



Causerie sur le Rythme

Nous avons défini le *Rythme* « succession de durées égales ou inégales ».

Nous avons dit comment le *Rythme* n'est pas, comme le son, exclusivement propre à la musique, puisqu'il peut être perçu autrement que par l'oreille.

On peut donc avoir le sens rythmique très développé, on peut avoir étudié à fond le *Rythme* et le réaliser par des mouvements, des pas, des gestes, et être antimusicien.

La musicalité réside, avant tout, dans les divers rapports des sons entre eux. Ces sons ne sauraient se succéder sans *Rythme* (par définition même), mais le *Rythme* se passe des sons et l'individu rythmiquement doué et initié peut fort bien n'être pas musicien.

L'étude du son, en effet, est utile non seulement à la compréhension, à l'invention, à l'exécution des combinaisons sonores, mais aussi à l'invention, compréhension et exécution des combinaisons rythmiques.

En effet, il y a étroite fusion entre tous les facteurs, entre toutes les parties composantes, d'une œuvre musicale et particulièrement entre le *Rythme* et le Son.

Le *Rythme* MUSICAL est un *Rythme* spécial, aux délicatesses infinies, aux imperceptibles fluctuations, causées par les variations sonores.

Le *Rythme* musical est différent du *Rythme* plastique et aussi du bruit rythmé, et, encore, du *Rythme* unisonore; de plus, le *Rythme* d'une monodie est différent du *Rythme* d'une mélodie accompagnée.

Là où il y a polyodie, il y a aussi, forcément, polyrythmie et chacun à chacun, les *Rythmes* superposés sont en rapports, en fusion.

Quand nous parlerons de la ponctuation, de l'accentuation et de leurs causes diverses, nous donnerons quelques exemples de ces particularités du *Rythme* musical.

On pourrait soutenir qu'il n'y a pas, en général, de *Rythmes* incohérents, pas de *Rythmes* illogiques, pas de *Rythmes* inexpressifs: il n'y a guère que des *Rythmes* MAL APPROPRIÉS AUX COMBINAISONS SONORES. La laideur rythmique naît, presque toujours, d'un manque d'équilibre, de fusion, de logique, dans les rapports du *Rythme* et de l'Harmonie.

Mais il semble très juste de dire que les seuls défauts que le *Rythme* puisse avoir en lui-même sont la monotonie et la discontinuité.

L'unité rythmique, dont nous avons parlé comme l'un des facteurs les plus importants de la musique logique, peut amener avec elle une monotonie déplorable.

Chez les vieux maîtres le *Rythme* initial, comme l'initiale tonalité, n'est jamais abandonné; partout il est sous-entendu et son retour semble toujours naturel, NÉCESSAIRE.

Chez le compositeur médiocre, l'inspiration, incohérente, ne sait pas se diriger sur un même *Rythme* tout au long d'une œuvre. Les phrases se succèdent sans RAPPORT rythmique et l'œuvre « se tient mal »...

Chez le compositeur inepte, sans inspiration, il arrive, il arrivera surtout maintenant (1), que l'unité rythmique sera établie par la volonté et le *Rythme*, monotone, conduira, au hasard, des mélodies quelconques et des harmonies de recherches.

On a parlé de CELLULES mélodiques, formules de quelques notes, servant de base à une œuvre musicale, et se transformant, changeant de *Rythme* et de mouvement, exposées par augmentation ou diminution, etc... Ces cellules sont exceptionnelles dans les œuvres des vieux maîtres, et il n'y en a pas trace évidente dans celles de Beethoven.

Mais chez tous ces grands génies, à peu près incompris, il y a cellule rythmique — pour emprunter l'expression « cellule » fort à la mode, mais assez inexacte, nous le prouverons — le *Rythme* initial se retrouve partout. La mélodie change, mais le *Rythme* reste et le mouvement ne se modifie, dans l'exécution, que là où la formule rythmique initiale est abandonnée. Reparaît-elle, aussitôt le mouvement redevient semblable à ce qu'il fut lors de la première apparition du *Rythme* conducteur.

Il y a là le secret, très simple, de la logique exécution — au seul point de vue rythmique — de toutes les œuvres classiques.

Quant à la composition d'œuvres semblables, on en peut donner la description, non la recette: car il s'agit simplement, par la bonne fréquentation des grands maîtres du passé, de discipliner sa pensée, assez pour concevoir, spontanément, une œuvre où se fusionne, en un tout harmonieux — que l'application rendra un tout parfait — l'unité rythmique et la tonale, et celle du style, en cette émotion qui crée de la beauté sonore.

C'est seulement après avoir beaucoup lu et entendu les œuvres des vieux maîtres que l'on peut s'entraîner à une telle manière de s'exprimer par des sons, sans effort, sans imitation, sans réflexion — la volonté et la raison et le travail ne servant en rien à la conception, mais n'apparaissant et ne s'exerçant que l'œuvre édifée, conçue, demandant seulement à être perfectionnée, affinée, simplifiée.

L'exécutant, lui aussi, devra se rendre un compte exact du rôle, si important, du *Rythme* dans la musique vraiment belle, et lui surtout

devra comprendre à quel point le *Rythme* est soumis au son et se modifie par lui, légèrement mais avec nécessité et sans cesse,

Aussi le mouvement, la rapidité de la réalisation rythmique, n'existe guère que par le caractère musical de l'œuvre.

La fantaisie de l'exécutant, son tempérament, doivent, ici, s'effacer. Il lui faut seulement trouver le mouvement qui permettra aux détails importants d'être perçus sans fatigue, et il s'appliquera à discerner ceux de ces détails qui méritent d'être entendus nettement et ceux qui, au contraire, doivent être noyés dans les vagues sonores.

Lorsqu'un compositeur est intelligent et sait penser, il n'encombre jamais de détails intéressants les œuvres qu'il a conçues dans un mouvement rapide.

Celui qui sait entendre et comprendre n'aime guère les mouvements rapides, et les virtuoses qui y ont tendance sont tous des êtres insuffisamment musiciens.

Par contre, ceux qui jouent trop lentement des œuvres dont les détails offrent peu d'intérêt, ne manquent pas d'une certaine naïveté sentimentale, mais moins antipathique. Ils se plaisent à faire savourer les contours d'une phrase mélodique dont la charme devrait être dans une vive allure, leur exécution manque de vie extérieure, mais comme bien ils sont plus musiciens que les misérables qui osent jouer, assez vite pour n'en faire qu'un amas de sonorités inexplicables, quel que chef-d'œuvre polyphonique, où chaque partie, expressive et intelligente, doit être perçue nettement.

Au reste, il est bon d'éviter l'un et l'autre excès, et, si beaucoup de virtuoses ont rendu nécessaire une lutte contre l'excessive rapidité des mouvements, il faudrait, le cas échéant, lutter aussi contre la musicalité trop contemplative de musiciens trop languides (2).

Au reste, le mouvement exact est celui qui n'attire pas l'attention à lui.

Il faut le répéter sans cesse, la beauté par faite naît, en art, d'une fusion si intime, entre toutes les parties composantes, que l'on ressent une impression esthétique indéfinissable, que l'analyse semble presque impossible et que, lorsque, par elle, on détache chacune de ces parties composantes, on est, parfois étonné de n'y trouver rien que d'ordinaire (2).

(1) Parmi les partisans des mouvements modérés il est utile de citer quelques musiciens qui, par leur exécution claire, lumineuse, tranquille, ont ressuscité des pages qu'avant eux l'on ne comprenait pas: MM. Richter, Brahms, Casals, Guilmant, Widort, Lamond, Bauer, Bonnet, Kreisler, Enesco, Cortot, Busoni, et quelques autres dont le nom n'est pas sous ma plume.

(2) Ceux qui lisent souvent les œuvres des maîtres et surtout de J. S. Bach ont remarqué qu'en analysant certaines des plus belles, on est surpris de trouver un rythme ordinaire, des harmonies ordinaires, une mélodie ordinaire (parfois pas de mélodie).

La médiocrité, la laideur même, sont souvent l'apanage d'œuvres où *tout est beau* : thèmes, développements, construction, polymélie, rythmes, émotion, — et toutes ces beautés s'apprécient séparément... ne s'unissent pas entre elles en *fusion* parfaite.

La recherche du rythme (avec toutes ses particularités, polyrythmique, symétries, mouvement, etc., dont nous parlerons en de prochaines causeries), la recherche du *Rythme* pour lui-même est donc une faiblesse et de plus une faiblesse pas musicale, puisque le Rythme est pas *essentiellement* de la musique.

JEAN HURÉ.

L'ÉPOQUE

de

LA SONATE

(Suite)

De 1750 à 1800, la sonate et la symphonie furent en grande vogue dans tous les pays. Les quatuors à cordes, les trios éclosaient de toutes parts. Ce fut une fièvre, une rage. Pas de compositeur si humble qu'il, qui ne se crut obligé de pondre sa douzaine de sonates et sa vingtaine de quatuors, modeste encore quand il ne triplait pas ces chiffres, et n'y ajoutait pas un demi-quarier de symphonies ! Tous les instruments bénéficièrent de cette mode et l'on cite avec stupeur des sonates pour trompette et d'autres pour mandoline ! On était submergé comme par une mer montante et, dans cet océan de pages sans valeur, proprement écrites avec les formules consacrées, à grand peine pouvait-on signaler quelques rares pensées un peu originales, un peu inspirées. Les hommes de théâtre eux-mêmes se débattaient de leurs chers opéras pour s'épancher librement dans le sein de quelque *allegro moderato* bien bénin ou de quelque *rondo* égrillard et malin, oh ! si peu ! — Et devant une telle abondance de musique si inutile, on comprend l'exclamation effrayée de Marмонтel, poursuivi de salon en salon par les discours prolixes de tant de clavecins et de violons : « Sonate que me veux-tu ? »

N'exagérons rien. Il y eut à ce moment des hommes convaincus, des artistes de talent, des exécutants habiles, qui écrivirent honnêtement des œuvres accueillies parfois avec ravissement par un public mondain que troublaient les quatuors de Mozart et que devaient indigner ceux de Beethoven.

(du tout) un contrepoint ordinaire, rien de lyrique... et l'œuvre est sublime. C'est là ce phénomène mystérieux de la *fusion*. Ceux qui comprennent Brahms y admirent la même qualité.

Tout de même ces hommes firent peu à peu l'éducation des auditeurs. Ils se dévouèrent à la musique pure. Sachons-en leur gré. Ils firent triompher ce genre d'où devaient sortir tant de chefs-d'œuvre qui ont honoré la musique. Quelques-uns furent des artistes réellement inspirés parfois, mais le triomvirat : Haydn, Mozart, Beethoven, devait repousser dans l'ombre et faire oublier totalement tous ces noms.

Si l'allemand F. X. Richter (1709-1789) n'écrivit que des symphonies un peu lourdes, il fut un théoricien et un professeur de grande valeur. Sa musique d'église fut très admirée.

Allemands également, Seyfert (1711-1796) écrivit de nombreuses symphonies, Schwanberg (1740-1804), de gracieuses et élégantes sonates, Haessler (1747-1822) fut un organiste de grand mérite.

La série des violonistes compositeurs s'allonge des noms du français : Gaviniès (1728-1800), des italiens : Campagnoli (1751-1827) et Fiorillo (1753- ?), dont il ne reste guère que les *Études* où ils mirent le meilleur de leur esprit d'invention, de Viotti enfin (1753-1824), un des plus célèbres virtuoses de l'Italie, renommé dans le monde entier aussi bien pour son souple mécanisme que pour son grand style, et dont les *concertos* sont restés des modèles, grâce à leur forme solide et à leurs idées nobles et expressives. P. Rode, (1774-1830) en France, fut aussi un grand violoniste, dont les succès à l'étranger furent nombreux. Ses *concertos* ont du mérite. Quant à R. Kreutzer, d'origine allemande, mais né en France, où il vécut (1766-1831), il ne se contenta pas d'être un exécutant plein de fougue, il fut un compositeur fécond, abordant tous les genres et passant du théâtre à la symphonie avec facilité. Sa science n'était pas à la hauteur de son inspiration et il ne se décida à étudier l'harmonie qu'après avoir été nommé professeur au Conservatoire. Il n'en fut pas moins de l'Institut.

En Allemagne, il est juste de mentionner encore quelques noms parmi la légion des compositeurs qui cultivèrent la musique de chambre et d'orchestre. J.-F. Reichardt (1752-1814), dont la réputation fut grande, ne fut tour à tour que l'imitateur de Graün, de Hasse et de Gluck. Il s'essaya dans tous les genres non sans une certaine adresse, et publia opéras, oratorios, messes, cantates, sonates, concertos et six symphonies. C'était aussi un musicographe distingué. L'abbé Vogler (1749-1814), très ambitieux, s'il n'eut pas autant de savoir, sut se faire décerner places et honneurs. Après avoir longtemps habité Mannheim, il devint en Suède le compositeur de la cour. Son talent de pédagogue est plus notoire, il eut la gloire d'être le maître de Weber et de Meyerbeer.

Hüllmandel (1751-1823) fut un bon élève d'Em. Bach. Danzi (1763-1826) naquit en Allemagne et y vécut. Sa musique de chambre et ses symphonies témoignent d'un savoir sérieux. J. Brandl (1764-1837) réussit plus par ses *Lieder* que par sa musique instrumentale. A. Romberg (1767-1821) imita Haydn et Mozart, parfois avec bonheur. Son écriture est très pure. Woelffl (1772-1814) était un pianiste et un improvisateur remarquable. Ses concertos pour piano et orchestre furent très admirés. Il s'essaya aussi dans la symphonie et la sonate.

Tomascheck (1774-1850) appartient à la Bohême. Il fut très estimé en Allemagne. Ses œuvres dénotent une réelle personnalité. Elles ont du feu, de l'énergie et une certaine science harmonique. En dehors de sa musique d'église, de ses sonates, de sa symphonie, il faut citer ses *Ballades* et ses *Poèmes lyriques* pour le chant, où se manifeste le mieux son tempérament.

En Italie, nous relevons les noms de Cambini, Brunetti, et Benincori.

Cambini (1746-v-1825) eut une existence aventureuse. Quittant Naples par mer, il fut pris avec sa fiancée par des corsaires et emmené en captivité en Barbarie. Un riche vénitien le racheta. Il se rendit alors à Paris où Gossec lui fit jouer ses symphonies, agréables et faciles, dont le succès fut très vif. Merveilleusement doué mais écrivant au courant de la plume, il ne produisit pas moins de 60 symphonies et 144 quatuors, plus un bon nombre d'œuvres théâtrales. Très dissipé, il mourut dans la plus noire misère.

Brunetti (1753-1808) fut le compagnon de Boccherini en Espagne. Il subit l'influence heureuse de son rival et apprit de lui à mieux soigner son écriture. Ses ouvrages manquent d'invention et de vie.

Benincori (1779-1821) se passionna pour la musique de Haydn, après avoir entendu quelques-uns de ses quatuors à Vienne. Il imita ce genre dans des ouvrages de facture souple et aisée. A Paris, ses opéras-comiques lui valurent plus de succès.

Un Français : Devienne (1759-1803), travailleur infatigable, publia un nombre énorme de sonates, duos, trios et quatuors. Il se spécialisa surtout dans des pièces pour plusieurs instruments à vent, créant ainsi un genre charmant que d'habiles compositeurs devaient exploiter par la suite. Devienne est plus connu par son opéra des *Visitandines*.

Lauska (1769-1825), habile exécutant, a laissé un bon nombre de sonates et de *rondos* pour le piano-forte.

Reicha (allemand) (1770-1836) habita tour à tour Vienne et Paris et eut la réputation d'un savant musicographe et théoricien. Professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, après quelques essais malheureux sur la scène, il se voua à la musique instru-