

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocressi — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Emm. Ergo — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — René Héry — F. Hellouin — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Mauclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



Nous rappelons à nos collaborateurs, à nos lecteurs, à nos confrères, à MM. les organisateurs de concerts, que tout ce qui concerne la **RÉDACTION** (manuscrits, communiqués, journaux, programmes de concerts, etc.) doit nous être envoyé 128, rue de la Pompe.

S'adresser au contraire 2, rue de Louvois, pour tout ce qui concerne l'**ADMINISTRATION** (abonnements, publicité, vente au numéro, renseignements, etc.).



Petites Lettres

pour

LA JEUNESSE

CINQUIÈME LETTRE

LE RYTHME

Je voudrais cette fois, ma chère enfant, te donner une idée de ce qu'est le rythme, une bien faible idée, car, pour étudier à fond ce curieux problème, il faudrait un volume. Essayons du moins de l'éclaircir un peu; je ne te promets pas que ce soit ni très court, ni très folichon.

Dans un vieux dictionnaire grec, je lis

RHYTHMOS, (que nous devrions traduire par rythme, avec deux h), *primitivement*, mouvement réglé et mesuré, *comme celui de la danse, du pouts*, etc ..

Aujourd'hui nous savons que tout ce qui existe est en perpétuel mouvement ou, pour mieux dire, que tous les corps ne sont probablement que le résultat des mouvements divers d'une seule et même matière plastique. Si la chimie était assez avancée, chaque corps se représenterait par la formule du mouvement de ses molécules constitutives. Et comme nous ne pouvons énoncer le mouvement qu'en fonction du temps, (dont l'unité conventionnelle est pour nous la durée moyenne d'un jour solaire), le rythme d'un être c'est la mesure de ses mouvements caractéristiques par rapport à la durée d'un jour. Le rythme de la lumière verte c'est le nombre de vibrations de cette lumière par seconde, le rythme d'un pendule de un mètre de longueur, c'est le nombre d'oscillations de ce pendule par minute.

Pour les arts, comme pour la nature, la première condition de l'existence, c'est cette fonction du temps. Depuis quelques années il paraît établi que dans les arts plastiques (peinture, sculpture, architecture, etc...) la fonction du temps, c'est la ligne. Ce que nous appelons, en dessin, les dimensions d'un corps, c'est le temps relatif qu'il faut à notre œil pour parcourir la longueur et la largeur apparentes de ce corps. Depuis l'antiquité l'on dit ainsi, par instinct, le rythme d'une colonnade, d'un paysage, d'une statue. Mais en musique surtout on donne le nom de rythme à cette mesure de la Durée.

Voilà qui est bien abstrait, ma pauvre chérie! Tu le reliras plus tard, quand tu seras une grande personne instruite et sérieuse, et tu sauras alors combien il faut réfléchir pour se faire, sur ces sujets de psychophysique, des idées à peu près justes.

Pour le moment il suffit que tu retiennes ceci : comme tout ce que nous percevons, la musique se manifeste à nous dans l'espace et dans le temps; ceux de ses phénomènes qui n'ont qu'une importance de durée constituent proprement le Rythme musical.

Deux éléments principaux le caractérisent : le Mouvement et les Accents.

Quand tu prononces cette phrase de Bossuet : « Venez, peuple, venez maintenant; mais venez surtout, princes et seigneurs!... » tu peux la déclamer avec une lenteur solennelle, la réciter très rapidement, comme l'enfant qui dit sa leçon, ou la lire avec une vitesse moyenne. Mais, que tu la répètes lentement, vite ou modérément, tu appuieras sur certains mots plus que sur certains autres, sur les trois « venez », par exemple, sur « peuple » et sur « princes ». Ceci ce sont les accents, sortes de jalons ou de points de repaire qui marquent les étapes de la phrase. Dans chaque mot il y a de même une syllabe plus accentuée que les autres; on la dit affectée de l'accent tonique et on classe toutes les syllabes en longues et en brèves. La valeur des différentes syllabes est d'ailleurs beaucoup plus perceptible dans les autres langues et l'accent tonique y est bien plus marqué que dans le français.

Pendant des siècles tout le rythme musical tint exclusivement à ces deux éléments: le mouvement, c'est-à-dire la vitesse du chant, et l'accentuation mélodique tantôt gouvernée par l'accent tonique et par la valeur des syllabes, tantôt fondée, comme dans le plain-chant, sur les divisions du phrasé.

Notre musique moderne comporte une conception rythmique très différente, qu'on appelle la Mesure.

La mesure, c'est la répartition symétrique et régulière des accents musicaux par groupes isochrones, (c'est-à-dire d'égal

durée), suivant des mouvements continus. On écrit, par exemple, au commencement d'un morceau : Andante, 3/4. Ce qui veut dire que les notes de ce morceau devront se suivre assez lentement, par groupes ou « mesures » composées chacune de trois « temps » réguliers, avec, en principe, une accentuation constante sur le premier temps de chaque mesure. Suivant que chaque temps se subdivise lui-même en sous-groupes de deux ou de trois notes régulières, le rythme est dit binaire ou ternaire. Je n'ai pas à te l'apprendre, non plus que combien de temps peut renfermer chaque mesure ; je suppose que tu sais le solfège.

Cette répartition régulière des accentuations mélodiques en mesures tient à des causes diverses. Les progrès de la musique instrumentale, où il n'y a pas de syllabes, et le désir de créer une musique polyphonique, c'est-à-dire de faire entendre simultanément plusieurs mélodies, nécessitent artificiellement ces coupes fixes, établies à l'avance, afin de donner une commune mesure, (voilà le mot mesure qui revient), à toutes les parties concertantes. Mais la mesure répond aussi à un besoin naturel de symétrie qui est en nous. La marche, la course, la chevauchée, le canotage, la plupart de nos actions continues et par là même régulières durent, dès le début de l'humanité, inspirer des chants mesurés, à côté des chants prosodiques dont je te parlais tout à l'heure. Il est très probable que les anciens eurent au moins une musique instrumentale scandée comme le sont nos chansons populaires, car ils dansaient au son des flûtes, et il serait presque impossible de danser, avec ensemble, sur une musique irrégulièrement rythmée. Je n'oserai pourtant pas l'affirmer, car les anciens nous étaient certainement très supérieurs au point de vue chorégraphique.

Remarque, en tous cas, ma chérie, que la mesure doit sortir naturellement du thème musical ; elle en est comme une émanation normale. Un bon musicien ne se dit pas qu'il va couler une mélodie dans le moule d'un 2/4 ou d'un 9/8. Il compose sa mélodie instinctivement et s'aperçoit, après coup, qu'elle est à deux temps binaires ou à trois temps ternaires, comme il s'aperçoit qu'elle est en mi majeur ou en si b. mineur ; et il met alors une armature au commencement de la portée, pour noter son inspiration. Cette force rythmique peut être telle qu'elle se fasse sentir même là où il n'y a pas de nouvelles notes frappées. Tu connais sans doute le fameux : « Qu'il reste seul !... un, deux, trois !... » de *La Favorite*. Si tu ne le connais pas demande à tes parents de te l'expliquer : en province tous les parents s'a-

musent de cette tradition. Elle offre un bel exemple du pouvoir intrinsèque et naturel du rythme. Tu en trouveras un autre dans l'ALBUM DE LA JEUNESSE Prends la pièce 23, *Souvenir de Théâtre*, et joue-la en accentuant vigoureusement les temps forts. Quand tu arriveras aux mesures 17 et 18, 21 et 22, où le premier et le dernier temps sont seuls frappés, je te mets au défi de ne pas entendre battre, dans ta tête, les deux croches intermédiaires.

Si j'écrivais à un jeune compositeur, et non à une fillette, je ferais ici une grande tirade, pour déclarer que les musiciens de nos jours sont bien imprudents de négliger la mesure continue et de mépriser les beaux rythmes nets et clairs de leurs aînés, et je les prierais de relire cette pièce numéro 23 du JUGEND-ALBUM et aussi *L'Étranger*, numéro 29, et beaucoup d'autres encore et de se demander si le pouvoir expressif de la mesure ne joue pas un rôle prépondérant dans nos joies musicales et s'il n'y a pas quelque forfanterie dangereuse à en faire trop bon marché. Certainement je crois que les rythmes peuvent petit à petit devenir plus complexes, mais il faut y aller lentement et par un transformisme graduel.

Distinguons, pour nous en rendre compte, les rythmes simples et les rythmes composés.

Je t'ai dit, tout à l'heure, que la Mesure c'est la répartition symétrique et régulière des accents musicaux par groupes isochrones, suivant des mouvements continus. Mais tu comprends, n'est-ce pas, que l'on puisse, quand on le veut, retrancher quelques-uns de ces accents, les déplacer, en ajouter d'autres, etc... Tu comprends aussi que l'on puisse modifier passagèrement le mouvement continu d'une mélodie. On a introduit à cet effet, dans l'écriture musicale, des signes et des termes spéciaux que tu connais.

Or j'appelle rythmes simples ceux où il y a coïncidence constante des accents mélodiques et des temps forts de la mesure choisie. Reprends encore les pièces 23 et 29 du JUGEND-ALBUM : à part quelques accents ajoutés sur des temps faibles, tu y trouveras cette coïncidence. Dans les pièces 31, *Shéhérazade* et 40, *Chant du Nord* elle est absolument parfaite. Voici donc des morceaux de rythme tout-à-fait simple. Le cas est rare, car, depuis Beethoven, la musique n'offre d'ordinaire que des rythmes plus ou moins compliqués.

Cette complication rythmique peut se produire de trois manières : soit par altération du mouvement, soit par altération des accents, soit enfin par altération de la mesure.

Les altérations générales du mouvement « accélérando, ritenuto, slargando, etc... » se répartissent sur plusieurs notes, quelquefois sur plusieurs mesures d'une mélodie, suivant des progressions arithmétiques ou géométriques dirigées par l'instinct de l'exécutant. Les altérations de mouvement accidentelles ou locales sont le « point d'orgue » et le « rubato ». De même que la mesure, elles doivent découler normalement du sentiment musical. Regarde le numéro 42 de l'ALBUM ; ses points d'orgue ne sont pas arbitraires. Ils font partie intégrante du *Choral* et si nous disposions d'une formule algébrique pour caractériser cette page d'accords, il faudrait qu'elle exprimât non seulement le mouvement « religioso », l'accentuation « quatre temps », la modalité, la tonalité, les courbes mélodiques et les harmonies, mais encore les accidents rythmiques, ces points d'orgue qui reviennent au bout de chaque membre de phrases de quatre mesures. Ils ont autant d'importance que l'« air » lui-même. Joue aussi le numéro 21, il ne porte pas de titre, mais il est admirable. Si, par un ralentissement imperceptible des deux premiers battements de chaque groupe, tu n'altères pas un peu le rythme des accords qui servent d'accompagnement, au début de la seconde reprise, c'est, ma petite, que tu n'as pas compris la mélodie ; car elle appelle impérieusement ce rubato fatal, j'allais dire organique.

Passons aux altérations d'accents. Nous verrons le compositeur, tantôt enlever quelques-uns d'entre eux, lorsqu'il veut faire glisser d'une façon monotone sur tout un membre de phrase, tantôt les souligner spécialement, comme dans *Le Cavalier farouche*, numéro 8, où chaque période renferme des exagérations du temps fort aux mesures 2 et 3, 6 et 7. Plus fréquemment encore il arrive qu'on déplace l'accentuation, soit par « rinforzando » sur un temps faible, soit par syncopes, comme dans le numéro 39, *Saison d'Hiver* (basses de la seconde reprise), soit par contre-temps, comme dans les accompagnements du numéro 10, *Le joyeux Laboureur* et du numéro 19, *Petite Romance*. Le pouvoir expressif de ces déplacements d'accents est extraordinaire. Il détermine chez nous un état physique analogue à celui où nous jettent nos passions, dont ils facilitent ainsi la peinture musicale.

Enfin l'on peut altérer la mesure elle-même, en faisant alterner des mesures diverses, comme autrefois Lulli, comme de nos jours Ernest Chausson dans certaines de ses mélodies, cependant si rythmées, où Jaques-Dalcroze qui réussit à écrire des chansons dans le style populaire en mélan-

geant sans cesse des mesures à deux, à trois et à quatre temps. Dans le JUGEND-ALBUM tu n'en trouveras aucun exemple, mais le numéro 15, *Chant de Printemps*, que je te commentais l'autre jour, offre un cas singulier de continuité apparente dans la mesure, là où il y a réellement alternativité de rythme ternaire et binaire, par le subterfuge des syncopes. Schumann a introduit dans ce morceau force mesures à 3/4 parmi le rythme général à 6/8, ce qui donne à la pièce entière son caractère lyrique et palpitant.

Si je te faisais un cours complet sur le rythme, j'aurais encore à te parler de la Carrure, qui est le groupement régulier des mesures, la symétrie des phrases mélodiques. Mais la carrure étant toujours parfaite dans l'ALBUM DES JEUNES et sa présence ou son absence influant assez peu sur l'exécution des œuvres musicales, je n'aborderai pas avec toi cette question, si grave cependant pour l'avenir de la musique. D'ailleurs, je te l'ai déjà dit, ma chère enfant, cette lettre ne pouvait qu'effleurer le problème du rythme. Tu vois comme il est difficile et compliqué !

Je n'ai pas la prétention que tu m'aies toujours absolument compris, encore moins que tu retiennes ma classification des altérations rythmiques. Je croirai néanmoins ne pas avoir perdu mon temps, ni le tien, si je suis parvenu à te faire apercevoir que le rythme n'est pas quelque chose d'arbitraire, mais un organisme logique, qui tient à la nature même du morceau, qui en dérive nécessairement, comme la forme d'un corps vivant dérive de sa nature chimique, et qui s'impose à l'auteur et aux interprètes, par la force de l'inspiration.

Quand tu étudies ton piano, compte donc vigoureusement les temps ; lis avec le plus grand soin tous les signes de ta partition, mais arrive surtout à sentir le rythme par toi-même, à le deviner au besoin. Wagner, parlant avec admiration d'un chef d'orchestre français, a dit quelque part : « Il trouvait le mouvement juste, en amenant, à force de persévérance, ses musiciens à découvrir le mélôs de la symphonie, » c'est-à-dire le chant. Et il ajoute : « Nos chefs d'orchestre ne savent rien du mouvement exact, parcequ'ils ne comprennent rien au chant. »

Oui, ma petite, comme la Musique toute entière, le Rythme c'est du sentiment, c'est de la joie, c'est de la douleur, c'est de la Vie qui pleure ou qui chante.

Jean D'UDINE.

(A suivre).

