

# LE MENEESTREL

4594. — 86<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 20.



Vendredi 16 Mai 1924.

## LES RYTHMES HOMOCHRONES

**J**e sais le discrédit qui s'attache aux investigations de cette sorte. De tout temps certains artistes — ce ne furent pas d'ordinaire les plus grands! — ont cru que l'intrusion des méthodes scientifiques dans la technique de leur art est attentatoire à la liberté créatrice et nuisible à l'essor de leur tempérament, alors qu'en réalité la connaissance des lois de la nature est toujours libératrice de l'inspiration. Mais plus que jamais aujourd'hui les producteurs, inféodés jusqu'à l'esclavage au goût irraisonné d'un jour, se croiraient criminels envers leur propre génie, s'ils daignaient demander à l'étude des phénomènes objectifs des indications sûres et des ressources originales. Ils préfèrent piétiner indéfiniment dans le même champ, sous la grimace d'attitudes nouvelles, plutôt que de défricher des régions inexplorées, en se conformant, au contraire, au style et aux traditions du labeur ancestral.

Ne pas être à la mode ne me semble pas une raison suffisante pour renoncer aux recherches précises et aux fécondes indications que la réflexion et le calcul apportent toujours à qui interroge de bonne foi « le temps, l'étendue et le nombre ». Quelques tout jeunes gens peuvent profiter largement de certaines trouvailles de mécanique sonore, qui, impersonnelles par définition, auraient des chances de les orienter vers des manifestations inédites de la sensibilité auditive. En tout cas les professeurs de musique ont toute facilité, en étudiant de près ces problèmes (qu'hélas! ils continuent à négliger avec un dédain aveugle et transcendant), de perfectionner, chez leurs élèves, le sens de l'accentuation et des césures, qui détermine, après tout, la valeur même d'une interprétation musicale et manque si totalement à la plupart des exécutants d'aujourd'hui.

Le jour où l'une de ces questions rythmiques intéresserait réellement les techniciens, ils en viendraient à examiner sérieusement les autres et à s'assimiler une culture, dont ils ne soupçonnent même pas le véritable caractère.

Quoi qu'il en soit, voici un cas particulier de dynamisme rythmique, que je me trouve avoir approfondi sérieusement avec mes élèves, depuis quelques mois, et qui me semble riche de conséquences artistiques et d'une application relativement facile. J'espère ne pas perdre entièrement mon temps — ni le leur — en le signalant aux lecteurs d'une revue musicale.

On sait que les anciens, disons : les Grecs, obtenaient le rythme de leur poésie par l'alternance, dans certains ordres prévus, de syllabes brèves et longues. Mais, au lieu de considérer les syllabes comme unités ryth-

miques, ils confiaient le rôle de monade non point à chacune d'entre elles, mais à certains petits groupes fixes de longues et de brèves, qu'ils nommaient des *pièdes*. Les pieds étaient le plus souvent composés de deux ou de trois syllabes, quelquefois de quatre, rarement de cinq. Encore les pieds de quatre et ceux de cinq syllabes sont-ils toujours décomposables en pieds plus courts.

Les pieds les plus simples sont donc de deux syllabes : le *spondée* (deux longues), le *pyrrhique* (deux brèves), le *trochée* ou *chorée* (une longue et une brève), l'*iambe* (une brève et une longue) et ceux de trois syllabes : le *trimacre* (trois longues), le *tribraque* (trois brèves), le *dactyle* (une longue et deux brèves), l'*anapeste* (deux brèves et une longue), l'*amphibraque*, que dans certains cas on nommait *brachychorée* (une brève, une longue et une brève) et l'*amphimacre* (une longue, une brève et une longue).

Comme exemples courants de la combinaison de ces pieds entre eux, on peut observer que le trochée (ou chorée) et l'iambe mis bout à bout portent le nom synthétique et significatif de *choriambre*, et que placés l'un après l'autre, en sens contraire, l'iambe d'abord et le trochée ensuite, ils constituent l'*antispaste*.

On l'a peut-être remarqué, en lisant les lignes qui précèdent : le pied composé d'une brève, d'une longue et d'une brève, portait deux noms chez les Grecs : ils l'appelaient tantôt *amphibraque* et tantôt *brachychorée*. Pendant fort longtemps j'ai cru ces deux appellations synonymes. Ce n'est qu'une suite de hasards heureux qui m'a permis d'observer, dans l'enseignement de la gymnastique dalcrozienne, que cette succession d'une brève, d'une longue et d'une brève peut être exprimée plastiquement — disons, si vous aimez mieux, chorégraphiquement — de deux façons totalement différentes, l'une calme ou passionnée, parfois emportée, plus souvent mélancolique, mais toujours hésitante, par suite de la syncope qui musicalement se noterait :



avec l'accent sur la première croche liée; l'autre vive, joyeuse, ardente même, que l'on noterait plutôt :



avec l'accent sur la première croche. La première de ces successions constitue le pied que les anciens nommaient l'*amphibraque* (deux brèves des deux côtés d'une longue, qui joue le rôle capital du rythme), la seconde forme le *brachychorée* (une brève suivie d'un chorée) et est en réalité la fusion d'un iambe (brève, longue) et d'un chorée (longue, brève) avec une seule longue

commune à ces deux pieds de deux termes qui constituent le rythme total.

Voici donc, pour employer le langage musical, deux courtes successions de valeurs qui sont absolument identiques, si l'on ne consulte que les durées de leurs composantes et qui apparaissent très différentes dès que l'on fait entrer en ligne de compte leurs accentuations respectives.

Quand Beethoven écrit dans l'Ouverture de *Léonore* (n° 2) :



ou bien :



toutes ces mesures : noire, blanche, noire sont incontestablement des amphibraques, et l'on ne saurait les prosodier autrement qu'en accentuant la valeur longue de chacune d'elles.

Quand, dans *Marie-Magdeleine*, Massenet fait chanter à son héroïne :



les trois avant-dernières notes forment également un amphibraque; l'appui un peu lourd de la voix sur la syllabe *en* donne à toute la cadence un tour tendre et assez triste d'un caractère très juste.

Au contraire, quand Mozart badine, dans l'allegro de la *Sonate-Fantaisie en ut mineur* :



toutes ces demi-mesures : deux croches, demi-soupir, croche (qui reviennent au même que : croche, noire piquée, croche) sont, à n'en pas douter, des brachycho-rées légers et alertes, avec des accents sur les temps impairs de chaque mesure.

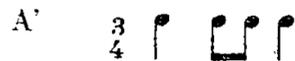
J'ai cité tout à l'heure comme spécimens de pieds de quatre syllabes le choriambre (une longue, une brève, une brève et une longue) et l'antispaste (une brève, une longue, une longue et une brève). Si nous écrivons ces rythmes sous forme musicale, en donnant à chaque longue une valeur double de celle de chaque brève, nous avons pour le choriambre une noire, une croche, une croche et une noire, et pour l'antispaste une croche, une noire, une noire et une croche. Or nous constatons tout de suite que chacun de ces rythmes peut entrer dans deux cadres différents et remplir soit une mesure ternaire à 6/8, soit une mesure binaire à 3/4. Dans le premier cas le choriambre donne :



et l'antispaste :



Dans le second cas, le choriambre donne :



et l'antispaste :



Or il est évident que, quoique composés de valeurs respectivement égales, A et A', d'une part, B et B', d'autre part, constituent des rythmes totalement différents l'un de l'autre.

Je les appelle *homochrones* entre eux, deux par deux. (A suivre.)

Jean d'UDINE.

## LA SEMAINE MUSICALE

**Théâtre-Daunou.** — *Gosse de Riche*, comédie musicale en trois actes de MM. Jacques BOUSQUET et Henri FALK, musique de M. Maurice YVAIN.

C'est une aimable comédie, aux types connus, que l'on écoute avec plaisir et qui, pour n'être point neuve, ne laisse pas néanmoins d'être relevée par un dialogue pittoresque, par d'ingénieuses répliques et par une indulgente gaieté que ne tarde point à partager le public.

Le sieur Patarin a gagné beaucoup d'argent en vendant de tout avec ardeur; il est allé sur ce terrain aux frontières du code, mais en loyal commerçant il a exploité le client seulement jusqu'au point où la justice eût pu intervenir; il est donc parvenu fort loin; comme dit sa fille : « Que peut-on reprocher à papa? Ce qu'il a gagné, il a bien fallu que quelqu'un le perde. » Cette fille, la « gosse de riche », est, comme il sied, une vierge fort mal élevée, audacieuse et pure, très renseignée sur la vie et par suite très armée, autoritaire et tendre et par-dessus tout désireuse de faire elle-même son malheur en épousant un mari de son choix; l'imprudente qui s'expose, aux jours du désenchantement, à la réponse trop connue des parents : « Mon enfant, c'est toi qui l'as voulu! »

Cette petite Colette Patarin s'est mis dans la tête de s'unir à un peintre sans fortune, mais de talent, qu'elle rencontra un soir dans un restaurant de Montmartre. Qui donc prétendait, parmi mes voisins, que cette jeune fille était moderne? Le bonheur veut, car sans cela nous n'aurions pas de pièce, que le bel artiste ait pour maîtresse une aimable enfant que Patarin adore et qui adore Patarin proportionnellement aux mensualités que celui-ci lui alloue. Il n'est point malaisé d'imaginer par quelles traverses le bonheur de Colette devra passer; sachons gré à MM. Bousquet et Falk d'être toujours restés dans une gentille mesure, de n'avoir pas écrit un vaudeville grossier et d'avoir, en l'aventure, toujours conservé des scènes de bonne comédie où quelques allusions à des personnages ou à des événements contemporains donnent par moments aux couplets une allure de revue bon enfant. Colette, au troisième acte, épouse le peintre qu'elle aime : c'était inévitable.

Soutenu par ce livret excellent, M. Maurice Yvain a écrit une partition qui mérite qu'on lui prête quelque attention. Après le succès considérable de *Ta Bouche*, on pouvait craindre que M. Maurice Yvain ne sût pas ou ne consentît pas à se libérer des rythmes syncopés