chef de chœur préférera faire ses remarques en termes d'intensité et de durée, qui sont, sans nul doute, des phénomènes objectifs. Les gestes de direction exprimeront en priorité la durée et l'intensité, ce qui ne sera pas sans conséquence sur l'interprétation.

6.2 Le phénomène rythmique

Avec Dom FRÉNAUD, nous allons tout d'abord nous pencher sur l'expression de *phénomène rythmique*.

6.2.1 Un phénomène relatif

L'expression se trouve en effet chez Dom MOCQUEREAU, mais il précise aussitôt qu'il s'agit d'une série, d'un ordre de phénomènes : *Il existe, en dehors des quatre ordres énumérés, une série de phénomènes très importants, qui constituent un nouvel ordre... L'ordre rythmique proprement dit*⁸. Cette précision n'est pas fortuite. *Nous croyons la formule de Dom MOCQUEREAU expressément voulue en raison de la complexité, de la multiplicité, de la diversité des facteurs qu'elle met en jeu : plus encore peut-être en raison du caractère relatif qu'elle veut sauvegarder à l'ordre rythmique*⁹. N'oublions pas que le rythme est relatif, l'appeler phénomène, surtout si on le rapproche des qualités physiques du mouvement sonore, peut rapidement prêter à confusion. *Si l'expression de phénomène sonore peut, en langage courant, lui être attribuée, ce n'est que dans un sens impropre et indirect : celui de phénomène (essentiellement relatif) qui affecte réellement les sons, de détermination relative des sons, mais nullement de qualité sonore, sensible en elle-même... tout au plus peut-on dire que le rythme est un « sensible per accidens », ce qui, pour tous les philosophes, signifie, en l'occurrence, non pas sensible, mais intelligible : perceptible par la seule intelligence qui l'atteint dans l'objet présenté par les sens*¹⁰.

5. Durée, intensité, hauteur et timbre.

6. Dom David, *Le Rythme verbal et musical dans le chant Romain*, éditions de l'Université d'Ottawa, 1933, p. 33

7. Chapitre 4, *À la recherche de la notion du rythme*.

8. *Nombre Musical Grégorien*, T1, p. 30 n° 17

9. Dom FRÉNAUD, RG 1934, p. 133

10. Dom FRÉNAUD, RG 1934, p. 134

Dom MOCQUEREAU et Dom GAJARD ont toujours été très clairs, le rythme n'est pas un phénomène au même titre que l'intensité et la hauteur. *Dire que le rythme, ordonnance intellectuelle du mouvement, est une réalité physique, objective, sonore, un cinquième phénomène physique au même titre que la hauteur, l'intensité, la durée, serait une absurdité*¹¹. Ils ont insisté sur la nature propre du rythme, qui est perçu par l'intelligence.

6.2.2 Des relations réelles et des relations de raison

Mais il ne faut pas exagérer cette opposition entre le rythme perçu par l'intelligence et les autres phénomènes qui constituent le mouvement sonore. *Les relations qui constituent le rythme sont, en partie tout au moins, réelles et antérieures à toute opération de notre intelligence : toutes ne sont pas de pures relations de raison... Mais l'œuvre de l'intelligence, et tout à fait propre à l'intelligence, ... est de connaître, de percevoir ces relations qu'elle ne crée pas*¹². De la même manière que l'intelligence de celui qui contemple un tableau de maître en apprécie l'harmonie des couleurs, l'intelligence de l'artiste apprécie les relations qui existent entre parties du mouvement sonore. Parmi ces relations, il y a le rythme qui nous intéresse en ce moment.

Comme l'explique Dom MOCQUEREAU, la construction du rythme est une opération synthétique, un effort constant vers l'unité. Certains facteurs qui assurent cette unité sont objectifs et fondent des relations réelles. *Il ne faut pas chercher ailleurs que dans les sons et leurs qualités les éléments du rythme : durée, force, mélodie, timbre, harmonie, tels sont les agents qui produisent le rythme*¹³.

Mais comme le souligne avec beaucoup de perspicacité Dom MOCQUEREAU, il y a aussi des facteurs subjectifs, qu'il appelle, *nos propres facultés rythmiques*. *Tous ces éléments sonores ont une réalité objective; mais ils ne serviraient à rien, si nous n'avions en nous-mêmes les facultés physiques, intellectuelles, esthétiques, qui nous font percevoir, juger, apprécier et goûter le rythme; plus encore, des facultés qui nous permettent de créer subjectivement des rythmes, qui objectivement n'existent pas. En effet, nous possédons en nous-mêmes le Rythme à l'état vivant. La vie qui est en nous et s'écoule dans le Temps, se manifeste par une suite de mouvement ordonnés avec une admirable régularité. Le battement du pouls, les pulsations du cœur, la respiration à trois temps, la marche binaire de l'homme sont autant de faits physiologiques qui révèlent en nous l'existence constante d'un rythme spontané et vivant. [...]*

*Ce rythme intérieur, à la fois physique et spirituel, est si puissant, qu'il peut soumettre à ses lois tout ce qui frappe nos sens. Nous rythmons en nous-mêmes les sons, les bruits qui parviennent à notre oreille dépouillés de tout rythme; par exemple, le tic-tac d'un moulin, le bruit d'un balancier, les oscillations du métronome,...*¹⁴

C'est bien là ce que le philosophe appelle des relations de raison avec fondement dans la réalité. Lorsque notre attention se porte sur le bruit d'un balancier, notre intelligence a tendance à mettre en relation, les différentes impulsions, *nous leur supposons ce qui leur manque objectivement : la durée, la force, l'élan et le repos, tout ce qui fait le mouvement rythmique*¹⁵. Il s'agit là d'un cas limite, car ordinairement les facteurs objectifs et subjectifs s'associent : *Les rythmes extérieurs et objectifs qui s'emparent de notre âme, de tout notre être, ne font que se substituer à notre rythme intime, à moins qu'ils n'en soient la simple continuation. C'est à cette association des rythmes objectifs et de nos facultés intimes que revient la création du rythme sonore*¹⁶.

11. Dom GAJARD, RG 1923, p. 58

12. Dom FRÉNAUD, RG 1934, p. 135

13. *Nombre Musical Grégorien*, T1, p. 42 n° 53

14. *Nombre Musical Grégorien*, T1, pp. 42-43 n° 54-55

15. *Nombre Musical Grégorien*, T1, p. 43 n° 55

16. *Nombre Musical Grégorien*, T1, p. 43 n° 55

6.3 Conclusion

Il est donc légitime de parler du rythme, comme d'un phénomène objectif, car il est fondé sur des relations réelles d'élan et de repos qui sont dans le mouvement sonore avant d'être perçues par l'intelligence et indépendamment de la perception de l'intelligence. Mais il ne faut pas perdre de vue, qu'il s'agit d'un phénomène relatif et donc d'un phénomène qui n'est pas du même ordre que l'intensité ou la hauteur des sons. Ces relations sont pour la plupart réelles, mais l'intelligence de l'auditeur ajoute fréquemment quelques rapports de raison.

En suivant notre auteur, nous expliciterons, dans un prochain article la distinction entre le phénomène rythmique et les autres phénomènes sonores.

Chapitre 7

Le rythme, un phénomène distinct ?

UN ARTICLE précédent nous a permis de voir avec Dom FRÉNAUD, en quel sens on pouvait parler de phénomène rythmique. Il s'agit bien d'un phénomène objectif, car il est fondé sur des relations réelles, mais insistons encore il s'agit d'un phénomène relatif. Voyons maintenant comment il se distingue des autres phénomènes sonores.

Le contradicteur que Dom FRÉNAUD entend réfuter pour défendre Dom MOCQUEREAU affirmait que « *D'après ce nouveau Système, ... il existerait un phénomène distinct des quatre qualités¹ sensibles reconnues par les physiiciens, en particulier de l'intensité, et qui serait le véritable facteur de tout rythme².* »

Ce modeste *distinct* se renforce singulièrement au cours de l'exposé :

« Les jalons de ce rythme ... ictus ou touchements, n'ayant aucun rapport comme tels, avec l'élément d'intensité ou de durée. [...] »

Pour déterminer le compartimentage rythmique, ce qui compte, ce n'est nullement la valeur de chaque syllabe ni son rôle dans la constitution phonétique du mot, c'est l'ordre de numération des syllabes. [...]

Le nouveau système prétend exclure comme une erreur le droit des phénomènes sensibles – celui de l'intensité surtout – à constituer à eux seuls un rythme objectif³. »

Qu'en penser ?

7.1 Un peu de philosophie thomiste

Pour débrouiller cette question délicate, il nous faut d'abord éclaircir la notion de distinction. Comme pour les relations, il existe des distinctions réelles et des distinctions de raison. Sont distinctes les choses dont l'une n'est pas l'autre. La distinction est réelle si elle est donnée dans la chose même, indépendamment de la considération de la raison. Tandis que la distinction est de raison lorsque l'on distingue différents concepts d'une ou dans une même chose.

Laissant de côté l'épineuse question des distinctions de raison qui ne nous concerne pas ici, arrêtons-nous sur celle des distinctions réelles. L'école thomiste, contrairement à d'autres, n'assimile pas distinction réelle et séparation. Deux éléments peuvent être distincts et pourtant très intimement unis. C'est le cas par exemple de l'essence et de l'existence réelle d'une créature. Une chose est la nature du chien que peut étudier abstraitement le biologiste, autre l'existence de tel chien maintenant. Dans la réalité, les deux sont inséparables. Si notre intelligence doit distinguer pour comprendre, il n'est pas toujours possible de séparer dans la réalité ce qui est distinct.

1. Durée, intensité, hauteur et timbre.

2. Dom David, *Le Rythme verbal et musical dans le chant Romain*, éditions de l'Université d'Ottawa, 1933, p. 33

3. Dom David, *Le Rythme verbal et musical dans le chant Romain*, éditions de l'Université d'Ottawa, 1933, pp. 34-35

Distinction n'est pas davantage synonyme d'indépendance et surtout de totale indépendance.

C'est bien la difficulté qui nous concerne ici. Relation réelle entraîne distinction réelle, mais distinction même réelle ne veut pas nécessairement dire séparation. Par exemple, on ne peut pas séparer l'étendue et la couleur d'un mur blanc, autre chose pourtant d'être mur, d'être étendu et d'être blanc. La difficulté c'est que notre intelligence conçoit l'être à la manière de la substance et entre substances la distinction va de pair avec la séparation. Ce n'est plus le cas lorsque entrent en jeu des accidents (comme la couleur ou la relation). Comme nous l'avons noté plus haut, le mouvement sonore est loin de la perfection de la substance. Il est de ce fait plus difficile à appréhender par notre intelligence.

7.2 La parole à Dom MOCQUEREAU et Dom GAJARD

Revenons dans l'univers de la musique et écoutons les maîtres de l'école de Solesmes nous parler du rythme tel qu'ils le conçoivent et de ses rapports avec les autres qualités du son.

La longueur d'un son est, dans le mouvement naturel du rythme, le signe naturel de la fin des rythmes⁴.

Les modifications dynamiques : augmentent l'unité du rythme ; contribuent à manifester l'élan et le repos⁵.

Je ne dis pas que dans certains cas ce n'est pas précisément la force qui le (l'ictus) marque et le rend sensible, ce serait encore une énormité⁶.

Tout mot isolé forme un rythme qui se termine à la thésis, c'est-à-dire à l'ictus ou touchement rythmique. À l'accent qui précède la thésis, correspond l'arsis⁷.

La différence de quantité, de longueur a seule suffi pour produire le mouvement rythmique, sans le secours ni de la force, ni de la mélodie⁸.

Si la durée est le facteur suffisant du rythme, si elle en est même, en un sens, le facteur principal, en est-elle le facteur nécessaire ?⁹

En définitive, le mouvement sonore est constitué par la succession des sons ou, ce qui revient au même, par les variations des qualités physiques du son : variation dans l'ordre mélodique, intensif, phonétique ou quantitatif¹⁰.

Ces quelques lignes suffisent à montrer que les reproches de Dom David ne portent pas. Dom MOCQUEREAU et Dom GAJARD ne parlent pas du rythme comme un nouvel élément séparé, ignoré jusqu'à eux dans la musique. Ils distinguent un élément que l'on confond facilement avec d'autres.

7.3 Distinction et dépendance

Quelques exemples nous permettront d'illustrer la dépendance et la distinction du mouvement sonore et du rythme à l'égard des qualités sonores. Cette question a déjà été abordée plus haut¹¹, mais en revenant sur les exemples nous pourrions mieux cerner la notion du rythme.

— Dans une série A, le rythme est purement quantitatif



4. Dom MOCQUEREAU, *Nombre Musical Grégorien*, Tome I, p. 52

5. Dom MOCQUEREAU, *Nombre Musical Grégorien*, Tome I, p. 59

6. RG 1921, p. 136

7. Dom MOCQUEREAU, *Nombre Musical Grégorien*, Tome II, p. 247

8. Dom MOCQUEREAU, *Nombre Musical Grégorien*, Tome I, p. 46

9. RG 1922, p. 53

10. RG 1923, p. 53

11. Chapitre, *À la recherche de la notion du rythme*

- Dans une série B, le rythme est purement intensif



- Dans une série C, le rythme est purement mélodique



Il est facile de constater que dans ces cas théoriques pris à part, le rythme réel et objectif est entièrement dépendant ou bien de la seule quantité (ou durée des notes), ou de la seule intensité, ou de la seule hauteur des sons, à l'exclusion des deux autres. Il n'en faut pas plus pour affirmer la distinction. Le phénomène rythmique est distinct, sans être totalement indépendant des qualités sonores. Selon les cas il se constitue à l'aide de l'une ou plusieurs d'entre elles.

Franchissons un pas en regardant de près la série A. *Entre une brève et la longue qui la suit, nous trouvons, associée au rapport quantitatif ... et causée par lui, une relation nouvelle, que l'esprit tout au moins n'a pas de peine à distinguer de sa cause : c'est le fameux rapport d'élan à repos, ou pour expliciter ces termes pourtant clairs, le rapport d'une réalité incomplète à son complément, d'inachevé à achèvement, d'appel, de besoin à ce qui répond à cet appel et comble ce besoin, rapport d'une tendance au terme vers lequel elle tend : nous dirons volontiers... rapport de ce qui est encore en puissance à un acte dernier, rapport d'acte imparfait à l'acte définitif et parfait, rapport de ce qui est en mouvement à ce qui sera le terme de ce mouvement*¹².

De la même manière dans la série B, sur la relation de son faible à son fort, se greffe comme plus haut un second rapport d'élan à repos, d'imparfait à parfait, de tendance à terme. Un raisonnement parallèle nous manifesterait dans la série C deux ordres de relations : d'un côté des relations mélodiques, dues aux différentes notes entendues, de l'autre un rapport d'imparfait à parfait comme dans les séries précédentes.

Nous touchons ici l'ordre rythmique ou cinétique¹³. Cet ordre que nous dégagons se distingue bien des durées, des intensités et des hauteurs des sons. Il a trait au mouvement sonore, le rythme étant l'ordonnance du mouvement.

*Puisque cette même relation d'ordre cinétique peut être fondée indifféremment par l'une ou l'autre des relations quantitative, intensive ou mélodique, ou par plusieurs à la fois, nous sommes en droit de conclure que ce rapport cinétique n'est en lui-même dépendant d'aucun des trois ordres pris à part. Acceptons que dans le cas proposé l'intervention d'un au moins de ces ordres soit requis, aucun d'eux en particulier ne s'impose. En ce sens donc on peut déjà accepter une véritable indépendance, une réelle liberté du rythme à l'égard des qualités du son*¹⁴.

7.4 Conclusion

À cet endroit Dom FRÉNAUD s'excuse d'être trop concis pour être clair. Retenons, pour notre part, cette approche du rythme par des séries de notes les plus élémentaires possibles. Elles nous manifestent que le rythme est distinct de l'intensité, de la durée et de la hauteur des notes. Le rythme dépend d'une ou plusieurs qualités du son, mais peut se passer de l'une ou de l'autre. Il y a rythme, dès qu'il y a dans le mouvement sonore relation d'élan à repos, d'imparfait à parfait. Cette relation peut être obtenue de diverses manières et non pas seulement par l'intensité.

12. Dom FRÉNAUD, RG 1934, pp. 139-140

13. C'est-à-dire l'ordre du mouvement

14. Dom FRÉNAUD, RG 1934, p. 141

Chapitre 8

Les facteurs du rythme

POURSUIVONS avec Dom FRÉNAUD, l'analyse de l'objection de Dom David contre la théorie de Solesmes. « D'après ce nouveau Système, ... il existerait un phénomène distinct des quatre qualités sensibles reconnues par les physiciens, en particulier de l'intensité, et qui serait le véritable facteur de tout rythme ¹. » Dans les deux articles précédents nous nous sommes arrêtés à l'expression phénomène distinct, pour voir en quel sens elle se justifiait. On peut parler de phénomène pour le rythme tant que l'on sauvegarde le caractère relatif, on peut parler de phénomène distinct, mais il ne faut pas en tirer que le rythme serait séparé ou indépendant. Qu'en est-il de l'expression facteur de tout rythme ?

8.1 Différents sens du mot facteur

Les philosophes entendent ce mot dans un sens bien précis, celui d'une cause extrinsèque efficiente. C'est le sens le plus facile à saisir du mot cause : ce qui produit, détermine ou modifie un effet, en agissant de l'extérieur. Celui qui fabrique un objet en est la cause efficiente.

Le langage vulgaire est beaucoup plus généreux, et n'hésite pas à permettre l'usage du mot facteur dans des sens bien plus larges. Il pourra alors désigner des éléments extrinsèques comme la cause finale, ce pour quoi la chose est ; ou même des principes intrinsèques comme la matière et la forme.

Cette distinction posée, nous pouvons envisager sereinement de répondre à la question : Existe-t-il un phénomène distinct des qualités sensibles, qui soit le véritable facteur de tout rythme ? Les différentes réponses, suivant les sens du mot facteur, nous permettrons de synthétiser ce que nous avons dit dans les articles précédents.

8.2 Facteur, comme cause formelle

La cause formelle, est ce qui constitue l'être, le principe qui le détermine. En entendant le mot facteur dans le sens de cause formelle, notre question revient à dire : Est-ce que le rythme est un phénomène distinct des qualités sensibles ?

Notre réponse est clairement affirmative. Nous venons de le développer dans les pages qui précèdent : l'élément formel du rythme est un phénomène relatif, distinct des qualités sonores. Cette affirmation est capitale dans notre étude. C'est une découverte (ou redécouverte) majeure de Dom MOCQUEREAU. Le rythme n'est pas d'abord une affaire de durée et d'intensité, mais un ensemble de relations réelles entre ces éléments, en termes plus communs, c'est un ordre.

Si cette notion du rythme comme ordre, s'est au fil des siècles perdue, et si elle a été ensuite combattue comme nulle et non avenue, c'est qu'elle est difficile à saisir. Saint Thomas d'AQUIN commentant

1. Dom David, *Le Rythme verbal et musical dans le chant Romain*, éditions de l'Université d'Ottawa, 1933, p. 33

Aristote nous explique pourquoi. La relation a un être plus ténue, elle est dans la substance par les autres genres. Il y a des relations selon la quantité : double, moitié ; il y a aussi des relations selon l'action et la passion : père, fils, ... Non seulement la relation est dans un autre, comme la qualité, la quantité, mais elle est orientée vers un autre ².

Notons bien la belle expression de saint Thomas d'AQUIN : la relation est dans la substance par les autres genres. C'est ce qui nous a permis de considérer les relations qui constituent le rythme, non pas comme un phénomène ajouté, à côté des qualités sensibles du son, mais au-dessus, jouant par analogie le rôle d'une forme.

8.3 Facteur, comme cause efficiente

Il s'agit cette fois-ci du sens le plus naturel du mot facteur. Il est étymologiquement, la cause qui fait, qui produit l'effet. C'est bien ce qu'on entend par cause efficiente. Avec ce sens, notre question prend un tout autre tour : Y a-t-il un phénomène distinct des qualités sensibles qui produise le rythme ?

Cette question appelle une réponse négative, les textes de Dom MOCQUEREAU sont explicites sur ce point. Nul recours n'y est fait à un phénomène physique distinct des qualités sonores pour en faire la cause de l'ordonnance rythmique. Les qualités sensibles sont les facteurs du rythme, bien que d'autres facteurs, d'origine psychologique, exerceront de leur côté une influence très réelle.

Le rythme est un effort général, constant, vers l'union intime... l'unité, voilà le but. Quels seront les facteurs de cette unité ? Tous les phénomènes qui accompagnent les sons, et aussi les relations multiples qui s'établissent entre eux ; car le rythme musical ne peut s'établir que sur quelque chose de musical. Ce sont les éléments objectifs... Il ne faut pas chercher ailleurs que dans les sons et leurs qualités, les éléments du rythme : durée, force, mélodie, timbre, harmonie, tels sont les agents qui produisent le rythme ³.

On ne peut être plus clair. La pensée de Dom MOCQUEREAU n'a jamais été de découvrir un agent mystérieux et méconnu du rythme : mais de mettre en relief l'effet réel et unique de tous les facteurs extrinsèques, physiques et psychologiques du mouvement musical complet... Le rythme est, par définition, une question d'ordre, donc une question d'unité ⁴.

Notons qu'il est possible de réaliser l'unité d'un ensemble complexe de deux manières :

- En retranchant tout ce qui apporte la diversité. L'unité est réalisée d'office parce qu'il ne reste plus qu'un élément. C'est à cette unité de pauvreté que l'on aboutit en réduisant le rythme à l'ordre de l'intensité. Bien des musiques populaires actuelles peuvent illustrer cette pauvreté.
- En dépassant l'ensemble des différences, dans un effet unique, une fin commune à laquelle tous les éléments ont participé. C'est cette unité synthétique et compréhensive que Dom MOCQUEREAU a mise en relief.

8.4 Conclusion

Ces trois derniers articles nous ont conduit, avec Dom FRÉNAUD, à formuler la doctrine rythmique générale de Dom MOCQUEREAU en termes philosophiques. C'est un passage obligatoire pour éprouver la valeur de sa théorie. Dom Frénaud continue dans des articles très techniques par une mise au point

2. Saint Thomas, In Metaphysicam Aristotelis Expositio, XII lectio 4 n° 2457. *Et ponit specialiter de ad aliquid, quia ea quae sunt ad aliquid, remotiora videntur esse a substantia quam alia genera, ex eo quod sunt debilioris esse. Unde et substantiae inhaerent mediantibus aliis generibus, sicut aequale et inaequale, duplum et dimidium, mediante quantitate. Movens autem et motum, pater et filius, dominus et servus, mediante actione et passione. Et hoc ideo, quia substantia est per se existens; quantitas autem et qualitas sunt entia in alio; sed relativa non solum sunt in alio, sed ad aliud.*

3. I p. 42

4. Dom FRÉNAUD, RG 1934, p. 144

sur la philosophie du mouvement. En effet son contradicteur prétendait que la nouvelle théorie de Dom MOCQUEREAU était incompatible avec la philosophie traditionnelle.

Ne pouvant dans ces pages nous étendre sur ce sujet, nous résumons ici brièvement les trois articles qu'il y consacre⁵.

S'appuyant sur Aristote, Dom David affirmait : Le mouvement n'est rien d'autre que les choses... Le rythme est alors l'ordonnance des choses et non du mouvement. Dom FRÉNAUD répond en invoquant traducteurs⁶ et commentateurs⁷ du texte pour contester cette manière de lire et d'entendre Aristote. Οὐκ ἔστι δὲ τις κίνησις παρὰ τὰ πράγματα⁸ ne peut se traduire correctement que : Il n'existe pas de mouvement en dehors des choses. Cela suffit pour réduire à néant l'argument.

La dispute se poursuit en 1935 avec un autre interlocuteur, ayant pris la défense de Dom David. Le débat porte cette fois-ci sur les relations transcendantales impliquées dans la définition du mouvement donnée par Aristote⁹. Pour appuyer son argumentation, Dom FRÉNAUD cite l'approbation qu'il a sollicité d'un célèbre thomiste contemporain, Jacques MARITAIN.

Nous poursuivrons notre propos avec les articles suivants de Dom FRÉNAUD, où il nous livre sa propre analyse philosophique du mouvement musical.

5. RG 1934, pp. 165-183; RG 1935, pp. 90-102; RG 1935, pp 121-133

6. CARTERON, TRICOT (dans le passage parallèle de la Métaphysique), MANSION

7. Saint Thomas d'AQUIN, CAPREOLUS, Jean de Saint-Thomas, Jean de l'Annonciation, François TOLET, SUAREZ et GRETT

8. Physiques, III, 1, 200b32

9. L'acte de l'étant en puissance en tant que tel. Physiques, III, 1, 201a11

Chapitre 9

Triple mouvement dans la phrase musicale

DANS les trois articles précédents, quelques mises au point de Dom FRÉNAUD nous ont permis de répondre à des objections contre la théorie de Dom MOCQUEREAU. Nous arrivons maintenant au cœur de son étude, dont le but est de clarifier sur le plan philosophique la notion du rythme.

Pour cerner avec précision ce qu'est le rythme, il nous faut d'abord définir le mouvement musical. Ce n'est pas une chose facile, car il résulte de multiples mouvements qui se développent simultanément sur des plans très divers. Pour y voir plus clair, distinguons ces différents plans. Nous serons ainsi en mesure de cerner le sujet immédiat de l'ordonnance rythmique, de dire avec précision dans quel plan se situent les relations d'élan à repos qui constituent le rythme.

9.1 La distinction de trois plans

Par rapport au sens de l'ouïe, qui nous intéresse directement ici, il est naturel de distinguer avec Dom FRÉNAUD trois plans :

- *Un plan antérieur à la sensation auditive, où apparaît un mouvement local ondulatoire : les vibrations sonores.*
- *Le plan de la sensation externe elle-même, où se déploient les divers mouvements ou variations qui affectent la qualité sensible et constituent avec elle le sensible par soi.*
- *Un plan postérieur à la sensation externe, ou plan psychologique de la perception sensible qui enrichit les données du sens externe de tout l'apport fourni par nos facultés internes (imagination, mémoire, et même intelligence)¹.*

En bref, trois plans distincts selon que l'on est avant, pendant ou après la perception auditive. Dans le premier plan, le mouvement sonore est considéré antérieurement et indépendamment de la perception auditive. Dans le second entre en jeu le sens de l'ouïe et dans le troisième les sens internes et l'intelligence.

Il s'agit de trois ordres foncièrement différents, où se réalisent des mouvements de nature essentiellement diverses. Néanmoins, ils sont unis par des liens étroits de causalité. Le mouvement local cause la sensation, qui cause à son tour le mouvement psychologique.

La première distinction entre le domaine du mouvement local et celui de la qualité sensible n'est contestée par personne et ne pose pas de grande difficulté. Il n'en va pas de même pour la seconde entre la sensation externe et la perception totale. C'est autour d'elle que se joue le problème rythmique. En effet Dom FRÉNAUD annonce déjà sa conclusion : *Il existe un mouvement psychologique, sujet immédiat, selon nous, du véritable rythme musical adéquat²*. Alors que mélodie et intensité se rapportent

1. RG 1935, p. 214

2. RG 1935, p. 214

au deuxième plan, le rythme concerne le troisième plan. Voilà ce qu'il nous faut expliquer pour mieux approcher la notion de rythme.

9.2 Une petite note de psychologie

La psychologie est la partie de la philosophie qui étudie l'être naturel tout particulier qu'est le vivant et en premier lieu l'homme. C'est ici que nous pourrions trouver quelques lumières sur la connaissance pour éclairer le problème de la perception du mouvement sonore.

La connaissance de l'homme est double : il y a d'une part la connaissance sensible que nous partageons avec les animaux, et d'autre part la connaissance intellectuelle propre à l'homme.

9.2.1 Les sens externes

Parmi les sens, on distingue encore les sens externes, des sens internes. Les sens externes nous mettent en relation avec le milieu physique. Ce sont la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher. Chaque sens a un objet propre : la couleur pour la vue, le son pour l'ouïe, donnant ainsi la connaissance d'une partie bien déterminée de la réalité sensible.

9.2.2 Les sens internes

Viennent ensuite les sens internes, qui achèvent la connaissance sensible :

- Le sens commun, conscience sensible qui nous permet d'unir et de distinguer des sensations différentes. Par exemple le sens commun nous permet d'associer le blanc au sucré. C'est au sens commun que se terminent les impressions que chacun des cinq sens reçoit de son objet.
- L'imagination consiste à se représenter un objet concret, elle conserve les différentes perceptions sensibles.
- L'estimative (ou cogitative chez l'homme) est l'élément de connaissance impliqué dans l'instinct. Son objet est l'utilité ou la nocivité des choses perçues. *La brebis fuit le loup, non parce que sa couleur lui déplaît à voir, mais parce qu'elle a le pressentiment de sa méchanceté. Et l'oiseau qui bâtit un nid choisit un brin de paille, non parce qu'il est plaisant à voir, mais parce qu'il pourra servir à constituer un élément du nid*³. Elle suppose la perception d'un objet, mais aussi l'imagination d'une autre chose non donnée, à savoir l'effet, l'action future de la chose perçue ; elle porte sur le futur imaginé.
- La mémoire est la connaissance du passé. *Elle est souvent confondue avec l'imagination. Elle la suppose, et l'on peut appeler mémoire, en un sens large, la faculté de conserver et de reproduire les images. Mais ce qui spécifie la mémoire, c'est qu'elle porte sur le passé*⁴.

Résumons avec le Docteur Angélique :

*Ainsi donc, pour percevoir les qualités sensibles il y a le sens propre et le sens commun. On dira plus loin comment ils se distinguent. Pour obtenir ou conserver ces qualités, il y a la "fantaisie" ou imagination, qui sont une même chose. L'imagination est en effet comme un trésor des formes reçues par les sens. Pour percevoir les représentations qui ne sont pas reçues par les sens, il y a l'estimative. Pour les conserver, il y a la mémoire, qui en est comme le trésor. En voici un signe : les animaux commencent à avoir des souvenirs à partir d'une connaissance de ce genre, par exemple que ceci leur est nuisible ou leur convient. La raison de passé, que perçoit la mémoire, doit être comptée parmi ces représentations*⁵.

3. VERNEAUX, *Philosophie de l'homme*, p. 56

4. VERNEAUX, *Philosophie de l'homme*, p. 57

5. Somme théologique, I q. 78 a. 4

9.2.3 La connaissance intellectuelle

De cette connaissance sensible l'intelligence humaine tire une connaissance de la nature des choses. Cette connaissance intellectuelle n'atteint pas seulement tel ou tel aspect particulier de la réalité comme dans la connaissance sensible, elle va jusqu'à la nature intime des choses, cherchant à dire ce qu'elles sont. Elle est universelle, s'arrêtant par exemple non pas à tel ou tel arbre, mais à la notion universelle d'arbre. Il est entendu que cette connaissance intellectuelle a de nombreux degrés, elle est plus ou moins parfaite.

Dans le cadre de notre étude, ces quelques notions sont suffisantes pour bien distinguer la connaissance intellectuelle de la connaissance sensible. Nous ne nous aventurerons pas plus dans l'étude du mode et de la nature de la connaissance intellectuelle. Ce sont des questions difficiles qui ont agité de nombreux débats dans toute l'histoire de la philosophie.

9.3 Conclusion

Ces quelques notions de psychologie éclairent la distinction proposée par Dom FRÉNAUD. Elles permettent de bien saisir la nuance qu'il y a entre le plan de la sensation externe, et celui qui est postérieur à la sensation externe. Dans ce dernier, et ici seulement, le mouvement sonore peut être saisi dans son unité grâce à l'imagination et à la mémoire. Nous reviendrons sur ce point, en étudiant chacun des plans séparément.

Chapitre 10

Le mouvement local, cause du son et de ses qualités sensibles

Après avoir distingué trois plans dans l'analyse du mouvement sonore, commençons par nous arrêter sur le mouvement local.

Tout son comporte, à titre de fondement premier et de cause essentielle, un mouvement local ondulatoire, ou vibration du corps à travers lequel il se propage. Il n'y a pas de son, s'il n'y a pas un corps physique en mouvement plus précisément en vibration, et s'il n'y a pas de propagation de cette vibration.

Quelques considérations physiques nous permettrons de décrire sommairement différents aspects de ce mouvement, et des moyens de l'analyser.

10.1 La production du son

Pour le son, tout commence avec la vibration d'un corps physique, c'est-à-dire le mouvement autour d'une position d'équilibre. Pour que cette vibration donne lieu à un son audible par l'homme, il faut qu'elle ne soit ni trop lente, ni trop rapide. Il faut qu'elle se situe entre vingt et vingt mille oscillations par seconde.

Par exemple, la corde de violon, mise en mouvement par l'archet va entrer en oscillation. Nous ne pouvons décrire ici tout le mouvement complexe qui en résulte. Limitons-nous à la vibration transversale.

C'est la plus anciennement et la mieux connue, parce qu'elle est observable à l'œil nu. Lorsqu'on écarte la corde de sa position d'équilibre et qu'on l'abandonne à elle-même, elle se met à vibrer et décrit une espèce de fuseau plat, facile à observer, car il est limité par deux lignes nettement définies, correspondant aux deux positions de la corde où la vitesse est nulle. Le mouvement de la corde théorique, qui n'aurait ni raideur, ni frottement internes, serait périodique et de durée infinie¹.

Moyennant quelques approximations, et en ne prenant en compte que la tension de la corde, la fonction $y(x, t)$ décrivant la position de la corde à chaque instant obéit à l'équation aux dérivées partielles² :

$$\frac{\partial^2 y}{\partial x^2} = \frac{\mu}{T} \frac{\partial^2 y}{\partial t^2}$$

T est la force de tension (en newtons).

μ sa masse par unité de longueur (en kilogramme par mètre).

1. E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Masson, 1976, p. 165

2. C'est l'une des formes de l'équation de d'Alembert, qui intervient dans l'étude de nombreux phénomènes ondulatoires.

La solution de cette équation, pour une corde de longueur L , fixée aux deux extrémités, pincée en son milieu selon un triangle de hauteur h , s'écrit :

$$y(x, t) = \sum_{n=0}^{\infty} \frac{8h(-1)^n}{\pi^2(2n+1)^2} \cos\left(\frac{(2n+1)\pi\sqrt{T}}{L\sqrt{\mu}}t\right) \sin\left(\frac{(2n+1)\pi}{L}x\right)$$

Malgré les approximations effectuées, cette solution met bien en lumière les principaux paramètres de la perception du son. En chaque point de la corde, elle se présente comme la somme d'une suite de cosinus de fréquences³ multiples d'une fréquence fondamentale $f = \frac{1}{2L}\sqrt{\frac{T}{\mu}}$, ce sont les différents harmoniques. Pour une telle corde pincée, seuls les harmoniques impairs sont présents, et leur décroissance est rapide⁴. Sans surprise, la grandeur h donne l'amplitude du mouvement.

Le simple mouvement transversal de la corde présente plusieurs aspects caractéristiques, qui sont fondamentaux dans l'étude du mouvement sonore :

- fréquence fondamentale des vibrations
- l'amplitude des vibrations
- la répartition des différents harmoniques, qu'on appelle communément le timbre d'un son, qui varie selon les instruments et la manière de les jouer.

L'expérience de ce mouvement de corde pincée est très facile à réaliser, par exemple sur un arc, et il est à l'origine de tous les instruments à corde, que les cordes soient pincées comme pour la harpe, frottée comme pour le violon, ou frappée comme pour le piano.

Il existe d'autres phénomènes physiques de production du son. En prenant les mêmes approximations dans la mise en équation de ces phénomènes, on obtient le même genre de solution. Ainsi, nous nous dispenserons de l'étude des tuyaux.

Comme nous l'avons noté plus haut, les hypothèses utilisées pour écrire et résoudre l'équation de propagation, simplifient beaucoup l'étude du mouvement sonore. Parmi ces éléments qu'il faudrait ajouter pour décrire plus précisément, le mouvement sonore, contentons-nous de mentionner :

- l'amortissement du mouvement, s'il n'est pas entretenu de l'extérieur,
- les transitoires d'attaque et d'extinction du son, qui se distinguent nettement de la partie centrale du mouvement sonore.

Ces dernières remarques permettent de mettre en lumière une nouvelle caractéristique dans le mouvement sonore : la durée de chaque note.

Ce premier mouvement, dans certaines conditions que nous évoquerons plus loin, donne lieu à un phénomène sonore. La corde n'a pas seulement un mouvement local, visible à l'œil nu, elle produit un son perceptible par nos oreilles.

10.2 La propagation du son

Le son produit par le mouvement de la corde, de l'anche ou de la colonne d'air se propage ensuite dans les différents milieux qui l'entourent.

Cela commence avec l'instrument, qui est conçu pour amplifier et enrichir en harmoniques le son primitif. Les différentes propriétés physiques et les dimensions des pièces de l'instrument vont jouer un rôle important dans la propagation de la vibration primitive.

Cela continue avec la salle dans laquelle l'instrumentiste joue, qui a ses propriétés acoustiques : résonance, amortissement, ...

Ce domaine est difficile à mettre en équation, car les phénomènes qui entrent en jeu sont complexes et résistent à la modélisation physico-mathématique. Nous n'avons étudié ici qu'un son très simple,

3. C'est le nombre d'aller-retour autour de la position d'équilibre par seconde. On le mesure en Hertz (Hz).

4. Pour la corde frappée du piano, la décroissance est en $1/n$. D'où un son plus riche en harmonique.

avec de grosses approximations, et déjà les calculs sont laborieux. Inutile de préciser qu'étudier la propagation du son dans une salle de géométrie complexe conduit à des calculs très fastidieux, voire impossibles à mener dans un temps raisonnable sans l'outil informatique. On comprend pourquoi la lutherie et l'acoustique des salles ont toujours été très empiriques.

En effet, tout l'art du facteur d'instrument puis de l'artiste vise à travailler le son élémentaire, à l'enrichir et à le varier, pour qu'il puisse rivaliser avec les possibilités de nuances de la voix humaine, seul instrument de musique donné par la nature. Le facteur puis l'artiste cherchent à tirer parti des propriétés physiques de l'instrument, du milieu ambiant, et surtout des propriétés physiologiques et psychologiques du sujet qui écoute. En effet le mouvement sonore musical n'est pas seulement une onde mécanique complexe, mais dans l'intention de celui qui le produit, il est d'abord destiné à être perçu par une oreille humaine.

10.3 Le mouvement sonore fixé par l'enregistrement

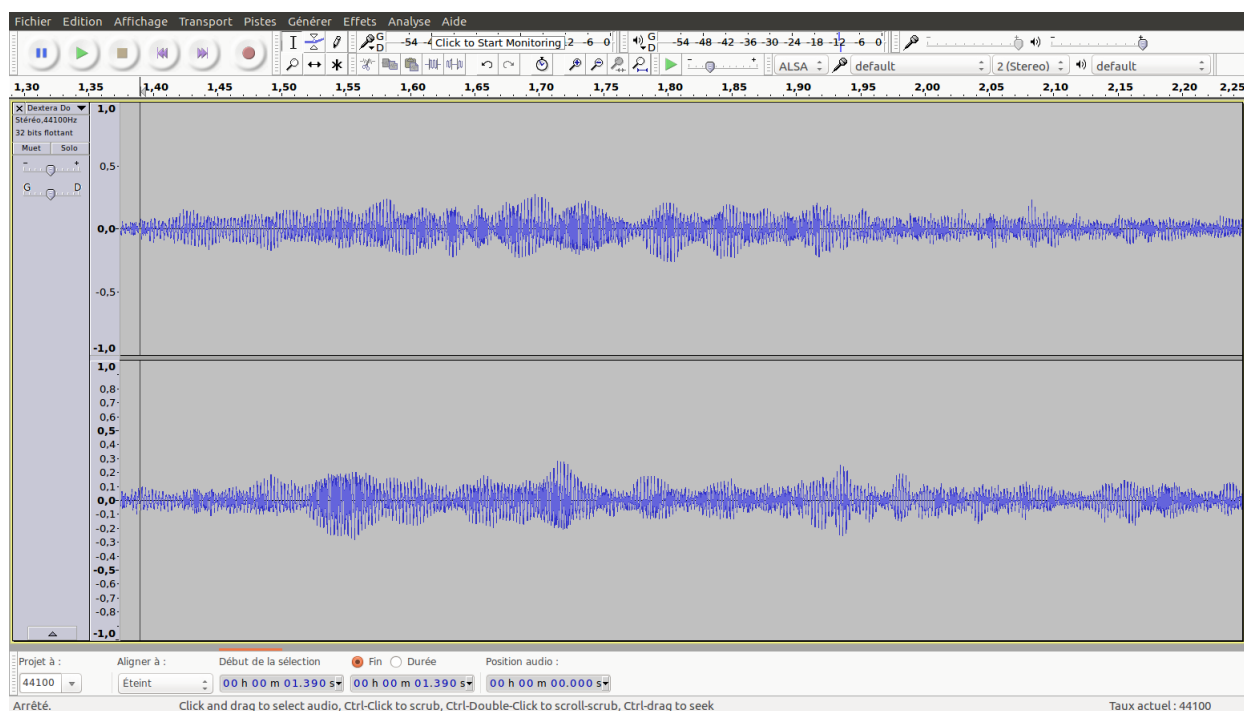
Inutile d'insister plus sur la complexité d'une analyse purement théorique du mouvement sonore à partir des équations des phénomènes. Il est plus facile de s'intéresser au résultat de ces différents phénomènes physiques, et d'enregistrer le mouvement sonore en un point de l'espace à l'aide d'un microphone.

Les sons musicaux réels, vivants, qui sont l'objet de nos préoccupations sont restés longtemps entourés de mystère. Jusqu'à une époque très récente, ils échappèrent à la description et aux mesures précises pour une raison très simple : un son musical est, en effet, un phénomène aérien, donc invisible, évanescent, insaisissable, continuellement changeant. À peine produit, il s'envole, se dilue dans l'air, disparaît et il n'en reste de trace que dans notre mémoire, bien infidèle et subjective... Une seule voie reste donc ouverte : chercher à matérialiser, à visualiser le son⁵.

À la fin du XIX^e, ÉDISON réalise le premier phonographe, qui fixe dans la cire un sillon qui représente le signal acoustique. Son système est réversible, ce qui permet de restituer le son ainsi enregistré. Depuis d'immenses progrès ont été réalisés. Et il est facile aujourd'hui d'enregistrer le mouvement sonore, de le visualiser sur un écran d'ordinateur, de modifier le signal, et surtout de reproduire le mouvement ainsi enregistré au moyen du haut-parleur.

Regardons par exemple, le tracé de ce mouvement sonore sur un enregistrement de l'offertoire *Dextera Domini* du Jeudi saint.

5. E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Masson, 1976, p. 68



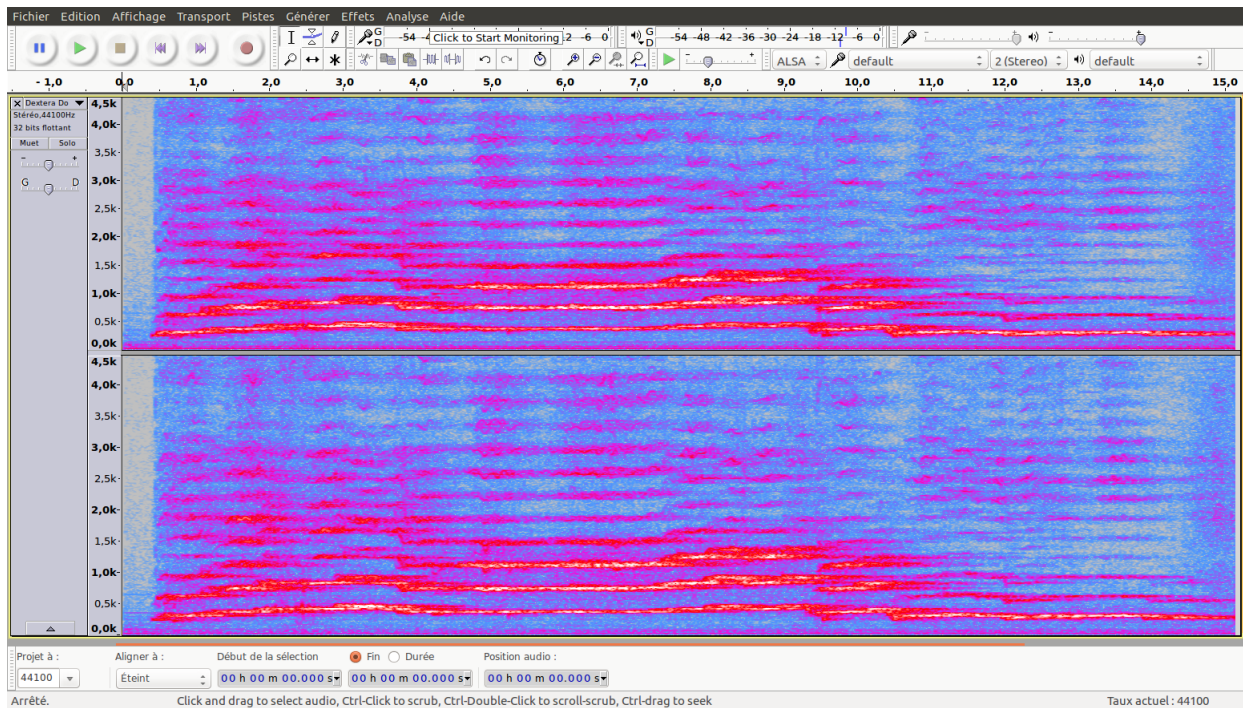
La différence entre les signaux issus des deux micros est nette. Ce qui illustre bien la complexité de la diffusion du mouvement sonore. Les grosses variations d'amplitude sont bien visibles, mais le tracé ne permet pas d'aller beaucoup plus loin dans l'analyse du signal.

En s'inspirant des aspects théoriques évoqués plus haut, on peut s'interroger sur la répartition des fréquences dans ce mouvement vibratoire. Bien sûr le microphone ne fait qu'enregistrer la variation d'une pression au niveau de sa membrane. Dans le mouvement complexe qu'il enregistre, il est nécessaire de bien distinguer deux aspects :

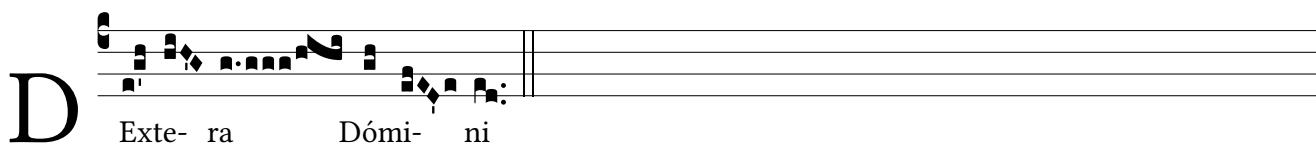
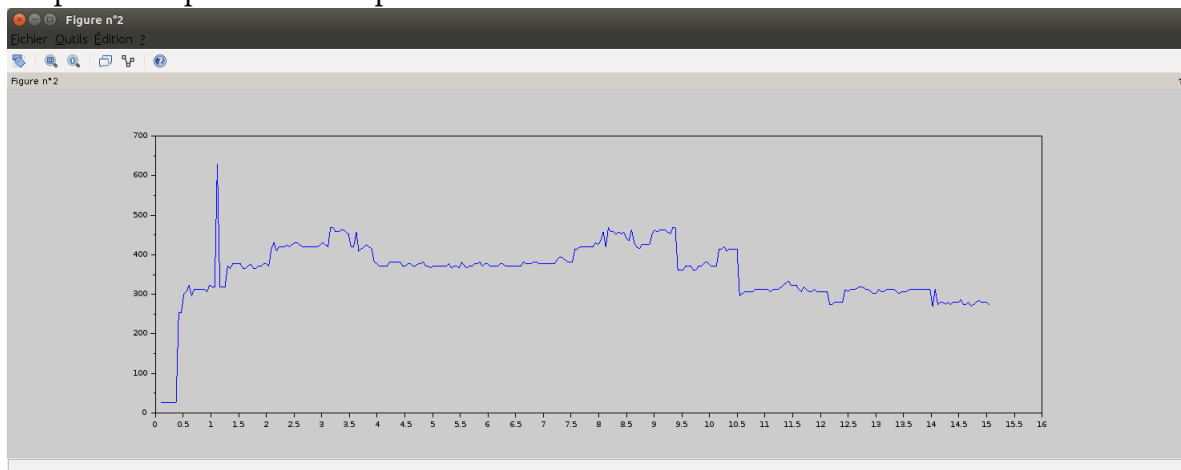
- la variation locale de l'amplitude responsable des phénomènes de hauteur et de timbre d'une seule note.
- la variation globale du mouvement liée aux différentes notes.

La première variation est nécessaire à la production du son, tandis que la seconde est nécessaire à la musique, une seule note isolée n'ayant jamais eu beaucoup d'intérêt pour un musicien. Comme nous le verrons plus loin, la perception de ces deux types de variations est très différente au niveau de l'oreille humaine.

Mathématiquement, il est possible de représenter cette distinction en traçant un diagramme temps-fréquence, qui donne la répartition des fréquences à chaque instant. Ce calcul, classique en traitement du signal, est basé sur la Transformée de Fourier. La plupart des logiciels de traitement du son peuvent effectuer ce calcul, et afficher le résultat avec des couleurs qui varient avec l'intensité de chaque fréquence.



Sans surprise, on voit bien apparaître les différents harmoniques, multiples d'une fréquence fondamentale. En isolant cette fréquence fondamentale, on peut tracer la courbe ci-dessous, qu'il est facile de comparer à la partition de départ.



10.4 Conclusion

Ces quelques lignes permettent d'entrevoir la complexité du mouvement sonore, c'est-à-dire du mouvement des différents corps physiques qui entrent en jeu dans la musique. Les techniques actuelles d'enregistrement, et l'outil informatique grand public permettent de décrire ce mouvement d'une manière très satisfaisante.

Remarquons seulement que ce mouvement local ondulatoire n'est pas, comme tel, l'objet propre connu par notre sens auditif. Si nous en savons l'existence, c'est (dans certains cas au moins) par nos autres sens externes (vue et toucher), et surtout par notre intelligence, capable de reconnaître ce mouvement au moyen d'un raisonnement à base expérimentale. Ce que notre oreille entend, ce n'est pas

un mouvement local, mais une qualité, un son, dont la nature est fort différente de celle des vibrations qui en sont la cause⁶.

Ce sera l'objet de notre prochain article sur le mouvement sonore dans le plan de la perception sensible.

6. Dom FRÉNAUD, RG 1935, p. 215

Chapitre 11

Le mouvement sonore et le sens de l'ouïe

L'ÉTUDE du mouvement local, dans notre dernier article, nous a naturellement conduits à des considérations physico-mathématiques, permettant de décrire ce mouvement complexe qui est l'origine des sons que nous apprécions dans la musique. En poursuivant notre étude du mouvement sonore sur le plan de la perception sensible, nous entrons dans un domaine plus familier au musicien. En effet, pour ce dernier, ce n'est pas l'équation du mouvement qui compte, mais ce que perçoit son oreille délicate.

Dans un premier temps nous donnerons quelques détails sur la distinction entre ces deux plans, puis nous évoquerons les différentes propriétés du mouvement musical dans le plan de la sensation externe.

11.1 Du mouvement au son

11.1.1 Deux plans bien distincts, mais liés entre eux

Il ne faut pas confondre le mouvement local des différents corps physiques qui entrent en jeu dans la production et la propagation du son et le son, qui est une qualité sensible spéciale, objet propre du sens de l'ouïe. Comme le note Dom FRÉNAUD, *pareille confusion n'est, semble-t-il, commise par personne*¹. Un siècle plus tard, il nous semble important d'insister. En effet les progrès techniques qui nous permettent facilement d'enregistrer le mouvement local à l'aide d'un microphone, d'en afficher l'évolution sur un écran, de le restituer à l'aide d'un haut-parleur, tendent à nous faire oublier la distinction entre un mouvement local et une perception sensible. Les progrès dans la connaissance de l'oreille humaine nous permettent de réaliser des appareils auditifs de plus en plus performants. Ces appareils peuvent être utiles, mais ils ne sont pas des parties d'un être vivant, tandis que l'oreille est l'organe d'un être vivant. Maintenons fermement qu'il y a une frontière entre l'artificiel, fait de main d'homme à partir des créatures, et le naturel, œuvre du créateur. Il y a une distinction entre le plan du mouvement local, et le plan psycho-acoustique de la perception sonore.

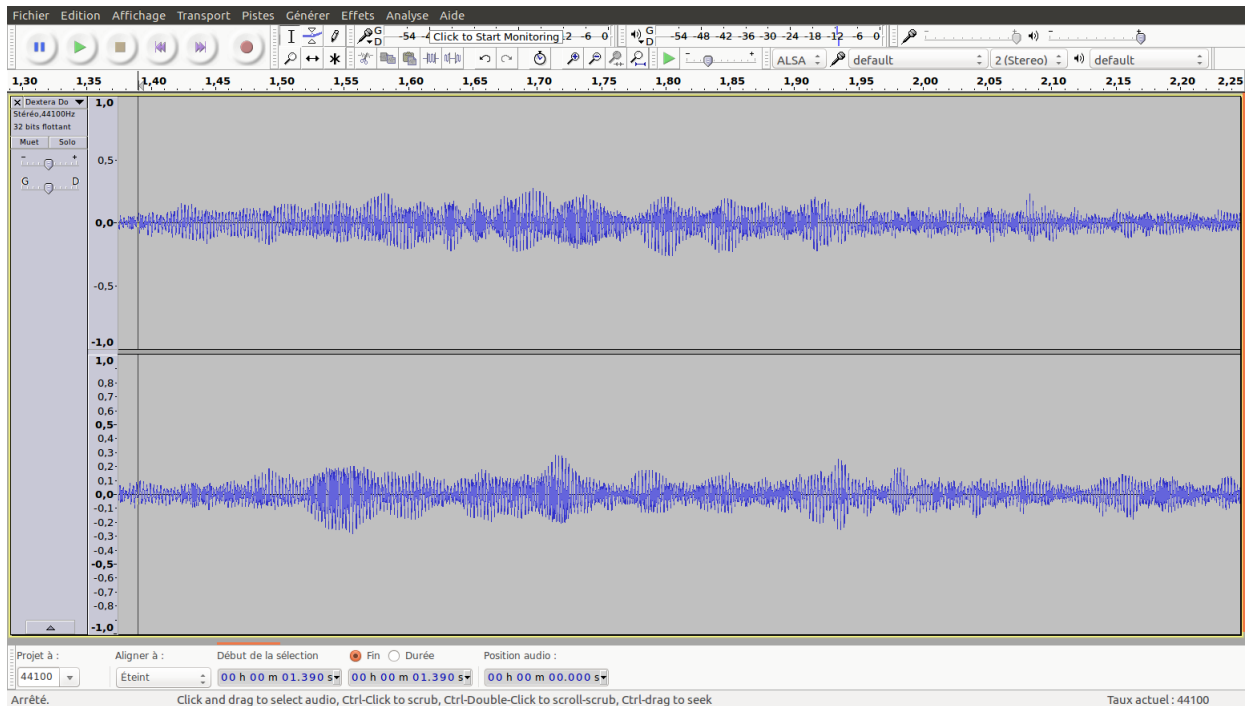
Si la distinction est nette entre ces deux plans, il y a néanmoins un rapport étroit entre eux. Le mouvement local est cause du son. Dans la pratique, le musicien néglige en général la distinction entre les deux plans, car il parle en fonction de ce qu'il entend, et il a bien peu à apprendre de ceux qui veulent tout mettre en équations.

Pour illustrer la distinction entre ces deux plans, rappelons ici une expérience simple. On enregistre des coups de crayons donnés sur une table à intervalle régulier. Si on accélère l'enregistrement suffisamment, au lieu d'entendre des coups distincts, il n'y a plus qu'un seul son dont la hauteur augmente avec la vitesse des coups. Comme nous l'avons noté dans l'article précédent : dans le mouvement complexe que produit l'instrument de musique, les variations lentes ne sont pas du tout perçues par l'oreille de la

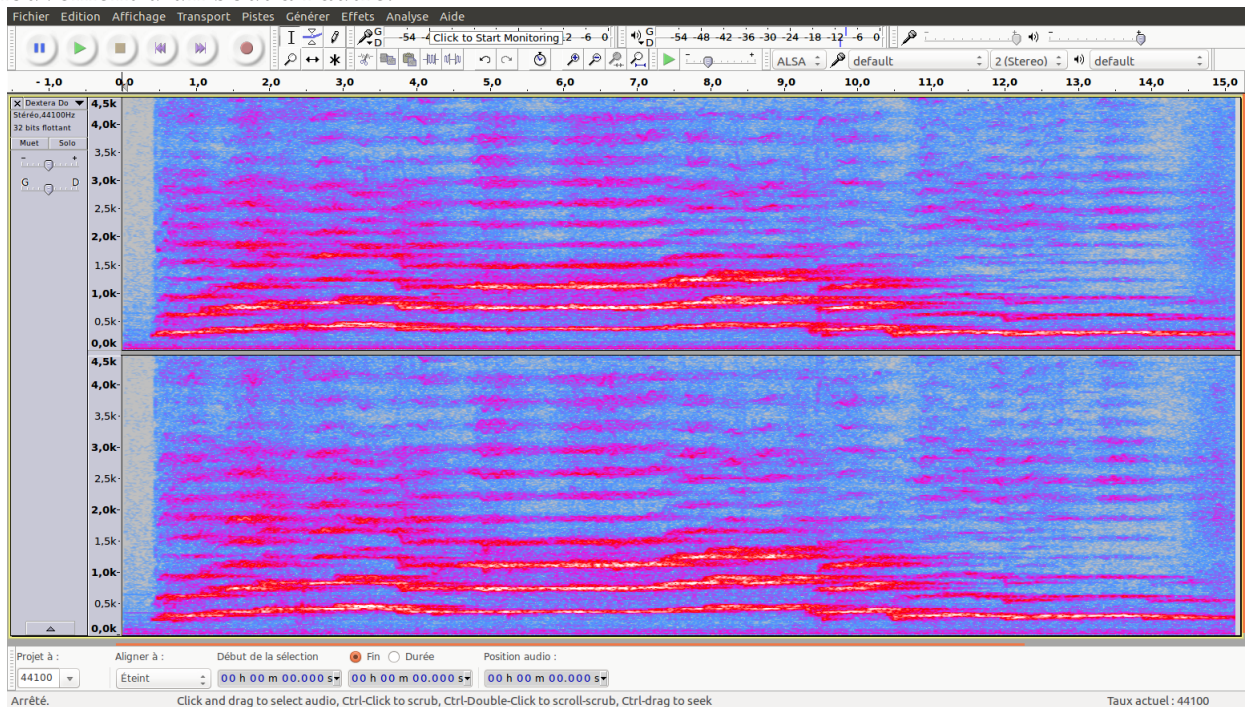
1. RG 1935, p. 216

même manière que les variations rapides. Les variations rapides donnent les qualités de chaque note, tandis que les variations lentes distinguent les différentes notes. Pour un musicien, jouer plus aigu, ou plus vite, sont deux choses bien distinctes. Alors qu'il est clair qu'en accélérant un enregistrement, on obtient un son plus aigu.

Quand nous parlons des qualités des notes, nous parlons ici de la hauteur, de l'intensité et du timbre. Alors que le mouvement local est une variation continue de l'intensité (ou de la pression), ce que l'oreille perçoit dans un son musical, ce sont des notes avec leurs différentes qualités. Ces notes durent plus ou moins longtemps. Les calculs effectués dans l'article précédent viennent l'illustrer.



Ce premier graphique donne la variation d'intensité en fonction du temps. On constate bien qu'il y a mouvement d'un bout à l'autre.



Ce second graphique est beaucoup plus parlant parce qu'il se rapproche de ce que perçoit l'oreille. Sur chaque note, les différentes qualités sont stables.

Aussi longtemps que les ondulations gardent la même fréquence, la même amplitude et la même complexité, la qualité sonore demeure inchangée : il y a mouvement local, il n'y a pas mouvement ou changement qualitatif; le son, comme tel, reste à l'état de « repos ». Rien ne montre avec plus d'évidence la distinction entre les deux plans, local et qualitatif, que cette opposition entre le mouvement entretenu dans le premier, et le repos correspondant maintenu dans le second².

11.1.2 Quelques mots sur la perception auditive

Donnons ici quelques exemples pour illustrer quelques propriétés de cette perception auditive. L'oreille humaine est en effet un organe complexe. Il ne faudrait pas croire qu'un simple calcul permet de remplacer l'oreille.

La perception de l'intensité dépend de la hauteur des sons, de la fatigue, de l'âge, ... mais aussi du fait que le son est prévisible. Comme le note Émile LEIPP, *Lorsque nous tapons très fort avec un marteau sur une tôle, nous supportons très bien le bruit parce que nous sommes prévenus à l'avance, et notre système ossiculaire a le temps de s'accommoder de façon à atténuer le niveau. Mais si quelqu'un frappe un coup identique derrière notre dos, nous avons un sursaut incoercible et notre oreille est saturée³.*

L'oreille est très délicate pour la sensation de hauteur. Alors que les musiciens n'utilisent que sept échelons d'intensité, il y a quatre-vingt-quatre demi-tons dans les sept octaves de notre musique occidentale. Et une oreille exercée peut encore distinguer plusieurs échelons par demi-ton. Là encore rien n'est simple. Par exemple la perception de la hauteur varie avec l'excitation nerveuse, comme on peut l'observer sur des œuvres d'Opéra. *Aux moments de tension dramatique, le diapason monte régulièrement et de façon nette. Il est bien évident que cette montée passe inaperçue : nous avons le sentiment que le diapason reste bien stable si nous « entrons dans le jeu »!⁴ La perception de la hauteur dépend également du timbre, par exemple un musicien de coulisse semble jouer trop bas, car les coulisses absorbent les hautes fréquences. Cependant, Dieu merci, l'oreille permet une certaine tolérance : *Lorsqu'une note de piano est fausse, elle attire tout de suite notre attention. Mais au bout d'un moment de jeu, si la fausseté ne dépasse pas certaines limites, on finit par ne pas la remarquer : nous entendons alors la hauteur que nous avons envie d'entendre; nous tolérons des écarts assez larges autour des « normes » définies par une gamme⁵.**

Ces quelques remarques illustrent bien la distinction entre le mouvement physique des corps, qui produit le son, et la perception du son par l'homme, qui dépend non seulement des propriétés de l'oreille, mais aussi d'une perception interne dont nous parlerons dans notre prochain article. Ainsi, pour apprécier une musique, il faut un bon interprète, une bonne oreille, mais aussi une éducation musicale.

11.2 Le mouvement musical dans le plan de la sensation externe

De même que nous avons reconnu dans cet ordre trois déterminations qualitatives du son, nous y reconnaitrons la possibilité de trois variations indépendantes entre elles : variations d'acuité, d'intensité et de timbre. On les appelle plus couramment mouvements mélodique, intensif et phonétique⁶.

Suivons Dom FRÉNAUD, dans l'analyse du mouvement pour chacune des qualités.

2. RG 1935, p. 216-217

3. Émile LEIPP, *Acoustique et musique*, Masson, 1976, p. 113

4. Émile LEIPP, *Acoustique et musique*, Masson, 1976, p. 120

5. Émile LEIPP, *Acoustique et musique*, Masson, 1976, p. 128

6. RG 1935, p. 217

11.2.1 Mouvement mélodique

Pour le mouvement mélodique, il est clair que les variations sont instantanées et discontinues ; le chanteur comme l'instrumentiste apprend à passer directement d'une note à l'autre. En effet dans notre musique occidentale, le port de voix ou le glissando restent des exceptions.

Il en résulte que, mélodiquement et toujours sur le seul plan de la sensation externe, chaque note de la phrase musicale n'est pas un mouvement, mais un repos : elle n'est pas variation qualitative, mais au contraire tenue uniforme et constante de la même acuité⁷.

Insistons sur cette originalité : le mouvement mélodique est discontinu, des variations instantanées viennent séparer des repos mélodiques plus ou moins longs.

Cette discontinuité physique du mouvement mélodique sera aussi la source principale d'une détermination des sons : la quantité ou la durée⁸. En effet la perception de la durée des notes est liée principalement aux variations mélodiques. Pour un musicien, la première approche d'une œuvre, c'est une collection de hauteurs avec pour chacune une durée. C'est la première information donnée par une partition et elle est largement suffisante pour pouvoir reconnaître une œuvre musicale⁹.

11.2.2 Le mouvement phonétique

Avec le mouvement phonétique, nous touchons le domaine complexe du timbre. Dans le cas du chant, il s'agit principalement de l'émission des différentes syllabes, avec les voyelles et les consonnes qui les relient.

Le mouvement qui se réalise dans cet ordre, toujours sur le seul plan de la sensation externe, est encore un mouvement de type discontinu. On passe sans intermédiaire d'une syllabe à la suivante, avec un certain temps de repos sur la voyelle de chacune d'elles. Les consonnes exercent un rôle de liaison qui colore d'une manière spéciale le passage d'une syllabe à l'autre¹⁰.

11.2.3 Le mouvement intensif

Nous parlons ici du mouvement intensif dans le plan de la perception externe. Il ne faut pas le confondre avec le mouvement local étudié précédemment, variation d'une amplitude (ou pression) en fonction du temps. L'oreille fait une sorte de moyenne. Comme nous l'avons dit plus haut, une variation complexe de la pression donne lieu, au niveau de l'oreille, à différentes perceptions : hauteur, timbre et intensité.

Comme le note Dom FRÉNAUD en parlant du mouvement intensif, *il ne faut pas craindre de lui reconnaître sur ce plan une influence considérable, et même prépondérante au point de vue de l'unité physique. À l'opposé des mouvements précédemment examinés, le mouvement intensif peut, et doit souvent, au cours de la phrase musicale, être un mouvement successif et continu¹¹.*

Alors que la hauteur et le timbre sont à peu près fixes pour chaque note et permettent de les distinguer, l'intensité peu varier sur une même note ; on parle alors de crescendo ou de decrescendo. Ce mouvement continu est responsable de l'unité des phrases musicales dans l'ordre de la perception externe. *C'est peut-être la véritable raison pour laquelle tous ceux qui oublient de considérer l'ordre psychologique de la perception complète ne peuvent en définitive reconnaître d'autres facteurs du rythme que*

7. RG 1935, p. 217-218

8. RG 1935, p. 218

9. Bien plus, il est souvent très facile de reconnaître une œuvre musicale seulement par la série des durées des notes. Frappez sur une table à l'aide d'un crayon quatre noires, deux blanches, quatre noires et une ronde. Avec un minimum de culture musicale, on vous répondra : *Au clair de la lune*.

10. RG 1935, p. 218-219

11. RG 1935, p. 219

*l'intensité*¹².

11.2.4 Mouvement quantitatif ?

Comme évoqué plus haut, il faut ajouter un quatrième caractère sensible des sons : leur durée ou quantité. La durée est déterminée par deux variations instantanées d'une autre qualité sensible. Elle mesure en général un repos mélodique et phonétique, et un mouvement continu de l'intensité. Peut-on parler de mouvement quantitatif pour désigner la succession des notes longues et brèves ?

*L'expression « mouvement quantitatif » pourra se justifier, comme nous le verrons, dans le plan psychologique où les durées inégales deviendront facteurs de mouvement. Elle est complètement inexacte et doit être rejetée si l'on veut l'appliquer au plan de la simple sensation externe*¹³.

La perception de la durée suppose le sens interne pour mémoriser la perception passée. Elle est bien sûr très importante dans la perception de la musique, ce qui nous invite à considérer le mouvement sonore sur le plan psychologique de la perception interne.

11.3 Conclusion

Dans le plan antérieur à la sensation auditive, le mouvement sonore est une variation continue d'une amplitude (position des matériaux vibrants, ou onde de pression qui se propage). Le cas est bien différent dans le plan de la perception auditive que nous venons d'étudier. Ici le mouvement sonore musical est en général une variation continue de l'intensité, mais discontinue de la hauteur et du timbre.

À ce point de notre étude, nous avons justifié la distinction entre le mouvement local des corps physiques qui entre en jeu dans la production du son, et le son proprement dit qui est perçu par le sens de l'ouïe. En passant, nous avons noté quelques propriétés déconcertantes de la perception auditive. La richesse de cette perception nous invite à distinguer à nouveau un plan plus élevé que nous aborderons dans un prochain article.

12. RG 1935, p. 220

13. RG 1935, p. 220

Chapitre 12

Le mouvement musical et la sensation interne

POURSUIVONS avec Dom FRÉNAUD, l'étude du mouvement musical. Après l'étude du mouvement local des corps physiques qui entrent en jeu dans la production du son, après le mouvement dans le plan de la sensation auditive, nous arrivons maintenant au plan de la sensation interne. C'est le cœur de son étude où il va justifier la distinction entre le mouvement musical dans le plan de la sensation auditive et le mouvement musical dans le plan de la sensation interne. C'est en même temps le point final de son étude. Commençant l'étude du mouvement musical adéquat en 1935, il s'engageait dans une première partie décrivant les trois catégories de mouvement dans la phrase musicale. Il nous reste à suivre Dom FRÉNAUD dans le dernier volet de cette partie qui se poursuit en 1936 et 1939. En effet, il n'a pas eu l'occasion de continuer son étude, et la première partie décrivant les trois catégories de mouvement, ne sera jamais suivie d'une seconde, qui nous aurait sûrement donné de lumineuses indications sur le rythme.

12.1 Le problème soulevé et la méthode préconisée

12.1.1 Le problème

Physiquement, antérieurement à tout acte de connaissance, le mouvement local est seul réalisé dans l'émission sonore; seul aussi il est enregistré par le sens externe de l'ouïe.[...] Mais si nous quittons ce domaine extérieur pour rentrer en nous-mêmes et considérer le contenu objectif total qui termine notre connaissance réelle et concrète de la phrase musicale chantée devant nous ... nous devons reconnaître la présence d'un dynamisme nouveau... Un tel dynamisme n'est plus physique, mais psychologique¹.

Autrement dit, nous n'apprécions pas la musique comme un instrument de mesure (aspect local), ou seulement avec nos oreilles (sens externe), mais encore et surtout avec nos sens internes et notre intelligence. L'objet de notre propos est ici de justifier cette affirmation. L'enjeu est de taille. En effet la distinction de ces différents plans donne une lumière profonde et une justification théorique aux considérations de Dom MOCQUEREAU sur le rythme.

Conscient de la difficulté du sujet, Dom FRÉNAUD annonce qu'il va se contenter d'établir l'existence de ce mouvement psychologique. Il renvoie à plus tard, dans une étude qui ne verra en fait jamais le jour dans la *Revue grégorienne*, le soin de préciser exactement à quel stade de notre connaissance il se manifeste, quels facteurs peuvent le provoquer, quelle valeur objective doit lui être reconnue².

1. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 121-122

2. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 122

12.1.2 La méthode pour manifester la synthèse psychologique

Pour établir solidement cette existence, Dom FRÉNAUD propose tout d'abord de considérer des phrases musicales prises dans leur ensemble pour relever des éléments qui manifestent clairement la distinction qu'il veut établir. En effet, nous apprécions la musique d'une manière synthétique, fondant en un seul tout déterminations sonores, visuelles, affections, réactions, souvenirs, ... : *c'est un ensemble extrêmement riche et complexe que pratiquement et concrètement nous connaissons tout à la fois... une analyse psychologique pourra dans la suite décomposer artificiellement cet ensemble, et reconnaître après coup la provenance de chaque élément*³. Mais dans la réalité, tout cela n'existe qu'à l'état d'union dans notre conscience psychologique.

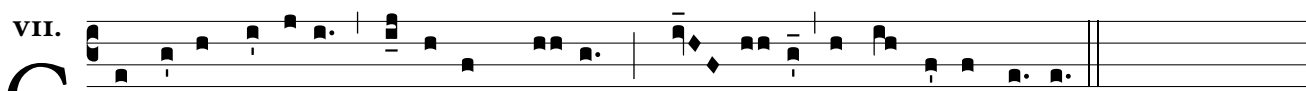
Cette synthèse est double. Elle est d'abord simultanée, en unissant les différentes perceptions actuelles, elle est surtout successive, unissant les données successivement recueillies par les sens et conservées par la mémoire. *Toute note nouvelle de la phrase musicale ne se présente concrètement à notre connaissance que dans le cadre de la partie antérieure de la phrase et conditionnée par ce contexte. Chaque son nouveau vient grossir un passé maintenu présent dans notre mémoire et fait boule de neige avec lui ; si bien que nous ne connaissons jamais chaque note telle qu'elle serait à l'état isolé, mais toujours enrichie de ce qui l'a précédée : ce qui la rend psychologiquement très différente de ce qu'elle serait seule, ou de ce qu'elle serait après un passé différent*⁴. Un exemple vient l'illustrer : *Il est évident qu'à la suite d'une série mélodique qui aura évolué dans un mode de mi, un fa pourra avoir une tout autre physionomie psychologique, que celle qu'il aurait après une série évoluant dans un mode de ré ou de sol*⁵.

*C'est en nous plaçant au terme de cette double synthèse que nous prétendons constater expérimentalement la présence, tout au long de l'audition musicale, d'un dynamisme psychologique réellement éprouvé par l'auditeur (et préalablement voulu et prévu par le compositeur et l'exécutant), résultant de toutes les déterminations multiples et complexes qui ont affecté chacun des sons antérieurs. Et ce dynamisme constituera le mouvement psychologique continu et global de la phrase musicale*⁶.

Deux exemples serviront de support à nos considérations : une antienne grégorienne bien choisie, et une phrase célèbre de J. S. BACH.

12.2 Le dynamisme psychologique d'une phrase grégorienne

Pour premier exemple, retenons l'antienne Cantate Domino, une antienne bien choisie, car la mélodie y met bien le texte en valeur.

VII. 

C Antá-te Dómino * cánti-cum no-vum : laus e- jus ab extrémis terræ.

Sur le plan physique, antérieur à notre connaissance, l'antienne se compose de notes indépendantes entre elles. La mélodie ne comporte qu'une suite discontinue de variations instantanées, car il y a passage instantané d'une note à une autre. Même du point de vue de l'intensité, il y a de *fréquentes variations instantanées : telle l'impulsion nette qui se fait sentir au début de certaines syllabes accentuées : cantáte Dómino cánticum novum laus ejus, et l'appui légèrement renforcé qui souligne les accents théatiques : ab extrémis terræ.*

Et pourtant, *il reste incontestable [...] que l'auditeur aura conscience, pendant toute la durée de l'antienne, d'un mouvement continu que n'interrompent ni les tenues mélodiques, ni les impulsions intensives, ni même la pause régulière entre les deux membres principaux. [...]*

3. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 123

4. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 124

5. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 124

6. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 124

*Grâce à ce dynamisme continu d'ordre psychologique, toutes les parties physiquement distinctes de la phrase musicale se fondent en un seul ensemble successif mais continu, où chaque élément a complètement perdu son autonomie*⁷.

Dans notre exemple bien choisi, la mélodie nous pousse naturellement à l'élan des quatre premières notes. Si le chanteur s'arrêtait sur la quatrième note, il laisserait clairement l'impression d'un manque, avec la sensation qu'il manque une partie de la phrase. Ce besoin illustre un nouveau caractère de la perception du son : le caractère psychologique. *De même qu'au cours du mouvement physique nous constatons l'existence d'un acte imparfait tendant vers un acte ultérieur : ainsi, au cours de la phrase musicale nous percevons chaque son à la manière d'un acte imparfait tendant réellement vers une ou plusieurs notes ultérieures*⁸.

Nous tenons ainsi un nouveau plan de perception, où le mouvement sonore se réalise. Il ne s'agit plus ici de notes isolées perçues avec des qualités (hauteur, intensité, timbre, durée), la phrase musicale est appréciée dans son unité, comme succession d'élan et de repos dans un plan supérieur. Sur le plan de la perception auditive, les différentes notes étaient des repos mélodiques. Ici les notes sont soit des repos, soit des élans, selon le rôle qu'elles jouent dans la phrase.

À ce dynamisme psychologique, l'auditeur peut associer différentes images, comme celle d'un objet lancé dans le vide, ou d'une chute brutale lors de l'arrêt imprévu en cours de phrase musicale. *Si une image est produite, elle n'est pas une création de pure fantaisie : elle est une traduction spontanée et naturelle, non immédiatement d'une réalité physique extra-mentale, mais d'une réalité, d'un fait psychologique en lui-même parfaitement conscient et manifeste.*

Nous pourrions croire que ce dynamisme se confond avec le mouvement intensif, avec lequel, il entretient une grande dépendance. Ce n'est pas le cas. *Distinct des images qui en résultent, le dynamisme psychologique dont nous parlons l'est également de tous les mouvements physiques qui le provoquent en nous. Nous le constatons tout particulièrement à cet instant de silence intermédiaire entre les deux membres de la phrase, alors que tout mouvement physique et toute émission sonore sont momentanément suspendus. Loin d'interrompre le dynamisme psychologique, cet arrêt physique, s'il est convenablement exécuté, l'entretient et le continue. Bien mieux l'omission ou l'abréviation notable de ce temps d'arrêt serait, tout autant que sa prolongation irrégulière, nuisible à la continuité même du dynamisme psychologique*⁹.

Dom FRÉNAUD poursuit sa démonstration en donnant un autre exemple très frappant, celui de la psalmodie. La pause de la médiate ne donne pas la sensation d'un arrêt, elle est pourtant bien supérieure à l'intervalle séparant la finale d'un verset de la reprise du suivant. Ce détail vient encore illustrer la distinction entre le plan de la perception sensible, où l'arrêt du son est un arrêt du mouvement, et le plan psychologique, où l'arrêt du son ne nuit pas à la continuité du mouvement.

12.3 Conclusion

Au terme de ces remarques, nous situons mieux la question du rythme. Il est lié à ce mouvement psychologique que nous venons de dégager, un mouvement causé par les mouvements précédemment étudiés, mais qui s'en distingue nettement comme nous venons de le voir. Dans un prochain chapitre nous suivrons Dom FRÉNAUD dans l'analyse d'un autre cas particulier très révélateur, celui de la musique d'orgue.

7. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 125

8. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 126

9. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 127

Chapitre 13

Le dynamisme psychologique dans la musique d'orgue

Pour illustrer la distinction entre le dynamisme physique et le dynamisme psychologique, Dom FRÉNAUD attire notre attention sur une célèbre page de J. S. BACH, les premières mesures de sa Toccata en ré mineur.

Le cas de la musique d'orgue est particulièrement intéressant. En effet, jusqu'à l'invention des « boîtes d'expression », au XIX^e siècle, le mouvement continu d'intensité est impossible à réaliser. Or, comme nous l'avons noté plus haut, c'est l'une des causes principales du dynamisme psychologique. Le crescendo et le decrescendo physiquement continus, faciles à réalisés dans le chant et pour de nombreux instruments, sont des moyens simples d'assurer les tensions et les détente qui constituent le dynamisme psychologique. Il y a un lien si évident entre crescendo et tension d'une part, decrescendo et détente d'autre part, qu'ils peuvent être confondus, et que certains nient l'existence d'un dynamisme psychologique, distinct du dynamisme physique lié à l'émission du son.

Dans le cas de l'orgue, il va être plus facile de mettre en évidence la distinction entre les deux plans : le plan psychologique et le plan physique. En effet, si la continuité du dynamisme psychologique s'y trouve, elle sera indépendante d'une continuité du mouvement physique, impossible à réaliser dans notre cas. C'est bien ce qui se passe : *à l'audition l'orgue laisse, autant que tout autre instrument, la sensation interne d'un développement et d'un dynamisme continus. Cette sensation serait inexplicable s'il n'existait dans la conscience psychologique de l'auditeur, réellement distinct des mouvements physiques discontinus et produit par eux, un mouvement psychologique dont la continuité n'est pas nécessairement liée à celle de ses causes*¹.

1. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 166

13.1 Le dynamisme intense d'une célèbre « Toccata »

Les premières mesures de la célèbre *Toccata en ré mineur* de J. S. BACH sont animées d'un dynamisme intense. *Ce dynamisme a été pensé et voulu par l'auteur même de l'œuvre qui n'a pas un seul instant songé à une succession amorphe et discontinue de groupes sonores sans liens mutuels. Tout ce début ne comporte qu'un seul mouvement global, merveilleusement ordonné et subdivisé en quatre membres successifs, partiellement distincts entre eux par un repos provisoire et une souple évolution du dynamisme psychologique qui ne s'éteint presque entièrement à la seconde moitié de la troisième mesure que pour renaître aussitôt et poursuivre son évolution jusqu'à la fin de la Toccata*².

Notons bien le contraste dans cet exemple bien choisi entre le mouvement physique haché et morcelé d'une part et le mouvement psychologique d'autre part, qui se poursuit chez celui qui écoute et qui attend le membre suivant. Comme le note Dom FRÉNAUD, *Impossible ici de confondre la cause physique (l'émission de groupe mélodique initial) avec son effet psychologique (l'attente, l'appel, le besoin provoqué et maintenu chez l'auditeur pendant toute la durée du silence)*³.

13.2 Silence et silence

Arrêtons-nous un instant sur le rôle des temps de silence qui séparent les séries de notes. Sur le plan physique de l'émission sonore, ils interrompent totalement le mouvement physique et séparent complètement les différents groupes sonores.

Sur le plan psychologique, il en va tout autrement. Les groupes la-sol-la provoquent une sensation d'attente, qui trouve sa réponse dans les groupes descendants. Jusqu'à l'entrée de la pédale à la seconde mesure, les six groupes forment trois jeux de questions et réponses. Les silences qui séparent les questions des réponses et ceux qui séparent les différents membres ont un tout autre dynamisme

2. Dom FRÉNAUD, RG 1936, p. 168

3. RG 1936, p. 168 – 169

psychologique. Dans le second cas, *L'attente est beaucoup plus calme, l'élan beaucoup plus discret, le besoin beaucoup plus réduit. L'exécutant pourrait bien plus aisément s'arrêter ici sans déconcerter son auditeur.* Cette diversité psychologique vient de la différence des mélodies : *Le premier groupe mélodique n'a rien de conclusif : tout au contraire ; le second s'achevant immédiatement au-dessus du demi-ton donne beaucoup plus la sensation interne d'une fin*⁴.

De l'existence de ces deux types de silence, l'un en appel, l'autre en repos, il est naturel de conclure à l'existence du dynamisme psychologique que nous cherchons à justifier.

13.3 Le mouvement psychologique

Dom FRÉNAUD donne ici quelques précisions sur ce mouvement psychologique que nous saisissons ici, pour ainsi dire, à l'état pur. *Il est évident que ce mouvement psychologique n'est pas un mouvement physique, il ne mérite même le nom de mouvement que par analogie : en soi, il n'est rien autre chose qu'une réaction vitale psychologique, prévue et provoquée naturellement en nous par les diverses déterminations du son employées à dessein par le compositeur et l'exécutant. Mais cet élément, en soi d'ordre psychologique et affectif, est, on ne peut plus réel, et nous ne percevons les sons eux-mêmes que dans ce cadre psychologique qui les enveloppe, les complète et les vivifie*⁵.

13.4 Conclusion

Avec les exemples donnés dans l'article précédent pour le chant, nous avons de belles illustrations, qui manifestent bien la distinction entre le dynamisme physique lié à la sensation auditive, et le dynamisme psychologique, réaction interne à la musique perçue. Il nous restera à étudier le lien entre ce dynamisme psychologique et les éléments de la phrase musicale, pour mieux comprendre comment le rythme est l'ordonnance du mouvement musical.

4. RG 1936, p. 170

5. RG 1936, p. 169

Chapitre 14

Quantité et dynamisme psychologique

QUELQUES années plus tard, Dom FRÉNAUD poursuit son étude en envisageant d'une manière plus analytique l'influence des principaux facteurs sur le dynamisme psychologique. De fait l'article de 1939 sera le dernier de la série, et il ne se penchera que sur l'influence de la quantité sur le dynamisme psychologique.

L'objet qu'il poursuit est toujours le même. Il s'agit de justifier la théorie rythmique de Dom MOCQUEREAU en éliminant le préjugé contraire *qui prétendrait réduire le dynamisme musical psychologique à un effet des seules variations intensives, ou tout au moins affirmer que ces variations lui sont essentielles et qu'il ne pourrait être obtenu sans leur intervention*¹.

14.1 L'expression « mouvement quantitatif »

De quoi veut-on parler ici, lorsqu'on utilise l'expression *mouvement quantitatif* ?

La quantité dont nous parlons est la durée d'un son ou d'un groupe de sons. Comme nous l'avons fait jusqu'ici, nous distinguons dans le mouvement musical différents sons, ou plutôt différentes notes pour le musicien. Ces notes ont des qualités (hauteur, intensité, timbre, ...), qui permettent de les distinguer les unes des autres. Elles ont aussi une quantité, le temps qu'elles durent.

Comme le note justement Dom FRÉNAUD, à proprement parler, il n'existe pas de mouvement physique quantitatif des sons. En effet, la durée de la note n'a pas le même rôle que l'intensité, la hauteur et le timbre. Elle n'est pas perçue par le sens externe. Il faut que la mémoire intervienne pour que l'auditeur apprécie la durée des sons et leurs relations. On peut parler de variation de hauteur, ou d'intensité moyenne en fonction du temps. Parler de variation de durée en fonction du temps appelle quelques distinctions et quelques explications.

*Il est admis, et l'analogie justifie cet usage, d'appeler mouvement quantitatif la variété de durée des sons successifs (sens A). Un autre usage, au moins aussi fréquent sinon plus, désigne sous le même vocable la durée assignée à l'unité de temps, le « tempo » (sens B) : en ce sens impropre le mouvement est dit rapide ou retenu selon la durée absolue plus courte ou plus longue donnée à la note qui constitue le temps premier. Cet usage, lui aussi, peut se justifier, encore que dans la pratique il soit la source de bien des malentendus. Mais ce qui est beaucoup plus juste et plus formel, c'est d'appeler mouvement quantitatif le dynamisme psychologique provoqué spontanément en tout auditeur par la simple succession de notes longues et brèves (sens C)*².

En quelques lignes, Dom FRÉNAUD évoque plusieurs manières d'envisager l'expression *mouvement quantitatif*. L'expression est facile à saisir dans sa généralité, mais dans la pratique, il n'est pas aisé de la manipuler avec précision.

1. Dom FRÉNAUD, RG 1939, p. 90

2. Dom FRÉNAUD, RG 1939, p. 91

Comme il l'avait signalé plus haut, l'expression est inexacte dans le plan de la sensation externe : *L'expression « mouvement quantitatif » pourra se justifier, comme nous le verrons, dans le plan psychologique (sens C) où les durées inégales deviendront facteurs de mouvement. Elle est complètement inexacte et doit être rejetée si l'on veut l'appliquer au plan de la simple sensation externe*³.

Pour qu'elle prenne tout son sens, il faut se mettre résolument dans le troisième plan évoqué par Dom FRÉNAUD : celui qui est postérieur à la sensation externe. On peut envisager le mouvement quantitatif du côté des sons qui se succèdent, comme le fait l'usage (sens A et B), pour dire que le mouvement est rapide ou retenu. Mais ce mouvement est dit en un sens impropre et analogique, en raison du dynamisme psychologique provoqué chez l'auditeur (sens C).

14.2 Deux exemples caractéristiques

14.2.1 La relation d'une brève à une longue

Le premier exemple évoqué par Dom FRÉNAUD illustre le sens A du paragraphe précédent. *Ce fait se manifeste dans l'expérience la plus élémentaire ... toute note brève précédée d'une ou de plusieurs notes sensiblement plus longues acquiert, par le fait même, dans la conscience de n'importe quel auditeur, un caractère de note de passage, d'élément tendanciel, appelant une suite [...]*

Aussi, l'arrêt d'une émission de sons inégaux ne paraîtra naturel à l'auditeur que si elle s'achève sur une note relativement longue.



En revanche, l'arrêt sur la brève laisse une impression d'inachèvement chez l'auditeur. *C'est précisément cette succession de sons perçus les uns comme achevant, terminant, les autres comme appelant un terme ultérieur, qui donne le plus facilement l'idée d'un mouvement ou dynamisme psychologique ... Les termes classiques d'élan et de repos, de lever et de retombée ne sont que des manières imagées d'exprimer cet effet, intérieur et psychologique, mais très réel et très naturel*⁴.

Comme le note Dom MOCQUEREAU en s'appuyant sur une remarque d'Aristote, le chant de cette série inégale éveille en nous le sentiment très net qu'une relation intime s'établit entre la brève et la longue...

La brève paraît un début, un point de départ, un élan; elle semble animée, vivante; elle est en mouvement.

La longue, au contraire, paraît une fin, une arrivée, une cadence ou chute; elle est un arrêt, un repos; repos provisoire pour les premières longues, définitif pour la dernière.

Point n'est besoin de texte, de vieux parchemin, pour nous enseigner cette vérité : elle est en nous; et le sauvage sans culture, lui-même, ne peut pas l'ignorer, ne pas la sentir.

C'est le rythme et le mouvement iambique, rythme primordial et naturel, composé d'une brève et d'une longue. « L'iambe est le discours ordinaire, et c'est naturellement en iambe que l'on s'exprime⁵ . »⁶

Le Philosophe avait bien noté l'importance de la longue comme valeur finale des rythmes :

*La forme péon (trois brèves une longue, comme dans celeritas) est apte à terminer la phrase, au lieu qu'une syllabe brève, à raison de sa faiblesse, rend la phrase mutilée et boiteuse. C'est donc sur une longue que la phrase se reposera, pour que la fin en soit sensible, non seulement en vertu de la volonté de celui qui écrit, ni en vertu d'une indication graphique matérielle (le point), mais en vertu du rythme qui en est l'achèvement*⁷.

3. RG 1935, p. 220

4. Dom FRÉNAUD, RG 1939, p. 91-92

5. Aristote, *Rhétorique*, III, 8

6. Dom MOCQUEREAU, *Nombre Musical Grégorien*, TI, p. 44-45

7. Aristote, *Rhétorique*, III, 8

En revanche, une série de sons de durée égale (et par ailleurs tous semblables), ne provoque plus en nous cette sensation d'alternance entre élan et repos. Chacune des notes peut être choisie comme finale.

14.2.2 La variation du tempo

Dom FRÉNAUD illustre ensuite le sens B distingué ci-dessus en évoquant le mouvement général de la phrase. *Sans entrer ici dans les détails, signalons seulement à titre d'exemple, comment une accélération générale du « tempo » dans l'un des membres de la phrase, et son ralentissement dans l'autre membre peuvent contribuer à donner dans un cas le caractère général d'élan, de « protase », et dans l'autre celui d'achèvement, d'« apodose ». C'est ce qui explique pourquoi un « tempo » un peu plus rapide marque souvent le début de la phrase musicale, et pourquoi le ralentissement progressif est le moyen ordinaire d'en préparer l'achèvement*⁸.

Ces variations de tempo⁹ jouent un grand rôle dans l'expression musicale, en particulier à l'époque romantique. Avec les variations d'intensité par crescendo ou decrescendo, ce sont les manières les plus simples d'influer sur le dynamisme psychologique.

14.3 Conclusion

Ces considérations permettent de justifier l'expression *mouvement quantitatif* et surtout l'existence d'un dynamisme psychologique. Ce mouvement uniquement fondé sur la quantité des notes, c'est-à-dire leur durée, nous le trouvons à l'état pur dans les deux cas de figures évoqués ci-dessus. Ce mouvement ne pouvant exister dans l'ordre matériel et physique, dans lequel les sons sont donnés successivement, il existe donc bien un mouvement musical qui appartient à *un ordre supérieur, celui de la psychologie et de la sensibilité interne*¹⁰.

Ici s'arrête l'étude de Dom FRÉNAUD. Il envisageait quelques années plus tôt de poursuivre son étude en faisant l'application particulière à l'étude du rythme grégorien.

*Nous ne saurions donc apporter trop de soin à l'établir [l'existence du dynamisme psychologique] ... L'existence de ce mouvement une fois assurée, le moment sera venu d'en approfondir la nature et les causes. Alors seulement, nous serons en mesure de préciser quelle est son ordonnance et quels jalons marquent ses divisions. Pour passer ensuite à l'étude particulière du rythme grégorien, il suffira d'appliquer aux mélodies liturgiques les lois générales du rythme, en se laissant guider par la nature même de la langue latine et par l'histoire des compositions grégoriennes*¹¹.

Il n'a pas poussé plus loin son étude, mais au fond ce n'est pas très grave, car toutes ces considérations plus pratiques sont déjà exposées dans les pages du *Nombre Musical Grégorien*.

8. Dom FRÉNAUD, RG 1939, p. 96

9. On parle aussi d'agogique pour ces faibles variations de tempo, s'écartant du strict mouvement métronomique d'ensemble.

10. Dom FRÉNAUD, RG 1939, p. 96

11. Dom FRÉNAUD RG 1935, p. 215

Table des matières

Introduction	i
1 Biographie de Dom MOCQUEREAU	1
2 Le problème du rythme, tel qu'il se pose à Dom MOCQUEREAU en 1875.	5
2.1 Le mensuralisme	5
2.2 Le rythme libre oratoire	6
2.3 Conclusion	7
3 Le point de départ de la recherche de Dom MOCQUEREAU	9
3.1 Ce à quoi on s'attend	9
3.2 La réalité	9
3.3 Et pourtant c'est beau!	10
3.4 Conclusion	10
4 À la recherche de la notion du rythme	13
4.1 Rythme, es-tu là?	13
4.2 Le rythme dans le mouvement sonore	14
4.3 Qu'est ce que le rythme?	15
4.4 Conclusion	15
5 Le rythme en quelques notions philosophiques	17
5.1 Visite éclair dans l'univers de la philosophie	17
5.1.1 L'analogie	17
5.1.2 Substance et accident	17
5.1.3 Matière et forme	18
5.1.4 Nature et art	18
5.1.5 Le mouvement	18
5.1.6 L'âme et la vie	19
5.1.7 L'analogie de l'être	19
5.1.8 Acte et puissance	19
5.2 Application à la notion du rythme	19
5.2.1 Le son : un accident de certains corps	20
5.2.2 Le rythme : forme par analogie	20
5.2.3 Le rythme comme relation	20
5.3 Conclusion	21

6	Le rythme, un phénomène objectif?	23
6.1	Le contexte et l'enjeu de cette question	23
6.2	Le phénomène rythmique	24
6.2.1	Un phénomène relatif	24
6.2.2	Des relations réelles et des relations de raison	25
6.3	Conclusion	26
7	Le rythme, un phénomène distinct?	27
7.1	Un peu de philosophie thomiste	27
7.2	La parole à Dom MOCQUEREAU et Dom GAJARD	28
7.3	Distinction et dépendance	28
7.4	Conclusion	29
8	Les facteurs du rythme	31
8.1	Différents sens du mot facteur	31
8.2	Facteur, comme cause formelle	31
8.3	Facteur, comme cause efficiente	32
8.4	Conclusion	32
9	Triple mouvement dans la phrase musicale	35
9.1	La distinction de trois plans	35
9.2	Une petite note de psychologie	36
9.2.1	Les sens externes	36
9.2.2	Les sens internes	36
9.2.3	La connaissance intellectuelle	37
9.3	Conclusion	37
10	Le mouvement local, cause du son et de ses qualités sensibles	39
10.1	La production du son	39
10.2	La propagation du son	40
10.3	Le mouvement sonore fixé par l'enregistrement	41
10.4	Conclusion	43
11	Le mouvement sonore et le sens de l'ouïe	45
11.1	Du mouvement au son	45
11.1.1	Deux plans bien distincts, mais liés entre eux	45
11.1.2	Quelques mots sur la perception auditive	47
11.2	Le mouvement musical dans le plan de la sensation externe	47
11.2.1	Mouvement mélodique	48
11.2.2	Le mouvement phonétique	48
11.2.3	Le mouvement intensif	48
11.2.4	Mouvement quantitatif?	49
11.3	Conclusion	49
12	Le mouvement musical et la sensation interne	51
12.1	Le problème soulevé et la méthode préconisée	51
12.1.1	Le problème	51
12.1.2	La méthode pour manifester la synthèse psychologique	52
12.2	Le dynamisme psychologique d'une phrase grégorienne	52
12.3	Conclusion	53

13 Le dynamisme psychologique dans la musique d'orgue	55
13.1 Le dynamisme intense d'une célèbre « Toccata »	56
13.2 Silence et silence	56
13.3 Le mouvement psychologique	57
13.4 Conclusion	57
14 Quantité et dynamisme psychologique	59
14.1 L'expression « mouvement quantitatif »	59
14.2 Deux exemples caractéristiques	60
14.2.1 La relation d'une brève à une longue	60
14.2.2 La variation du tempo	61
14.3 Conclusion	61