

Thrasybulos Georgiades
Musique et rythme
chez les Grecs

Traduit par Dominique Saatchian

I. THÈME DU LIVRE

*La langue grecque comme base de l'unité du rythme,
de la musique, du vers et de la danse.*

[...]

Tout ce qu'on sait de la musique chez les Grecs, on ne le sait que par des voies détournées : œuvres théoriques sur la musique, indications de poètes et d'écrivains, images sur des vases, et représentations en relief. Pris isolément, ce savoir est pour nous quelque chose de vide, de mort, puisque la musique elle-même s'est éteinte à jamais. En revanche, on a un accès direct à la poésie et aux vers grecs. Grâce à eux, on connaît le rythme grec. Le vers sera donc notre point de départ, et c'est alors seulement que nous étudierons la musique, la langue, et la danse.

Au lieu de traiter de notre objet d'une manière générale et abstraite, mettons-le en rapport avec un exemple concret. Examinons un chœur en tant qu'ensemble de la musique, de la langue, du vers et de la danse, en tant que contenu sensible, et adjoignons-y à chaque occasion nos remarques. Nous choisissons la 12^e Pythique de Pindare. Pindare a écrit durant la première moitié du 5^e siècle av. J.-C. (né vers 520, mort après 446). Il est un contemporain du tragique le plus ancien, Eschyle. Son œuvre point à l'aube du classicisme, à une époque où, par exemple, le Parthénon n'est pas encore construit. Pindare a composé des chœurs, des « odes », en l'honneur de vainqueurs aux Jeux. Il en recevait la commande du vainqueur. Ces odes étaient représentées, parfois sous la conduite de Pindare, pour accueillir solennellement le vainqueur dans sa cité. Outre les Olympiques, les Jeux de Delphes, les Pythiques, étaient les plus célèbres. L'ode que nous allons étudier a vu le jour en l'honneur d'un vainqueur aux Jeux Pythiques de 490. Elle fait partie des œuvres les plus anciennes de Pindare. (L'ordre traditionnel n'est pas chronologique. Notre ode semble par exemple être la dernière des Pythiques.) C'est l'un de ses chants de victoire les plus courts et l'un des plus simples quant au rythme. Il y est question de musique, car l'ode fête un joueur d'aulos, Midas, qui l'a emporté aux Jeux dans l'art de jouer de l'aulos. (L'aulos est l'instrument à vent le plus important des Grecs; il s'apparente à notre hautbois.) Midas était originaire d'Agrigente, en Sicile, colonie grecque.

Le chant commence par l'invocation à la ville d'Agrigente, que Pindare représente comme un être vivant. Elle doit accueillir Midas couronné, vainqueur de la Grèce (la Grèce au sens étroit) dans l'art de l'aulos qu'inventa Athéna. Pindare

raconte ainsi comment fut inventé par Athéna l'art de l'aulos : lorsque Persée décapita la Méduse, Athéna entendit les lamentations de ses sœurs. C'est après avoir délivré Persée de ses peines qu'elle inventa cet art de jouer de l'aulos, et même un air précis pour imiter la déchirante et bruyante lamentation de douleur. Elle le remit aux hommes; signal glorieux, il appelait le peuple à se réunir aux Jeux. Elle le nomma le Nome à plusieurs têtes (par allusion aux multiples têtes coiffées de serpents de la Méduse et de ses sœurs). Cet air s'échappe de l'airain léger et du roseau (à savoir, de l'anche) de l'aulos — le roseau pousse près de la ville des Charites aux belles rondes dansantes, dans l'enceinte sacrée de Céphise (sur les bords du lac Copaïs, en Béotie), et c'est (en tant qu'aulos) le partenaire fidèle des danseurs. Le chant s'achève en une rétrospective, en une réflexion sur ce qui vient d'être dit. Elle porte autant sur l'exploit de Persée et l'invention de l'aulos par Athéna que sur la victoire de Midas : lorsqu'un bonheur échoit aux hommes, ce n'est pas sans peine préalable. Peut-être un démon peut-il le provoquer tout de suite, mais la destinée demeure irréversible. Le temps viendra qui, s'il met quelqu'un en présence de l'inespéré, lui donnera beaucoup de choses qu'il n'attend pas sans lui donner encore beaucoup des choses qu'il attend.

On voit donc que le contenu de ce chœur est en rapport avec notre sujet. Pindare décrit la pratique de l'aulos comme une invention divine et comme l'imitation de la sonorité de la douloureuse lamentation. A cette occasion il donne un net aperçu de la naissance de la musique en général. On rencontre dans cette légende un type précis de musique. On y apprend aussi qu'un air d'origine divine devient le modèle à partir duquel naissent les reproductions musicales des hommes. Ce modèle originel serait le premier ancêtre d'un genre musical déterminé. L'instrument, l'aulos, est également décrit et mis en étroite relation avec le chœur. La musique — l'air proposé ici — se trouve liée aux hommes d'un double point de vue : comme imitation de la douleur et comme activité absolument artistique qui dédommage des peines tout en s'accordant de manière impénétrable avec le destin. Le contenu de cette ode nous confronte à la forme des vers qui en même temps donnent un corps à la musique en soi et sont réalisés comme mouvement de danse par le chœur (*χορός, χορεία*). (« Chœur » chez les Grecs désigne l'unité du chant des vers et de la danse; ce n'est que plus tard qu'on limita ce terme uniquement au chant.)

II. LE RYTHME GREC ET LE RYTHME OCCIDENTAL

Le rythme grec (la quantité : longue-brève).

Nous n'allons pourtant pas encore nous intéresser au contenu et à l'unité de la langue, du vers, du rythme, de la musique et de la danse, incarnés par le *χορός* (*chorós*). Nous allons commencer par considérer le rythme. Le rythme musical se présente comme l'organisation des sons — dans notre cas, des syllabes — dans le temps.

Le principe du rythme grec est très simple et facile à comprendre. On se sert uniquement de deux valeurs, de deux « quantités » (c'est pourquoi on appelle aussi la rythmique grecque « rythmique de la quantité ») : la brève et la longue. Le signe pour la brève est (◡), celui pour la longue (—). Le rapport de la brève à la longue est ordinairement de 1/2 (◡ — = ◡◡). La longue est donc d'une longueur

double de celle de la brève. Cela vaut aussi pour notre exemple. (Il y a cependant certains vers qui, comme nous le verrons plus tard, reposent sur le rapport $1 : 1 \frac{1}{2} : \cup - = \text{♩} \text{♩}$.) Les rythmes des vers résultent de diverses combinaisons de

longues et de brèves et c'est de cette manière que Pindare construit la strophe de notre chœur. Elle se compose de huit vers (« périodes »). Le chant entier comprend quatre strophes. Le schéma rythmique de la strophe se trouve donc souvent répété.

Essayons de suivre ce rythme : on a l'impression que les longues et les brèves sont mises superficiellement les unes près des autres, on a le sentiment qu'elles furent uniquement accolées les unes aux autres. Si on observe maintenant l'ensemble du rythme, on constate certaines correspondances manifestes, certains tours qui se répètent et que nous ne tardons pas à reconnaître. En particulier on remarque les rythmes $\cup\cup-$ et $-\cup-$. Nous pouvons même comprendre l'alternance de ces tours comme si elle était intentionnelle, comme si elle provenait en fait de la tendance à transformer un tour $\cup\cup-$ en l'autre $-\cup-$. Les deux tours se terminent avec $\cup-$, mais peuvent commencer avec \cup ou $-$: $\cup\cup-$. On peut ainsi penser que la strophe entière est produite par la répétition transformée d'un seul tour rythmique. En dehors de ce tour, on ne se sert encore que de longues isolées : au début des lignes 1-7, il y a toujours une longue ou deux qui précèdent le tour $\cup\cup-$, et à l'intérieur il y a fréquemment une longue intercalée entre les tours. La dernière ligne est surprenante. Toutes les autres comprennent, en dehors des longues isolées, ou bien seulement le premier tour, $\cup\cup-$, ou bien, à part celui-ci, également le second, $-\cup-$, et se terminent toujours avec $(\cup)\cup-$. Mais, dans la dernière ligne, il en va autrement. On n'y trouve que le second tour, $-\cup-$, auquel cependant est venue s'adjoindre une longue, de sorte qu'on a le rythme $-\cup-$. Ce rythme est répété trois fois, ce qui donne le dernier vers. La dernière ligne apporte donc une sorte de renversement. A la place de $(-)+\cup\cup-$ ou de $-+\cup\cup-$, $\cup\cup-$ $+\cup-$. C'est la seule ligne à avoir une longue placée non pas en tête mais après, et à ne pas se terminer par une longue mais par deux. Ainsi ce dernier vers opère-t-il une sorte de contre-mouvement et c'est de cette façon-là que Pindare mène la strophe entière à son terme et à sa plénitude. Ce contre-mouvement rappelle ce que l'on désigne dans la sculpture classique grecque par le *contraposto* (l'opposition entre la jambe d'appui et la jambe fléchie d'une statue).

III. LA MUSIQUE

Impossibilité de reproduire la musique grecque.

Les Grecs ne connaissaient pas ce que nous appelons une polyphonie. La musique qu'ils faisaient était-elle donc toujours purement homophone? Ou employaient-ils aussi — peut-être seulement de façon occasionnelle — des accords? Nous ne pouvons pas répondre à ces questions précisément et avec certitude. En effet, on ne dispose plus de la musique grecque et on ne peut pas davantage la reproduire. Certes il y a quelques très courts morceaux qui nous ont été transmis par la notation musicale des Grecs. Mais celle-ci ne suffit pas, tant s'en faut, à créer les conditions en vue de reproduire la musique telle qu'on la faisait durant l'Antiquité. Et à vrai dire pour plusieurs raisons :

1^o Le nombre des morceaux est beaucoup trop réduit. On ne peut se faire une idée générale de la musique — d'une musique très différente de la nôtre — à l'aide de ces malheureux vestiges.

2^o Tous les exemples transmis proviennent d'une époque tardive, pour la plupart après la naissance du christianisme seulement; et quant aux plus anciens, ils ne remontent pas plus haut qu'au 11^e siècle avant J.-C. Même eux ne sont donc apparus que six siècles après Homère et deux à trois siècles après Pindare et les grands tragiques. (La mélodie qui accompagne la 1^{re} Pythique de Pindare n'est pas d'époque.)

3^o Nous ignorons — et c'est le point le plus important — quel a été le rapport entre la notation musicale et le son durant l'Antiquité. En effet, la notation musicale n'est pas comparable à la musique qui retentit; prise en elle-même, elle est muette, ce n'est pas de la musique. Pour la transformer en musique il ne faut pas seulement connaître de près le système tonal, mais aussi toutes les conventions non-écrites sur lesquelles reposait alors l'exécution de la musique notée. Mais de cela on ne sait rien aujourd'hui. Or, un tel savoir ne peut s'acquérir par des voies purement théoriques. Il faudrait connaître directement, à partir de la pratique d'alors, les habitudes qui présidaient à la transformation de la notation en musique. Et ce n'est pas le cas. On ignore aujourd'hui comment le musicien grec a fait retentir de la musique à partir de la notation musicale, si et comment il brodait sur le schéma musical — simple squelette —, l'élargissait, faisait dessus des variations, peut-être aussi l'enrichissait d'accords. On ne peut même pas entrevoir, sur la base de la notation musicale, quel sens était donné au schéma musical. Ce serait une erreur de reconstituer les notations antiques selon nos représentations musicales modernes, de rapprocher par exemple les notes antiques des sons modernes, des sons du piano, et de les lire comme nous jouons des œuvres modernes, selon les notes du piano ou d'autres instruments, ou encore comme nous chantons. Reconstituer ces notations en fonction de la musique moderne serait une erreur.

Outre les points déjà mentionnés, il me semble qu'il y a encore une autre raison générale pour laquelle on se trouve si dépourvu devant les notations musicales antiques : ces notations sont-elles réellement une notation musicale, faut-il y voir de l'écriture, de l'écriture valable en tout temps? Ce qui élève les tentatives de noter au rang de l'écriture véritable, c'est le caractère manifeste et univoque qui brise la sphère de ce qui n'est que privé, c'est ce qui ne souffre d'aucune réduction, ce qui est évident, le côté achevé de l'écrit. Cela vaut pour la langue écrite en Grèce aussi bien que pour notre écriture musicale en Occident. Mais comment se fait-il que des vers grecs qui nous ont été transmis par l'écriture grecque comme une langue d'une richesse vraiment incommensurable ne nous soient parvenus que très rarement dotés de notes? Une telle notation pourtant — qui sait pour quelles raisons elle a toujours été adoptée —, on peut à peine lui reconnaître le caractère d'écriture véritable. Elle fait plutôt penser à de l'expérimentation, à des essais théoriques ou à d'autres essais précis. Et si on n'y reconnaît pas de l'écriture, c'est parce qu'il y manque ce côté achevé de l'écrit, nécessaire pour donner accès à la musique — ce qui est autre chose que de déchiffrer uniquement les notes une à une.

La clarté immédiate est également le signe d'une écriture véritable. Une langue

écrite écrit des mots, des mots entiers (aucune écriture ne se décompose par exemple en lettres ou en syllabes). Ces mots écrits représentent les mots parlés. Lorsqu'on lit, la signification qui leur est attachée s'impose aussitôt, est aussitôt claire, comme lorsqu'on parle. Quelle est l'analogie avec l'écriture musicale? La musique ne désigne pas des choses, ainsi que le fait la langue. Une écriture musicale n'est aussitôt claire que si elle montre le déroulement de la musique de façon patente. N'utiliser qu'à cette fin des signes pour chaque son, pour le rythme, ou par exemple pour les touches sur un instrument, ne suffit pas. Cela est tout à fait comparable aux essais d'un laboratoire de phonétique, qui consistent à exprimer des sons avec des signes écrits. Or de tels signes ne sont pas à même de susciter en nous le sentiment d'avoir affaire à une véritable écriture. N'est une écriture musicale vivante que celle qui, en Occident, repose sur la portée, celle qui *montre* graphiquement aussi bien l'aigu et le grave que le déroulement dans le temps. Le fait qu'une telle écriture musicale et véritable était inconnue des Grecs coïncide bien au fond avec la constatation selon laquelle la musique chez eux n'existait pas en tant que domaine spirituel indépendant.

*La musique jouée par l'aulos est l'expression
de la subjectivité.*

Dans l'exemple pris ici, on ne peut absolument pas se faire une idée de la manière dont le chant du chœur grec et le jeu de l'aulos qui l'accompagnait probablement ont bien pu retentir. Pourtant le contenu du poème est porteur d'une petite compensation : il comporte une indication précieuse sur la façon dont les Grecs comprenaient un genre déterminé de musique. Dans le poème on a vu l'art de jouer de l'aulos caractérisé comme étant l'imitation musicale de la lamentation de douleur. D'après cela, le cri douloureux de l'homme a donné lieu à l'invention de l'aulos. L'aulos est un instrument à vent. Le son d'un instrument à vent ressemble beaucoup à la voix. Comme elle, en effet, il est issu du souffle, de l'expulsion de l'air. Mais la voix, pour autant qu'elle n'est pas le support de la parole, sert à extérioriser l'émotion. Le cri est signe de vie qui se donne à entendre. On peut, sans proférer un mot, exprimer de la joie ou de la douleur par la voix. La voix exprime ainsi le sentiment du sujet, qu'il soit de joie ou de peine, et elle le fait par le souffle. Or, c'est précisément de cela qu'est capable aussi l'instrument à vent. Exprimer quelque chose qui ressemble à la voix humaine : la musique peut produire avec l'aulos une attitude proche de l'expression de l'émotion.

Mais cette musique, le jeu de l'aulos, n'était pas l'expression même de l'émotion, c'était plutôt sa reproduction par des moyens artistiques. La lamentation d'Euryale, la sœur de la Méduse, impressionna tant Athéna, que celle-ci ne put faire autrement que la retenir. Elle ressentit le besoin de donner à cette impression une forme objective et fixe. Cette impression bouleversante, qui déchire le cœur, donnée par la souffrance que fait entendre la lamentation, elle était « imitée » (μιμήσατο, v. 21) par l'aulos, ou mieux, à la manière de l'aulos. La lamentation était transformée en art (τέχνη), en savoir-faire, en jeu de l'aulos, en musique. Athéna a pour ainsi dire tressé d'un bout à l'autre (διαπλέξαισα, v. 8) cet air en prenant pour motif la lamentation. Pindare nous apprend deux choses dans ce

chœur : 1^o Il fait la distinction entre la souffrance et la vision de la souffrance par l'esprit. La première, expression même de l'émotion, est humaine, témoin de la vie, est la vie elle-même. Cependant que l'autre, où l'art revêt la souffrance d'une forme objective, est divine, libératrice, acte de l'esprit. Ce n'est que dans la mesure où les hommes possèdent ce divin, sont capables de le recevoir en quelque sorte des mains de la déesse, qu'ils participent du spirituel. 2^o Pindare nous dit concrètement que la musique issue de l'instrument à vent est comprise comme imitation de l'émotion humaine. Cela est extrêmement important. Car Pindare met ainsi en lumière un mode précis d'apparition de la musique, il distingue un type précis de musique : la musique comme imitation de l'expression. Par sa nature, cette musique est homophone, comme le cri humain et le cri animal. Elle est, pourrions-nous dire, « *linéaire* ».

Une telle musique n'emploie qu'un petit nombre de tons fixes. (Chez les Grecs, ils sont les uns avec les autres en rapport de quarte, de seconde, et de quinte.) Mais outre ceux-là, on emploie encore d'autres tons qui ont davantage le caractère de tons intermédiaires. Ils ne sont pas exactement restitués par la gamme diatonique¹. Ils constituent des intervalles que l'on pourrait déterminer, par exemple, comme des tiers ou des quarts de ton. (Les Grecs essayèrent de percevoir ces tons par le mode chromatique et le mode enharmonique.) Or, leur caractéristique essentielle est justement de n'être pas mesurables avec exactitude. Ce moment irrationnel que l'on retrouve aussi dans les cultures musicales modernes non-occidentales est très spécifique de la musique linéaire car il rappelle la manière dont la voix est émise comme expression de l'émotion.

Bien que d'après sa nature l'aulos soit homophone, il est tout à fait imaginable de ne pas toujours s'en tenir rigoureusement à l'homophonie. Car en général, l'aulos est représenté comme un double aulos. Ainsi, on pouvait souffler en même temps dans deux anches. Il est bien possible que, par exemple, l'un d'eux produisît un son permanent et grave, ce qu'on appelle le bourdon et qu'on rencontre encore dans la cornemuse.

La naissance de la musique en tant qu'elle résonne. Le mythe de l'invention de la lyre.

L'aulos, l'instrument à vent, n'était que l'un des deux instruments de musique les plus importants des Grecs. L'autre était la lyre, un instrument à cordes. Le son provenait des cordes que l'on pinçait ou que l'on grattait. Ici aussi, il était possible de produire des accords en pinçant plusieurs cordes à la fois. On comprend sans mal qu'il ne peut être question d'envisager l'art de jouer d'un tel instrument comme étant d'abord l'imitation de l'expression, du cri, de la lamentation. La flûte que la musique utilise ici, il faut plutôt la comparer à l'étonnement devant la résonance en tant que telle. Ce que l'art retient ici, c'est juste cet étonnement devant la merveille de la résonance, le fait d'être étonné qu'un objet résonne, qu'un instrument puisse produire des sons — et même des accords. Plus précisé-

1. Échelles à 7 degrés qui procèdent par tons et demi-tons consécutifs sur les touches blanches du piano.

ment : qu'il y ait des sons qui aillent ensemble. Jouer de la lyre est donc fondé sur le phénomène de la consonance. Ce qui naît ici, ce n'est pas en premier lieu une musique linéaire, mais, pourrait-on dire, une musique qui *résonne*. Jouer de l'aulos donne forme à notre activité propre, à notre moi. Tandis que jouer de la lyre fait prendre conscience de ce qui nous entoure. C'est capter le monde en tant qu'il résonne. La musique n'apparaît pas ici comme l'imitation de l'expression, mais comme le miroir de l'harmonie du monde que l'homme découvre de manière étonnante en jouant des instruments. Ainsi comprend-on la musique depuis Pythagore et son école jusqu'à Képler, comme l'image imparfaite, mais accessible aux hommes, de l'harmonie des sphères inaccessible à l'oreille humaine, de ces sons imperceptibles qui avaient mis en ordre les planètes.

A côté du mythe de la naissance de l'aulos, il y en a un autre qui raconte l'invention de la lyre. Le dieu Hermès aurait inventé la lyre en apercevant la carapace d'une tortue. Il lui vint à l'esprit qu'elle pourrait produire du son si on l'utilisait comme un corps sonore (*Hymne homérique à Hermès*, v. 20-64). Ce mythe ne dit en fait rien d'autre, si ce n'est que l'invention de la lyre est contemporaine de la découverte du monde en tant qu'il résonne, de la découverte du « monde résonnant ». On ne trouve aucune trace dans ce mythe d'un accord entre l'expression subjective de l'être humain et la musique.

Les deux conceptions fondamentales de la musique, aussi élémentaires qu'opposées, comme on l'apprend par ces deux mythes grecs, contiennent, renferment les possibilités de toute la musique en elle-même. Ce sont deux pierres angulaires qui portent toute la musique jusqu'à nos jours. Ce sont deux extrêmes entre lesquels oscille toute la musique livrée par l'histoire¹. La lyre est spécifiquement l'instrument d'Homère², l'instrument de l'épos, de l'observation paisible du monde. L'aulos, lui, est davantage l'instrument de l'attitude extatique, enthousiaste, l'instrument du dithyrambe. La lyre est l'instrument d'Apollon, l'aulos celui qui célèbre Dionysos. A l'époque classique, et aussi chez Pindare, on trouve deux instruments, l'aulos et la lyre, et par là, les deux attitudes fondamentales de la musique, tantôt séparées, tantôt réunies.

Le modèle (nomos) musical divin et ses exécutions par les hommes.

Dans notre chœur, l'air inventé et remis aux hommes par Athéna est appelé un νόμος (*nomos*). *Nomos* signifiera plus tard « loi ». Mais cette notion avait en musique une signification particulière, autant comme modèle que comme quintessence de l'air. Athéna a créé l'air « divin », le « *polyképhalos nomos* » et l'a donné aux hommes. Ce *nomos* est le modèle d'après lequel renaît l'air « humain », toujours grâce à l'art du joueur d'aulos. Le *nomos* n'est donc pas tant un morceau précis qu'un genre précis pourtant rempli d'un contenu musical très concret au sein duquel naissent divers morceaux, toujours grâce à l'exécution. L'art du

1. Cf. à ce sujet, l'essai fondamental de R. von Ficker, *Les Formes sonores primitives*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1929, pp. 21 sqq.

2. Chez Homère, la lyre n'est pas désignée. Il nomme l'instrument à cordes pincées, *phorminx* ou *kitharis*.

musicien, par conséquent, ne consiste pas à inventer de toutes pièces de nouveaux morceaux, de nouvelles mélodies, mais à exécuter le *nomos* de manière littérale, convaincante, et dans cette mesure, nouvelle, c'est-à-dire créatrice. Le *nomos* est comme une mélodie idéale qu'on ne peut saisir en elle-même, puisque divine, mais qu'on rencontre à la base de chaque exécution. Il est comme le thème (invisible) de variations qui ne cessent de naître. Le travail du musicien revient en quelque sorte à faire des variations sur une idée musicale donnée. Il n'a rien à voir avec le fait de composer à son gré, comme on le voit dans notre musique. Il n'a pas plus en commun avec celle-ci la tâche de reproduire fidèlement une composition écrite jusque dans les moindres détails. Dans l'Antiquité, l'activité musicale n'est compatible ni avec nos idées sur la composition, ni avec une simple exécution. Une certaine analogie serait plutôt fournie par la production d'une musique non fixée par écrit selon une représentation fondamentale de la musique, ou d'un squelette musical donné — pratiques que l'on rencontre encore dans la musique populaire et dans les civilisations extra-européennes.

De tels *nomoi*, de tels modèles, il y en avait naturellement plusieurs. Notre « *polyképhalos nomos* », avec lequel Midas a sans doute remporté le prix aux Jeux Pythiques, n'est qu'un des *nomoi* d'aulos. Il y avait des *nomoi* avec chant et des *nomoi* purement instrumentaux. Pourtant le jeu purement instrumental était un cas exceptionnel pour les Grecs. En général, les instruments étaient au service du chant et de la danse. Les Grecs ne disposaient d'aucun mot correspondant à notre « musique » et qui donc se serait aussi appliqué à de la musique purement instrumentale. Il est très révélateur qu'un terme de ce genre fasse défaut dans notre ode qui traite pourtant de musique — de musique instrumentale. Pour l'air instrumental de l'aulos, Pindare emploie les mots « *melos* » (v. 19), « *nomos* » (v. 23), et le joueur d'aulos n'est pas appelé « musicien », mais « *aulète* ».

IV. VERS GREC ET VERS OCCIDENTAL

Caractère musical du rythme de la langue et du vers en Grèce.

Il y avait un lien étroit entre le phénomène musical et la récitation des vers. Lorsque la langue grecque retentissait en forme de vers, il se produisait quelque chose comme de la musique. Le vers était-il toujours chanté chez les Grecs? Ainsi formulée, la question n'est pas tout à fait correcte, car le vers grec contient déjà en soi de la musique. Aussi n'a-t-il pas besoin d'être mis en musique. Je mentionne dès maintenant qu'il constituait avec la musique une unité. D'où vient alors que le vers, sans avoir été spécialement mis en musique, sans avoir même été doté de surcroît d'un rythme musical, ne fût pas seulement langue, mais aussi originellement musique?

Cet amalgame singulier du vers et de la musique, cette unité, est propre à la langue grecque elle-même. Cela se comprend. En effet, que le vers ne soit pas seulement langue, mais aussi, en même temps, musique, par lui-même, sans que l'on y soit pour quelque chose, cela ne peut tenir qu'au fait que la langue, qui constitue le vers, n'est pas seulement « langue » en notre sens, mais encore possède une propriété musicale particulière. Cette propriété particulière de la langue grecque est en rapport avec le rythme grec. (On ne peut pas apprécier aujourd'hui dans

quelle mesure le mélodieux de la langue grecque a pu y contribuer, puisqu'on ne le connaît plus.)

On a vu que la rythmique grecque ignorait toute rupture entre la division du temps et la scansion. Pour établir les rythmes, on utilisait des « corpuscules » achevés, la brève et la longue, le « temps réel »¹. Or, cette propriété rythmique n'est nullement un trait des seuls éléments musicaux, elle n'a pas été inventée de toutes pièces, mais a été préfigurée dans la manière d'être propre à la langue grecque. Un passage du *Cratyle* de Platon exprime clairement cette idée : « Ceux qui s'attaquent aux rythmes distinguent d'abord la fonction des lettres, puis celle des syllabes, et alors ils en viennent aux rythmes pour les étudier; pas avant² ». Par conséquent, quiconque veut s'occuper des rythmes, doit d'abord s'être occupé de la langue, de la grammaire, des lettres, des syllabes, et là, s'y retrouver. Mais pourquoi? Tout simplement, parce que c'est là, dans la langue, dans les syllabes, que le modèle des rythmes est à trouver. La langue grecque constitue la condition du rythme grec. Les syllabes elles-mêmes sont souvent la matière d'où éclôt un rythme. Ces petits corpuscules, ces petits blocs, les longues et les brèves, ne résultent pas d'une division rythmique abstraite, mais sont donnés par la langue grecque elle-même. Les syllabes prises une à une ont en effet une durée invariable dans la langue grecque. Elles sont ou brèves, ou longues. Cette propriété s'en tient au mot même. C'est le trait essentiel du mot. Il n'y a pas que le rythme musical qui porte dans les mots la densité des syllabes. Mais ce n'est pas pour autant qu'elle se laisse influencer par la parole individuelle : elle est un trait *objectif* du mot, elle caractérise le mot en tant que support matériel, corps, objet. Ces syllabes longues ou brèves ne sont d'aucune manière en rapport avec la volonté d'exprimer du sujet, aussi n'apparaissent-elles pas comme la conséquence de la signification du mot.

On comprendra mieux ce que je veux dire ici, en opposant à la langue grecque les langues occidentales. Examinons par exemple le mot *Vater*. La première syllabe *Va-* est accentuée, on insiste dessus car c'est d'elle que le mot tire sa signification. Cette syllabe est porteuse de la signification en tant que syllabe de base. La seconde syllabe *-ter* est légère et prononcée plus vite, parce qu'elle est une simple terminaison. Elle est aussi peu importante pour la signification que pour l'expression subjective. Ainsi voit-on qu'en allemand — et toutes les autres langues occidentales se comportent de la même manière — l'insistance sur la syllabe et la longueur qui s'ensuit, ou la rapidité et la brièveté, dans les terminaisons par exemple, ne sont pas des propriétés objectives du mot, ni des traits physiques de ce mot. Elles sont plutôt en rapport avec la signification, avec le sujet, avec celui qui parle, avec ce qu'il pense, ce qu'il veut exprimer. L'accentuation et la longueur de la syllabe ne sont donc pas seulement en relation avec la signification du mot, mais peuvent aussi, selon les cas, être liées à une expression distincte. On peut dire par exemple, *Vater*, ou bien *Vaater*, ou bien encore *Vaaater*. On peut aussi revêtir cette syllabe d'une accentuation plus forte ou plus faible, d'un poids distinct. Cet exemple montre clairement que dans les langues occiden-

1. *Die « erfüllte Zeit »* : littéralement, le « temps rempli », le « temps plein », la durée, le temps, au sens courant. (N.d.T.).

2. *Cratyle*, Chap. 35, 424 B-C.

tales, ce n'est pas la syllabe *même* qui est brève ou longue, mais que c'est celui qui parle qui lui donne sa forme, exactement telle qu'il la veut, pour y mettre la signification, l'insistance, l'émotion, pour y répartir les accents au sein de la phrase. De cette façon se révèle le rapport particulier de la langue, en tant qu'elle est parlée, avec le sujet. Voilà pourquoi il n'y a pas, dans les langues occidentales, une syllabe toujours nettement ou brève ou longue. Elle ne peut apparaître que relativement brève, longue, très brève, ou très longue.

Le seul trait du mot à demeurer hors de l'influence de celui qui parle, c'est la place de l'accentuation : *Váter*. Cette place est fixe, interchangeable. Il est absolument impensable de devoir dire *Vatér*. Au sein du mot ou de la phrase, l'endroit qui porte l'accentuation est à rapprocher d'un point renforcé, lequel ne témoigne en rien de la durée de cette syllabe : *Vater*. Ce que déterminent les langues occidentales ainsi « objectives », indépendantes de la volonté de celui qui parle, ce n'est que ce point. Elles ne déterminent qu'une conséquence de l'accentuation. Mais la scansion, munie d'une durée précise, a toujours lieu différemment, dépend du sujet, de celui qui parle.

Le même mot *Vater* est en grec *πατήρ* (*pătēr*). Chacune de ces deux syllabes possède sa propre durée fixée une fois pour toutes. Cette durée des syllabes est indépendante de la signification et de l'expression. Elle est indépendante de la volonté de celui qui parle, du sujet. Elle est donc objective. Ainsi ce mot est-il frappé, concentré, irréductible, comme un corps solide. Langue singulière! Dans notre exemple, la syllabe principale *Va-*, accentuée en allemand parce que porteuse de la signification, ne l'est pas en grec, et n'est même pas longue. Mais c'est par contre la terminaison *-ter* qui est longue. Dans un autre mot, cela pourrait être l'inverse. Car ce n'est pas de la signification des syllabes, de la cohérence du sens, que dépend l'établissement de la durée des syllabes, mais, pourrait-on dire, de la nature objective de la syllabe même. Il est très significatif que cela apparaisse déjà dans la manière d'écrire. L'écriture grecque distingue en effet des voyelles brèves et des voyelles longues. Par exemple, un *η* est un *ē* long — où qu'il se trouve, tout à fait indépendamment de la signification, de la cohérence du sens, ou même de l'expression, la syllabe est longue. Ainsi, dans le mot *μήτηρ* (*mère*), les deux syllabes sont longues.

Cette durée fixe de la syllabe, comprise dans la substance du mot et indépendante de la signification, a d'étonnantes conséquences : il peut arriver, par exemple, que de simples terminaisons ou des particules de liaison faibles en signification consistent en syllabes longues. Dans la parole, ces syllabes prendront nécessairement plus de place, passeront davantage au premier plan, comme celles qui aujourd'hui nous apparaissent de manière plus importante porteuses de signification. Cela est surtout frappant lorsque les syllabes principales sont brèves. Prenons par exemple les deux derniers mots du premier vers de notre ode. Tous deux se composent de trois syllabes. Les deux premières de chaque mot, les syllabes principales, sont brèves, et seules les terminaisons sont toujours longues : *βροῦτ'ἄν πῶλ'ἄν* (de villes mortelles). Ici, les terminaisons acquièrent par la résonance une position dominante, alors que le principal est oublié. Selon notre sens moderne de la langue, voilà qui va à l'encontre de la signification et de l'expression. Celui qui parle — dans notre sens — doit ne pas se sentir libre. Au second vers, on trouve un substantif qui se compose uniquement de deux brèves :


ἔδος (*Wohnsitz*, résidence), après quoi vient un mot qui ne sert qu'à la transition, un pronom relatif, qui est long : ἃ (*die*, qui). Il en résulte donc, par rapport à des notions occidentales, cette manière absurde, fautive, de parler : ἔδος ἃ « *Wohnsitz die* » (résidence qui¹). Pour nous, cette manière de parler est absurde, car nous avons l'habitude de relier les longues et l'accentuation au sujet, et non de les considérer comme une propriété physique du mot seul. Pour les Grecs cependant, c'est cette manière-là de parler qui était correcte et pleine de sens. Car chez eux, celui qui parlait ne mettait aucune insistance sur les longues. C'était une propriété de la structure du mot, du corps sonore du mot même.

Le vers se comporte de la même manière que la langue. Car le vers est langue. Il ne peut que faire ressortir, donner une forme à ce qui est déjà compris dans la langue. Les vers grecs sont formés à partir des phrases, des mots grecs. Mais ces mots sont choisis — et en cela, le vers se distingue de la langue quotidienne — de sorte qu'ils couvrent une suite déterminée de longues et de brèves toujours donnée à l'avance. (Cela n'est certes pas contredit par le fait que, dans la langue courante, syllabes longues et brèves ne devaient pas se tenir ensemble dans un rapport arithmétique et rationnel. C'est dans le vers seul que le rapport d'une syllabe longue à une syllabe brève est articulé. On pourrait comparer les syllabes de la langue courante à des pierres non taillées, mais qui posséderaient pourtant elles aussi leurs propres dimensions fixes. Les syllabes du vers, en revanche, sont comparables à des pierres taillées, à de petits cubes — en rapport de grandeur 2 : 1, ou aussi 1 1/2 : 1).

Examinons le dernier vers de notre strophe. Les mots et les syllabes sont choisis de sorte qu'ils rendent perceptible le modelé de la série donnée de longues et de brèves grâce à leurs syllabes longues et brèves pour ainsi dire de naissance. Dans la dernière strophe, le dernier vers contient une idée importante, a un sens élevé : « Il (le temps) lui donnera beaucoup de choses qu'il n'attend pas, et ne lui donnera pas encore beaucoup de choses qu'il attend. » Pourtant : tout juste cela, ce sens élevé, ne peut venir au jour par l'intermédiaire de celui qui parle, ou encore par la mise en forme du vers. Ce sens apparaît là comme quelque chose d'indépendant de la volonté de celui qui parle, comme quelque chose d'invariable, le destin (*Fatum*) lui-même. Oui, ce sens apparaît donc comme quelque chose de finalement inconcevable pour l'homme; d'aussi inconcevable que cette sorte de naissance des mots grecs, naissance physique du mot grec. Le sens de ce vers est aussi intangible que les mots grecs eux-mêmes sont hors de toute influence du sujet et de sa volonté d'exprimer. Ils ont leur volonté propre. Ils ne sont pas susceptibles de recevoir, de supporter, d'extérioriser une insistance. Et ainsi se comporte aussi le vers en tant que totalité, ne supportant aucune coloration, aucune variation, aucune explication, aucun complément issus de la sonorité. Il est une forme à disposition fixe, comme les mots grecs eux-mêmes².

1. Ce ne sont pas seulement des questions de rythme qui font que la traduction ne peut convenir, mais également le genre des mots : *Wohnsitz* est masculin (*der*) et *die* ne le représente pas (de même qu'en grec ἔδος est neutre (τό), alors que le relatif ici est féminin). Aussi a-t-on conservé l'allemand (N.d.T.).

2. La frappe du vers grec interdit la question, qui se posait en littérature, de savoir s'il ne s'agirait pas ici de la forme traditionnelle de la maxime. Une telle réalité se tient au-delà de l'alternative « énoncé personnel ou maxime ».

Mais lorsque je dis que le vers, cette forme à disposition fixe, ne peut supporter aucune variation, aucune explication, aucun complément issus de la sonorité, cela signifie qu'il est hors d'atteinte d'une adaptation musicale et rythmique autonome. Cette constatation, à présent, ne veut rien dire d'autre que cela, à savoir que le vers lui-même comprend en soi le rythme musical. En effet, le rythme est déjà complètement établi dans sa musicalité par la langue — par ex., le rythme du dernier vers cité : . Le vers grec, originellement, n'est donc pas seulement une réalité de la langue, mais en même temps une réalité musicale et rythmique. Mieux : c'est sur le plan de la langue que le rythme est déjà complètement établi, c'est-à-dire, aussi, musicalement, et c'est pourquoi on ne peut rien obtenir de plus avec une rythmique musicale particulière. Le vers grec comprend l'élément musical parce que la langue grecque le comprend déjà.

*La séparation entre le rythme de la langue
et le rythme de la musique dans le vers occidental.*

Cela se comprend mieux si l'on se rappelle le caractère du vers occidental. Comme les vers grecs, les vers occidentaux reposent sur les propriétés des langues qui sont à leur base. On a vu que, dans les langues occidentales, seule la place de l'accentuation est établie objectivement, et que la scansion (les véritables rapports rythmiques), en particulier, dépend de celui qui parle. Il en va de même pour le vers occidental. Il ne se distingue de la langue quotidienne qu'en ce qu'il réclame un nombre déterminé de syllabes avec un ordre plus ou moins déterminé d'accents.

Am Brúnnen vór dem Tóre (A la fontaine près du portail)

• ● • ● • ● •

Les langues occidentales, et par conséquent les vers occidentaux, ont une certaine ressemblance avec le principe de la mesure (*Takt-Prinzip*) : elles établissent une suite d'accents comparable à une série de points accentués (●) et non-accentués (•). En outre, le vers présente une ressemblance particulière avec la mesure (*Takt*) : il détermine un *ordre* dans l'accentuation, c'est-à-dire une répétition régulière de la suite d'accents établie, par exemple • ● • ● • ●, etc., ● • • ● •, etc. (Ici, on a même l'impression que l'accentuation a lieu à intervalle égal de temps — comme pour la mesure —, bien que cela ne soit pas exact objectivement.) En Occident, la langue et le vers ont encore une chose en commun avec la musique. Le processus qui établit le rythme n'a pas lieu en *une* fois, une fois pour toutes, comme en grec, mais se produit en deux strates distinctes, en deux « étapes de travail », successivement : on établit d'abord une suite d'accents, et alors seulement a lieu la scansion avec un rythme concret. La scansion n'est pas fixée par le corps de la langue; en musique cependant, elle résulte de valeurs rythmiques mesurables objectivement. C'est pourquoi le caractère commun aux langues et à la musique occidentales a aussi une autre conséquence de taille, i.e. la séparation stricte entre la rythmique de la parole et la rythmique de la musique, i.e. l'émancipation de la rythmique musicale. Car dans la langue et le vers, il n'y a guère que la suite d'accents qui soit objectivement établie. La scansion est le corrélat de la signification et de ce qui reste de la cohérence du sens, de l'expression, etc. Elle est liée au sujet. Autrement dit : elle dépend de la manière de parler de chacun,

elle est un pur phénomène de la *langue*, et n'est absolument pas établie d'une manière musicale. La rythmique musicale dispose d'autres moyens. Ainsi, les valeurs rythmiques subjectives de la langue peuvent aussi être déterminées musicalement et objectivement (il faut pourtant y conserver l'ordre de l'accentuation). Il est donc possible de doter un vers donné d'une forme musicale rythmique. Bien plus, cela devient une nécessité, surtout si l'on entreprend de mettre un vers en musique. L'indépendance de la rythmique musicale se manifeste de la façon la plus nette dans les diverses possibilités dont elle dispose. Par exemple :

Am Brunnen vor dem Tore

2/4 

ou 3/4 

ou 3/4 

(chez Schubert)

etc.

La langue et la musique occidentales, et, à l'arrière-plan, la structure spirituelle, témoignent donc par elles-mêmes de ce que le rythme de la langue et celui de la musique sont deux choses différentes et indépendantes. Voilà pourquoi le vers supporte une adaptation rythmique et musicale indépendante, et même l'exige dès qu'il est sur le point d'être relié à la musique. Or, c'est précisément cela qui est impossible chez les Grecs; pour cette raison, le vers est à la fois langue et musique.

Le fait que la forme grecque du mot établisse en entier le rythme, indépendamment du sens, éclaire bien aussi le phénomène suivant : la phrase et la pensée ne se terminent pas nécessairement en même temps que la strophe. Mais cela ne fait pas appel à un moyen technique particulier comme l'enjambement, le rejet au vers suivant, ou à quelque chose d'artificiel. On doit plutôt y voir la conséquence naturelle de la structure grecque de la langue et du vers. Dans le chœur en question, ce phénomène se produit chaque fois que l'on passe à la strophe suivante. En partant du domaine propre à la musique occidentale, on ne pourrait tenter un rapprochement que dans un mode de composition où l'on ne prétendrait pas se servir de la musique pour saisir le sens contenu dans la langue. Il y a quelque chose de ressemblant dans le motet isorythmique du XIV^e siècle, en France, chez un compositeur comme Guillaume de Machaut. Dans ce genre de motet, on trouve des répétitions exactes et fréquentes, dans toutes les voix, d'un schéma rythmique déterminé, sans que cela devienne même visible dans la ligne mélodique, que ce soit par des incisives ou par de continuelles répétitions parallèles.

V. LA DANSE

Le rythme en tant que mouvement du corps : la danse.

Le changement de signification du terme « choros ».

Si l'on pouvait éprouver et se représenter le vers grec comme une forme à disposition fixe ayant le caractère d'un corps solide, on comprendrait l'unité que le vers constitue non seulement avec la musique, mais aussi avec la danse. Car éprouver des mots et des vers comme des corps solides, cela veut dire aussi les éprouver *à travers* le corps. Et puisque le vers se manifeste dans le temps, en tant que mise en forme du temps, mouvement, le côté proprement corporel

en lui se manifeste en tant que mouvement visible, en tant que danse.

Il en va de même pour les chants de Pindare. Ils n'étaient pas seulement récités, mais en même temps réalisés par le mouvement du chœur; les vers de Pindare ne sont pas que de la musique, mais encore de la danse, ils ne sont pas que de la « poésie », que du « chant », mais χορεία (*choréia*), c'est-à-dire : « la danse et le chant, ensemble ». C'est la définition de Platon (*Lois*, 654 B). Il y a aussi un passage chez Aristote (*Métaphysique*, 1087 b), qui montre que, pour les Grecs, le rythme était intimement lié au sentiment de ce qui est corporel, de sorte qu'on ne peut le penser en lui-même, abstrait, comme un phénomène exclusivement musical. Aristote prend en guise d'exemple les unités rythmiques de mesure les plus petites, le pied et la syllabe. Il ne lui vient pas à l'esprit de nommer la « brève », soit un pur élément musical, alors que nous présenterions peut-être une valeur de note, par exemple la noire (♩) ou la croche (♪) ou même une valeur abstraite, absolue, et cela, en nous basant sur le métronome.

Le χορός (*chorós*) est cité deux fois au cours de notre chœur — de notre *choréia* — (v. 26 et 27). Ce serait une erreur de traduire ce mot par « danse » ou par « ronde ». En effet, *choros* signifiait dans l'Antiquité, chez Homère ou chez Pindare, ou encore dans la tragédie grecque, le chant accompagné de danse en ronde. De nos jours, la signification du mot s'est scindée : en grec moderne, c'est la danse; dans les autres langues, c'est le chœur (*Chor, coro, chœur, choir*).

Il peut être intéressant de se rappeler le changement de signification que le mot *choros* a subi au cours des siècles. Ici, en effet, c'est le changement du comportement spirituel et du mode de représentation, depuis l'Antiquité jusqu'à l'Occident moderne, qui se trouve mis en relief. A l'époque paléo-chrétienne, la signification du mot en grec ancien fut transposée dans la sphère du céleste : on parla alors du « chœur des anges ». Par la suite, le chœur des prêtres en fut le reflet. Aujourd'hui encore, on appelle « chœur » l'endroit de l'église qui correspond au chœur des clercs. Il est important que dans toutes ces désignations, les représentations du chant et du mouvement soient déterminantes au même degré, et qu'elles soient contenues dans la représentation de l'avènement d'un espace. — Le chœur des chanteurs fut donc remplacé par le chœur des clercs. La suppression de la représentation de l'avènement d'un espace entraîne un rétrécissement de la signification du mot. Le chœur des chanteurs quitta même le chœur à une époque plus tardive, et se rendit de l'autre côté, dans la tribune, ce qui renforça son caractère profane. Notons enfin l'usage aujourd'hui courant du mot « chœur » pour caractériser le « chœur d'opéra » et le « chœur d'église ».

L'ode de Pindare, en tant que choréia.

Rappelons-nous le passage de notre chœur qui a rapport avec le *choros* (on comprendra désormais « chœur » dans le sens ancien de *choréia*) : Pindare retrace comment Athéna a donné naissance à l'air joué par l'aulos, le « *Polyképhalos nomos* », pour traduire les lamentations des sœurs de la Méduse. Il se représente cet air, tel qu'il traverse l'aulos, par l'acte humain qui consiste à donner une forme saisissable. Comme tout est représenté concrètement, avec un aspect proprement corporel! Quelle ferme alliance entre ce que l'homme sent et

ce que le dieu forme, quelle entière représentation d'une action humaine et divine, c'est-à-dire d'une réalité spirituelle! Quelle profonde interprétation de la musique comme acte *présent*, uniquement grâce au participe présent du verbe, *διανισσομενον*, *traversant* (v. 25)! Pindare n'oublie pas non plus l'*aulos*, qui lui est matériellement présent. C'est ainsi qu'il veut nous le rendre saisissable : en tant qu'être, et donc aussi dans sa naissance — fait d'airain et de roseau. L'*aulos* ne se trouve pas devant nous comme un objet sans vie, mais confondu à l'acte humain : l'air traverse l'airain et le roseau. Ces roseaux ne poussent pourtant pas n'importe où, mais sur le territoire sacré près de la ville des Charites, de la ville aux belles rondes dansantes, à proximité du lac de Céphise (Copaïs) en Béotie (v. 26 sq.). Ce sont donc des roseaux « favorisés », qui rendent possible un ensemble de modulations au moment de la traversée de l'air. Et ces roseaux sont les « fidèles témoins des choreutes » (v. 27). En un double sens : par le lieu où ils poussent (près de la ville aux belles rondes dansantes), et par leur fonction de partie intégrante de l'*aulos* qui collabore aux chœurs et les accompagne. Les choreutes sont ceux qui soutiennent le chœur, lui donnent corps, le rendent réel, chanteurs et danseurs ne faisant qu'un. Ils dansent sur *ce sol-là* où poussent les roseaux. Ils produisent l'alliance avec la terre sacrée. Dans ce chœur, Pindare nous donne une interprétation évidente à ses yeux, et donc expressive (*plastische*), de l'unité entre la souffrance humaine, le jeu des instruments, le poème, le chant et la danse. L'origine divine ne légitime pas seulement l'acte humain, mais même l'objet en soi dépourvu de vie, l'*aulos*, le roseau à bec.

Pied, Thesis, Arsis.

Peut-on se faire une idée du mouvement propre au chœur grec? Des termes comme *pied*, *thesis*, *arsis*, montrent bien que la rythmique était perçue par le corps. — *Pied* (πῶς) est le pas, la mesure même. En rythmique, le *pied* désigne une combinaison précise de longues et de brèves, nettement reconnaissable à une répétition régulière. Le *daktylos*, — ∪ ∪, voilà par exemple un pied. De même, le *iambos*, ∪ —. *Thesis* (le frappé) désigne le fait de poser le pied sur le sol, *arsis* (le levé), le fait de le lever. On pourrait ainsi diviser le *daktylos* en *thesis* et *arsis*: th. a ∪ ∪. Pour des rythmes plus difficiles qui, comme dans notre chœur, ne résultent pas de la répétition régulière d'un pied, on ignore de quelle manière les Anciens divisaient en *thesis* et *arsis*. Rien que pour cette raison — connaîtrait-on même tout le reste —, on ne peut pas davantage reconstituer le mouvement des Anciens et les pas « corrects » que la mélodie ancienne. Et il ne saurait davantage s'agir pour nous de reconstitution littérale. On veut se faire une idée du chœur comme mouvement, comme mouvement ayant du sens pour nous, afin de le percevoir — comme le faisaient les Anciens — le plus corporellement possible. On veut appréhender cette réalité du chœur — qui n'est autre que le vers, la langue même — en tant que totalité effective à présent. On doit le tenter, comme pour l'introduction des échelles de tons, même au risque d'utiliser de « faux » pas. Il faut seulement se garder d'un mouvement absurde, en contradiction avec les connaissances historiques. A lui seul, ce point engage déjà assez notre conscience historique.