

Ezra Pound

Écrits sur la musique

traduits et présentés
par
Claude Minière et Margaret Tunstill

Pound est reconnu aujourd'hui comme l'un des plus importants poètes du xx^e siècle. Pour son immersion dans le « faire » poétique et son discours parallèle sur la technique, son analyse des mécanismes : ampleur du projet (Cantos) et précisions compositionnelles : la modernité.

En même temps son « destin », sa croyance en la réalisation de son Utopie — disons son salut donné à l'Ordre, en Italie mussolinienne qui lui offrit une tribune contre la patrie américaine — commence juste d'être analysé, lu comme leçon générale¹.

Il faut lire les textes ici présentés comme ceux du poète Pound qui tout au long de son activité associa (dans une composition « idéogrammatique ») considérations sur le rythme poétique, sur l'essence et les formes de la musique, et sur la circulation de la monnaie. D'un poète qui représente l'état de collaboration le plus proche possible entre écriture et musique. Il y est question de l'écoute (de la perception) et de l'échelle des valeurs.

Pound musicien? Disons plutôt qu'il s'agit de *l'écoute* (percussions, harmoniques et dérivations), de la fidélité à l'œuvre (l'interprète), du geste (graphisme), de la recherche d'une base fondamentale « *Great Bass* », et d'une puissance de propulsion, de *pro-position* (harmonie horizontale).

Ezra Pound est quelqu'un qui écoute. Il pense qu'il a une bonne oreille, fondamentale et étendue. Pour déblayer le terrain des superstructures tordues, il cherche des signes : le trait, la scansion, le pouvoir.

Il poursuit son *ostinato*, ses lunes² monétaires et éthiques.

C'est donc au « dossier » de la connaissance de Pound (par le public français) que ce texte est versé.

Pour nous il a rapport à un certain exercice de la traduction : transfert et (contre-)ponctuations³.

M. T. et C. M.

The same question arises, as a question of science, if we ask how comes it that human beings with such limited and personal experience achieve such convergence in rich and highly structured systems of belief, systems which then guide their actions and interchange and their interpretation of experience.

Noam Chomsky

VERS LIBRE ET ARNOLD DOLMETSCH⁴

Poésie, c'est la composition de mots mis en musique. La plupart des autres définitions sont insoutenables, ou métaphysiques. Le degré ou la qualité de la musique peut varier, et varie. Mais la poésie se fane et sèche quand elle se coupe de la musique, au moins d'une musique mentale, trop loin derrière elle. Les horreurs des actuelles « lectures de poésie » sont dues à la récitation oratoire. La poésie doit être lue en tant que musique et non comme déclamation. Je ne veux pas dire que les mots seraient mêlés ensemble, indistincts et perdus dans une sorte de pâte onomatopéique. Je n'ai trouvé que de rares musiciens qui accordent la moindre attention à la propre musique du poète. Les musiciens, je l'admets, sont souvent incapables d'émettre un avis sur sa richesse ou sur sa pauvreté verbale, ignorants de sa valeur « littéraire » ou de son enflure. Mais les qualités littéraires ne sont pas tout notre art.

Les poètes qui sont indifférents à la musique sont, ou deviennent, de mauvais poètes. Je voudrais au moins dire que les poètes ne devraient jamais être trop longtemps sans contacts avec des musiciens. Les poètes qui ne veulent pas étudier la musique sont incomplets. Je ne veux pas dire qu'ils ont besoin de devenir des virtuoses ou qu'ils doivent passer par le curriculum musical de leur temps. C'est peut-être leur vertu de pouvoir être un peu réfractaires et hérétiques car tous les arts glissent au stéréotype. Et à chaque époque, mi-consciemment ou inconsciemment, le médiocre incline ou s'efforce à obscurcir le fait que la manière à la mode n'est pas l'immuable. Ainsi, musique et poésie, mélodie et versification, pareillement tombent dans le marasme.

Il est trop tard pour faire obstacle au « Vers libre ». Mais il est concevable qu'on puisse l'améliorer et au moins faire cesser un peu de la discussion idiote et étroite assise sur l'ignorance de la musique. L'attaque bigote née de cette ignorance de la tradition musicale, voilà ce que nous avons à dépasser.

(1917)



Je crois à un rythme absolu, c'est-à-dire à un rythme qui corresponde parfaitement à l'émotion qu'il s'agit d'exprimer. Il faut que le rythme soit interpréteur.

(E. P., « Credo »)

Si le « ton » chinois est un pays interdit, un incompréhensible mystère, la voyelle dominante existe pour celui qui peut ÉCOUTER.

(E. P., *Le caractère écrit chinois*)

NOW in the first year of Cyrus king of Persia, that the word of the Lord by the mouth of Jeremiah might be fulfilled, the LORD stirred up the spirit of Cyrus king of Persia, that he made a proclamation throughout all his kingdom, and put it also in writing, saying...

(« EZRA », I, *The Holy Bible*)



LE BUT (ÉTRANGER) OU LE BUT (MATERNEL) ⁵

Ce que nous savons sur les arts, nous le savons par ceux qui en ont eu la pratique, essentiellement par leurs œuvres, occasionnellement par leurs commentaires. Notre connaissance est parfois de seconde main, et devient plus floue avec chaque relais.

Nous ne connaissons PAS le passé dans des séquences chronologiques. Il peut être intéressant de l'étendre endormi sur la table avec des dates collées ça et là, mais ce que nous savons de ce passé c'est par ondulations et spirales nous traversant, que nous le savons, et ces spirales tournoient depuis notre temps.

CÉLINE : Ayant amalgamé tant bien que mal, disions-nous, hommes bêtes et choses au gré de nos sens, de notre mémoire infirme, modestement à vrai dire, très humblement (pour ne réveiller encore personne), nous étendons le tout (c'est l'impression que le procédé nous donne) comme une pâte sur le métier. Debout qu'elle était la vie; la voici couchée, ni morte ni plus tout à fait vivante... Horizontale notre pâte...

Il n'y a pas de propriété privée dans la plupart de mes jugements et je ne peux pas interrompre chaque phrase ou paragraphe pour attribuer un auteur à chaque couple de mots, spécialement pour ce qu'il y a rarement une justification a priori même pour une formule ou une demi-formule.

Vous pouvez écrire l'histoire en suivant des idées, en exposant la genèse d'un concept.

Vous pouvez aussi isoler la qualité ou l'orientation de la sensibilité d'une époque donnée. Ça veut dire : l'histoire d'un art.

Par exemple, deux siècles de l'histoire provençale consacrèrent une bonne quantité d'énergie au *motz el son*, l'union du verbe et de la musique.

Cette courbe, fine, vous pouvez la connecter à des repérages concernant architecture et re-usure, ou vous pouvez la dessiner seule, d'Arnaut et son groupe jusqu'à Janequin, où une sensibilité différente a pris place.

Mais la seule chose que vous ne devriez pas faire est de supposer que lorsque quelque chose est mauvais dans les arts, ça va mal SEULEMENT dans les arts.

Si une certaine hormone fait défaut, tout le système sera progressivement désorganisé.

D'où l'histoire que Frobenius regardait deux poteries africaines et, observant leurs formes et proportions, dit : si vous devez aller jusqu'à un certain point et que vous y creusez, vous trouverez les traces d'une civilisation avec telle ou telle caractéristique.

C'était le cas. Les faits le confirmèrent.

BASSE CONSTANTE : PARTIE UN ⁶

Je SOUTIENS ici une chose sans quoi je ne vois pas que la musique puisse être correctement reçue.

J'ai affirmé ça d'une douzaine de manières, je l'ai écrit une fois, et l'ai communiqué par lettre privée plus brièvement.

Certains sons nous les connaissons comme « hauteurs », nous disons qu'une certaine note est do, ré, mi ou si bémol dans la gamme aiguë, voulant dire qu'elle a une certaine fréquence de vibration.

Plus bas que la note la plus grave synthétisée par l'oreille et « entendue » il y a des vibrations plus lentes. Le rapport entre ces fréquences et leurs notations pour l'exécution par des instruments est ÉVIDEMMENT d'ordre mathématique. Toute la question du tempo et de la base principale dans toute structure musicale réside dans l'utilisation de ces fréquences.

Il est peu probable que des grands compositeurs négligeaient cette base. Je suis convaincu qu'il est inavisé de cheminer dans l'étude musicale sans en tenir compte.

Au moins deux sortes d'énonciations se trouvent chez les philosophes. Spinoza écrit :

L'amour spirituel des choses consiste en la compréhension de leurs perfections. Swedenborg, si vous permettez qu'il soit appelé un philosophe, écrit : Je vis trois anges, ils avaient des chapeaux sur la tête.

Tous deux emportent la conviction. On peut ne pas y voir très clair dans ce qui constituait les impressions optiques de Swedenborg mais on ne doute pas qu'il eut de telles impressions.

Le type de conduite parmi des anges, dans son troisième ciel, fournit un excellent modèle à ceux d'entre nous qui ne considèrent pas que nous avons pénétré cette région.

Tout bien pesé, Leibnitz fut le dernier philosophe qui « saisit quelque chose »;

son irréductible monade peut aujourd'hui avoir été pulvérisée dans des électrons, elle peut avoir été amplifiée dans l'œil du microscope jusqu'à la structure élaborée du système solaire, mais elle tient en tant que concept.

Si vous le laissez tomber, vous êtes ballotté parmi de simples nomenclatures.

Ou si vous voulez, essayez-le dans un autre sens. Jusqu'à Leibnitz vous pouvez trouver des hommes qui combattent vraiment avec la pensée. Après Leibniz, ce type de pensée cesse de conduire les hommes. Avant que nous ayons une science matérielle de quelque importance ou pendant le laps de deux mille ans entre le simple oubli de ce que la science grecque avait originellement été et la science nouvelle de Galilée et de la Renaissance, la définition des termes, la spéculation, la mesure et le test d'une pensée par une autre et l'effort pour saisir la pensée dans des mots a conduit les hommes, et c'est même ça qui a conduit jusqu'à la science matérielle. Après, ce fut le résultat d'une « découverte scientifique » ou autre.

L'argument philosophique fut noyé par un nouveau lot de comparaisons. A notre époque, le télégraphe-sans-fil a produit un nouveau débordement d'anti-spéculations.

Notez bien que Leibnitz fut le dernier personnage à s'inquiéter de la réconciliation des églises. Lui et Bossuet ont buté sur « l'autorité », doit-on reconnaître l'autorité de l'Église quand elle est en contradiction avec notre conscience intime?

Je répète : l'Église catholique ferma boutique quand sa hiérarchie cessa de croire à ses propres dogmes. Léon X ne prit pas la pensée de Luther pour un événement sérieux. Il ne s'attendait pas à ce que d'autres le fassent.

Scott Erigène soutient ça : l'Autorité vient de la droite raison. Je suppose qu'il se pensait bon catholique.

Cette page peut tenir lieu d'Agony Column ⁷. J'attends toujours, des siècles après sa mort, du courrier sur le jugement d'Erigène et sa condamnation.

Je peux toujours voir une Renaissance catholique ou l'Église « renouvelée » si Rome choisit de sortir les documents, si Rome choisit de dire que le jugement fut une erreur, si Rome choisit de dire que Scott était hérétique par quelque remue-ménage à propos de l'unité de la trinité mais que sur « l'Autorité » il était sûr, il fut un fils loyal etc...

Ces paragraphes disjoints vont ensemble, Gaudier, Great Bass, Leibnitz, Erigène, sont les éléments d'un idéogramme, ce ne sont pas des sujets purement séparés.



... cette échelle encore bien incertaine qui va du geste au son grâce à l'acte de représentation.

(PIERRE BOULEZ, « Donc un remet en question »
in *La musique en projet*)

La musique est une certaine attention portée aux sons.

(JOHN CAGE)

CANTI⁸

Il n'y a pas de mystère à propos des Cantos⁹, ils sont « le conte de la tribu » (on doit à Rudyard cette formule). Personne n'a déclaré que les Cantos de Malatesta¹⁰ étaient obscurs. Ils posent ouvertement, délibérément, et clairement, je pense, la marque d'une personnalité véritable, Sigismundo¹⁰, un homme accompli. La création, en second épisode, du Monte dei Paschi¹¹, a son importance. Nous y voyons la découverte, ou pour le moins la pensée des vrais fondements de l'échange, c'est-à-dire la générosité de la nature et la responsabilité de l'homme.

La compréhension historique progressant, je pense que ce trait s'affirmera avec de plus en plus de netteté pour tout lecteur.

PURITAINS

Le mot « puritain » est devenu un terme péjoratif, à la manière de « puritain puant », un homme faux. La pudibonderie¹² est une variante de l'incapacité à distinguer public et privé. Le fourbe puant s'affaire sur les vies privées des autres pour se dispenser de chercher à améliorer les affaires publiques comme les escroqueries monétaires.

Depuis des siècles l'Église d'Angleterre est la plupart du temps une alliée de la richesse. Sur ce point, un pasteur des Colonies (qui n'est pas seul à voir les choses de cette manière) me parle dans une correspondance privée d'une telle façon que je ne peux publier ses propos sans risque de provoquer une campagne.

Les indifférents n'ont jamais fait l'histoire. Ma chronique personnelle n'est pas satisfaisante. Je la suspecte d'être entachée de mes opinions et convictions. L'historien neutre ou « froid » peut plus fidèlement faire le compte des événements mais il ne comprendra jamais POURQUOI ils se produisent.

J'ai vu les journalistes sceptiques ignorer le cœur de l'action, presque toujours les lignes de force leur échappaient.

Un total laissez-faire, la conviction de la vanité de toutes choses, un dégoût du métier lui-même, la croyance en leur propre impuissance, la caractéristique d'une même absence de motivation ou de volonté positive, de mouvement vers les autres, les laissent en dehors du coup.

NOVUM TESTAMENTUM

Les Évangiles vont, d'une certaine manière, dans le sens de l'antisémitisme. Je paraphraserai le D^r Rouse¹³ : c'est l'histoire d'un homme qui a entrepris de réformer la juivité de l'intérieur, et ça n'a pas été apprécié.

« Culture : ce qui reste après qu'un homme a oublié tout ce qu'il s'était mis en devoir d'apprendre? »

Cf. « l'instinct » selon Gourmont, comme l'au-delà d'innombrables actes d'intellection : quelque chose après et non avant le raisonnement.

Tout ce qu'un aphoriste peut faire, c'est tenter de fixer des points de repère.

Dans le procès historique : une continuelle infiltration de tentatives pour instaurer un pouvoir NON basé sur la raison commune, sur le fait d'avoir raison et le souci d'être juste. Tentatives pour concevoir un pouvoir secret et irresponsable, sans référence à quelque éthique et soustrait à tout contrôle.

A notre époque, la plaie c'est l'analphabétisme en ce qui concerne la monnaie, exactement comme l'impossibilité de lire couramment des écrits fut la tare des siècles passés.

Chaque matin une nouvelle vague d'obscurantisme et de mélasse a été répandue sur la pensée du monde par les journaux. Cui prodest. Les U.S. sont en avance sur l'Angleterre au moins par l'obligation qui y est faite de publier deux fois par an la liste des propriétaires des quotidiens et périodiques.

Personne ne connaît le sens de QUOI QUE CE SOIT dans une publication quelconque tant qu'il ne sait pas par quels intérêts elle est contrôlée. La curiosité là-dessus se limite à une élite. En Angleterre il est presque inconvenant de soulever la question.

La bêtise des sectes non-conformistes a été dans leur ignorance du sens de toute obscénité qui ne soit pas celle liée au sexe.

La stupidité qui efface l'échelle et l'ordre des valeurs ne peut rien apporter à la civilisation.

Le fanatisme peut être défini comme ce qui perd le sens du bien et du mal. Les sectes protestantes sont pour la plupart dépourvues de gammes de valeurs.

Naturellement toutes les bureaucraties sont contre la vérité et la clarté, même si les musées ont une fonction limitée. Le statut donné aux musées, plus élevé que celui des temples, est une perversion. Placer la conservation d'objets morts au-dessus de la pratique vivante est une perversion. Éviter les œuvres du passé parce que l'exploiteur contemporain des découvertes anciennes a peur que la comparaison avec le génie du passé soit obscène, c'est vilainie ou lâcheté de chacal.

L'iconoclaste, la populacerie qui détruit l'œuvre d'art, est populacerie à cause de l'incapacité à distinguer l'objet de sa signification.

Cependant la destruction du représentant concret peut être une alarme nécessaire.

Le neveu de Winston aurait probablement accéléré la transformation de l'Angleterre plus efficacement en criblant de petit plomb le derrière d'hippopotame de Winston, plutôt qu'en allant tirer sur les apothicaires espagnols, quoique le doute que quelque chose ait pu faire que Winston pense net ou tourne son attention vers quelque problème réel.

LE TEMPS, ENCORE

A la veille de ses vingt-et-un ans Gerhardt M.¹⁴ fit sa valise et quitta sans bruit la demeure familiale. Son père avait parlé des nuances chez Bach. Le choix du moment pour ce départ traduisait une détermination à se séparer. Il révélait aussi de la sensibilité et de la conviction.

Quelques jours avant son trentième anniversaire le jeune Münch¹⁴ dit : mon père saurait ça immédiatement, c'est-à-dire : la mesure exacte donnée par le métronome, 80, 84, etc...

Je pris ça comme le premier signe de l'âge mûr. Je l'ai dit. Admettre que votre père puisse savoir quelque chose.

J'ai apprécié aussi une nouvelle confirmation de ma théorie personnelle ou croyance en une « basse fondamentale ». Le vrai musicien a ce sens de la mesure et/ou de la durée. Une altération non réfléchie ou non-nécessaire, pour quelque raison que ce soit non intégrée au dessein du compositeur, c'est de la mauvaise musique, c'est mal jouer.

En fin de compte vous réduisez toute composition à de la bouillie si vous ne la saisissez pas dans son mouvement.

L'idée de séduire l'assistance, de lui faire la cour, l'idée que l'audience va en fait à l'exécutant et non au compositeur et qu'il ne peut y avoir de traduction fidèle de l'intention du compositeur annule finalement toute composition, sape toutes les valeurs, toute hiérarchie des valeurs.

Plus est séduisant le poison, plus est nécessaire la critique. Si le compositeur ne sait pas comment traduire ce qu'il veut, c'est sa faute non celle de l'interprète.

Il y a un énorme flottement même avec la meilleure représentation graphique. MAIS c'est une marge qui affecte l'intensité, pas les durées.

C'est une imprécision dans les gradations en intensité et qualité, qui ne touche pas à la dynamique ou seulement dans les très brefs instants d'attaques.

Entre un legato et le début d'un staccato, il y a une progression mais ça ne veut pas dire qu'il y ait une indétermination quant à l'attaque des notes.

Le rubato est un équilibrage. Avec le rubato le compositeur pourrait indiquer les limites dans lesquelles il pense que la pondération doit se produire. A strictement parler ceci est supposé être DANS la mesure.

Il n'y a pas de doute que beaucoup de médiocre musique est mal transcrite et qu'une grande partie est médiocre parce que la mauvaise figuration traduit de la part du compositeur une conception relâchée.

Nous n'en savons JAMAIS assez. Le grand artiste (même Stravinsky j'ose dire) est écrasé par sa propre ignorance — ignorance de principes de son métier, même quand il en sait plus que n'importe qui d'autre, vivant ou mort.

Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas des satisfactions. Un homme peut trouver plaisir à donner le meilleur de lui-même au jeu, et en le perdant.

La simplicité des arts est mystère, inviolable. Je connais deux compositeurs très savants qui agonisèrent pendant des mois sur un problème qu'un musicien de caf' conç' résolut apparemment sans effort — s'il était passé par un conservatoire ou par le jazz, je ne l'ai pas su. Mozart aussi écrivait un très grand nombre de notes entre deux barres de mesure. BIEN SÛR. « Les exercés ne pensent jamais. » Comme le maître d'école dans l'anecdote de Frobenius, ils sont scandalisés quand l'élève s'arrête au fondamental. Ça saute tellement aux yeux que si vous prenez des 64^e de note ou des 32^e vous pouvez faire plus de combinaisons astucieuses qu'avec des demis ou des quarts, et en même temps gardez un battement régulier. Dites-le aux enfants!

Je soupçonne fort que Rummel¹⁵ et moi, en 1910, suivant d'autres étudiants qui étaient supposés en savoir plus long que nous, passâmes à côté de tout ce qui aurait pu être une indication du manuscrit. Je propose que le prochain fouilleur essaye d'interpréter des chansons de troubadour en s'appuyant sur l'hypothèse

que la ligne (de vers) est la mesure et peut être vue pour le plus grand avantage comme (seule et unique) mesure.



*Tout art suit la même loi, la balance sensible des dérivés mesure la fine harmonie...
Les pouvoirs de la musique et la théorie de l'harmonie reposent sur les harmoniques
que je nomme « dérivés » pour la poésie.*

(E. P., *Le caractère écrit chinois*)



VORTEX ¹⁶

En contraste avec la connaissance vraie de Gaudier ¹⁷ qui se distingue radicalement de la mentalité de la bureaucratie et des marchands de soupe, voyez quels sont les comportements courants de ceux-ci et leur raison :

1. Désir d'obtenir et de conserver un emploi.

2. Beaucoup de besogneux écrivent soumis à une espèce de terreur. Ils sont forcés d'entretenir un semblant d'omniscience. Ce qui les conduit à rétrécir leur champ de références. Dans un système philologique développé, ils doivent savoir « tout » sur leur sujet. Ce qui les conduit à une sélection de minuscules parties de ce sujet pour une investigation plus « profonde ». Avec pour corollaire que tout homme qui sait où se trouve le puits de pétrole est considéré comme superficiel.

La hache du bûcheron est toujours utile mais, à New-York, moins que la clef à molette. Il n'y a rien d'illégitime ou de méprisable dans le désir de se monter une bonne caisse à outils, de combiner (plutôt que d'inventer).

Aucun homme ne peut porter sur soi toute une usine d'automobiles. Un grand nombre de « savants » sont aussi démunis que des mécaniciens isolés le seraient si chacun possédait quelques pièces détachées de rechange, vis, matrice, levier, rouage d'une énorme machine. Tous ces blocs et segments peuvent être essentiels dans une grande usine. Et parfaitement inutiles ou infiniment moins utiles qu'une modeste clef, un bon tournevis ou un villebrequin à l'homme ordinaire dans ses affaires quotidiennes.

Le critique exacerbé, sur le point de toucher une tune pour son agressivité à l'égard de ces pages pourrait méditer les points ci-dessus avant de déclarer définitivement que les quarante pages précédentes sont aussi bêtes qu'elles apparaissent sans doute au dit critique (sans précipitation car il est payé à l'heure et à la longueur) s'il est préparé à penser que je crois inventer l'ampoule électrique de M. Edison.

J'ai été gêné depuis vingt-huit ans par le fait qu'il n'existe pas une bonne bibliothèque de mon époque. Disons mon époque pour dire celle d'un homme qui touche à la cinquantaine...

La brève préface de W. Rummel¹⁵ à son édition des chants de troubadours, la manière d'écrire d'A. Dolmetsch¹⁸ dans sa « *Musique des XVII^e et XVIII^e siècles* » et même le ton incisif d'Antheil¹⁹ quand il n'écrit pas pour la publication peuvent donner de quoi se convaincre que la musique est une excellente discipline pour l'écrivain de prose.

Considérée la curieuse ségrégation de l'activité musicale, spécialement la composition par rapport à toutes les autres formes d'action intellectuelle, il faut bien que cette clarté dans l'usage des mots vienne de l'habitude de faire des distinctions — comme entre un ton, un demi-ton, ou entre des durées presque égales.

Je laisse ceci en forme de question.

LE NOUVEL APPRENTISSAGE : PARTIE UN²⁰

Ernest Fenollosa²¹ s'attaqua, très justement, à une grande faiblesse de la rationalisation occidentale. Il montra que les sciences matérielles, biologie, chimie, considéraient des collections de faits, phénomènes, spécimens, et en tiraient des équations générales de réelle connaissance alors même que les données prises en compte n'avaient aucune connection syllogismique entre elles. (Rien de nouveau, mais je pense que E. F. le dégagea pour lui-même.)

Puis-je suggérer (non pour prouver quoi que ce soit, mais pour ouvrir peut-être l'esprit du lecteur) que j'ai une certaine connaissance réelle qui me rendrait capable de distinguer un Goya d'un Velasquez, un Velasquez d'un Ambrogio Praedis, un Praedis d'un Ingres ou d'un Moreau et que ceci diffère de la connaissance que vous ou moi aurions si je passais dans la pièce d'à-côté, copiais une liste de noms et de maximes dans une Histoire de la Philosophie et emmagasinais ces noms, maximes et dates dans ma mémoire.

Soit c'est important, soit ça ne l'est pas que la première connaissance soit directe : ou bien elle reste simplement comme résidu, comme composante de ma disposition générale, ou bien elle affecte chaque perception de phénomène forme-couleur qui suit son acquisition.

Revenant plus près des choses emmagasinées verbalement dans notre mémoire. Il y a des passages chez les poètes qui donnent une idée des acquisitions forme-couleur.

Et ici il y a une clef pour le précepte de Confucius, souvent rappelé, à tel de ses disciples qui étudiait les Odes.

Il souhaitait ou prescrivait un type de perception, une manière de transmettre la connaissance que seule quelque manifestation concrète permettrait d'obtenir. Non sans raison.

Le ton global, disposition, Anschauung de Confucius quand il recommande les Odes, quand il parle de la musique, diffère fondamentalement sinon de ce que Pythagore voulait dire, au moins du sens dans lequel le pauvre Occidental a l'habitude de supposer que Pythagore aurait envisagé une étude de l'harmonie.

« Nous » pensons, à tort ou à raison, que Pythagore était tout à une analyse intellectuelle de la relation entre « harmonie » et arithmétique.

Le bon vieux Richter, mûri par l'âge et la sagesse, eut l'intelligence d'entre-larder son traité sur la théorie, contrepoint, harmonie, de l'avertissement que « ce sont les règles et elles n'ont rien à voir avec la composition musicale qui est une autre sorte d'activité ».

Que le lecteur soit patient. Je ne suis pas tout bonnement incohérent. Je n'ai pas perdu le fil, n'ai pas laissé tomber un fil pour en prendre un autre d'une teinte différente. J'ai besoin de plus d'une corde pour l'ouvrage.

CÉLINE : *Nous en vîmes qui tissaient ainsi, mais nous, c'est en empoignant les deux côtés que nous travaillons, tirailons, étirons cette pâte de vie, dangereuse et refaite, par chapitres... C'est le moment bien pénible, en vérité... La voici torturée par le travers et par le large, cette drôle de chose, presque jusqu'à ce qu'elle en craque... Pas tout à fait? Ça crie, forcément* ²²...

Je peux, même encore aujourd'hui, être conduit vers un catalogue chronologique des idées grecques, romaines, médiévales en occident. Il existe une LISTE parfaite de ces idées à trente pieds d'où je me tiens en train de taper à la machine.

J'essaye de trouver une trame pour un ensemble d'idées, je veux dire : quelque chose qui prendra une série complète d'idées et en conservera l'autonomie par rapport à une autre série.

Prenez le climat général des Analectes (de Kung fu Tseu), vous avez la plus grande figure qui soit pénétrée du sens de la responsabilité. Lui et ses interlocuteurs vivent dans un monde conséquent, ils pensent pour l'ordre social d'ensemble.

Vous pouvez, au contraire, affirmer que la pensée chrétienne n'a jamais proposé un système harmonieux.

Vous pouvez quasiment en toute justice avancer que la pensée philosophique grecque est absolument irresponsable. Elle n'est aucunement imprégnée d'une sensibilité à l'ensemble du corps social.

*
* *

Celui qui écrit ici, comme un chien faisant son lit tourne trois fois en rond? Fort bien, il tourne trois fois en rond.



Être cultivé, c'est manger son destin, se l'assimiler par la connaissance.

(A. Artaud, *L'homme contre le destin*)



Autant que je puisse savoir, Ford Maddox Ford ²⁴ est le seul vivant qui, de l'esprit de Manchester, touche au sur-monde. Il a signalé ce domaine dans un livre que l'être humain peut lire. J'ai oublié quel livre. Il se peut que ça m'ait été dit *viva voce*.

La connaissance n'est PAS la culture. L'espace de la culture s'ouvre à celui QUI a « oublié quel livre ».

Boccherini, op. 8 n. 5 (joué comme le joue le Nouveau Quatuor Hongrois) est un exemple de culture. Le 5^e quatuor de Bartók, dans les mêmes conditions (5 mars 1937, Rapallo), est le témoignage d'un combat personnel, possible seulement d'un homme né dans les années 1880.

Il a les défauts, ou les désavantages, de mes Cantos. Il a les défauts ou désavantages de la musique de Beethoven, ou de toute la musique de Beethoven dont je puisse me souvenir. OU je pourrais peut-être appeler ça : les défauts inhérents à un témoignage de combat.

L'homme est un organisme hyper-compliqué. S'il est voué à l'extinction, il disparaîtra par désir de simplicité.

Les Analectes ont tenu le coup. Je ne sais pas combien de purgatoires un homme doit traverser avant qu'il en vienne à s'interroger lui-même; pourquoi?

La banalité de certaines des anecdotes et de leurs commentaires semble pour le moins vide de mérite littéraire. Elles sont plus simples que les plaisanteries du Boccaccio.

Kung ²⁵ disait : « Cette musique est absolument merveilleuse mais... » et ainsi de suite.

Bon, le Boccherini était avant-hier soir absolument merveilleux. Aucune trace d'effort.

Il fut impossible de « s'émerveiller » de l'habileté des exécutants. Au contraire le Bartók était « trop intéressant ». Donné le fait que « personne » ne pourrait posséder pleinement l'œuvre à la première ou même à la seconde audition, on se demandait bien ce qui, par Dieu, arriverait si d'autres musiciens essayaient de le jouer.

Koromzay disait que les « Kolisch » l'ont interprété. Il disait qu'ils étaient formidables. Ça fait donc deux ensembles de quatre personnes qui peuvent faire face à cette nouvelle situation musicale.

Ceci n'est pas plus de la « culture » que l'invention d'un nouveau procédé de fonderie est « de la culture ». C'est — ou ça peut être — un maillon dans une chaîne de causalité.

Culture, Il y a eu Une (avec un grand U) culture. Un âge d'infamie, usure et super-usure, le racket monétaire, fut et n'est pas encore éteint dans l'Europe pourrie.

Le 5^e Quatuor peut « entrer dans une culture », comme la poudre d'or peut entrer dans une pièce de monnaie.

Le vieux gardien à Santa Maria dei Miracoli disait du travail des sculpteurs : « Il semble bien que personne depuis n'a été capable... »

Ça se rapporte à la culture. La perception d'une époque, dans sa totalité, d'un ensemble de causes concourantes et successives, traversa un ensemble de détails dont il serait impossible de parler en termes de grandeur.

Boccherini est « en retard ». Je n'ai pas le tout dernier catalogue du commerce de la musique, mais j'imagine que l'on doit déjà dire de ses Quintettes, comme à la date du manuel complet de Lavignac, *Musique et Musiciens* : « Beaucoup sont encore inédits et le resteront probablement. »



Je n'aime pas l'harmonie. Elle place les évènements sonores sous une couverture. Je veux garder à chaque évènement sa nature.

Le chef n'aimait pas les glissendi. Au cours des répétitions il a voulu qu'ils soient transcrits en notes déterminées. C'est-à-dire qu'il les a ramenés à quelque chose d'humain.

JOHN CAGE

(causerie au Centre culturel américain
de Paris, février 1977)



VILLON AND COMMENT ²⁶

« Il faudra vingt ans avant qu'ils puissent le supporter » disait M. Antheil (1922). Quatre encore, suivant cette prévision!

« Mais il n'a jamais été donné », disait Herr M, « Il n'y a pas de public. »

Auteur (re-plupart des compositeurs contemporains) : « Ils ne peuvent écrire une mélodie de quatre mesures. »

Tibor Serly : « Quatre mesures! Ils ne peuvent écrire la première de DEUX barres. »

Boris de Schloezer remarquant au passage, à propos de Stravinsky, que la mélodie est la chose la plus artificielle de toute la musique. La plus éloignée de quelque chose qui est juste là dans les sonorités accidentelles de la nature. Le problème particulier, *motz el son*, avait occupé les meilleures oreilles dans l'Europe méridionale pendant au moins deux siècles (troubadours et tout ça, Arnaut Daniel, de Sordello à Dante), et pour notre époque (comme pendant trois décades je ne me suis pas lassé de la DIRE aux têtes de lard, aux p'tites têtes) on doit encore attaquer l'ABC du sujet.

Mon « *Villon* » ne peut être exploité. Il n'a pas déclenché une révolution dans l'opéra pour des raisons qui ne sont pas les moins évidentes et qui ne sont pas du tout flatteuses pour le l.h.b.

Quels que soient les défauts de l'œuvre, ceci par dessus tout est établi : J'étais assis dans la cuisine de l'électricien à Rapallo quand le *Villon* fut diffusé de

Londres et je ne reconnus pas même qui chantait (autant que les chanteurs fussent connus de moi) mais je pus distinguer les mots et le sens des mots.

La musique est en ce sens un commentaire sur, ou une élucidation de la forme des mots, et jusqu'à leur signification ou, si vous voulez, leur contenu émotif.

Il ne mène pas à une révolution de l'opéra parce que LES TEXTES CONVENABLES N'EXISTENT PAS.

Le « Cavalcanti » avait besoin de beaucoup de travail supplémentaire. Il fallait écrire une grande part du texte. Il n'y avait pas chez Guido la variété de thèmes et d'inspirations du texte de Villon, et le contraste dans les formes mélodiques, il a fallu aller le chercher dans des poèmes de Sordello.

Antheil et Serly cherchèrent un corps verbal, une matière en Anglais : ils n'en trouvèrent pas justement, LA, pour la musique.

Laissez de côté le fait qu'Antheil n'avait pas la culture littéraire pour un Périclès, le *Périclès* de Shakespeare n'est pas un livret. Vous ne pouvez pas faire un opéra en prenant une masse de mots faits pour être déclamés depuis une scène et simplement balancer des aigus et des graves.

Verdi s'est servi de Shakespeare, mais il possédait un texte italien, un chant D'APRÈS lui. Il n'y a simplement pas la possibilité technique, en Anglais, pour réaliser une telle transformation.

*O come sei pallida
e tacit' e mor- ta*

chante.

Je ne suis pas tout bonnement à chicaner et à amasser de la boue sur les écrivains miteux du fatras anglais, les vieux tableaux victoriens et les secs prédécesseurs de la crinoline. Quand l'île comptait encore dans la société des techniciens, Henri Lawes²⁷ trouva la même indigence. Ayant épuisé la frêle et restreinte gamme de l'invention métrique anglaise dans le domaine du chant, Lawes continua à mettre en musique du Grec et du Latin.

Si l'anglo-jute musicien et/ou métriste avait été un animal doué de pensée ça aurait, depuis le temps, produit plus de réflexion que ça ne l'a fait.

Pourquoi Lawes mit-il en musique du Grec et du Latin?

Pourquoi Waller²⁸ l'approuva-t-il?

La technique de la versification anglaise est si lâche, si restreinte en variété et composition même quand elle est singulièrement efficiente, qu'un bon musicien comme Lawes, intéressé par les relations et contradictions mélodie/mots, continua dans un champ d'un plus grand intérêt.

Idem Debussy. Comme M. Atheling²⁹ et moi y avons insisté, les chants du music-hall français en 1890 étaient pour la plupart sur un ton. Les interminables séries de patates en salades ou purées de la métrique française ne pouvaient donner une chance au compositeur. Ayant mouillé ses lèvres, les ayant poussées deux inches en avant, ayant pressé sa voix à travers une sorte d'éponge dans son bec, le chanteur et/ou compositeur a épuisé les variétés possibles d'intonation de CETTE sorte de vers. Le caf' conç' a été vivant. Yvette fut l'héroïne de ces années, et Debussy retourna à Villon et à Charles d'Orléans pour ses expériences de chant.

A lui, comme au plus admirable ancêtre, bien qu'il ne soit ni le premier inventeur ni même un appui indispensable dans le processus, j'offre mes francs respects.

Le Villon a été chanté. Il a été diffusé à la radio. Il a été à nouveau chanté,

et ce n'est pas fini. J'ai toujours désiré qu'il soit chanté dans une baraque de foire. Il ira bien avec le rude nasillement du chant en plein-air. (Si seulement Ethel Mer-
man ou Pinza le chantait!) Il s'accommodera de la quincaillerie du piano méca-
nique à quelques sous. Il aimera le théâtre de marionnettes.

Ayant fait Villon et Cavalcanti (avec l'intervention de Sordello), « Collis
Heliconii » (à moitié terminé et ce n'est pas un mince problème technique) et la
question de présenter ÇA au public réclame l'ami Cantleman (si je ne manque pas
le clou de la mémoire, videlicet : Dear Ma, cette guerre est une fière cochonnerie!
Vide la « Little Review » chaque fois que c'est possible et je suppose, ou espère,
en tout cas dans le volume de M. W. Lewis en réimpression).



*Ne tante cose udir cupid' orecchio
Potria, se stesse ben senza intervallo
Intento a l'altrui dir cento anni e cento,
Quant' ei n'udio col guardo in quel momento.*

(Roland de Lassus, *Lagrime di San Pietro*
poème de Tansillo)

CHAPITRE I

I « Quel est, mon élève, l'élément grossièrement absent de tous les traités sur l'HARMONIE... »

à ce point l'élève montre des yeux allumés...

« excepté

le traité qui est ici en train d'être composé »...? L'élève continue de me regarder de ses yeux allumés... et vides. Aucune réponse ne m'est offerte.

La réponse, mon élève, est :

« Jusqu'à présent, l'élément le plus grossièrement omis des traités sur l'harmonie est l'élément TEMPS. La question de l'intervalle-temps qui doit s'étendre entre un son et un autre si les deux sons doivent produire une consonance séduisante ou une relation *intéressante* a été évitée. »

ET POURTANT la plus simple considération des données physiques du sujet par le plus simple mathématicien aurait conduit à des équations faisant apparaître que :

UN SON DE N'IMPORTE QUELLE HAUTEUR, OU TOUTE COMBINAISON DE TELS SONS, PEUT ÊTRE SUIVI D'UN SON DE N'IMPORTE QUELLE HAUTEUR, OU TOUTE COMBINAISON DE TELS SONS, pourvu que l'intervalle-temps entre eux soit correctement évalué; et ceci est vrai pour TOUTE SÉRIE DE SONS-ACCORDS OU ARPÈGES.

II Les limites dans les procédés pratiques en musique dépendent seulement de notre capacité à produire un son qui durera assez longtemps, c'est-à-dire demeurera audible assez longtemps pour que le ou les sons qui lui succéderont puissent l'absorber, le traverser ou le couper.

III POURQUOI CETTE QUESTION DES INTERVALLES-TEMPS est-elle omise de tous les autres traités d'harmonie?

Parenthèses pour un survol historique.

1. Les théoriciens en musique sont excessivement conventionnels, depuis des siècles ils continuent de citer Francon de Cologne au lieu d'écouter le son.

2. L'Harmonie à l'époque de Bach était une matière vivante et intéressante.

Pourquoi?

La réponse à cette question, et à la question principale de cette section est :

Les premiers à avoir étudié l'harmonie étaient si habitués à penser la musique comme quelque chose ayant une forte motion latérale ou horizontale qu'ils n'imaginèrent jamais que quelqu'un, QUELQU'UN, pourrait être assez stupide pour la penser comme quelque chose de statique; il ne leur vint jamais à l'esprit que des gens feraient une musique comme de la vapeur s'élevant d'un marais³¹.

Ils pensaient la musique comme rythme dynamique progressant de point en point à travers des étagements de sons et des combinaisons de sons.

Ils avaient cette conception dans le sang, comme l'oriental a son raga et son tala. Il ne leur est jamais venu à l'idée que des gens entreprendraient une harmonie statique et resteraient collés à cette situation.

IV Pourtant il est arrivé que le terme « Harmonie » soit appliqué à la science des accords qui peuvent être produits simultanément; et les préceptes concernant les modulations ont été élaborés pour des accords qui peuvent se suivre sans nécessiter des intervalles-temps ni stricts ni même remarquables entre eux.

En bref,

M. Joseph Corfe produisit sa

BASSE CONTINUE

SIMPLIFIÉE

et facilement accessible

il y a plus d'un siècle, et personne n'a jusqu'à aujourd'hui (a.d. 1923) remarqué le fait.

Je peux soutenir que même l'ouvrage de M. Corfe contient des erreurs.

Mais loin, loin, très loin de moi l'idée de contredire M. Corfe, et encore moins l'illustre professeur, Dr. Schönberg. Tout ce qu'ils ont dit est peut-être vrai, et dénué d'intérêt.

Ernst Friedrich Richter a dit :

« La théorie pure ne peut pas et ne devrait pas s'occuper de la pratique, puisqu'elle a pour seul but de définir la nature des divers éléments constitutifs de l'art, sans jamais traiter les cas spéciaux et particuliers qui proviennent de l'utilisation de procédés personnels. »

Observation :

Aristote n'était pas un pur théoricien.

Sauzay :

« Il faut se borner à penser que J. S. Bach écrivait la musique avec certains procédés dont la loi générale nous échappe. »

(Sauzay, *Le Violon Harmonique*, p. 217)

Le secret ou une part de lui est probablement que Bach, consciemment ou inconsciemment, ne pensa jamais à utiliser deux accords si ce n'est comme parties, parties intégrales, d'une progression, une progression rythmique.

Je crois en un rythme absolu avec des explications *.

En 1910 je travaillais avec un rythme verbal monolinéaire mais on avait déjà l'idée que les unités de rythme utilisées dans les vers étaient susceptibles d'être utilisées dans une structure musicale, et même sur plusieurs dimensions.

Les traités d'harmonie vous donnent toutes sortes de recettes pour aller d'un accord à un autre (ceci se ramène plus ou moins à quelques mécanismes simples), ils ne s'arrêtent pas pour s'enquérir de savoir si le passage par ces moyens est intéressant ou, dans une situation donnée, expressif.

C'est supposé être une affaire de génie créatif. C'est une supposition.

* Préface à la traduction de Guido Cavalcanti, E.P., 910.

- V Une série d'accords peut en suivre une autre, pourvu que le juste intervalle-temps soit trouvé. Les séquences intéressantes sont probablement celles qui EXIGENT des intervalles très définis et précis. C'est probablement tout ce que nous avons à dire dans ce chapitre.

CHAPITRE II

- I Donnée l'approche correcte, la progression



est probablement d'un accord parfait. Je veux dire : du point de vue des mathématiques.

- II Heureusement cette théorie de l'harmonie ne peut jamais être réduite à un académisme. Il semble pour le moins improbable qu'un mathématicien doive s'en occuper un jour. Les mathématiques en l'occurrence pourraient se montrer décevantes.

Vous pouvez ramener la ligne compositionnelle de la *Nascita di Venere* à des équations trigonométriques; ça ferait de longues séries charmantes. Les résultats pourraient être intéressants mais ils ne vous aideraient pas à dessiner.

.....
« Comment avez-vous trouvé ces quatre notes? » demandait X... avec une admiration non dissimulée. « Hé! je voudrais bien les avoir trouvées. »

Réponse : En écoutant le son qu'elles font, une chose qu'aucun pianiste n'a jamais fait ³².

C'est peut-être tout ce que nous avons à dire dans ce chapitre.

CHAPITRE III

Et peut-être le dernier; car nous avons probablement dit à peu près tout ce que nous avons à dire. Les anciens traités d'harmonie s'occupaient de l'harmonie statique, ils définirent alors l'harmonie comme « mélodie simultanée » ou de quelque autre manière, mais ils ne considérèrent pas que la motion latérale, la motion horizontale, et l'intervalle-temps entre des sons se succédant DOIVENT affecter l'oreille humaine, et non seulement l'oreille mais les caractères physiques mêmes de la chose. La question où une onde nodale en rencontre une autre, où elle s'oppose à la course d'une autre onde pour renforcer ou atténuer son action, est à considérer.

I L'harmonie pour un instrument n'est EN AUCUNE FAÇON nécessairement l'harmonie pour un autre instrument. Les bons instrumentistes ont toujours « TIRÉ LE MEILLEUR PARTI » des compositions qu'ils exécutaient parce qu'ils ont subtilement saisi cette *gaya sciencia*, et nous avons dit : il « a le sens du rythme » ou elle « a le sens du rythme ».

II A nouveau, Sauzay, (*ibid.*, p. 69) : Le fameux Durante, qui a formé tant d'élèves célèbres, ne leur donnait jamais les raisons des règles qu'il formulait.

Naturellement. Quand Harmonie signifiait quelque chose de vivant, c'était simplement une manière personnelle de bien se débrouiller, c'était une collection de ficelles du métier, le fruit d'une expérience personnelle, c'était UN plan personnel pour se sortir d'une difficulté ou mettre au point une tournure d'expression. Elle n'était pas destinée à priver quelqu'un de ses moyens : Elle était pragmatique, elle fonctionnait et chaque école utilisait jusqu'à épuisement ses secrets de métier, dans la magnificence du *Bel Canto*, dans la musique jusqu'à Jean-Sébastien. Le mécanisme était une chose positive, il agissait dans un champ ouvert.

La pagaille apparut quand l'harmonie fut dressée comme une barrière, et que chacun essaya de monter dessus ou de la sauter.

Ils pourrissent leurs mélodies en tâchant de trouver des schémas qui « s'harmonisent » selon un concept de « l'harmonie » dans lequel la tendance à l'inertie était inhérente.



Il y a des cris pour les passions, et dans les cris de chaque passion des degrés de la vibration des passions; et le monde dans d'autres temps a connu une harmonique des passions... Et d'une maladie à une passion, d'une passion à un tremblement de terre, on peut établir des ressemblances et d'étranges harmonies de bruit.

(Antonin Artaud, *L'homme contre le destin*)



CHAPITRE IV

COROLLAIRES ET COMPLICATIONS

En continuant, mon élève; tu auras probablement noté maintenant une omission flagrante de ma part.

UN SON DE QUELQUE HAUTEUR, ETC...

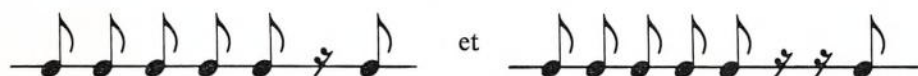
Tout accord peut être suivi de n'importe quel autre pourvu que l'intervalle-temps convenable soit placé entre eux.

La durée de la résolution est aussi à considérer; et la durée des différents accords d'une séquence sera sujette à calcul mathématique, si les gens préfèrent les mathématiques plutôt que de juger les sons d'oreille.

L'HARMONIE POUR UN INSTRUMENT NE PEUT PAS ÊTRE L'HARMONIE POUR UN AUTRE.

A nouveau le mathématicien compétent pourrait nous montrer que les vibrations d'un violoncelle où le son est régulièrement produit par une longueur d'archet se combinent d'une manière différente de celle d'un cor, d'une corde pincée ou d'un instrument à percussion.

Tout le monde sait ça ; mais le temps n'est plus où nous pourrions apprécier davantage celui qui sait distinguer les légères variations d'un son que celui qui sait faire la différence entre



Ce n'est pas indifférent par quel instrument sont produits les sons. Ça fera une différence si une ou plusieurs notes dans l'accord sont jouées plus fort. Ça comptera si l'accord suivant coupe le précédent pendant que cet accord est encore joué par les instruments ou alors qu'il meurt ; et toutes ces choses appartiennent vraiment au domaine de l'harmonie, de l'harmonie active, pas de l'harmonie statique ; et comme précédemment les ouvrages de celle-ci ; cet élément temps peut les démonter ou les renforcer dans des circonstances données.

Les soi-disant « lois » d'harmonie étaient utiles quand elles étaient une trousse à outils ; mais si on essaye de porter tout un atelier, la mobilité en souffrira probablement.

Au traité ci-dessus je reçus quatre réponses :

1. Antheil : savait depuis quelque temps que la durée des notes et celle des intervalles-temps entre les notes intervenaient dans l'harmonie.

2. Un violoniste : n'avait pas pensé au sujet mais essaya différentes combinaisons de notes et constata que ma thèse s'appliquait.

3. L'auteur d'une étude sur Einstein : approuva le traité ; estima qu'il devrait être prolongé ; douta que la thèse soit vraie pour TOUTES les combinaisons possibles de notes.

(Ceci, je le retiens, était dû à son manque d'attention à la clause restrictive que j'ai énoncée.)

Peut-être pourrais-je améliorer ma formulation. Peut-être devrais-je dire : Il n'y a pas deux accords qui ne puissent se suivre, si la séquence d'intervalles-temps et durées est convenable.

4. Puis il y eut celui qui trouva le traité intéressant mais qui (comme qui préférerait étudier la circulation du sang exclusivement sur des cadavres) préférerait étudier son harmonie « à part », i.e. statique.

Ce qui serait bien beau si ça pouvait être fait ou s'il y avait quelque différence essentielle entre une partie de l'harmonie et l'autre.

PROLEGOMENA

Pour rendre ma simple thèse plus simple encore, considérons la nature de l'oreille, et du son.

Le son, nous est-il dit, consiste en vibrations, de 16 à 16 000 par seconde.

L'oreille est un organe pour la détection des fréquences.

Pour le meilleur de ma connaissance, j'ai toujours entendu les plus basses notes de l'orgue non comme des degrés mais comme une série de ouha-ouha distincts. Je ne veux pas insister sur ce qui est peut-être une idiosyncrasie personnelle due à ma nature si excessivement prompte à saisir. Le fait est que jusqu'à 16 éléments par seconde, nous notons les différentes émissions; après ça nous percevons une synthèse de fréquences.

Les animaux probablement distinguent les fréquences favorables ou défavorables à leur existence. D'où les pouvoirs d'Orphée³³.

La musique, selon les anciens philosophes sourd des nombres³³. Disons que la musique est une composition de fréquences.

Cette définition recouvre toutes les formes possibles de la musique; harmonie, mélodie, contrepoint, forme de la fugue, etc...

Quelques unes de ces combinaisons de fréquences, celles qui sont très simples, sont académiquement considérées plaisantes.

Raphaël Socius en relève (a.d. 1556) un certain nombre qui ont longtemps été considérées respectables.

Quand la fréquence de vibration d'une note entretient la relation de 3 pour 2 par rapport à la fréquence de vibration d'une autre, la combinaison est considérée comme correcte.

L'académisme n'est pas un excès de savoir; c'est la possession d'idées fixes, ainsi : comment on devra se servir de ses propres informations.

L'élément temps affecte l'harmonie (*sic*).

Vous pouvez entendre une note qui a 16 vibrations par seconde,

MAIS

Vous pouvez aussi frapper (sur une peau de tambour ou sur un objet) 16 fois par seconde.

L'oreille mesure la fréquence.

Si vous jouez une note dont la fréquence est de 16/s. et commencez un battement, tap, tap, exactement au milieu entre les deux nœuds de votre note 16, vous produirez une fréquence combinée de 32 i.e. équivalente à l'octave au-dessus de 16.

Si vos battements tombent aux 2/3 de l'onde derrière l'inception de la note 16, vous obtiendrez des périodes alternées, quelques-unes appartenant aux séries 24 i.e. la 5^e au-dessus de la note 16, et d'autres appartenant aux séries 48 i.e. l'octave au-dessus de cette 5^e.

Ainsi, les nègres de l'Afrique noire ont probablement raison quand ils disent que par un simple battement de leurs tambours ils peuvent imaginer d'autres instruments.

Et les rapports, et même des rapports très complexes, peuvent être construits par simple percussion.

J'ai pris le cas très simple et facilement compréhensible d'une note vibrant à 16, nombre assez bas pour être pensé aisément.

Les constipés diront : Ouais, mais pour des notes plus aiguës ce battement ne peut pas avoir d'effet (d'importance), vous ne pouvez effectuer 3 000 battements par seconde, ni même 256.

Responsus est :

Les consonances du contrepoint telles que les a dégagées le camarade Raphaël, ou de l'harmonie au sens du Dr. Schönberg, s'appliquent à une simple combinaison de fréquences.

Évidemment, si une note vibre à 600/s, et une autre à 1 200, il peut y avoir 600 coïncidences par seconde, et vous ne pouvez marteler votre tambour aussi souvent que ça.

Il n'y a rien de sacré dans la durée de la seconde, c'est simplement une mesure pratique et courante. Une note vibrant à 221,1/2/s est tout aussi concevable qu'une vibrant à 221 ou 222).

Si trois notes sont jouées ensemble, les coïncidences complètes de leurs nœuds ondulatoires peuvent être considérées plus rares que si deux seulement de ces notes sont jouées. Vous pouvez battre avec ou contre la coïncidence : avec pour clarifier, contre, pour compliquer.

Vous pouvez utiliser votre battement comme une troisième ou quatrième ou Nième note dans l'harmonie.

Pour le dire d'une autre manière : la percussion de rythme peut, comme une note, faire partie de l'harmonie. Elle y entre habituellement comme Basse, une basse encore plus profonde, donnant au son sa forme générale.

Il conviendrait d'appeler ces différents degrés l'échelle mégaphonique et l'échelle microphonique de l'harmonie.

Le rythme n'est rien d'autre que la division de la fréquence plus un accent ou un phrasé de cette division.

Pourquoi, mon contradicteur, les maîtres de la musique ont-ils précisé que les compositions étaient à jouer à une certaine vitesse?

(Sur mon exemplaire des *Nozze*, on trouve : Presto, la blanche à 84, Allegro, la noire égale 144, etc...).

Si quelqu'un est intéressé et prend soin de méditer sur l'indubitable compréhension de la question chez Mozart, il ne pourrait mieux faire que d'étudier les rapports de temps dans l'ouverture du concerto en la majeur.

DISSOCIATION A

La percussion peut intervenir :

1. A l'unisson, i.e. à chaque incidence de nœuds des notes graves.
2. Comme basse, i.e. à des octaves, doubles octaves, douzièmes, etc., en dessous des plus fréquentes incidences des nœuds des notes hautes.
3. (Comme noté précédemment), contre les incidences, en compliquant l'harmonie plutôt que par accentuation d'un ou de plusieurs autres éléments.

Il n'y a pas de différence fondamentale entre les deux premières manières, ni même entre elles et la troisième.

Plus sont complexes les incidences et plus les effets de la percussion peuvent être intéressants.

L'effet de la percussion est probablement plus important, ou plus fort, ou plus

intéressant à employer dans une séquence de secondes et de septièmes que dans les relations les plus simples (répertoriées par le camarade Raphaël pour le contrepoint).

Naturellement c'est pour les moins simples rapports d'intervalles de hauteur que la percussion à l'unisson peut être utilisée le plus haut dans la gamme.

Si je peux au moins rendre la mathématique de ces relations si compliquées que des compositeurs en soient découragés, abandonnent la tentative de composer avec des règles à demi-remémorées, mais par une réelle écoute du son, j'aurai rendu un service non négligeable à la musique.

PROCHAINE SECTION

Ou : différents points, inopportuns, que le jeune « bourgeon » devrait considérer avant qu'il ne devienne trop fixé dans ses opinions.

- I Ce qui s'applique à l'harmonie, la « perpendiculaire » ou mélodie simultanée « microphoniquement », s'applique aussi à la mélodie i.e. les notes consécutives d'une série, aux interceptions du contrepoint, à la proposition et réponse de la fugue.
Il n'y a rien d'autre en musique qu'une composition de fréquences, micro et macrophoniquement.
- II Il y a 40 360 séquences possibles des 8 notes d'une simple octave, sans égard à leur durée. Si vous prenez 8 demi-notes et ajoutez un quart de note, il y a neuf temps comme autant de combinaisons.
Le musicien moderne dit qu'il ne peut entendre la mélodie jusqu'à son harmonisation.
C'est une profonde atrophie.
- III Dom Nicholas, inventeur de l'archicembalo, estimait que l'oreille pouvait distinguer les différences jusqu'au rapport de 80 à 81 par seconde, mais que son pouvoir de synthèse s'arrêtait là. Elle pourrait percevoir la différence de 80 à 82 i.e. le rapport de 40 à 41.
Le musicien académique se félicite de son sens des hauteurs. Sir X... de la « Royale, etc... » était assis près de H... à l'Albert Hall. Le chanteur chanta mi. « Ah, do » dit Sir X. « Non, mi » dit H... Un peu plus tard, le chanteur chanta si, « mi à nouveau », dit Sir X...
Alors, gardons-nous de toute gloriole.
- IV Quelques personnes ont un sens absolu de la fréquence, d'autres un sens relatif. I.e. certains reconnaissent le nombre de vibrations de la note. D'autres reconnaissent seulement la proportion de vibrations d'une note par rapport à telle autre note (hauteur) déjà donnée.
Cette sensibilité aux rapports est ce qu'on appelle avoir une oreille musicale.

V Et l'opposition entre ces deux formes d'audition a eu cours depuis l'époque d'Aristote et Ptolémée jusqu'à aujourd'hui. Dieu merci. Cela veut dire qu'un parti (le mien) dit : Vous ne pouvez PAS transposer. Ça veut dire vous pouvez transposer jusqu'à perdre haleine, mais la chose transposée n'est *pas* la même, i.e. ne sonne PAS pareil qu'avant transposition.

Doni, dans le « Trattato de' modi veri » dit que si.

« I modi si pratichino separati da una certa e determinatta tensione, perdono la meta della loro efficacita, ed anco piu. »

(Je prie le lecteur, ici, de considérer que M. Antheil et moi avons tout entendu sur « superpatient sesqui octaval porportion, etc... »).

Si quelqu'un désire davantage de mathématique, laissez-moi le renvoyer à « Sistema Musico avero Musica Speculatio » de Lemme Rossi (Pérouse 1666).

VI Cent soixante dix pages de mathématiques sont d'une moindre valeur qu'une certaine curiosité et une volonté d'écouter le son qui est produit effectivement par un instrument.

Des chanteurs transposent parce qu'ils pensent à leur propre gorge, non à leurs oreilles ou aux oreilles de leurs auditeurs. Les pianistes pensent à leurs doigts, à l'excitation gymnastique de leurs glandes.

Vous pouvez réduire la ligne compositionnelle de la Nascita de Botticelli aux équations algébriques d'analyses, sans apprendre comment peindre ³⁴.

VII Après que Dolmetsch ait accordé un clavecin, il doit le désaccorder légèrement. Pourquoi? Le rapport des différentes notes est correct, mais chaque note est jouée sur deux cordes et celles-ci ne doivent PAS être en accord absolu. Il dit que les ondes « se coupent » les unes, les autres et ruinent la résonance.

On peut d'ailleurs dessiner ça en imaginant deux ondes, leurs sommets se heurtant et se creusant mutuellement, ou vous pouvez dire que leurs nœuds ont besoin d'une certaine épaisseur : ils doivent se rencontrer mais comme sur le dos d'un couteau, non sur le fil d'un rasoir.

Ces prolégomènes ne sont pas proposés comme une divagation aux musiciens sourds. Ils sont l'exposé de points qui devraient être examinés avant de contredire l'auteur. Et aux lourdauds échauffés puissions-nous recommander la tempérance du cher vieux Lavignac :

« Nous n'entendons pas dire que ce système a été organisé par les mathématiciens, ou d'après leurs calculs; il a été créé empiriquement par les musiciens sans autre guide que leurs instincts. »

(P. 55, 18^e édition, *La Musique et les Musiciens*).

P. 52, parlant de quelque chant qu'il avait entendu un jour de Pâques : « le résultat était atroce POUR MES OREILLES ». Paroles d'un savant.



.. et leurs bovins sont ni nombreux que le problème des engrais se résout de lui-même. Mais ils ont une loi très sévère qui exclut tout succédané de leur république.

(E. P. *Le travail et l'usure* : « Le Mode de l'Utopie »)

NOTES

1. Lire Marcelin Pleyne : « *La compromission poétique (Tel Quel, Printemps 1977)* ».
2. E. P. : « moon » provient de la racine « ma », et signifie : ce qui mesure le temps. (*Le caractère écrit chinois, matériau poétique.*)
3. Nous appellerons notamment « *Contre-punctuations* » les textes entre vignettes.
4. « *Egoist* », vol. 4 : *A critical anthology*.
5. ZWECK or the AIM : *Guide to kulchur*, p. 59.
6. GREAT BASS : *Guide to kulchur*, p. 73.
7. Agony Column : annonces personnelles, courrier des lecteurs, dans les journaux anglo-américains.
8. CANTI : *Guide to kulchur*, p. 194.
9. Cantos : long poème d'E. P.
10. Malatesta : Noble famille de Rimini, puissante du XIII^e au XVI^e siècle. Sigismundo, protecteur des arts et rebelle au pape Pie II — Nombreuses évocations dans les Cantos (cf. *Annotated index*).
11. La « *Montagne des pacages* », banque fondée à Sienne en 1624 et assise sur les terres publiques comme garantie. — Nombreuses évocations dans les Cantos (cf. *Annotated index*).
12. E. P. écrit « *Comstockery* » (common, stock), le mot vient du nom de l'Américain Anthony Comstock, un adversaire du nu.
13. Dr. Rouse : 1863-1950, érudit anglais, traducteur d'Homère.
14. Gerhardt Münch : pianiste, qui se produisit plusieurs fois à Rapallo où Pound organisa des concerts; il y donna notamment (avec Olga Rudge) l'intégrale des sonates pour piano et violon de Mozart.
15. Rummel : 1887-1953, pianiste allemand, un fin connaisseur des chants des XII^e et XIII^e siècles français.
16. VORTEX : *Guide to kulchur*, p. 70.
17. Gaudier-Brzeska, sculpteur français d'origine polonaise. Ami de Pound, son nom et sa pensée sont liés pour celui-ci au mouvement des idées du début du siècle (notamment le « *Vorticisme* ») et à la mort qui frappa dans la Première Guerre mondiale de nombreux artistes.
18. Arnold Dolmetsch : 1858-1940, célèbre facteur d'instruments, spécialement d'instruments anciens à claviers et cordes.
19. George Antheil : américain, compositeur; E. P. salua avec enthousiasme, dans les années 20, ses premières créations électroniques. En 1924 parut l'ouvrage de Pound *Antheil and the treatise on harmony*.

En préparation, des mêmes traducteurs, « *Anagramme (G. Antheil/Atheling)* » sera le second volet d'un ensemble, le premier étant constitué par « *Ostinato* » (les textes ici présentés).

20. THE NEW LEARNING : PART ONE : *Guide to kulchur*, p. 27 : « Un peu sec au début, camarade, mais tiens le coup, j'arriverai à quelquechose, quelquepart ou ailleurs dans ce livre. »

21. Ernest Fenollosa : linguiste et orientaliste. E. P. rédigea « *Le caractère Écrit chinois, matériau poétique* » à partir des analyses et notes de Fenollosa.

22. Céline/Pound

CÉLINE

« ma vraie rivale c'est la musique »

Chine : pays où il est entrepris de changer la langue (de se départir de celle des lettrés)

Speech de Pound sur Céline, à Radio-Rome

23. KULCHUR, PART TWO : *Guide to kulchur*, p. 134.

24. Ford Maddox Ford : écrivain anglais (1873-1939); plusieurs évocations dans les Cantos.

25. Kung, Confucius : nombreuses évocations dans les Cantos. *L'Annotated index* donne cette curieuse précision : « philosophie de la raison, elle influença la pensée des Lumières, en France ».

26. VILLON AND COMMENT : *Guide to kulchur*, p. 365.

« *Le Testament de François Villon* », opéra composé par Pound; la première eut lieu à la salle Pleyel en 1926. France-Culture en a donné une diffusion au début de l'année 76; 27. Henry Lawes (1596-1662); musicien anglais. 28. Edmund Waller (1606-1687); poète anglais, ce passage du Canto 81 réunit Lawes, Dolmetsch et Waller :

LIBRETTO

Pourtant

Avant que la saison ne meure de froid

Né sur l'épaule d'un zéphyr

Je surgis dans le ciel auréolé

Lawes et Jenkyns veillent ton sommeil

Que Dolmetsch soit toujours ton hôte,

A-t-il adouci le bois de la viole

POUND

Musique intégrée au texte ou porteuse du texte comme en étant le ton « *fondamental* », de base/basse. « Les arts s'interprètent l'un l'autre. »
Idéogrammes,
Confucius

Pour renforcer à la fois le grave et l'aigu?
Nous a-t-il courbé le fond du luth?

Lawes et Jenkyns veillent ton sommeil
Que Dolmetsch soit toujours ton hôte,
T'es-tu formé un esprit si vif
Pour arracher la feuille de la racine?
As-tu trouvé un nuage si clair
Qu'il ne semble ni brume ni ombre?
Alors éclaire-moi, dis-moi vraiment
Si Waller chantait ou si Dowland jouait,

(traduction Denis Roche)

29. ATHELING : pseudonyme sous lequel Pound tint une rubrique de critique musicale dans le journal « *New Age* » entre 1917 et 1921. L'une des chroniques de Atheling consacre des développements intéressants à la « musique sauvage ».

30. *The Treatise on Harmony* est paru en 1924.
31. Cette idée, « musculaire », de poussée en avant, de pro-pulsion est très importante pour E. P.

Rapprochons son dégoût des « vapeurs qui s'élèvent... » de cette phrase d'ARTAUD :
« Cet être consiste à monter au ciel en esprit au lieu de descendre de plus en plus en corps dans les enfers, c'est-à-dire dans la sexualité, âme de toute vie, quand ce qui est Christ emporte l'être dans l'empyrée des nuages et des gaz où depuis l'éternité il se dissout. » (Lettre à Henri Parisot.)

32. Ce n'est pas la seule fois où Pound s'en prend aux pianistes, aux musiciens de claviers qui n'ont pas à accorder eux-mêmes leur instrument. Ainsi dans ATHELING :
« Tous les instruments à clavier tendent à faire des instrumentistes de gens qui n'étaient pas nés pour être musiciens; et le fait qu'on peut jouer d'un instrument à clavier tout à fait correctement sans, en définitive reconnaître si une note donnée est dans le ton ou est juste en elle-même, tend à cacher la valeur de la vraie hauteur.

Cette perception, la première exigence pour tout instrumentiste des cordes, peut donc être complètement négligée par qui étudie le piano. L'accordeur de pianos est responsable de tout ça. Ses services ne coûtent pas cher. »

33. On pourrait rapprocher ces deux assertions d'un texte de J. C. Risset, « Musique, calcul secret? » paru dans la revue *Critique* (avril 1977) — voir les points d'interrogation que place un musicien utilisant aujourd'hui mathématiques et « machines » (appareils électroniques, computers, ...).

34. Ce petit chapitre est une assez bonne

« revue » de certains parti-pris insistants de Pound :

- la musique est une question d'oreille
- dans la connaissance, écoute (et curiosité) pratique créative, valent plus qu'analyses théoriques
- respect (et/ou recherche) d'une échelle des valeurs
- coups de griffe contre les pianistes
- interprétation d'un art par un autre — et donc : accord avec la culture chinoise (Confucius) et avec celle de la Renaissance occidentale, par opposition avec l'époque (la nôtre?) où comme le dit M. Pleynet « l'art fait cavalier seul ». Pound se placerait alors à une période charnière, de transition? M. Pleynet parle du rapport à la religion. Le « ton » du *Traité* est celui d'un manuel pratique (« vous pouvez... ») où E. P., par glissement latéral d'aphorisme, fait le point sur les défauts de culture.

RÉFÉRENCES

- *Guide to Kulchur*, (Peter Owen, Londres).
- *Treatise on Harmony*, (Pascal Covici, Chicago).
- EZRA POUND, *A Critical Anthology*, by J. P. Sullivan (Penguin Books, Baltimore).
- *Le Caractère écrit Chinois, Matériau Poétique*, (Ernest Fenollosa, Ezra Pound), traduction française par Ghislain Sartoris, (L'Herne, Paris).
- *Le Travail et L'Usure*, traduit de l'italien par Patrice de Nivard, (L'Age d'Homme, Lausanne).
- *Cantos Pisans*, traduction Denis Roche, (L'Herne, Paris).
- Rappel : *La Compromission poétique*, Marcellin Pleynet, (*Tel Quel*, et repris dans « Art et Littérature », Seuil, Paris).

OUVRAGES CONSULTÉS

- *Radio Speeches*, (Cold Turkey Press, Rotterdam).
- *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound* by John H. Edwards and William W. Vasse, (University of California Press).
- CAHIER DE L'HERNE, N, (L'Herne, Paris). On y trouvera notamment un texte de Murray Schafer « E. Pound et la musique » qui est la meilleure présentation d'ensemble, à notre connaissance, sur la « place » de Pound parmi les théoriciens de la musique.
- *The Life of Ezra Pound*, by Noel Stock, (Penguin Books, Harmondsworth).
- *Ezra Pound, A Close-up*, by Michael Reck, (Mc Graw-Hill Book Company, New-York).