

## Réflexions sur le rythme du plain-chant et du jazz-band

Jean-Gustave SCHENCKE (*Le Courrier musical*, vol. 26, n° 17, 1<sup>er</sup> novembre 1924, p. 516-517)<sup>1</sup>

France

L'on sait peu de choses sur Jean-Gustave Schencke si ce n'est qu'il a publié en plus de ce curieux article, deux autres petits essais dans l'une des revues les plus influentes dans le monde musical français du début des années 1920 : *Le Courrier musical*. Le premier, publié dans le numéro de décembre 1923, tente une mise en correspondance fondée scientifiquement entre le spectre des couleurs et celui des sons. Les « Réflexions sur le rythme du plain-chant et du jazzband » tentent un autre rapprochement inattendu, entre la souplesse de la prosodie du plain-chant et celle du blues. L'originalité de la comparaison mérite l'attention, car elle propose une vision inédite du jazz, et un lien avec le passé qui ne se réduit pas au « primitivisme nègre » déjà devenu un lieu commun du discours sur le jazz en 1924. Toutefois, les tentatives de Schencke pour établir une filiation historique et musicale (au moyen d'exemples musicaux) sont parfois difficiles à suivre.

À Monsieur Louis Fleury<sup>2</sup>

La musique de jazz-band que nous entendons dans les établissements destinés à la danse renferme un élément qui n'est pas aussi négligeable que certains veulent le croire. Des musiciens sérieux de la jeune école ont

---

<sup>1</sup> Cet article a été reproduit en février 1925 dans une revue musicale québécoise, *La Lyre* (vol. 3, n° 28, février 1925, p. 30-31).

<sup>2</sup> Depuis les années 1900, Louis Fleury (1878-1926) est l'un des flûtistes français les plus en vue. Membre de la Société moderne d'instruments à vent depuis 1902, il joue un rôle important dans la promotion du répertoire baroque pour son instrument, mais aussi dans la création d'œuvres contemporaines. Il est par exemple le créateur et le dédicataire de *Syrinx* de Claude Debussy (1862-1918). Ses liens avec Jean-Gustave Schencke ne sont pas connus.

compris l'importance de cette restitution du rythme et l'orientation nouvelle qui peut en résulter pour la musique de demain.

Le jazz-band est originaire des États-Unis, né des chansons populaires nègres, accompagnées par des basses rythmiques.

Ce fut en 1620 qu'un vaisseau hollandais débarqua pour la première fois vingt nègres à Jamestown, en Virginie<sup>3</sup>. Depuis plus d'un siècle déjà, l'esclavage existait dans les colonies espagnoles des Antilles. Ces esclaves noirs furent tous les fils de races congolaises ou littorales de la côte ouest africaine. Formant, dès leur transplantation dans les États du Sud, une population importante, cette race s'adapta vite à son nouveau milieu, par esprit d'imitation, dans jamais détacher sa psychologie de sa physiologie. Elle conserva donc au travers du temps ses mélopées, le sens très développé du rythme, manifestations ataviques qui ne s'atténuèrent point au contact de la civilisation.

Le jazz-band est l'aboutissant classique de tout un art antérieur du rythme. Cette forme étroitement liée aux « blues », fut cependant adaptée à des compositions pour la danse, très souvent dues à des auteurs de race blanche ; mais le jazz-band n'acquiert pas là sa valeur intrinsèque. C'est seulement lorsqu'il demeure d'inspiration nègre, qu'il révèle son originalité.

Les « blues » sont des mélopées au contour mélodique restreint, monodies construites souvent sur la répétition d'une même note, sorte de récitatif où les paroles n'ont quelquefois aucune signification, aucun sens. Seul, le rythme est le but de ces chants, son ornement, son architecture, conception identique à toute musique orientale.

---

<sup>3</sup> Le premier témoignage connu de débarquement d'Africains captifs provient de John Rolfe, l'un des premiers colons débarquant en Virginie en 1609. Il écrit à Sir Edwin Sandys, trésorier de la Virginia Company of London, une lettre en date de janvier 1620 : « *About the latter end of August, a Dutch man of Warr of the burden of 160 tons arrived at Point Comfort, the Comandor's name was Capt. Jope, his Pilot for the West Indies one Mr. Marmaduke and Englishman. They mett with the Treasurer in the West Indies and determind to hold consort shipp hetherward, but in their passage lostone the other he brought not anything but 20 and odd Negroes, which the Governor and Cape Merchant bought for victualle [whereof he was in greate need as he pretended] at the best and easyest rate they could. He hadd a lardge and ample Comyssion from his Excellency to range and to take purchase in the West Indies* » [« *Twenty and odd Negroes* » ; *an excerpt from a letter from John Rolfe to Sir Edwin Dandys (1919-1920)* : <https://encyclopediavirginia.org/entries/twenty-and-odd-negroes-an-excerpt-from-a-letter-from-john-rolfe-to-sir-edwin-sandys-1619-1620> (consulté le 7 juillet 2022)]. Fin août 1619, à Jamestown, Virginie, sont en réalité débarqués d'un navire britannique, le White Lion, ces « vingt et quelques Africains », précédemment capturés sur un navire de traite esclavagiste portugais. Ils deviendront esclaves ou serviteurs sous contrat. John Rolfe avait intérêt à désigner le White Lion comme hollandais pour dédouaner les Anglais.

Cette formule diffère de toute autre musique, du fait que ses basses d'accompagnement ne doivent rien aux combinaisons harmoniques, mais vivent du rythme intégral. Ici, les instruments qui accompagnent la mélodie, qu'ils soient à percussion, à cordes, même à vent, ne recherchent aucunement l'architecture sonore, mais les formes nées du mouvement.

Cette manière d'art coïncide en Occident, avec les origines de notre art musical. Le XVI<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de la musique de danse, produisit une réaction contre le système de rythme alors en usage avant cette époque et nous sommes encore tributaires de ce changement. Ce que la danse avait détruit, la danse nous le restitue. Il serait prudent, employant, au cours de cet essai, le mot rythme, d'en définir le sens exact, afin d'éviter toute équivoque.

Qu'est-ce que le rythme ? Serait-il une sensation contrariée ? L'équivalent en harmonie, de la dissonance ? Helmholtz<sup>4</sup> donnant une explication sur le caractère désagréable, d'après son opinion, de la dissonance, écrivait : vibrations simultanées dont les courbes ne coïncident pas et qui produit des alternances de force et de faiblesse appelées battements.

Le rythme, de même que la dissonance, seraient des sensations contrariées. En ce qui concerne « le caractère désagréable », nous différons de l'avis d'Helmholtz sachant qu'il est, au contraire, des sensations fort agréables du fait qu'elles sont contrariées.

De toutes les définitions du rythme, celle de Platon qui prenait le temps pour une privation d'éternité, est la plus exacte. Le rythme est l'ordonnance du mouvement et saint Augustin l'applique à la musique elle-même : « *Musica est ars bene movendi* » [« *musica est scientia bene modulandi* »]<sup>5</sup>. De nos jours, ayant perdu depuis longtemps le sens du rythme, on confond ce dernier avec la mesure. Le rythme est une synthèse et pour qu'il y ait du rythme, il faut qu'un certain nombre de mouvements, qui constituent le son, soient unis, de manière à former un tout.

Une série de sons ayant exactement la même valeur de durée ne constitue pas un rythme. Seule, la sensation d'un léger repos alterné devient déjà un commencement de rythme. Il suffit donc d'un simple

---

<sup>4</sup> Heinrich von Helmholtz, physicien allemand (1821-1894), auteur notamment de *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863).

<sup>5</sup> « La musique est la science du mouvement bien réglé » (*De Musica*, Saint Augustin 1998, Livre I, chap. III, 4, p. 558--559).

prolongement, pour que nous ayons aussitôt la sensation de commencement et de fin, et que nous sentions un principe animé, qui alternativement prend son élan et se repose. Le rythme est le résultat d'élan et de repos. L'élan représentant le premier temps s'appelle en grec *arsis*, élévation, le temps de repos *touchement*, surtout quand il est bref, ou *thesis*, mot grec qui signifie repos. On lui donne plus généralement le nom d'*ictus* ou *frappé*.

La mesure est d'une conception toute différente, et porte sur des longueurs ; c'est une perception visuelle d'un morcelage, que nous faisons d'une étendue graphique et découpée par nous, dans la continuité de l'étendue. Cette fragmentation ne peut être le rythme. La mesure est une manifestation extérieure, au contraire du rythme, étroitement lié à l'expression de la mélodie, dont il scande et jalonne le parcours et lui donne la vie. Lorsqu'une mesure coïncide avec le rythme, celui à deux temps, par exemple, la mesure acquiert la même durée, sans que ces deux faits n'aient rien de commun. Ils se rejoignent en une expérience unique, se déroulent dans une même durée, mais demeurent différents. La mesure ou dimension n'est pas un absolu, il y a seulement des rapports entre dimensions

Le rythme introduit par le jazz-band en Occident, n'aurait-il jamais existé antérieurement ? Si, le rythme exista ici, dans sa forme la plus libre, la plus épanouie, mais il faudra remonter à la source même de notre musique, au *planus-cantus*. Le plain-chant grégorien est une récitation modulée, dont les notes ont une valeur indéterminée et dont le rythme essentiellement libre est celui du discours. L'origine de ces mélodies remonte à l'Orient d'avant J.-C. Ces chants populaires modifiés sans doute par les peuples qui se les transmettaient, prêtèrent leurs contours mélodiques aux textes sacrés du christianisme naissant. Cet état de choses dura jusqu'à l'époque de saint Grégoire, à qui l'on attribue la classification, la compilation de ces œuvres anciennes. Lors de leur codification, ces mélodies furent sans doute simplifiées, transformées peut-être même on y ajouta un certain nombre de pièces nouvelles ; malgré ces transformations, c'est en face d'un fond musical d'œuvres de l'antiquité que nous nous plaçons, pour en examiner le rythme. Le plain-chant grégorien, avec son rythme libre, rappelle l'allure souple de la prose

*vincta*<sup>6</sup>, dont Cicéron et Quintilien donnent les règles. Tout dans cette musique paraît anomalie, la tonalité, le rythme ou plutôt ce qu'on appelle l'absence de rythme, parce qu'on n'y trouve pas le retour régulier du temps fort, qui semble de nos jours une nécessité. Dans les anciens manuscrits, ces chants accompagnent le texte d'une ponctuation, les « neûmes » [*sic*] ; signes qui indiquent l'inflexion, les arrêts, les accents que la voix doit subir. Ce sont là les premiers signes de notre notation musicale, qui, de transformation en transformation, aboutirent à l'écriture musicale d'aujourd'hui. Ainsi se confirme la nature rythmique du plain-chant.

Dans les « blues », comme dans le « chant grégorien » de même essence, il ne faudrait pas voir dans la répétition de notes, dans leur manque de proportions, des faits comme devant être contraires à la musique. Avant les retouches sacrilèges du plain-chant, *Don Fernando de las Ynfantas*<sup>7</sup>, chargé de corrections et modifications, reconnaissant dans cet amas de notes une grande valeur artistique et musicale, ne put se résoudre à leur mutilation. Désireux de la recherche de basses rythmiques dans le plain-chant, il sera nécessaire d'utiliser le texte, pour retrouver le rythme conservé par la prosodie.

Dans cette manière d'art, comme dans celle du nègre américain, les sons musicaux n'ont d'autre raison d'être qu'eux-mêmes et produisent leur effet par le rythme, indépendamment de tout rapport d'imitation avec un objet quelconque.

Qu'importe la signification des paroles dans un « Blue »<sup>8</sup>, la satisfaction d'émettre des sons, de les scander, l'emporte sur le plaisir de la pensée. Ce sont des cris de joie, aussi vieux que l'humanité, instinct primitif de se sentir vivre. Ce besoin presque animal trouve un équivalent dans les vocalises du muezzin musulman et dans le *jubilare* des chants liturgiques. Saint Augustin l'avait sans doute entendu souvent dans les environs d'Hippone, lorsqu'il expliquait les psaumes à son peuple. Je

---

<sup>6</sup> « La notion de nombre (*numerus*) éloquent est inséparable de la définition des deux expressions latines *oratio vincta* et *oratio soluta* : celles-ci désignent les deux régimes d'expression qui s'offrent respectivement au poète et à l'orateur. Par *oratio vincta*, les Latins entendent le "discours lié (par le mètre)", c'est-à-dire la parole composée en vers. Par *oratio soluta*, ils renvoient littéralement, au "discours délié, libéré (du mètre)", en prose » (Sueur 2013, p. 53).

<sup>7</sup> Fernando de las Infantas (1534-ca. 1610) : compositeur, prêtre et théologien espagnol, opposant à la réforme tridentine et défenseur du chant grégorien.

<sup>8</sup> Il est courant à cette époque que les auteurs francophones utilisent le mot au singulier.

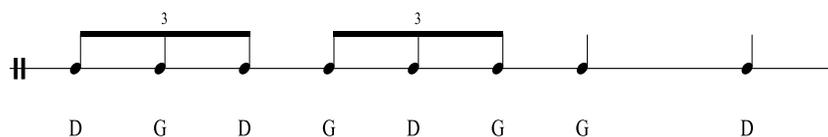
parle de choses que vous savez, leur disait-il, celui qui jubile ne prononce pas de paroles, mais il exprime sa joie par des sons inarticulés.

Les basses rythmiques du jazz-band n'ont pas de règles codifiées comme, par exemple, dans la musique turque, où chaque rythme défini porte un nom. La tradition, le sens du rythme sont le guide du « drum » nègre. Les principales règles seront notées ici, d'après les usages des meilleurs exécutants : ces battues, en ce qui concerne l'essentiel, ont une grande analogie avec celles de la musique des Melvevis<sup>9</sup>. La main droite marque les temps forts, D, c'est le *dum* des Turcs et la main gauche, G, les temps faibles, appelés *teck*<sup>10</sup>.

Une même note peut recevoir tout ensemble le temps fort et le faible, cette battue consiste dans un levé et un frappé simultané des deux mains, D/G chez les Turcs, c'est le *tahek*. Il existe aussi deux battues de forme identique qui comprennent toutes deux un droit et gauche successifs, DG, équivalent du *tekke* et *tekkia*.

Sur ces données fondamentales que, seules, nous noterons plus loin, toutes autres variations sont permises à l'exécutant. Le rythme se joue librement au travers du texte qui accompagne la musique, et le léger appui de la voix du premier temps est loin d'être le temps le plus marqué, l'accent tonique n'apparaissant souvent qu'à la fin de la mesure ; constatation qui s'applique aussi au plain-chant grégorien. La battue successive de deux temps faibles, courante dans la musique turque, est le principe de la syncope dans les basses rythmiques du blues.

Voici en exemple, un joli rythme du type syncopé, qui ne doit son effet qu'à la répétition de deux battues sur le temps faible<sup>11</sup> :



Le plain-chant et les « blues » rentrant tous deux dans la catégorie de musique purement rythmique, un rapprochement comparatif de ces deux

<sup>9</sup> Les Mevlevi sont un ordre ascétique soufi fondé en 1273 à Konya (dans l'empire seldjoukide, actuellement en Turquie), connu pour ses danses giratoires.

<sup>10</sup> Plus souvent dénommé *tak* aujourd'hui.

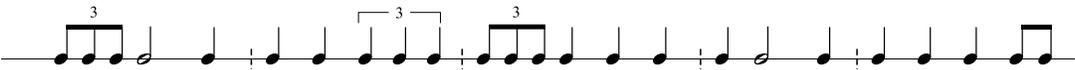
<sup>11</sup> Les exemples musicaux sont reproduits tels qu'ils apparaissent dans le texte original où les références et sources ne sont pas mentionnées.

formes s'imposait. Prenant des exemples dans l'antiphonaire, nous en cherchons l'« harmonie rythmique ». Voici quelques exemples :

**Alleluia de l'Office ambrosien**



Be - a - tus vir et in - vi - a pec - ca - to - rum non ste - tit. Al - le - lui - a



D G D G D D D G D G D G D G D G D D G D G D D G

**Courte Antienne**



Rec - tos de - cet - col - lau - da - ti - o



D G D D G D G D D G G

**Antienne à quatre membres dont la mélodie rappelle parfois celle des hymnes**



Ro - ra - te coe - li - de su - per et nu - bes - plu - ant - A - po - ri - a



tu - ter - a et ger - mi - net sal - va - to - rem



D D G D G D G D G D D D G D G D G G D G



D D D G D G G D D G D G D D G D G

Prenons maintenant un fragment de blues et appliquons-lui une des bases rythmiques trouvées dans les mélodies ci-dessus, nous voyons qu'elles s'adaptent parfaitement.

Exemple :

**Blues**

D G D G    D    D    D    G D G    D G D G    D    G    G    G    D

C'est le rythme donné par l'alléluia de l'office Ambrosien et réparti sur des mesures à quatre temps. Autre exemple :

**Blues**

D    G    D G D G    D G    D    D    D    G    D G    D    G    G    D G

Ce rythme est celui du commencement de l'antienne à quatre membres donné plus haut. Ces exemples pourraient se renouveler sans apport de preuves plus convaincantes, les essais ci-dessus justifiant l'étroite parenté de ces deux effets ayant pour cause unique, le rythme.

L'art antique eut pour berceau l'Égypte. Étendant ses données vers les peuples sémitiques, il remonta, en se modifiant, au fur et à mesure des étapes jusqu'à l'Hellade<sup>12</sup>.

Le plain-chant devait fleurir à ce rameau. Une autre branche descendue vers le sud, voyait, ayant franchi la mer après bien des siècles

<sup>12</sup> Nom donné aux provinces centrales de la Grèce ancienne, par opposition au Péloponnèse et, plus tard, à la Grèce dans son ensemble.

défunts, circuler une nouvelle sève dans son organisme atrophié. Ce fut : les Blues et le jazz-band.

Un monument égyptien du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, nous révèle la composition d'un orchestre au temps des pharaons. L'on y voit de jeunes femmes dans une procession jouant de divers instruments, harpe, double flûte, lyre, d'une sorte de guitare, ancêtre du bandjo [*sic*], et d'un tympanon, preuve évidente d'orchestre et de rythme. Rien n'est nouveau sous le soleil. Aristoxane [*sic*] de Tarente<sup>13</sup> déclarait, déjà !, que la musique du temps de Sophocle et de Platon était en décadence. La musique d'aujourd'hui est aussi en décadence. La spéculation harmonique à son extrême limite ne trouve plus de chemin sensé pour avancer.

Puisse le rythme introduit par le jazz-band donner un élan libérateur à l'art musical affaibli et rénover ainsi la tradition antique.

---

<sup>13</sup> Aristoxène de Tarente (IV<sup>e</sup> siècle av. J.C.), auteur notamment des *Éléments d'harmonique* et des *Éléments de rythmique*.

## Bibliographie

- Helmholtz, Hermann von (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* [*Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*], Braunschweig, Vieweg.
- Saint Augustin (1998), *Les Confessions*, précédées de *Dialogues philosophiques*, *Œuvres I*, Paris, Gallimard.
- Sueur, Agathe (2013), « *Oratio vinta, oratio soluta* », dans *Le Frein et l'Aiguillon. Éloquence musicale et nombre oratoire (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, p. 53-98.