

---

# LE COURRIER MUSICAL

---

## SOMMAIRE

### Portrait : G. PUCCINI

- Divagations sur le rythme* (suite et fin)..... JEAN D'UDINE.  
*Une Question d'Ecole*..... PAUL DUKAS.  
*Les Premières : Madame Butterfly à l'Opéra-Comique*..... VICTOR DEBAY.  
*Les Grands Concerts*..... ( JEAN D'UDINE.  
 ( PAUL LOCARD.  
*La Quinzaine musicale* : Schola Cantorum, Nouveaux Concerts populaires, Concerts Wurmser-Gaubert, Concerts-Touche, Soirées d'art, M<sup>me</sup> Roger-Miclos, Euterpeïa, Concerts - Berlioz, Quatuor Capet.  
*Concerts divers.*  
 Le mouvement musical en province et à l'étranger :  


---

*La Vie Musicale à Vienne*..... LÉON DE HERZ.  
 Correspondances de : Angers, Nancy, Lyon, Nantes, Marseille, Constantinople, Leipzig.  
*Concerts annoncés.*  
*Echos et Nouvelles diverses.*  
*Bibliographie*..... L. DE LA LAURENCIE  
*Nouveautés musicales.*
- 

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les Lundi, Mercredi et Vendredi, de 10 heures à midi.

## Divagations sur le Rythme

(Suite et fin)

 est assez piquant néanmoins de se demander si nous nous libérerons un jour de cette tyrannie de la mesure ? La musique contemporaine y tend d'une manière évidente. Mais elle a commencé par prendre des libertés avec l'autre élément rythmique : la symétrie des groupes. En musique cette symétrie, quand elle est absolue se nomme la *carrure* ; elle consiste rigoureusement à enchaîner en nombres pairs des fragments mélodiques de sens complet, d'é-

gales longueurs et de structures analogues. Il y a un homme qui a merveilleusement étudié l'anatomie, le mécanisme et même la pathologie de ces groupes musicaux rythmiques : c'est le vieux professeur, M. Mathis Lussy, de Montreux, en Suisse. Il a donné précisément le nom de « rythme » à chacun de ces membres de phrases mélodiques formant un tout par lui-même et dont les proportions nous procurent le sentiment d'une organisation harmonieuse, naturelle, et satisfaisante pour notre logique. Il a montré chaque « rythme » s'arc-boutant, comme un pont, sur les deux culées que constituent un coup fort ou ictus initial et un coup fort ou ictus final, les deux ictus étant l'un précédé de l'anacrouse, l'autre suivi de la métacrouse, comme de rampes accessoires.

Exemple : premier « rythme » de la *Marseillaise* :

Allons enfants de la patrie !

*Allons en-*, anacrouse, *-fants*, ictus initial, *-tri*, ictus final, *i-e !* métacrouse.

De ces principes architecturaux, M. Mathis Lussy a déduit génialement toutes les conditions de notation et d'interprétation de la musique européenne, étant accepté que la symétrie des groupes soit astreinte à se plier aux exigences isochroniques de notre notation moderne ; que, par exemple, dans le cas de la *Marseillaise*, tous les ictus de tous les rythmes, dont se compose ce chant patriotique, doivent coïncider avec des premiers temps de mesures rigoureusement égales entre elles comme longueur.

Mais laissons de côté ce travail, poussé par M. Mathis Lussy à ses limites extrêmes d'analyse. Et constatons historiquement que la carrure, c'est-à-dire l'égalité des rythmes d'un même air, a été le premier dogme rythmique battu en brèche par des musiciens révolutionnaires. A quoi donc servait cette carrure, à laquelle nos ancêtres tenaient si fort que, les Bouffons l'ayant introduites en France, avec la musique italienne, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fallut près de cent cinquante ans pour en déraciner chez nous l'amour exclusif ? J'ai fait remarquer bien des fois que la plupart des amateurs confondent l'intelligence et la mémoire de la musique, et que, dès lors, cet amour de la carrure provient sans doute du désir de se rappeler facilement par cœur les mélodies, — un air se retenant mieux que de la déclamation librement rythmée, comme des alexandrins se retiennent mieux que de la prose. « Je ne puis pas chanter de mémoire la phrase du ténor, donc je ne l'ai pas comprise ! » tel était le raisonnement de nos grands pères. Wagner est venu, suivi de beaucoup d'autres ; sa mélodie continue a brisé la symétrie des rythmes et désormais la carrure paraît à demi morte... Doit-on s'en réjouir ? C'est ce que nous verrons tout à l'heure.

Mais revenons au premier élément du rythme musical (je parle maintenant du rythme en général, et non plus des « rythmes » de M. Mathis Lussy), revenons à l'isochronisme en musique, isochronisme des temps, isochronisme des mesures. En réalité, leur tyrannie est récente. Le chant liturgique ignorait sûrement les barres de mesure, et je crois bien qu'il ignorait même le cric-crac métronomique. Il n'y avait pas, je pense, de commune mesure de durée entre ces groupes sonores que l'on appelait des *neumes*. On ne fait rien qui ressemble à « compter », lorsqu'on exécute du plain chant ; le rythme prosodique y reste le véritable maître du rythme musical. Mais, là-dessus, j'avoue mon Incompétence. En tous cas, je suis bien persuadé que, dans l'antiquité, ces battements réguliers que nous appelons des temps ne devaient pas jouer en musique un rôle équivalent à leur emploi moderne. Quand j'ai vu noter à cinq temps, avec barres de mesures, l'*Hymne à Apollon*, retrouvé à Delphes, sous prétexte que le rythme poétique du texte était pentamètre, j'étais encore bien

jeune ; j'ai pourtant souri avec le scepticisme d'un vieil érudit, que je ne serai jamais. Je crois que je n'eus pas tort de sourire.

Malgré ces exemples anciens, toutes les audaces libératrices d'un Wagner, d'un Moussorgsky, d'un Debussy, n'ont pas encore osé s'attaquer à cet élément musical : le temps. On commence bien à prendre des licences avec la mesure. Borodine dans l'admirable scherzo de sa *Symphonie en mi bémol majeur*, espace très inégalement les temps forts. Mais il respecte le temps. Jaques-Dalcroze, cet apôtre du rythme, entremêle, avec une désinvolture étonnante, des mesures à deux, trois ou quatre temps, dans ses chansons les plus entraînantes ; il les entremêle tellement dans le *Bonhomme Jadis*, que l'orchestre de l'Opéra-Comique en perd la tête. Mais il respecte le temps. M. Guy Ropartz, dans sa grande et belle *Troisième Symphonie*, nouvellement parue, déguise sous le masque du cinq-quatre l'inéquidistance continue de ses accents rythmiques. Mais il respecte le temps.

Sans doute la masse instrumentale, que tout compositeur moderne manipule en rêve, maintient-elle, pour des raisons pratiques, l'isochronisme de l'unité rythmique, représentée graphiquement par la noire. La vieille baguette dont Lulli se heurta malencontreusement le pied, lui qui mêlait aussi, à jet continu, les deux, les trois et les quatre temps suivant les besoins de la déclamation, la vieille baguette, qui frappait à terre les temps forts, s'est beaucoup raccourcie, mais elle fonctionne toujours quand même, au front de chaque orchestre, assez semblable désormais à cette hache à fendre le bois qui me faisait entendre si régulièrement à Morez son tapage arythmique. Ouvrez les yeux, le cappelmeister bat très régulièrement « un, deux, trois, quatre » ou « un, deux, trois » ; fermez les yeux, vous ne percevez presque plus de rythme, si la musique est d'un jeune compositeur.

Et savez-vous ce qui sauve le temps, ce qui sauve la mesure et ce qui sauvera même la carrure ou ses débris honteux ? Ce n'est pas du tout un culte excessif du rythme, c'est l'absence croissante de symétrie et d'accents mélodiques. Nous revoici donc nez à nez avec le problème des valse « dansantes » et des valse « peu dansantes ». C'est qu'en effet le rythme et la mélodie sont fonction l'un de l'autre, dès qu'il n'est plus question de tambour ou de chapeau chinois, dès que l'on emploie un instrument capable de produire des sons de hauteurs différentes. Et s'il y a des mélodies rythmiques et d'autres qui le sont peu, cela tient à la puissance plus ou moins expressive, plus ou moins pathétique des notes tombant sur certains points de la mesure. Une valse est d'autant plus dansante que les notes de sa mélodie, correspondant aux ictus de ses différentes périodes, sont plus saillantes et d'intonation plus expressive. Nous avons vu dans la poésie française, poésie très peu mesurée en somme puisqu'elle ne tient compte ni des longues, ni des brèves, la rime jouer le rôle de diviseur entre tous les groupes de syllabes que l'on nomme des vers. En musique la rime c'est l'accent mélodique avertissant l'oreille que chaque rythme, (au sens de M. Mathis Lussy), commence ou finit, et l'on conçoit dès lors que plus la mélodie a d'accent, de caractère, d'individualité, moins le mouvement général a besoin de précision, d'isochronisme. Et réciproquement. On peut avoir la sensation de vers avec des alexandrins blancs, c'est-à-dire sans rime, on peut avoir la sensation de vers avec les groupes de syllabes inégaux mais rimés de La Fontaine, mais des vers libres et blancs tout ensemble ne sont plus du tout des vers, quoiqu'en disent certains décadents. C'est ce qui arriverait avec de la musique dénuée à la fois d'isochronisme, de symétrie et de mélodie caractéristique ; ce ne serait plus de la musique, mais un bruit plus ou moins agréable. Or la mélodie moderne se rabote volontairement de toute aspérité caractéristique, s'assouplit à l'excès, se *délyrise* pour ainsi dire. Au moins faut-il qu'elle feigne de rester de la musique par l'isochronisme du temps !

A cet égard l'exemple de M. Debussy est extrêmement probant. Plus j'entends *Pelléas*, (que je n'aime point passionnément, mais qui ne m'agace pas dans toutes ses parties, loin de là !) plus je me persuade que si, de toutes les compositions contemporaines, celle-ci paraît la plus follement goûtée de beaucoup d'amateurs de bonne foi, c'est qu'étant la plus systématiquement amélodique de toutes, elle en est, en revanche, la plus rigoureusement rythmée. On rattrape en mouvement ce que l'on perd en ligne et j'oserais presque dire que même la couleur de cet orchestre lui vient beaucoup plus de son mouvement propre, mouvement très symétrique, très équilibré, très simple, que de ses harmonies, monotones à force de subtilité.

Mais si l'on drapait une mélodie sans rimes, c'est-à-dire sans notes pathétiques saillantes, sur des mouvements hétérochrones (j'entends par là des mouvements dépourvus d'une commune mesure de durée), on aurait un bruit complètement amorphe. Le métronome sauve comme il peut la situation bien compromise de la musique moderne.

Je vous promettais plus haut mon opinion personnelle sur l'émancipation de toute forme rythmique : carrure, mesure ou temps. Je ne suis pas sorcier et ne puis affirmer ce qui arrivera plus tard ; cependant je ne vois pas pourquoi une belle mélodie, — mais alors une belle mélodie pour de bon ! — ne pourrait pas se libérer de tous ces éléments métriques. On les ignore bien dans le plain-chant. Mais je puis affirmer, pour ma part, que je ne suis pas prêt de pouvoir m'en passer et que la plupart de mes plaisirs musicaux dérivent en grande partie de ces diverses divisions de la durée, dont je constate l'étroitesse dogmatique, tout en subissant leur ascendant fascinateur. J'ai récemment éprouvé leur puissance sur mon esprit et mes sens, d'une manière très évidente, en jouant le recueil de *84 marches*, que Dalcroze a écrites comme appendice au premier volume, récemment paru, de son *Traité de gymnastique rythmique* (1). Ces marches, classées suivant une gradation constante, depuis les rythmes les plus simples jusqu'aux plus compliqués, peuvent se répartir en trois séries. La première offre des rythmes extrêmement simples qui prédominent une mélodie peu caractéristique. La seconde se compose de rythmes encore simples, très symétriques — temps nettement accentués, carrures rigoureuses, mesures entrecroisées — et des mélodies élégantes accusant les ictus, symétriques elles-mêmes et fortement rimées, dirais-je pour me faire bien comprendre. Enfin la troisième série de Marches est moins nette de mouvements, parce que plus complexe et de mélodie moins strictement symétrique. *A priori* rien ne me permet de croire que l'auteur ait réussi l'une de ces séries de Marches, mieux que les autres et cependant la deuxième correspond seule à toutes les exigences de mon goût. Il y a là une quinzaine de petits morceaux délicieux, ou du moins qui me plaisent infiniment et qui me rappellent par leur tour charmant, attendri et joyeux tout ensemble, les meilleures pages du *Jugend-Album* de Schumann. J'aime moins les pièces précédentes et les suivantes, où les rapports du rythme et de la mélodie se rompent au profit du rythme dans les premières, au profit de la mélodie dans les dernières.

Si nous y repensons, toutes les pages des maîtres, consacrées par une vogue universelle, ne sont-ce pas précisément celles où le rythme et la mélodie, également *uns, symétriques* et *isochrones* se prêtent mutuellement aide et assistance ? Quels sont, de l'avis presque unanime des musiciens, les plus beaux passages de Wagner ? Repassez-les dans vos souvenirs et vous trouverez avec étonnement que ce sont les plus réguliers de structure. C'est que les lois, même très dogmatiques en apparence, qui s'imposent dans les arts, proviennent presque toujours d'appétits inconscients et héréditaires.

---

(1) Je consacrerai bientôt une étude à cette extraordinaire méthode de matricité musicale.

ditaires de l'homme. Les raffinés peuvent aspirer aujourd'hui de plus en plus vers des mélodies et des harmonies non tonales, vers des rythmes asymétriques ou hétérochrones, — on blaguera, si l'on veut, la barbarie de ce mot ; j'y tiens, parce qu'il est précis et clair, — mais la masse juge par ses oreilles, telles que nous les ont léguées nos aïeux. Elle réclamera longtemps encore les tonalités définies et l'isochronisme des vieux rythmes carrés. Vaut-il mieux aller de l'avant, forcer l'évolution du goût ? Vaut-il mieux satisfaire aux exigences physiologiques de l'espèce ? La carrure est surtout une exigence de la raison, la mesure. une exigence de la sensibilité ; c'est pourquoi par le raisonnement je tiens plus à la carrure qu'à la mesure. Mais je vous ai dit, en commençant, que je ne résoudrais pas ici de problèmes, que je me contenterais d'en poser. En ce qui me concerne personnellement, suis-je en retard sur les musiciens cultivés de mon temps, ai-je une sensibilité auditive déjà cristallisée, puisque je préfère un scherzo de Mendelssohn à une étude symphonique de quelque élève de la Schola ? Il se peut. « Cela n'a aucune importance ! » me répondrait Golaud. J'en conviens ; mais soyez sûrs que Golaud me le répondrait *carrément*.

Jean d'UDINE.

---

## La Question d'École <sup>(1)</sup>

---

**E**NTENDONS-NOUS d'abord sur la signification du mot *école*. On peut le prendre en deux acceptions : l'une très rapprochée du sens étroit qu'on lui donne dans les dictionnaires, l'autre moderne et, me semble-t-il, toute de convention. En parlant de la musique contemporaine on ne peut guère l'employer autrement que pour désigner une collectivité d'artistes appartenant au même pays ; si, dans la musique primitive, on voit comment l'influence scolastique apparente les œuvres de compositeurs très divers, pour qui sait distinguer les particularités de leur style, il n'en est pas de même à présent : chacun, quel que soit son milieu, tend à faire de son œuvre un microcosme musical, ayant le moins d'analogie possible avec la production environnante. C'est ce qu'on appelle l'originalité. Aussi le mot école, qui jadis avait un sens précis, n'en a-t-il plus guère maintenant. Comme on s'obstine néanmoins à l'emploi de ce vocable, en raison sans doute de sa commodité, je crois pouvoir en user, après avoir indiqué de quelle manière on doit l'entendre, selon les cas.

Les grands maîtres ne font point école. Cette vérité banale, qui a pris la force d'un axiome, n'est pourtant pas absolue si l'on se place au point de vue historique. Elle dérive surtout de la conception moderne de l'art et de l'idée de l'artiste comme le comprend la société d'aujourd'hui. En réalité, dès qu'on examine l'ensemble de l'évolution de l'art musical, cet axiome paraît fort contestable. Dans la musique primitive aussi bien que dans la peinture primitive, il y eut des écoles, des collèges d'art très florissants, dont on voit subsister jusqu'au milieu du dix-huitième siècle italien de fortes ramifications. Avant la naissance du style symphonique et des perfectionnements de l'opéra, l'art musical était un dans son essence et dans sa théorie ; alors l'application des préceptes traditionnels transmis par l'enseignement des vieux maîtres imprimait à l'originalité des artistes une direction déterminée. D'ailleurs, le caractère presque purement décoratif de l'art religieux qui dominait en ces temps était singulièrement

---

(1) Extrait de la *Revue Hebdomadaire*.