

PSYCHO-PHYSIOLOGIE DU RYTHME MUSICAL

ESSAI HISTORIQUE ET CRITIQUE

The man that hath no music in himself
Is fit for treasons, stratagems and spoils.
Let no such man be trusted.

SHAKESPEARE.

Si l'on voulait démontrer la fausseté du fameux adage

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,

on ne trouverait guère de meilleur exemple qu'essayer de définir le rythme.

Pourtant, l'idée exprimée par ce mot semble à première vue des plus simples ; mais pour peu qu'on tente de la préciser, pour peu qu'on essaie de la condenser en une formule, on a tôt fait de mesurer la difficulté de la tâche. Et si l'on cherche les définitions qui en ont été données, on connaît bien vite que la plupart d'entre elles, même parmi les meilleures, sont encore bien vagues et bien obscures.

Si, négligeant le sens général, l'on s'attache à caractériser chacune des multiples modalités de ce concept, on aboutit, le plus souvent, à des explications trop partielles, trop incomplètes ou trop exclusives et qui font disparaître le lien nécessaire unissant les acceptions différentes.

Ce défaut de vocabulaire contribue pour une large part à rendre obscure la question du rythme : dès qu'on l'aborde, on semble pénétrer dans une tour de Babel où règne la confusion des langues : mesure, cadence, mètre, nombre, accent, sont autant de mots qu'on trouve pris abusivement comme synonymes de rythme, et qui ont pourtant un sens distinct.

Rhyme, dit Littré : Succession de syllabes accentuées (sons forts) et de syllabes non accentuées à de certains intervalles. —...
Terme de musique : succession régulière de sons forts et de sons faibles.

Cette définition, acceptable à la rigueur pour la valeur d'intensité des sons, néglige leur valeur de durée. Elle est donc incomplète.

Le mètre et le rythme, ajoute Littré, sont théoriquement indépendants l'un de l'autre. Celui-ci n'existe qu'à la condition d'être entendu... Le mètre, au contraire, existerait encore pour un sourd, si ce sourd en connaissait la valeur conventionnelle.

Cette distinction est arbitraire, puisque, sans remuer les lèvres, sans émettre aucun son, on perçoit fort bien à la lecture le rythme des vers ou de la musique. Je sais bien qu'il s'agit là d'une sorte de suppléance par laquelle l'esprit se substitue au sens de l'audition. Pour peu que nous y soyons habitués, nous *entendons* vraiment les harmonies muettes que nous révèle la vue d'une partition d'orchestre. Il y a là comme un sens interne de l'audition (audition mentale) et qui permet au musicien comme au poète d'écouter ce chant silencieux. C'est un lieu commun de dire que la surdité de Beethoven ne fut point un obstacle à l'épanouissement de son génie. Bien au contraire, cette barrière, qui le sépara du monde extérieur, l'isolant des vaines agitations, permit à sa pensée d'élever la langue musicale jusqu'à l'expression du sublime, de créer, dans l'allegretto de la septième Symphonie, ce que Wagner appela si justement « le chef-d'œuvre et l'apothéose du Rythme (1) ».

La notion du rythme que l'homme acquit à l'origine par l'observation est devenue en quelque sorte indépendante de nos impressions sensorielles.

La notion du rythme est un besoin de l'esprit — besoin complémentaire des notions de l'espace et du temps. On peut discuter sa réalité objective, puisque le rythme est inséparable,

(1) L'audition mentale peut-elle être polyphonique, ou n'est-elle seulement et toujours que monophonique ? En d'autres termes, la lecture des signes graphiques suffit-elle à donner une sensation équivalente à l'audition des harmonies qu'ils représentent ? M. L. Danion, dans son ouvrage *la Musique et l'Oreille* (pp. 205 et ss., Paris, Messein, 1907), prétend que les musiciens les mieux exercés peuvent tout au plus reconnaître sans le secours de l'oreille la correction d'écriture d'une œuvre — mais rien de plus. — Cependant, il paraît hors de doute que la lecture d'une partition dont on a antérieurement entendu l'exécution à l'orchestre suffit à réveiller le souvenir des harmonies, à les faire pour ainsi dire entendre mentalement de nouveau. De là à conclure qu'un compositeur peut, grâce à l'audition mentale, se rendre compte exactement des combinaisons polyphoniques de son orchestration, il n'y a qu'un pas. Et les exemples de Beethoven composant ses symphonies alors qu'il était déjà sourd, de Mozart disant qu'il « entendait dans sa tête » le morceau qu'il venait d'écrire, le rendent bien aisé à franchir.

sinon par abstraction, des phénomènes dont il est l'attribut, et puisque notre sensibilité imprime nécessairement aux phénomènes ses propres formes : *Quidquid recipitur*, disaient les scolastiques, *recipitur ad modum recipientis*. Nous prêtons nos joies ou nos tristesses à la nature impassible; une expérience qui sera examinée plus loin montre que nous prêtons aussi un rythme aux phénomènes qui ne sont point rythmés. Mais peu importe que le rythme, comme l'espace et le temps, soit ou non une forme *a priori* de notre esprit; il n'en est pas moins, comme l'a défini M. Vincent d'Indy, l'ordre et la proportion dans l'espace et dans le temps, et par conséquent l'élément premier commun à toutes les sortes d'art et qui engendre la bonne ordonnance des lignes, des formes, des couleurs, des mouvements et des sons.

Peut-être cette définition semble-t-elle trop vague à première vue. Mais si l'on y réfléchit, on voit qu'elle s'applique en perfection à toutes les modalités particulières du rythme. Il reste certes loisible et même préférable de la compléter — ou plutôt de la commenter — pour chacun des cas, mais le commentaire n'est jamais une manière de développement adventice. Il est au contraire implicitement contenu dans la proposition générale dont il dérive logiquement; il n'en est qu'une application particulière.

C'est dans l'univers tout entier que se vérifie la parole de Hans de Bülow : *Am Anfang war der Rhythmus*, « au commencement était le rythme ». La paraphrase du texte de saint Jean, qui, dans la bouche du chef d'orchestre, n'était sans doute qu'une boutade, est en tous cas singulièrement profonde. Elle se rattache au premier problème de la théorie pythagoricienne : Tous les nombres jaillissent de l'Unité en mouvement; les mondes se meuvent selon le rythme et l'harmonie des Nombres sacrés. Le nombre, le rythme, la mesure sont le principe des mathématiques, de la philosophie, de la musique et de tous les arts. Les Nombres de Pythagore, comme le dit Wagner, ne sont certainement intelligibles d'une façon vivante que par la musique (1).

La vie universelle, dit Herbert Spencer, ne se peut concevoir sans le rythme, qui apparaît, à quelque point de vue qu'on

(1) R. Wagner, *Ecrits et Poèmes* (Beethoven).

se place comme un principe initial et essentiel. La conception théorique de l'énergie — c'est-à-dire de la matière animée de mouvements moléculaires vibratoires — fait résider dans les différents modes de rythme vibratoire ses diverses formes : son, chaleur, électricité, lumière.

Pour le physicien, par exemple, considérant le son, en dehors de toute préoccupation esthétique, comme un mouvement vibratoire de la matière, et analysant la périodicité et la fréquence des vibrations constituant l'onde sonore, c'est une courbe rythmique qui caractérise ces vibrations, et ce sont seulement les variations du rythme qui lui permettent de les différencier.

On retrouve donc, au double point de vue analytique et synthétique (on pourrait presque dire macroscopique et microscopique), l'ordre et la proportion dans l'espace et dans le temps, qui sont les termes mêmes par lesquels se définit le rythme. C'est au fond l'idée pythagoricienne. Et non seulement les hypothèses modernes de la science s'y rattachent étroitement, mais encore les problèmes esthétiques (1). — Toute conception artistique est un « état d'âme inscrit dans un symbole ». C'est une *intégration*, au sens mathématique du mot. L'artiste, dans l'éclair de l'inspiration, « connaît effectivement le rythme de l'accomplissement universel » ; — dans le sym-

(1) Ad. Lacuzon, *Eternité* (Préface : étude sur la Poésie), Lemerre, 1902. « C'est dans la subconscience que le rythme a son existence profonde... Dans l'expression des sentiments humains, il est comme le graphique immatériel des notions intérieures qui les ont exaltés. D'abord obscure, la pensée s'y ordonne et s'y déploie... Le Rythme impose en nous des sensations générales que le langage ordinaire ne parviendrait pas à éveiller. »

Id., *l'Intégralisme* (Pédone, 1904).

Jacques Roussille, *Au commencement était le Rythme* (Pédone, 1905 ; Lemerre, 1913). On trouvera en outre dans l'ouvrage de M. Armand Demelin, *la Connaissance Emotionnelle, Essai critique sur l'Intégralisme* (Paris, E. Rey, 1914), publié au moment où je corrige les épreuves de cet article, une excellente étude de cette question.

Helmholtz, dans sa *Conférence de Bonn* sur les *Causes physiologiques de l'harmonie musicale*, avait exprimé une idée semblable : « Je me suis toujours senti attiré par la mystérieuse union des mathématiques et de la musique, par l'application de la science la plus abstraite et la plus logique à l'étude des sons, aux bases physiques et physiologiques de la musique, de tous les arts le plus immatériel, le plus vaporeux, le plus délicat, celui qui nous fait éprouver les sensations les plus incalculables et les plus indéfinissables. Les mathématiques et la musique, les deux modes d'activité intellectuelle les plus opposés qu'on puisse imaginer, ont une liaison intime, se secourent mutuellement comme si elles devaient prouver la liaison mystérieuse qui apparaît dans toutes les manifestations de notre esprit, et qui nous fait soupçonner jusque dans les œuvres du génie artistique l'action cachée d'une intelligence qui raisonne... Notre intelligence admire dans les mouvements invisibles des sons l'image de ses propres idées et de ses propres sentiments. Elle saisit le mouvement rythmique toujours varié des ondes sonores... »

bole qu'il crée par l'intégration, il fait entrer un rythme dont la génération implique l'infini. Il est proprement créateur du symbole visible de l'infini (1).

L'objection qui semble faire obstacle à toute définition générale du rythme, à savoir l'impossibilité de comparer entre elles les diverses catégories esthétiques — c'est-à-dire les différentes formes par lesquelles le Beau se manifeste dans l'Art, — puisqu'il n'y a point de commune mesure entre elles, n'est donc qu'apparente. Il serait aussi vain de chercher une commune mesure à la lumière et au son qu'à l'architecture et à la musique, par exemple. L'architecture a l'espace pour cadre; la musique est un art de durée, de temps, et le temps et l'espace sont des quantités incommensurables. La question ainsi formulée paraît insoluble, mais c'est parce qu'elle est mal posée. Si l'on s'y tient, il est clair qu'il n'existe que des lois particulières et non un rythme transcendant. Mais n'est-il pas un art — le premier de tous, vraisemblablement, et qui apparut aux origines mêmes de l'humanité — qui participe à la fois du rythme dans l'espace et du rythme dans le temps : « La danseuse morte, nul ne peut ressusciter l'harmonie de son geste. Mais les arts devenus abstraits, l'œuvre n'est plus solidaire de la loi de durée. Et l'architecture se développe, évoluant de l'harmonie des droites à l'harmonie des courbes; la sculpture tente de soustraire le mouvement au temps, pour éterniser la beauté des attitudes; la peinture imagine peu à peu les combinaisons subtiles des nuances et apprend à fixer sur les plans la projection complexe des reliefs. Mais au-dessus de tous les arts de l'étendue, plane la musique qui seule modifie le nombre dans la durée... Les arts plastiques ne transfigurent que notre représentation, la musique s'impose à notre ordre intime, et c'est le secret de l'émotion plus profonde qu'elle nous procure (2). »

Dans l'espace comme dans le temps, des lois communes d'ordre et de proportion régissent tous les arts (3).

(1) Jacques Roussille, *loc. cit.*

(2) *Id.*, *ibid.*, pp. 76-77.

(3) Cf. Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale*. — Sur l'association constante et indissoluble entre la représentation motrice d'un mouvement et l'image auditive, la notion de la valeur musicale de la note correspondante, l'association de la sensation du temps avec celle de l'espace, voir, Victor Segalen, *les Synesthésies* (*Mercure de France*, 1902); — Jacques Dalcroze, *Marches rythmi-*

L'émotion créatrice prend naissance au delà de l'intelligence... Elle est semblable subjectivement chez tous les artistes, et les arts ne se différencient que par leur formule d'extériorisation rythmique. Les quantités où peut s'inscrire le rythme sont données soit dans l'espace, soit dans le temps, et l'homme pour créer ses symboles emploie les uns et les autres (1).

Ce n'est donc pas dans l'espace et le temps envisagés en soi, mais dans le génie créateur de l'artiste, qui les prend pour cadre de ses symboles, que se trouve l'unité. Son œuvre, qu'il s'agisse d'une traduction plastique, musicale, ou littéraire de son émotion, tire du rythme l'ordre et la proportion sans quoi il n'est pas d'œuvre d'art.

I

LE RYTHME MUSICAL ET LA PHYSIOLOGIE

Il existe entre le rythme musical et les rythmes organiques (contractions du cœur, respiration, etc.) de telles analogies que certains théoriciens ont cru pouvoir déduire que le premier tirait des seconds ses origines.

En effet, le rythme est la loi constante des mouvements musculaires et l'énergie des mouvements rythmiques est en rapport fixe avec leur fréquence. La vitesse naturelle du rythme est en raison inverse du travail que nous coûte chaque mouvement :

Toute stimulation extrême, a dit très justement M. Paul Souriau (1), est suivie, pour faire compensation, d'une période d'accalmie, qui à son tour fait place à une nouvelle crise d'activité. Supposez seulement que dans une suite d'efforts que je fais, il s'en trouve un qui soit un peu plus énergique que les autres, — voilà l'équilibre dynamique rompu : l'effort qui suivra celui-là devra tomber au-dessous de l'intensité moyenne, ce qui permettra au suivant de s'élever au-dessus. Cette alternance, qui fait comme un rythme dans le rythme, est si naturelle qu'on la retrouvera partout, aussi bien dans

ques, etc., Paris, Sandoz, 1907; — Id.: *Annales Politiques et Littéraires*, 5 janvier 1913; — Albert Cozanet (Jean d'Udine), *De la corrélation des sons et des couleurs en art*, Fischbacher, 1895; — Id.: *Rythmes et formes : vers l'Unité* (*Courrier musical*, 15 oct 1911); — M. Vuillermoz, *La Gymnastique rythmique de Jean d'Udine* (S. I. M., juillet-août 1912); — J. Combarieu, *Publications nouvelles* (*Revue musicale*, 1907, p. 85). — Desfosses, *Presse médicale*, 31 août 1912; — *Causserie médicale sur la musique* (*Presse médicale*, 1^{er} février 1913); — Daussat, *id.*, *ibid.* (8 février 1913).

(1) Jacques Roussille, *loc. cit.*

(2) P. Souriau, *l'Esthétique du Mouvement* (Alcan, Bibliothèque de Philosophie contemporaine).

la musique et la poésie que dans les mouvements musculaires. On a même voulu la regarder comme un phénomène essentiel du rythme, ce qui est une exagération.

Il y a plus : alors même que nous nous proposons d'exécuter un seul mouvement, nous avons d'ordinaire une tendance à le faire précéder et à le faire suivre de mouvements complémentaires, plus ou moins conscients, qui sont comme la préparation et la résonance de l'effort principal. Il est très rare que les mouvements dans lesquels nous voulons mettre une certaine énergie ne forment pas de la sorte une véritable période rythmique. Dans un air dont le rythme est bien marqué, les notes qui doivent être appuyées sont précédées presque toujours de notes plus rapides et plus faibles, en apparence de pur agrément, mais en réalité indispensables pour préparer l'attaque du son principal. Le premier son fort est précédé de notes d'élan qui en facilitent l'émission.

De même que les mouvements énergiques ne peuvent être attaqués d'un seul coup, ils ne peuvent être, non plus, brusquement interrompus. C'est une loi à peu près absolue que tout grand mouvement est suivi d'un petit mouvement qui en est comme la résonance : le maréchal ferrant qui martelle un fer rouge fait suivre chaque coup donné sur le fer de petits coups donnés sur l'enclume.

Le rythme est donc une nécessité physiologique. C'est pourquoi l'on a pu dire que l'aperception initiale du rythme reposait sur cette nécessité : le rythme musical serait un corollaire des battements du poulx, du rythme de la marche, etc.

D'autre part, le mouvement est en lui-même un plaisir, mais l'effort musculaire qu'il nécessite est, au contraire, pénible : tout mouvement actif réagit sur l'organisme et modifie le rythme de l'appareil circulatoire, de l'appareil respiratoire, etc. — Si nous nous mettons à courir, les battements du cœur se précipitent en même temps que la respiration s'accélère. Au repos, le rythme respiratoire est généralement dans le rapport de un à quatre avec celui du cœur. Si nous nous mettons à marcher, il se règle sur celui de la marche et reste dans le rapport 1 à 4, pour la marche ordinaire, passe au rapport 1 à 2 dans la marche accélérée, tandis que le nombre des pulsations augmente parallèlement. Il en va de même des mouvements de pendule exécutés par les bras : les bras se replient

pour raccourcir le balancier à mesure que la cadence s'accélère, et dans la course forcée, ils se ramènent contre la poitrine.

Les divers rythmes organiques ont donc, dit M. Souriau, une tendance à se combiner indépendamment de notre volonté, suivant un rythme simple et régulier auquel ils reviennent quand nous les en écartons. Mais, loin de chercher à contrarier cette tendance, nous prenons plaisir à la favoriser autant que possible et à faire rentrer les divers rythmes organiques dans un rythme commun aussi simple que possible (1).

C'est cette tendance des rythmes organiques à l'unification qui nous fait préférer, dans tous les cas où cela est possible, l'effort rythmé à l'effort désordonné. Il en résulte que, pour éviter la fatigue et obéir à la loi du moindre effort, pour utiliser au maximum le travail musculaire, nous avons une tendance à exécuter des mouvements égaux dans des durées égales. Sur ces principes du travail rythmé, Frédéric-Winslow Taylor a proposé tout un système dont l'application permettrait, au dire de l'auteur, de quadrupler la production des ouvriers sans augmenter leur fatigue (2). Au reste, l'antiquité possédait la notion empirique de la supériorité de l'effort rythmé : Plin l'ancien remarque, dans son Histoire naturelle, que les mouvements du semeur obéissent au rythme. De même les rameurs, auxquels des instruments donnaient la mesure (3). Aujourd'hui encore, nombre d'ouvriers rythment leur travail sur un chant approprié.

Ainsi se conçoit l'effet d'entraînement rythmique de la musique. Il faut faire un constant effort de volonté pour suivre une fanfare exécutant une marche, sans régler le pas sur la mesure de cette marche. Et, comme le dit le physicien Charles, dans un curieux rapport écrit avec la collaboration de Gossec, Grétry et Méhul, et présenté à l'Institut (séances des 6 et 8 no-

(1) P. Souriau, *loc. cit.*

(2) Fr. W. Taylor, *Principes d'organisation scientifique des usines* (trad. Jean Royer. Edition de la *Revue de Métallurgie*. Paris, s. d., in-8). On trouvera dans ce volume d'intéressants aperçus sur les alternances de repos et de travail, la vitesse des mouvements, le poids soulevé à chaque effort et le rythme des mouvements dans le travail.

(3) Cf. les ouvrages de Wallaschek, *Primitive musik* (Londres, 1893), et Karl Bücher : *Arbeit und Rythmus*, 1893, dont M. J. Combarieu donne un excellent résumé, augmenté de vues personnelles fort intéressantes dans son livre, *la Musique, ses lois, son évolution* (Paris, Flammarion. Bibliothèque de Philosophie scientifique, in-16).

vembre 1811), « la partie prédominante de la musique guerrière est sans contredit le rythme et le mouvement. Ceux-ci tirent leur plus grande puissance des instruments de percussion à timbres fiers et frémissans et à vibrations aiguës et tinniantes, les cymbales, le tamtam, les tintinnabules, etc... Tous, s'agitant pêle-mêle et en cadence, assaillent nos oreilles de leurs sons bruyants et ingéminés. S'ils n'avaient que cela à nous dire, ils ne produiraient bientôt en nous qu'impatience et satiété. Aucun n'ayant d'intonation précise et fixe, ils ne viendraient s'immiscer avec la mélodie et l'harmonie que pour en troubler les accords. Mais, frappant la mesure à coups redoublés, ces instrumens rythmiques produisent des contrastes tranchans avec les sons larges et fortement accentués des clarinettes, des cors et des trombones. De ce conflit hétérogène sortent en foule ces sensations physiques indéfinissables, d'où naissent les passions morales : la joie, la colère, l'exaltation, le courage. Considérant l'énergie de ces impressions qui, pourtant, ne sont que de l'air agité qui frappe nos oreilles, on sent qu'il est de quelque importance de chercher à perfectionner encore ces moyens précieux par lesquels l'art, en cumulant des sons, peut porter dans le cœur de l'homme des affections telles que l'enthousiasme et l'intrépidité (1). »

A l'origine lointaine de la musique, le rythme en fut le seul élément. Les instruments de percussion furent les premiers qui l'accentuèrent. Ils furent aussi le premier accompagnement scandant la danse et la mélopée primitive, et marquant les rapports de durée des mouvements et des sons.

Certains auteurs, comme K. Bücher et M. J. Combarieu, ont prétendu que ces effets physiologiques du rythme musical sur les rythmes organiques sont en raison inverse de la culture intellectuelle. La raison en est facile à deviner : le civilisé est embarrassé d'une foule d'idées et d'habitudes acquises susceptibles de contrarier l'expérience. Pourtant, il existe nombre d'observations tendant à prouver le contraire, celle de Grétry, par exemple :

Je mets, écrit-il, trois doigts de la main droite sur l'artère du bras gauche, ou sur toute autre artère de mon corps. Je chante intérieure-

(1) Charles, *Institut de France, classes des Sciences physiques et mathématiques et des Beaux-Arts. — Rapport fait par MM. Gossec, Grétry, Méhul... et Charles... Séances des 6 et 8 avril 1811, sur une basse et contre-basse guerrière, présentée par M. Dumas.*

rement un air dont le mouvement de mon sang est la mesure. Après quelque temps, je chante avec chaleur un air dont le mouvement est différent. Alors je sens distinctement mon pouls qui accélère ou qui retarde son mouvement pour se mettre à peu près à celui du nouvel air.

Les mêmes phénomènes ont été constatés chez Berlioz, chez la Malibran, avec une intensité allant jusqu'au vertige, aux convulsions, à la syncope (1).

L'action physiologique du rythme musical a même été utilisée autrefois dans un but thérapeutique. Haller, dans sa *Physiologie*, cite quelques cas tirés des auteurs anciens. Au XVII^e siècle, Nicolas de Blégny rapporte l'histoire d'un maréchal de camp qui ne pouvait sans accidents graves supporter d'être saigné et qui put l'être impunément du jour où il eut découvert par hasard que les battements d'un tambour placé près de lui durant cette opération la facilitaient singulièrement et procuraient même au patient une agréable sensation :

Æger vero, a fortuna edoctus, præservationem adeo tutam, semper in posterum pulsantes tympanistas quo tempore vena secanda fuit ad sites habere voluit (2).

On pourrait rapprocher de cette observation les prescriptions de Récamier formulant : l'estomac aime le rythme ; M^{me} X... prendra ses repas au son du tambour... (3).

Pour étudier un ensemble de phénomènes aussi complexe que celui qui détermine l'action physiologique et l'action esthétique du rythme musical, il est nécessaire de procéder en s'élevant du simple au composé. D'abord il convient d'observer que la fonction de l'oreille n'est pas uniquement auditive — c'est-à-dire limitée à la perception des variations tonales (intensité, hauteur, timbre et des sons). L'oreille est avant tout un appareil de perception des variations de pression. Elle est, grâce aux canaux semi-circulaires, l'organe du sens spatial et de l'équilibration. C'est-à-dire que si les canaux semi-circulaires viennent à être détruits, la coordination (et à plus forte raison le rythme) des mouvements de l'appareil locomoteur est abolie. Il est à peine besoin de remarquer que le rythme

(1) Cf. le chapitre intitulé : la Musique dans les Maladies, dans *Remèdes d'Autrefois*, 2^e série, par le Dr Cabanès (Paris, Maloine, in-12).

(2) Nicolas de Blégny, *Zodiacus Medico-Gallicus, sive miscellaneorum medicophysicorum gallicorum* (in-4, 1680), pp. 149-150.

(3) Dr Cabanès, *loc. cit.*

des mouvements constitue toute la danse. La localisation dans le même appareil (l'oreille interne) des organes dont les fonctions président aux deux arts du rythme dans le temps, la musique et la danse, n'est sans doute pas fortuite. Ces deux arts ont une origine physiologique aussi voisine que semble l'être leur origine historique. L'oreille est vraiment l'organe du rythme (1).

Pour les animaux inférieurs, dont l'appareil auditif est fort peu développé et ne possède pas de limaçon, l'onde sonore, quels que soient le timbre et la hauteur du son, n'est qu'une vibration, un ébranlement dont ces animaux ne peuvent discerner les qualités tonales. Chez eux, le sens de l'ouïe tel qu'on le trouve chez les animaux supérieurs n'existe pas encore. Ils n'ont qu'un sens de l'ébranlement sonore appelé très justement par le physiologiste Dugès *fausse audition* et qui longtemps fit attribuer à l'araignée, d'ailleurs parfaitement sourde, des instincts de mélomane plus extraordinaires que véridiques.

On sait que les sourds-muets — même quand ils n'ont pas le moindre « flot auditif » — sont susceptibles de percevoir l'impression tactile produite par les vibrations d'un tambour. On emploie à l'Institut National des sourds-muets de Paris cet instrument pour réveiller les élèves, leur annoncer l'heure des repas, de l'étude, etc.

La perception tonale est d'acquisition récente dans la série des êtres. Elle n'apparaît qu'avec l'organe appelé limaçon. C'est une opération sensorielle qui exige un perfectionnement remarquable de l'appareil auditif. Or, cet appareil n'est, chez l'animal inférieur, qu'un organe tactile à peine différencié, — à peine spécialisé, pourrait-on dire — en vue d'enregistrer les changements de pression, l'ébranlement des molécules du milieu (eau ou air) dans lequel se meut l'animal, et qui sont produits par l'onde sonore. Cette oreille rudimentaire, absolument sourde pour toute perception tonale, pour toute évaluation de la hauteur ou du timbre des sons, est, au contraire, sensible aux mouvements moléculaires périodiques, c'est-à-dire aux mouvements moléculaires rythmiques du milieu ambiant — mais elle ne peut différencier les éléments qui les composent, et *a fortiori* leur assigner une valeur esthétique.

(1) Cf. L. Danion, *La Musique et l'Oreille*, pp. 185-204. Ces phénomènes sont pour l'auteur le point de départ d'une curieuse théorie esthétique.

Au contraire, les animaux doués d'un limaçon suffisamment parfait, l'homme en particulier, peuvent « évaluer les rythmes rapides sous forme de sensations continues, auxquelles ils attribuent une place dans un ensemble de sensations continues de même nature, et qu'ils groupent en séries (1) ».

Alors même que cette fonction nouvelle (évaluation tonale) a pris le pas sur la fonction ancienne (sensation tactile de l'ébranlement sonore), comme c'est le cas chez l'homme, et surtout chez l'homme cultivé, devenu sous ce rapport fort inférieur aux animaux, — cette dernière persiste cependant à l'état rudimentaire. L'observation de Nicolas de Blégny en semble une preuve. Elle montre que cette perception tactile de l'ébranlement rythmique n'est pas sans jouer un rôle plus important qu'on ne croit d'ordinaire dans l'ensemble des réactions fort complexes déterminées par la musique sur l'organisme.

D'autre part, l'oreille est, comme l'œil, un organe susceptible d'accommoder, c'est-à-dire de s'adapter par le jeu de mécanismes appropriés aux variations d'intensité et de distance. Les travaux récents des physiologistes montrent que le jeu des osselets modifie à tout instant la tension des membranes de l'ouïe, et en un mot « accommode » l'oreille (2). C'est cette fonction qui nous permet de saisir jusque dans les moindres nuances les variations de l'accentuation, c'est-à-dire l'un des attributs du rythme musical. L'évolution de l'appareil accommodateur est parallèle à celle du limaçon dans la série animale. Réduit à une simple tige chez les poissons et les oiseaux (columelle), il se différencie chez les mammifères en osselets séparés et devient chez l'homme une « chaîne » composée de quatre pièces articulées. Sa fonction, au point de vue esthétique, est d'une grande importance, puisqu'elle est le complément indispensable de la fonction du limaçon, sur l'intégrité de laquelle repose l'audition.

II

NATURE DU RYTHME MUSICAL

Les racines psychologiques du Rythme sont non moins pro-

(1) Cf. Dr Pierre Bonnier, *l'Audition*, p. 40.

(2) Cf. L. Bard (de Genève), *Des diverses modalités des mouvements de la chaîne des osselets et de leur rôle dans l'audition* (Journal de physiologie et de Pathologie générale, Paris, 1905, VII, 665). — C. Secchi, *la Finestra rotonda, etc.* (Archiv. Ital. di otologia, rinologia e laringologia, 1902, pp. 385 et sq.)

fondes que ses racines physiologiques. Le rythme est aussi un besoin de l'esprit. Pour le prouver. M. Vincent d'Indy propose l'expérience suivante. Si l'on se place auprès d'un métronome (caché aux yeux, pour que le sens de l'ouïe intervienne seul) et que cet instrument qui émet des bruits d'une intensité égale à des intervalles de temps rigoureusement identiques soit mis en mouvement, il est impossible d'écouter attentivement ces bruits sans que l'esprit leur attribue une importance inégale, c'est-à-dire un rythme.

Tantôt l'inégalité apparaît en durée, tantôt en intensité. Inconsciemment nous groupons ces bruits par séries de 2. 3. 4. 5. 6, rarement plus, parce qu'alors le groupement exigerait une opération intellectuelle trop complexe.

Nous avons donc la possibilité de choisir par un simple effet de notre volonté l'une ou l'autre de ces inégalités arbitraires. Le rythme ne provient pas des bruits en eux-mêmes, mais bien d'une nécessité de notre esprit, qui, à l'audition de battements égaux en force et en durée, est pour ainsi dire obligé de créer son rythme (1).

Mais il y a plus. Si nous cherchons à faire entendre pendant un temps un peu prolongé une série de notes égales, nous ne pouvons le faire sans indiquer par un léger renforcement du son, c'est-à-dire par un *accent*, le commencement de chaque groupe rythmique que notre esprit crée forcément au bout d'un temps plus ou moins long (2).

Ces deux expériences montrent des exemples de rythmes simples ou rythmes primaires. La coïncidence ou l'antagonisme de deux ou plusieurs rythmes primaires engendre un rythme composé. La nature en offre un exemple dans la croissance et la décroissance bimensuelle des marées quotidiennes, qui sont dues à la coïncidence et à l'antagonisme alternant des attractions solaire et lunaire (Herbert Spencer). De même la variabilité de la quantité de chaleur et de lumière que chaque partie de la terre reçoit du soleil, l'alternance des saisons, sont des rythmes complexes (3).

(1) Vincent d'Indy : *Cours de composition musicale*. Cette expérience dérive de celle qu'avait imaginée Wundt et qui consiste à faire battre un métronome et à faire résonner une cloche après un nombre déterminé de coups, pour savoir combien d'unités peuvent rentrer dans les séries sans que le sujet perde connaissance de leur égalité.

(2) Henri Quittart, article *Rythme*, dans la *Grande Encyclopédie*.

(3) Cf. A. Demelin, *loc. cit.*, p. 178 : le Rythme fonction psycho-physiologique de l'être et condition dynamogénique de l'univers.

Dans la musique, la fugue et le contre-point permettent de faire passer tout à tour la mélodie dans toutes les parties et de combiner ensemble plusieurs thèmes, de les faire alterner selon leur expression caractéristique, et — comme dit Richard Wagner — de les présenter sous des aspects variés au moyen de combinaisons harmoniques, tantôt allongés, tantôt abrégés, de leur garder une allure intéressante par la juxtaposition ou le contraste des motifs contrapontiques.

Cette complexité du rythme nécessite, pour la facilité de l'exécution, l'emploi d'une représentation graphique basée sur l'unité de temps, la valeur de durée des éléments qui la composent. De là, la *Mesure*, cadre où s'inscrit le rythme, qui ne doit pas plus être confondue avec lui que la courbe graphique obtenue sur le tambour noirci d'un appareil enregistreur ne doit être assimilée au phénomène périodique dont elle représente d'une manière sensible le mouvement.

Cette erreur, pourtant, on la trouve un peu partout répandue. Quand Jean-Jacques Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, définit le rythme « la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la brièveté des *temps* », — c'est plutôt la notation mesurée du rythme que le rythme lui-même qu'il définit, ajoutant d'ailleurs plus loin cette véritable hérésie : « Dans le chant, le rythme s'applique proprement à la valeur des notes et s'appelle aujourd'hui mesure. » Et pourtant, ne dirait-on pas qu'il éprouve quand même le besoin de corriger sa définition, quand il dit encore : « Le rythme est une partie essentielle de la musique, et surtout de l'imitative ; sans lui, la mélodie n'est rien, et par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours... Certaines passions ont dans leur nature un caractère rythmique aussi bien qu'un caractère mélodieux absolu et indépendant de la langue, comme la tristesse qui marche par temps égaux et lents, de même que, par tons rémisses et bas, la joie par temps sautillans et vifs de même que par tons aigus et intenses. » Cette seconde proposition contient le germe d'une contradiction flagrante avec la première.

Si cette fausse conception du rythme avait prévalu, il en fût résulté des œuvres d'une platitude et d'une monotonie désolées. Elle eût eu des conséquences funestes pour la musi-

que, si, par une heureuse contradiction, ceux-là mêmes qui croyaient y plier leur génie n'en avaient inconsciemment enfreint les lois supposées chaque fois qu'elles brisaient l'essor de l'inspiration. Témoin Berlioz formulant dans *A travers chants* — de la même plume qui écrivit *la Damnation de Faust* et *la Symphonie fantastique* — cette définition du rythme que Rousseau n'eût point reniée : « Le rythme est la division symétrique des temps par les sons. » Il est vrai encore que le correctif ne tarde guère, puisqu'il ajoute dès la seconde phrase : « On n'apprend pas au musicien à trouver de beaux rythmes. La faculté particulière qui les lui fait découvrir est l'une des plus rares. » Suit une troisième phrase fort obscure et ambiguë : « Le rythme de toutes les parties de la musique nous paraît aujourd'hui la moins avancée. »

Berlioz entend-il dire par là que l'étude du rythme reste à faire, qu'on en est encore à trouver une bonne définition — ou bien plutôt que, par opposition à l'harmonie, le rythme est le seul élément de la musique qui ne soit guère susceptible d'être perfectionné au cours des temps, parce qu'il est par excellence l'élément simple et fondamental ? A-t-il en vue les rapports du rythme et de la mesure ? On ne sait.

Quoi qu'il en soit, ordre et proportion — qui sont les caractères du rythme — n'impliquent pas division symétrique. Cette erreur résulte de la confusion de l'accent rythmique avec le temps fort de la mesure. L'un et l'autre peuvent coïncider. Mais cette coïncidence n'est pas du tout une nécessité. Il arrive même souvent que l'observation stricte du temps fort engendre une accentuation qui est tout à contre-sens du rythme véritable.

Au mot symétrique, M. J. Combarieu substitue, dans sa définition, le mot méthodique. Pour lui, le rythme consiste dans la division méthodique, reconnaissable à l'oreille, du temps que remplit l'exécution d'une œuvre musicale. C'est pratiquement l'étude de la ponctuation musicale et de toutes ses fonctions (1).

Voici encore quelques définitions du rythme : Proportions qu'ont entre elles les parties d'un même tout (Savard). — Le rythme est la réglementation du retour périodique des repos

(1) J. Combarieu, *Etudes de Philologie musicale. Théorie du Rythme dans la composition moderne d'après la théorie antique* (Paris, A. Picard, 1897, in-4).

(Gevaert). — C'est le retour périodique d'une unité de temps associée à une unité phonétique ; le retour périodiquement régulier et cadencé de certaines caractéristiques phonétiques (L. Danion).

Les divergences que révèlent ces citations montrent combien il est malaisé de définir le rythme.

Mais les rapports rythmiques établis par l'esprit entre les sons ne sont pas seulement des rapports de durée. Ce sont aussi des rapports d'intensité et d'acuité. « Qualités qui dérivent, ainsi que la durée, de l'idée de temps, puisqu'elles dépendent de l'amplitude ou de la rapidité des vibrations sonores dans un temps donné (1). » Toute définition du rythme musical doit en tenir compte, et c'est pourquoi la mesure qu'il exclut est un attribut du rythme, mais n'est pas tout le rythme. Le rythme peut même se concevoir sans la mesure — et le plainchant en est la preuve.

III

LE RYTHME MUSICAL ET L'ESTHÉTIQUE

Les effets psychologiques du rythme musical sont inséparables de ses propriétés physiologiques. Sans doute, Aristote l'avait pressenti quand il posait ce problème (section XIX, prob. 27) :

Pourquoi la perception auditive est-elle la seule qui possède un caractère moral (... μόνον ἡθὸς ἔχει τῶν αἰσθητῶν) ? en effet, un chant quelconque, lorsqu'il est exécuté sans paroles, possède néanmoins ce caractère, tandis que la couleur, l'odeur et la saveur en sont dépourvues... Cette impression a quelque ressemblance avec le moral et dans les rythmes et dans la disposition mélodique des sons aigus et graves.

C'est encore par une remarque semblable que débute le *Compendium musicæ* de Descartes :

Hujus objectum est sonus. Finis ut delectet, variosque in nobis moveat affectus... media ad finem, vel soni affectiones duæ sunt præcipuæ ; nempe differentiæ, in ratione durationis vel temporis, et in ratione intentionis circa acutum aut grave.

La musique, cet art immatériel, ne tire pas ses moyens d'ex-

(1) Vincent d'Indy, *loc. cit.*

pression du monde extérieur, mais parle directement à l'esprit, sans intermédiaire concret ; sa puissance d'émotion réside dans la seule modification du nombre dans la durée. La loi de son langage, qui semble être le langage intérieur de notre âme, c'est l'ordre et la proportion dans le temps, c'est-à-dire le rythme des sons.

La succession des sons sans le rythme est un chaos bruyant. Le rythme paraît et, comme le *fiat lux*, il engendre la clarté. Il ordonne et combine.

Les anciens l'avaient défini l'*élément mâle* de la musique, le principe de vie qui féconde le monde sonore. Grâce à lui, s'établissent les rapports de durée, d'intensité, d'acuité ; les sonorités s'agrègent en un langage fluide d'une extraordinaire richesse.

Ce langage, nous en saisissons les nuances grâce à la persistance des impressions et des images auditives. Les images auditives sont perçues d'une manière comparable à celle dont le sont les images visuelles. Ainsi, de même que l'œil saisit très mal le mouvement dans l'espace quand il ne trouve pas de points de repère, le mouvement tonal ou mélodique est difficile à saisir quand son ascension ou sa descente s'effectue non par intervalles de tons ou de demi-tons, mais en passant insensiblement par tous les nombres de vibrations, comme le fait la sirène, quand on la fait marcher très lentement. Alors, la différence tonale n'est perçue que par intermittence.

Au contraire, si l'émission des sons est interrompue, si chacun est séparé du précédent et du suivant par un intervalle de hauteur suffisante, nous percevons aisément la différence, et davantage encore quand une note tenue sert de point de repère (ce qui est le rôle de la basse).

Dans une gamme montante, quand nous entendons le *fa*, l'image auditive du *mi* persiste encore avec netteté, celle du *ré* est un peu moins nette, et celle de l'*ut* moins encore. Il existe donc comme une *traînée sonore*, que le son, en s'élevant ou en s'abaissant, laisse derrière lui, et la longueur de cette traînée sonore nous permet d'apprécier la rapidité du mouvement (1). Par exemple dans un trait rapide, elle embrasse une grande étendue de notes dont l'ensemble est mieux perçu que le détail. Dans un mouvement lent, les notes consécutives sont

(1) Cf. P. Souriau, *loc. cit.*

plus nettes, mais l'étendue dont nous gardons l'impression persistante est moins nombreuse.

La conséquence en est que, d'une part, nous pouvons difficilement nous rendre compte si l'exécutant « escamote » une note dans le trait rapide, — à moins bien entendu que ce trait soit composé de groupes de notes rythmés, comme on en trouve tant dans Mozart (1) — parce que nous embrassons d'une seule audition l'ensemble des notes successives, absolument comme nous lisons d'un seul coup d'œil toutes les lettres d'un mot; et que, d'autre part, si le mouvement est trop lent, les sons trop espacés, nous sommes obligés de faire un effort de mémoire pour avoir une impression d'ensemble de la mélodie, la mémoire devant suppléer la persistance des images sonores, insuffisante pour l'embrasser.

D'où il suit que la période rythmique, élément simple de la phrase musicale, pour être aisément comprise par l'auditeur, doit, autant que possible, ne pas dépasser les limites que lui assigne la persistance des images auditives. Elle doit être limitée en vitesse, en lenteur et en complexité.

Etant donné cet élément simple de l'image sonore, comment l'assimilation d'éléments plus complexes s'opère-t-elle dans l'esprit?

Alors que, dans les arts de l'espace, l'ensemble est généralement perçu avant le détail, dans la musique, c'est l'inverse qui se produit. L'esprit pour l'assimiler passe du particulier au général. Prenons par exemple la cinquième symphonie de Beethoven. Que percevons-nous tout d'abord? dit M. Vincent d'Indy: « Un détail, un dessin particulier et précis, l'élément rythmique composé des quatre premières notes de la symphonie auquel notre esprit s'attache, une idée que nous suivons avec intérêt à travers tous ses développements jusqu'à son épanouissement final. La mémoire, constamment en jeu dans ce travail d'assimilation, nous rappelle l'idée principale chaque fois qu'elle reparaît sous un aspect nouveau et nous nous élevons ainsi progressivement à l'impression synthétique d'ensemble par la perception successive des détails.

« On voit par là l'importance de l'élément rythmique simple dans la composition de l'œuvre. Il importe qu'il soit assez

(1) Par exemple dans les traits de la *Marche Turque*, si nettement accentués que le mouvement rythmique y prime le dessin mélodique.

clair et précis pour que la mémoire le puisse saisir rapidement et retrouver sans trop d'effort (1). »

Il importe donc au plus haut point que l'exécution s'attache à donner à cet élément rythmique le relief et la juste accentuation qui en font nettement apparaître le dessin.

IV

RAPPORTS DU RYTHME ET DE LA MESURE

Enlevez, dit M. Mathis Lussy, à une page de musique l'intonation, c'est-à-dire les différentes hauteurs des sons, mettez toutes les notes et les silences sur une seule ligne de la portée, et il restera le dessin rythmique, le squelette musical, l'ossature. Portez votre attention sur ce dessin, sur cette charpente, et vous distinguerez aussitôt des groupes de deux, trois, quatre mesures, etc., plus ou moins similaires, limités à leur extrémité soit par une note de grande valeur, soit par un silence (2).

Dans l'allegretto de la septième symphonie de Beethoven, par exemple, les divisions du rythme coïncident avec les divisions de la mesure. En outre, à une phrase répond une autre phrase d'un nombre égal de mesures. La composition suit, jusque-là, les lois de la *carrure*; mais pour les suivre jusqu'au bout, il eût fallu que la période ne comprît que deux phrases, — ou plutôt qu'elle en comprît quatre. Beethoven a donc rompu cette entrave quand il a jugé qu'elle gênait le développement et l'expression de sa pensée.

La coïncidence du rythme et de la mesure n'est pas plus une nécessité que la concordance des accents avec les temps dits forts (baissés). Le plus souvent, et surtout dans les œuvres classiques, on les trouve l'une et l'autre, mais c'est une erreur de dire, comme M. Danion : « Le rythme a pour base la division du temps en fragments qui portent le nom de mesures. Elles sont elles-mêmes fragmentées en portions qui portent le nom de temps. A chaque mesure, de même qu'à chaque temps, correspondent une ou plusieurs notes disposées d'une manière spéciale et formant ce que l'on est convenu d'appeler un dessin... Il faut adjoindre à la notion du temps [de la durée] celle de la périodicité, ce qui implique néces-

(1) Vincent d'Indy : *Cours de composition musicale*.

(2) Mathis Lussy, *le Rythme musical, son origine, sa fonction, son accentuation*, p. 2.

sairement l'obligation de mouvements (1). » Le rythme est une chose et la mesure en est une autre. Elles ont toutes deux d'étroits rapports, mais si la seconde est subordonnée à la première, la réciproque n'est pas vraie, et le plain-chant est là qui prouve que la mesure n'est pas indispensable au rythme, puisqu'une musique rythmée peut exister sans elle.

Distinguer en outre des rythmes « masculins » et des « féminins », suivant que la dernière note de la phrase ou du kolon tombe au commencement ou au milieu d'une mesure, sur un temps fort ou sur un temps faible, est une subtilité ou une vue de l'esprit.

C'est un artifice de notation musicale qui amène la coïncidence du temps fort et de l'accent rythmique :

En général, dit fort justement M. P. Souriau, les mouvements de résonance sont moins nombreux que les mouvements d'élan, de sorte que, dans la période rythmique naturelle, le temps fort sera placé d'ordinaire vers la fin de la période [incise]. On trouvera des exemples particulièrement significatifs de ce mode de formation de la période rythmique dans les Sonates de Beethoven, dont le mouvement rythmique est si bien marqué. Comme exemple typique, je citerai la période formée de quatre notes d'élan et d'une note de résonance qu'il semble affectionner. C'est par pure convention que dans notre notation musicale on place les temps forts au début de la mesure (2).

On trouverait une quantité d'exemples de rythmes qui font porter tout le poids des accents sur les temps pairs. Dans les Sonates de Beethoven, notamment, surtout dans les scherzos, l'accent se trouve très souvent sur les temps faibles (3).

Dans la musique d'orchestre, des pages aux rythmes aussi expressifs que la Chevauchée de la *Walkyrie* sont accentuées sur le second temps d'une mesure à 9/8. D'autres rythmes,

(1) L. Danion, *la Musique et l'Oreille*, p. 138. — L'erreur de M. Danion semble d'autant plus singulière que cet auteur prend soin de distinguer très nettement l'accent rythmique du temps fort.

(2) P. Souriau, *l'Esthétique du Mouvement*, p. 60.

(3) Cf. W. de Lenz, *Beethoven et ses trois styles* (Edition nouvelle par M. D. Calvocoressi, Paris, Leguix, 1909), p. 304. « On arrive dans Beethoven à des effets bien extraordinaires par l'accentuation des temps faibles, dans les Scherzos surtout... Le Scherzo de la Sonate pour piano et violon (op. n° 30) en *ut* mineur est l'exemple le plus caractérisé de cet effet. Comparez encore le Scherzo des Sonates de Piano (op. 10) en *ré* majeur (31^e mesure, où une enclume tombe sur le second temps); op. 14, *mi* majeur, (56^e mesure); op. 26 (19^e, 23 et 46^e mesures). » — P. 308 : « Une grande question sera toujours celle des mouvements. Le métronome ne la tranche pas. »

moins réguliers, établissent l'accent tantôt sur un temps faible, tantôt même sur la première ou la seconde moitié d'un temps.

Pour M. Vincent d'Indy, battre la mesure et rythmer sont deux opérations complètement différentes et souvent opposées. La conception de la mesure par temps légers et temps lourds est une hérésie :

Les nécessités de l'écriture d'ensemble obligent à discerner par le geste les temps de la mesure, mais le premier temps qu'on appelle frappé est tout à fait indépendant de l'accentuation rythmique. La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier qu'on a malencontreusement voulu généraliser en propageant cette erreur que le premier temps de la mesure est toujours fort. Il faudrait même avancer le contraire : cela éviterait bien des erreurs d'interprétation (1).

La division rythmique repose donc moins sur la mesure (valeurs de durée) que sur l'accentuation, c'est-à-dire sur les valeurs d'intensité; les variations de ces valeurs d'intensité (indiquées par les signes $<$, $>$, $\wedge$ — $\smile$, qui d'ailleurs font assez souvent défaut), combinés avec les variations de mouvement (rallent, etc.) et les variations de sonorité (piano, forte) créent une sorte de dessin rythmique parallèle au dessin mélodique.

Ordinairement, la première note d'une incise (à moins qu'elle ne soit une note d'élan) est forte (arsis), et la dernière faible (thésis), mais, là encore, il faut se garder des principes absolus.

Souvent les fins de phrase sont marquées par un silence, qui correspond au besoin naturel de repos éprouvé par l'oreille. Mais il n'en est pas toujours ainsi, et, dans le cas contraire, l'exécution doit, par une sorte de flexion exprimant ce silence, marquer une solution de continuité dans le dessin mélodique. Cette flexion est à peu près l'équivalent de ce qu'est la respiration du chanteur prise, à défaut de silence, sur la durée de la dernière note de la phrase.

La possibilité d'écrire un seul et même rythme dans plusieurs mesures différentes montre bien que la mesure n'est qu'un cadre essentiellement indépendant du rythme lui-même.

Ainsi, *l'Invitation à la Valse*, de Weber, est écrite en 3/4. Qu'on

(1) Vincent d'Indy, *Cours de Composition musicale*.

l'exécute au concert, orchestrée par Berlioz, dit M. Mathis Lussy, et elle formera une mesure composée à $6/4$ très accélérée, c'est-à-dire une mesure à deux temps. Le chef d'orchestre, au lieu de faire vingt-quatre mouvements pour huit mesures, n'en fera plus que huit... C'est le rythme qui indique si les morceaux écrits en mesures simples peuvent être transformés en mesures composées à deux, trois ou quatre temps (1).

Il y a plus : la superposition de plusieurs mesures différentes est possible. Mozart l'a réalisée dans le bal de *Don Juan* (second tableau du deuxième acte). Ce bal commence par un charmant menuet, que joue l'orchestre principal, sur une mesure à $3/4$. Un second orchestre, placé sur le théâtre, entame une contredanse, dont les premières mesures sont à 3 temps, puis qui passe à deux temps, de manière que trois de ses mesures correspondent en durée à deux mesures du menuet, toujours joué par l'orchestre principal. Enfin, un troisième orchestre, également sur le théâtre, attaque une valse, d'abord à $3/4$, puis à $3/8$, de telle sorte qu'à un moment donné l'orchestre principal joue deux mesures pendant que le premier petit orchestre en joue trois et le second quatre. Les rythmes de la contredanse et de la valse se superposant au rythme du menuet traduisent le contraste de la danse élégante et raffinée des gens de qualité (menuet) avec les plaisirs plus grossiers du populaire (valse et contredanse).

L'exemple audacieux de Mozart fut longtemps considéré comme une manière de monstruosité musicale ; et cette scène de bal restait un épouvantail pour les exécutants, en raison du synchronisme des mesures binaires et ternaires.

Cette difficulté d'exécution a suggéré de curieuses remarques à Berlioz :

Quand, dans une partition, écrit-il dans son *Traité d'Instrumentation*, certaines parties sont rythmées à trois temps pendant que d'autres conservant le rythme à deux temps..., quand le système ternaire, par l'emploi de la forme syncopée, intervient dans le rythme binaire et s'y mêle..., le chef se tournera vers les musiciens [qui exécutent cette partie où intervient le nouveau rythme] et leur marquera par de très petits gestes, le rythme ternaire comme si la mesure était à trois temps réels, de manière que les violons et les autres instruments jouant dans le rythme binaire ne puissent remar-

(1) Mathis Lussy, *Traité d'Expression musicale*, Paris, 1904.

quer ce changement qui les dérangerait tout à fait. Il résulte de ce compromis que le rythme nouveau à trois, étant marqué secrètement par le chef, s'exécute avec assurance pendant que le rythme à deux déjà fermement établi se continue sans peine bien que le chef ne le dessine plus... D'un autre côté, rien, à mon avis, n'est plus blâmable et plus contraire au bon sens que l'application de ce procédé aux passages où il n'y a pas superposition de deux rythmes opposés, et où se rencontre seulement l'emploi de syncopes. Le chef, divisant la mesure par le nombre des accents détruit alors l'effet de la forme syncopée, et *substitue un plat changement de mesure à un jeu de rythme du plus piquant intérêt*. C'est l'une des plus énormes fautes qu'un batteur de mesures puisse commettre (1).

On ne saurait mieux souligner l'importance du rythme, surtout dans la forme syncopée, dont toute la valeur est accentuée par la contrariété, c'est-à-dire par la superposition d'un rythme nouveau établi à contre-temps du rythme primitif.

Le rôle du chef, comme le dit Berlioz, doit se borner à faire respecter par les exécutants la valeur de durée des notes de ces deux rythmes superposés — en tenant compte bien entendu des accents, — il ne doit pas en détruire l'effet par « un plat changement de mesure ».

On rencontre parfois des passages présentant un caractère cependant bien rythmé, mais qui semblent rompre le cadre trop étroit de la mesure. En outre des cadences, des appoggiatures, des trilles et des agréments de toute sorte, il se trouve des groupements de « notes surabondantes » qui échappent à la mesure et participent quand même du rythme général (par exemple, 9^e nocturne de Chopin, op. 32, n° 1, *in fine*). Ces passages font comme une sorte de mesure plus longue d'un, deux, trois temps ou même davantage intercalée çà et là.

D'ailleurs la notation mesurée de certains rythmes est impossible si l'on s'en tient aux mesures classiques — binaires ou ternaires. C'est ainsi que, dans le second acte de *la Dame Blanche*, Boïeldieu écrivit à cinq temps la partie de la cavatine de George (Viens, gentille dame), chantée sur les paroles *Déjà la nuit plus sombre*, etc. Les théoriciens prétendaient cependant que l'oreille ne pouvait admettre de mesures autres que les dérivées des types binaire ou ternaire, et la tentative

(1) Hector Berlioz, *le Chef d'Orchestre, Théorie de son art* (Extrait du *Traité d'Instrumentation*). Paris, Schonenberger, in-8, 1856, pp. 20-21.

de Boïeldieu fut longtemps considérée comme une hardiesse de mauvais goût.

Pourtant, on peut remarquer fréquemment que les airs populaires exigent, si l'on veut conserver fidèlement leur caractère rythmique en les notant, l'usage de mesures à cinq, ou même à sept temps. Les types binaire ou ternaire, simples ou composés, hors desquels il ne serait point de mesure, sont une conception d'école dont la musique moderne s'est heureusement affranchie. Ainsi, dans *Tristan et Iseult*, Wagner emploie, à la fin de la première scène du troisième acte, lorsque Tristan, dans sa fièvre et son délire, maudit le philtre cause de ses tourments, un rythme qui le contraint à user d'une mesure à $3/2$ suivie d'une mesure à $2/2$, soit en réalité une mesure à $5/2$. De même, au début de la scène II, il fait alterner une mesure à $3/4$ avec une mesure à $4/4$, soit sept temps, et la même formule reparaît au cours de cette scène après un passage de dix mesures à cinq temps.

Le ramage de l'Oiseau, dans les Murmures de la forêt, au second acte de *Siegfried* (scène II), d'un caractère rythmique pourtant si marqué, présente une complexité de mesure encore plus grande. Ici, c'est l'alternance, et même la superposition dans les parties d'un $2/4$ avec un $9/8$, un $3/4$ et un $4/4$. On retrouve plus loin la même notation quand la voix de l'Oiseau, devenue intelligible pour Siegfried, se fait entendre après la mort de Fafner. Cette complexité nuit-elle à l'unité rythmique de l'ensemble? Nullement. L'oreille ne la perçoit pas, et il est peu de pages symphoniques aussi clairement intelligibles.

On peut citer encore, parmi cent autres exemples, l'emploi par Rymsky-Korsakoff d'une mesure à onze temps dans son opéra *Snegoroutschka*.

M. Combarieu a dit que Wagner, s'appuyant dans son *Beethoven* (p. 21) sur une idée de Schopenhauer, considérait le rythme comme ayant une origine étrangère à la musique et comme étant plutôt nuisible à la beauté et à la vérité de l'expression musicale (1).

Il faut évidemment prendre ici le mot rythme dans son sens le plus étroit et d'ailleurs erroné qui en fait presque le synonyme de mesure. Car, non seulement Wagner a écrit, à pro-

(1) J. Combarieu, *Etudes de Philologie musicale. Théorie du Rythme dans la composition moderne d'après la doctrine antique*. Paris, A. Sicard, in-4°, 1897.

pos de l'allegretto de la symphonie en *la* majeur, la page citée « plus haut qui célèbre l'exploit trois fois béni du Rythme », non seulement il a montré par son œuvre quelle place il assignait au rythme dans la composition musicale, mais encore, dans une lettre qu'il écrivait à Liszt le 8 septembre 1850, pour donner à son ami, dirigeant alors à Weimar les répétitions de *Lohengrin*, de précieuses indications, on trouve ce passage : « Les chanteurs se sont habitués à ne voir dans le récitatif qu'une certaine suite traditionnelle de sons qu'ils peuvent tirailler à leur gré et étendre selon leur bon plaisir. Quand le récitatif commence dans l'opéra, cela revient à dire pour eux : Dieu soit loué, nous voilà débarrassés de ce maudit mouvement qui nous impose encore par ci par là une diction raisonnable. A présent, nous pouvons nager en pleine eau, nous arrêter sur la première note venue jusqu'à ce que le souffleur nous ait glissé la phrase suivante. Nous n'avons plus à marcher sous la férule du chef d'orchestre, au contraire, nous pouvons à présent nous venger de ses prétentions, attendu que c'est nous qui lui commandons d'abaisser son bâton. Le compositeur qui écrit aujourd'hui pour des chanteurs allemands doit donc prendre à tâche d'opposer son autorité d'artiste à cette paresse et à cette insouciance. Nulle part dans la partition de *Lohengrin* je n'ai mis le mot de *récitatif* au-dessus de la partie chantée. Les chanteurs doivent absolument ignorer qu'elle renferme des récitatifs. Au contraire, je me suis efforcé de peser et d'indiquer l'expression parlante du texte du poème d'une manière sûre et si rigoureuse que les chanteurs ne devraient avoir qu'à chanter exactement les notes d'après leur valeur en restant dans la mesure indiquée, pour être, par cela seul, maîtres de l'expression parlante. Je prie donc instamment les chanteurs de chanter les passages parlés de mon opéra aussi exactement que possible dans la mesure où ils sont écrits. Qu'ils les débitent en général vivement, en accentuant bien, et nous aurons déjà gagné beaucoup. Si, *partant de là pour aller plus loin, avec une liberté intelligente* et en y mettant du feu plutôt que de la retenue, *ils arrivent à faire disparaître entièrement la contrainte qu'impose la mesure et à ne plus produire que l'impression d'un style animé et poétique, nous aurons tout gagné* (1). »

(1) *Correspondance de Wagner et Liszt*. Trad. L. Schmidt, 78 (Leipzig, Bratkopf et Hartel, 1900).

Il ressort de cette lettre que Wagner s'est préoccupé au plus haut point de la notation exacte du rythme dans la déclamation dramatique, et qu'ayant fait cet effort il n'entend point livrer l'exécution à l'arbitraire des chanteurs et au hasard des bonnes volontés. Ses scrupules, loin de témoigner qu'il considère le rythme comme nuisible — ou même indifférent — à la beauté et à la vérité de l'expression musicale, montrent au contraire qu'il attache un grand prix à la juste accentuation ; son idéal est précisément d'obtenir que les chanteurs se débarrassent intelligemment de « la contrainte imposée par la mesure » — et observent le rythme naturel de la phrase. Pour lui, la mesure est donc bien subordonnée au rythme. S'il a écrit ses récitatifs dans une forme rigoureusement mesurée, c'est pour choisir de deux maux le moindre, et substituer à l'indolence du chanteur l'autorité plus intelligente et plus ferme du chef d'orchestre.

Pour conclure, on peut dire, en résumé que le rythme naturel, parfaitement distinct de la notation mesurée artificielle et reposant uniquement sur les rapports d'intensité et de durée des sons déterminés par le jeu de l'accent, est l'âme même de la musique. La mesure n'a aucune influence réelle sur la matière sonore. « Son rôle consiste à apprécier et à marquer la valeur temporaire des sons pour assurer l'ensemble et la précision des exécutions ; elle s'adresse à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil sans nul effet sur l'oreille (1). » Elle n'est qu'un cadre, un procédé commode de notation graphique que le geste du chef d'orchestre dessine dans l'espace, — tandis que le rythme musical se meut dans le temps et dépend uniquement du sens de l'ouïe.

Le rythme naturel et la mesure peuvent coïncider ; la fin de la phrase peut être marquée par la barre de mesure, comme cela se voit fréquemment dans les œuvres de Mozart et déjà plus rarement dans celles de Beethoven, mais le principe absolu des rythmes mesurés binaires et ternaires est un principe gratuit et, pour tout dire contre-nature. « Le compositeur peut, à son gré, élargir le cercle des proportions, pourvu qu'il ne dépasse pas les limites que déterminent le goût, l'oreille et la logique (2). »

(1) Abbé C. Marcetteau, *la Logique du Rythme*, Paris, Edit. de la Schola, in-4°, 1910.

(2) Abbé C. Marcetteau, *ibid.*

La preuve en est que des incises de proportions très variées peuvent se grouper dans une même phrase sans cesser d'être conformes à l'instinct de l'oreille (1), — qu'un compositeur peut user de mesures binaires et ternaires alternées ou même simultanées sans que l'unité de rythme soit rompue quand la phrase musicale est suffisamment expressive (voir les exemples cités plus haut et tirés de *Siegfried* et de *Tristan*). Le rapport de durée entre les divers éléments de la phrase musicale n'est pas déterminé par la mesure, mais au contraire la mesure lui est subordonnée. Le rapport des valeurs d'intensité, tout autant que le rapport des valeurs de durée, est un attribut du rythme. La périodicité des accents se conçoit en dehors de la mesure et n'en est pas moins un phénomène rythmique au même chef que la périodicité des variations de l'élément durée.

V

LE RYTHME MUSICAL ET SES RAPPORTS AVEC LE RYTHME DES VERS
DANS LE DRAME LYRIQUE

Le poète, — et tous les grands prosateurs ont été poètes en cela — revêt sa pensée d'une forme plastique par elle-même expressive. Des combinaisons rythmiques résultant du choix et de l'ordre des mots dans la phrase, naît chez l'auditeur ou le lecteur une émotion complémentaire de l'émotion déterminée par le sens des mots — par l'idée nue — et qui la renforce singulièrement. A ce point même que le contenant l'emporte souvent en valeur sur le contenu.

Ainsi le rythme du vers célèbre de Virgile :

Quadrupedantē pūtrēm sōnītū quātīt ūngŭlā cāmpūm

suffit à représenter, par la succession ininterrompue des dactyles, les longues foulées d'un cheval au galop.

Hors même de cet effet d'harmonie imitative, certaines coupes de vers français, certaines pages de prose, comme les *Martyrs* de Chateaubriand, ou la *Salammbô* de Flaubert, en renferment tant — pour ne citer que deux exemples, — font, comme on dit, « image », « peignent » un tableau, grâce au rapport harmonieux des sons avec les objets qu'ils expriment,

(1) L'abbé Marcetteau montre, par l'inégalité des incises dans les phrases musicales les plus simples, la lutte entre la mesure naturelle, c'est-à-dire le rythme, et la mesure artificielle.

grâce surtout au rythme parfaitement adéquat des phrases et des périodes (1).

Ce qui fait la puissance d'émotion de ces pages, c'est, en effet, moins le sens littéral des mots que cette sorte de « musicalité » indéfinissable, ce « nombre » de la phrase, obéissant à des lois d'ordre et de proportion qui lui impriment une unité rythmique.

On remarque généralement trop peu, dit très justement M. Houston-Stewart Chamberlain (2), que chez tous les poètes le contenu des phrases en notions varie constamment. « La cause de cette perpétuelle variation, c'est que la parole a une double fonction pour tous ceux qui écrivent sans demander le concours de la musique : d'un côté elle communique le poème à l'entendement, et d'un autre côté, autant que cela lui est possible, elle s'adresse aussi à la perception musicale. Shakespeare est tout particulièrement riche à cet égard, et c'est pour cela que toute traduction de son œuvre la mutile et la rend méconnaissable : priver ses phrases de leur musique, n'est-ce pas comme leur couper les ailes grâce auxquelles elles s'élèvent jusqu'aux régions du monde invisible où seule l'âme peut avoir accès ? Mais combien plus puissant est le poète-musicien, soit qu'il semble surcharger sa phrase de notions précises et d'images, soit au contraire qu'il veuille en atténuer le sens jusqu'à le faire presque s'évanouir ? »

En effet dans le drame lyrique, la musique et le vers alliés en vue d'exprimer l'émotion forment un tout inséparable, mais dans lequel l'un des deux éléments varie sans cesse au détriment ou au bénéfice de l'autre (3). Pour rendre le plus haut degré de l'émotion, « ce qu'il y a dans l'homme de plus sublime », la musique prédomine. « Dans cette forme nouvelle de drame, la langue n'est plus obligée comme dans l'ancienne forme de s'adresser simultanément à la réflexion et au sens musical. Elle est affranchie de la nécessité de décrire et de

(1) Cf., par exemple la manière dont Flaubert évoque le calme de la nuit dans *Madame Bovary* (II partie, ch. XII *in fine*) ; on pourrait citer comme preuve tout le paragraphe commençant par ces mots : « La lune toute ronde et couleur de pourpre se levait à ras de terre... etc. »

(2) Houston-Stewart Chamberlain : *Le Drame Wagnérien*, p. 132 (Paris, Fischbacher, in-16, s. d.).

(3) On trouvera dans *Dominique*, de Fromentin (ch. V, p. 92, édit. Plon), une curieuse page sur les rapports du rythme musical et du rythme poétique.

paraphraser des émotions et des sentiments, puisque la musique est là justement pour remplir cet emploi (1). »

Elle peut donc atteindre une concision extrême et une absolue précision, dont l'effet se trouve encore renforcé par les allitérations (cf. les paroles de Tristan prenant la coupe des mains d'Isolde, à la fin du premier acte). Le vers du poète, comme dit Wagner, avec tout son contenu de pensée, se déverse alors devant nous dans un motif musical (2).

Inversement, quand nous devons « plonger dans un état de rêve grâce auquel l'autre monde s'ouvre devant nous », la musique se développe dans toute son ampleur et devient presque le seul moyen d'expression. Ainsi, quand Isolde va mourir, ses paroles se perdant peu à peu dans « l'haleine infinie de l'âme universelle » n'offrent plus guère qu'un sens musical. M. H.-S. Chamberlain cite, comme exemple de cette atténuation du sens logique des mots, le chant de Brangäne, au second acte, où la voix fait des tenues sur chaque syllabe, pendant que l'orchestre déploie toutes ses ressources de manière que le chant ne soit pour ainsi dire qu'un long cri de détresse inarticulé : « Ici la voix humaine ne se fait entendre que pour que nous ressentions jusqu'au fond du cœur que la parole s'est tuë (3). »

Ce rapport de la musique et du langage dans le drame lyrique, Wagner le formule ainsi :

Dans l'œuvre d'art de l'avenir la musique occupera une tout autre place que dans l'opéra moderne : elle ne se développera dans toute son ampleur que là où elle doit avoir la toute puissance ; mais, par contre, partout où le langage dramatique devient de toute nécessité, la musique devra lui être subordonnée. Or la musique possède justement la faculté de se plier insensiblement aux exigences du langage, sans être obligée de se taire elle-même complètement. Elle peut donc laisser le champ libre à la parole sans cesser de lui servir d'appui.

(1) *Id.*, *ibid*, p. 133.

(2) R. Wagner : *Opéra et Drame*.

(3) « Jamais — écrivait M. Ad. Jullien (*Journal des Débats*, revue musicale, 4 janv. 1914), — jamais Wagner n'a plus complètement que dans *Parsifal* subordonné la musique au drame, et les chanteurs à leur personnage, puisque le ténor ne fait pas entendre une note pendant le tableau final du premier acte et qu'au troisième, après deux ou trois mots, la chanteuse n'a plus qu'à jouer et à mimer son rôle avec toute la force pathétique dont elle est capable, sans proférer un son. »

Et ailleurs :

La musique exprime uniquement des sentiments et des émotions : notre langage parlé, quoiqu'il n'ait pas été primitivement l'organe de l'entendement seul, l'est peu à peu devenu et n'a pas maintenant d'autre fonction ; quant au contenu émotionnel qui s'en est détaché, c'est la musique qui l'exprime désormais avec une puissance incomparable. — En revanche ce que le langage musical ne saurait faire à lui seul, c'est d'indiquer avec précision le sujet de l'émotion et du sentiment, le sujet dans lequel l'émotion et le sentiment atteignent une signification précise. — La puissance expressive du langage musical demande donc un complément qu'elle trouvera dans le pouvoir de caractériser avec netteté tout ce qu'un sentiment ou une émotion peut contenir aussi de personnel et de particulier. Et ce pouvoir, elle ne peut l'acquérir qu'en s'alliant au langage parlé.... Il faut que cette union se fasse au point précis où, dans le langage parlé, se manifeste le besoin impérieux d'un mode d'expression allant droit aux sens (1).

Or, cette alliance de la musique avec le langage ne peut, selon l'expression même de Wagner, donner de bons résultats qu'autant que le langage musical « prendra comme terrain d'union avec le langage parlé le terrain où tous deux peuvent être considérés comme apparentés ». Ce terrain d'union, c'est le rythme qui le fournit, — comme Wagner le dit dans la lettre à Liszt citée plus haut. Tant dans la mélodie chantée, dans la traduction musicale des faits ou des sentiments précis que dans le commentaire orchestral le plus immatériel, le rythme joue un rôle considérable et par lui-même évident.

RENÉ DUMESNIL.

(1) *R. Wagner*, IV, 388. Voir pour plus de détails sur la poétique de Wagner l'ouvrage de M. H.-S. Chamberlain.