

Société Alkan

145, rue de Saussure
75017 PARIS

Bulletin 30 - Septembre 1995

Introduction

La petite remarque concernant le manque chronique de collaboration de nos membres à cette feuille, à défaut d'avoir encore porté quelque fruit, a tout au moins suscité des réactions. C'est que chacun semble gourmand d'information, mais peu enclin finalement à apporter sa propre pierre à l'édifice. C'est le lot de tout bulletin de ce style.

Les excuses souvent avancées sont le manque de compétence musicale, une rédaction laborieuse, l'absence d'expérience. J'en profiterai pour mener une brève réflexion sur le sujet, car, en me lançant dans le projet d'une société Alkan et d'un bulletin périodique il y a plus de dix ans, je n'avais pas non plus grande compétence – mais plutôt une douce inconscience. Et cette obligation en quelque sorte, « génie ou pas » eût dit Stendhal, de trouver matière et de rédiger cinq à dix pages – ou plus ! – chaque trimestre m'a beaucoup aidé à préciser mes idées, à affermir un certain style, et à poursuivre des recherches. Ne dit-on pas que la chance d'un grand auteur c'est d'abord un grand éditeur qui l'oblige à accoucher de ses œuvres virtuelles ? Il est si difficile de franchir le pas qui consiste à coucher par écrit quelques idées sur telle ou telle question ! Chacun sait que de toute façon, le plus pénible est de commencer. En nous offrant, pendant environ deux années, sa chronique trimestrielle, le frère Jacques Arnould n'avait point pour objectif d'écrire une monographie exhaustive et définitive sur le sujet. Il a néanmoins suscité chez beaucoup des réflexions qui quelque jour aboutiront à une étude plus complète et approfondie. Voilà le genre de collaboration que nous attendons tous plus ou moins. Et je sais fort bien que nombre d'entre nous avons mille et une remarques pertinentes à faire partager ; il ne reste plus qu'à les mettre en forme... Sertillanges écrivait dans *La Vie intellectuelle* : faisons du mieux possible ce que nous pouvons faire, et laissons à Dieu le soin de compléter son œuvre.

François LUGUENOT

Emissions, concerts, disques et articles

Concerts

Dans le cadre du XII^e Festival Chopin de Paris, Marc-André Hamelin jouait le dimanche 2 juillet à l'Orangerie du parc de Bagatelle – sous les bruits de pluie et de tonnerre ! Le thème du concert était « *ut* majeur-*ut* mineur », ce qui nous a permis d'entendre une merveilleuse *Sonate* Hob. XVI/50 de Haydn, les *Préludes* op. 28 n°1 et 20 et le *Nocturne* op. 48 n°1 de Chopin, et une belle *Fantaisie* op. 17 de Schumann – la fin, techniquement terrifiante, du deuxième mouvement étant totalement maîtrisée. Ce que je n'osais espérer s'est produit : en bis, le pianiste canadien a joué l'*Étude pour les deux mains réunies* op. 76 n°3 d'Alkan. Même si la fatigue n'a pas permis à l'interprète de donner toute sa mesure dans cette pièce, l'événement lui-même m'a paru symbolique : il y a dix ans Laurent Martin avait interprété, dans cette même salle, en première française, les *Trois Grandes Études* op. 76.

Le 9 novembre 1995, Bernard Ringeissen jouera la *Sonatine* op. 61 d'Alkan à Paris.

Le jeudi 23 mai 1996, salle Gaveau à Paris, Huseiyn Sermet jouera des *Préludes* et des *Motifs* d'Alkan ; le programme comprendra également le *Quatuor* op. 45 d'Edouard Lalo, le *Quatuor avec piano* op. 41 de Camille Saint-Saëns et des mélodies de Philippe Hersant, Nicolas Bacri, Guy Sacre et Jean-François Zygel.

Disques

Les *12 Études dans tous les tons majeurs* op. 35 enregistrées par Stephanie McCallum ont bénéficié de bonnes appréciations dans la presse anglo-saxonne. Le chroniqueur d'*American Hi-Fi* affirme qu'il a « rarement trouvé un enregistrement aussi irrésistible » au point de l'écouter bien davantage qu'il n'est habituellement requis pour une critique ! Il reconnaît également que ces études sont beaucoup plus accessibles à un néophyte que les cyclopéennes *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39.

Fleuron indispensable de toute discothèque, le nouveau disque de Marc-André Hamelin paru chez Hyperion (CDA66794) est une pure merveille, au programme très généreux : *Grande Sonate* op. 33, *Sonatine* op. 61, *Le Festin d'Ésope* op. 39 n°12 et *Barcarolle* op. 65. Dans ces œuvres, je ne vois guère que Ronald Smith et Raymond Lewenthal qui puissent tenir la comparaison. La technique toujours éblouissante du pianiste canadien, sans concurrence passée ou présente dans ce répertoire, est, encore plus qu'à l'habitude, au service d'une expression musicale intense. A ce titre, la *Grande Sonate* est une réussite totale, même si elle ne fait pas oublier l'interprétation de Ronald Smith, l'« autre » référence. *20 ans* annonce la couleur : tempo très rapide (c'est ce que prescrit Alkan), accents et phrasés soigneusement rendus, tout autant que les nombreuses indications de sentiment, tel ce beau contraste entre « timidement » et « amoureuxment », par exemple (page 6) ; dans la coda déchaînée, on mesure, au delà de la jubilation dionysiaque, toute l'immense technique du pianiste qui sait allier la plus grande rapidité avec une clarté inégalée. Il est d'ailleurs assez difficile d'expliquer le « phénomène » : grande économie de pédale, précision et simultanéité invraisemblable des attaques, mêmes des accords les plus riches, respect absolu de la pulsation rythmique, parfait équilibre des deux mains – ou sorcellerie ? *Quasi-Faust* démontre un engagement total du pianiste : dès l'énoncé du thème de Faust, on est à des lieues de la retenue de Pierre Réach qui n'est pas ici de mise. L'emportement sait toujours faire place en temps utile à l'émotion : le cri « déchirant » du thème de Marguerite (page 42) est rendu comme chez nul autre pianiste. *40 ans* est tendre et serein sans mièvrerie ; les contrepoints en imitations qui, à l'instar de ceux de Chopin

dans la 4^e *Ballade* ou la *Mazurka* op. 63 n°3, n'ont rien de scolastique, sont toujours habilement mis en valeur. C'est dans *Prométhée enchaîné*, véritable test pour virtuoses endurcis, que Marc-André Hamelin révèle tout son immense talent. On mesure alors mieux la pauvreté musicale de ces pianistes un peu clinquants qui tiennent la substance de ce mouvement pour trop mince. Le tempo est « Extrêmement lent » comme il se doit, et seul Ronald Smith joue ce mouvement plus lentement encore à ma connaissance ; mais jouer lentement ne suffit pas, il faut habiter ces pages dépouillées à l'extrême, et posséder une sonorité d'une rare profondeur, ce qui manquait à l'évidence à Pierre Réach ou à Alan Weiss. J'aime cette façon de faire résonner l'instrument sans chercher le simple « beau » son, que certains soignent au prix d'un manque de vision d'ensemble. Il n'y a ici aucune mignardise, aucune afféterie, rien qu'une immense tragédie. Les trois derniers accords, joués *pianissimo* et *secco*, font passer le frisson.

La *Sonatine* est presque du même niveau. J'écris presque, car j'émettrai une réserve : de nombreuses indications de nuances et d'accents passent par pertes et profits, surtout dans le premier mouvement, ce qui donne un caractère peut-être trop lisse. On peut raisonnablement s'interroger sur la possibilité physique de souligner chaque indication du compositeur tout en respectant le tempo qu'il prescrit ; mais quelques accents ou nuances auraient pu, il me semble, venir renforcer l'impression de frémissement. Cela dit, c'est se répéter que d'annoncer que nous tenons la version la plus parfaite techniquement : jamais un passage n'est ralenti « pour raison technique ». Car la *Sonatine* est en fait diabolique : sous ce titre, on ne saurait *a priori* soupçonner une telle richesse, une telle abondance de notes – et de chausse-trappes. Il y a par exemple des moments délicats dans le mouvement lent qui ici, plus que sous les doigts de tout autre, semblent couler de source. Le finale est étincelant mais il est dommage que *seul* Ronald Smith prenne le soin de jouer les quatre premiers accords comme ils sont réellement écrits, c'est-à-dire *fp*.

Le Festin d'Ésope est un miracle d'équilibre, qui va bien au-delà de la simple démonstration de virtuosité, une fois encore sans égale. Cette perfection pianistique pèse évidemment de tout son poids : a-t-on jamais entendu les accords de la variation XX joués avec cet aplomb parfait et cette puissance terrible, vraiment « *impavidè* » ? Là où cette virtuosité sans faille vient réellement « améliorer » l'interprétation, c'est que l'écriture à vrai dire assez chargée d'Alkan en ressort épurée : pas de traits grossis par la pédale, d'accords plus ou moins biens plaqués, de *ritardandos* pour cause de grand déplacement, etc. Bref, la boursoufflure romantique qui pollue rapidement cette musique disparaît et révèle un Alkan véritable héritier du classique Siècle des lumières comme l'écrivit Britta Schilling.

La célèbre *Barcarolle* op. 65 vient superbement compléter ce récital hors du commun.

Il est amusant de constater que ce disque a servi de support à un concours du journal *Classical piano* en Grande-Bretagne (juillet-août 1995). En répondant à la question « Comment Alkan est-il censé être mort ? » – évidemment, il fallait invoquer la chute de la bibliothèque... –, on pouvait gagner un exemplaire du disque... ce qui est arrivé à Averil Kovacs !

Dans le précédent bulletin, nous avons évoqué le marathon pianistique de Jack Gibbons, qui avait donné en concert l'intégrale de l'opus 39 en une seule soirée. Il est ensuite allé au studio enregistrer l'exploit, et les deux disques ont déjà paru en Grande-Bretagne chez ASV (DCS 227). Il s'agit donc de la première intégrale des *12 Études dans tous les tons mineurs* en disque compact, complétée par le *Nocturne* op. 22, l'*Allegro barbaro* op. 35, les *Motifs* op. 63 n°2, 4, 11 et 48, les *Préludes* op. 31 n°8, 12 et 13, le premier des *Chants pour piano*, *Gros temps* et la *Barcarolle* op. 65. C'est dire que l'interprète ne traîne pas ! Il faut d'emblée affirmer qu'une telle entreprise est un exploit tant physique qu'intellectuel de premier ordre, et qu'il est bien présomptueux de prétendre critiquer une telle somme. J'avoue pourtant quelque frustration, surtout dans les sept premières études qui me semblent trop superficiellement abordées. Détaillons.

Dès la première étude, *Comme le vent*, on est saisi par le tempo ultra rapide (il s'agit en fait de celui prescrit par le compositeur), qui s'accompagne malheureusement aussi de défauts particulièrement saillants dans le premier livre : un caractère précipité qui bouscule de nombreux traits et fait

perdre des appuis rythmiques, une certaine pauvreté de nuances (dans cette première étude, on cherche en vain les *p* et *pp* ainsi que la traduction des « *leggierissimo* » ou « *delicatissimo* »), un manque de *cantabile*, et des accords qui ne sont pas plaqués d'aplomb. Ce dernier défaut est particulièrement gênant dans le trio du *Scherzo diabolico* par exemple, où les décalages d'attaques sont fréquents, et ne peuvent revendiquer le statut de procédé expressif. *En rythme molossique* reste un peu statique; seul Laurent Martin – en concert uniquement, malheureusement – m'a pleinement convaincu dans cette étude. Le premier mouvement de la *Symphonie* est trop sec et lourd: on n'entend pas chanter suffisamment le thème initial qui apparaît sous les accords répétés de la main droite, ici beaucoup trop dominants; les plans sonores, essentiels dans une évocation orchestrale, restent peu différenciés. La *Marche funèbre* ne pose pas de problème. Le *Menuet* renoue avec la brutalité, le manque de lyrisme, et une petite confusion dans l'attaque des accords. Le *Finale* est très rapide, voire précipité, la coda aboutissant même à la bousculade.

Le deuxième cahier d'études me paraît beaucoup plus réussi. Le *Concerto* est bien maîtrisé, les défauts de *cantabile* et de précision étant nettement moins fréquents. Ici ou là, on préférera Ronald Smith, Stephanie McCallum ou Marc-André Hamelin, qui en général, construisent également mieux l'édifice, mais l'interprétation de Jack Gibbons reste d'un haut niveau. L'*Ouverture* qui est peut-être le maillon faible de l'opus 39, est jouée avec panache, vitalité et conviction. Quant au *Festin d'Ésope* il a également fière allure. Je déconseille pourtant de l'écouter après celui de Marc-André Hamelin... Les pièces diverses qui accompagnent le premier disque sont généralement fort bien jouées, et avec sensibilité. Seul *Gros Temps* me semble pris trop rapidement.

Par rapport à Marc-André Hamelin, il manque peut-être à Jack Gibbons une maîtrise technique mais aussi *intellectuelle* des œuvres. Par rapport à Ronald Smith, c'est davantage le lyrisme et la compréhension profonde de toutes les virtualités de la musique d'Alkan qui font défaut. La suprématie toujours absolue de ce dernier dans l'intégrale demeure, et les réalisations partielles dues à Egon Petri ou Raymond Lewenthal pour la *Symphonie*, Stephanie McCallum ou Marc-André Hamelin pour le *Concerto*, Raymond Lewenthal ou Marc-André Hamelin dans le *Festin d'Ésope* ne sont pas remises en question. A mon sens, il a manqué quelque mûrissement à cette interprétation pour se placer au plus haut niveau. Il me semble que le *Concerto* et le *Festin d'Ésope* sont beaucoup mieux maîtrisés que le reste des études – le pianiste joue-t-il ces œuvres depuis plus longtemps? –, même si quelques problèmes techniques récurrents demeurent.

La dernière nouveauté discographique est malheureusement plus décevante: il s'agit des trois derniers *Recueils de Chants* pour piano, interprétés par Jacqueline Méfano (2e2m collection, 1002). Ce qui se dégage surtout de ces 75 minutes de musique, c'est un ennui profond, dû à des tempos systématiquement alanguis et à un jeu sans relief et souvent laborieux. Le *Vivante* qui ouvre le 3^e *Recueil* est poussif, de même que l'*Appassionato* du 4^e *Recueil*, encore plus décharné. Les *Esprits follets* (3^e *Recueil*) ou le *Scherzoso-Coro* (5^e *Recueil*), pourtant indiqués « *prestissimo* » – et l'on sait ce que cela veut dire chez Alkan! – se traînent. La deuxième de ces pièces dure plus de dix minutes, contre 5 minutes et 21 secondes sous les doigts de Stephanie McCallum, c'est dire! Arrêtons-nous là: écoutons Stephanie dans le 5^e *Recueil* et attendons un autre interprète pour le reste.

Stephanie, toujours elle, nous a écrit qu'elle avait enregistré les œuvres qui composeront son prochain disque, à paraître chez Tall Popies: la *Symphonie* op. 39 d'Alkan et les *Promenades* de Magnard.

Averil Kovacs a eu des contacts avec les responsables de la firme britannique Testament qui réédite quelques-uns des fleurons du fonds de l'éditeur EMI, réalisant un travail de restauration exemplaire. Il semblerait que la réédition des enregistrements de Ronald Smith soit envisageable chez Testament ou chez APR, autre firme qui puise dans le fonds EMI. Il s'agirait en particulier de la formidable intégrale des *12 Études dans tous les tons mineurs* op. 39 d'Alkan qui, comme nous l'avons écrit ci-dessus, reste un joyau insurpassé.

Emissions

Le 23 mai 1995, sur France Inter, lors de l'émission *Carrefour de Lodéon* (sic), on a pu entendre le Chant *Bravement* interprété par Jacqueline Méfano.

Le vendredi 10 juin, dans l'émission *En blanc et noir*, France Musique diffusait un concert en direct durant lequel Bernard Ringeissen jouait la *Chaconne* de Bach transcrite par Busoni, la *Sonatine* d'Alkan, la 3^e *Sonate* de Chopin et 4 *Études* de Stravinsky.

Le mercredi 26 juillet à onze heures était rediffusé sur la même station le concert donné le 19 novembre 1994 au Conservatoire d'art dramatique de Paris par Marc-André Hamelin, comportant le *Concerto* op. 39 d'Alkan.

Livres

Un nouveau dictionnaire musical a fait son apparition sur les rayonnages des libraires : le *Dictionnaire biographique des musiciens* de Théodore Baker et Nicolas Slominsky, traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, adapté et augmenté par Alain Pâris (coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont, 1995). L'ouvrage en trois tomes est particulièrement complet, beaucoup plus par exemple que le dictionnaire de Marc Honegger chez Bordas. Il n'est malheureusement pas exempt d'erreurs pour autant : c'est une merveille pour les curieux, mais je ne lui donnerais pas la mention d'ouvrage « de référence ». La notice sur Alkan (p. 58-59), assez développée au demeurant, affuble encore le compositeur du prénom d'Henri, et le catalogue de son œuvre laisse beaucoup à désirer. Delaborde y bénéficie également d'une notice (p. 957).

François LUGUENOT

*

* *

J'ai choisi ce trimestre de fournir, pour la première fois in extenso, les arguments d'un échange entre François-Joseph Fétis et Charles-Valentin Alkan au sujet de la mesure à cinq temps. L'initiative, si l'on peut dire, de cette discussion, revient au musicologue belge, qui avait entrepris une vaste étude intitulée « Du développement futur de la musique dans le domaine du rythme [sic] ». Ce travail, publié par la Revue et gazette musicale de Paris, s'étend sur neuf numéros (19, n°35, 29 août 1852, p. 281-284, n°36, 5 septembre 1852, p. 289-292, n°37, 12 septembre 1852, p. 297-300, n°40, 3 octobre 1852, p. 325-327, n°43, 24 octobre 1852, p. 353-356 et un supplément de 2 pages (2 pièces pour piano à cinq temps), n°44, 31 octobre 1852, p. 361-363, n°48, 28 novembre 1852, p. 401-404, n°50, 12 décembre 1852, p. 457-460, n°52, 26 décembre 1852, p. 473-476). C'est l'article du numéro 43 qui suscita une lettre d'Alkan (conservée à Stockholm au Musikmusseet, collection Fryklund) à laquelle Fétis répondit dans le numéro 44. Nous publions donc ces trois documents, y compris les deux pages de musique adjointes au n°43.

Au delà du caractère anecdotique des citations réciproques entre Fétis et Alkan, nombre de considérations du musicologue sont d'un vif intérêt, et permettront parfois de constater que bien des controverses qui nous paraissent modernes sont en fait de vieilles hardes.

Les fautes d'orthographe les plus grossières ont été corrigées sans qu'il en soit fait mention. Les orthographes vieillies ont été maintenues : rythme et ses composés, poète, etc.

François LUGUENOT

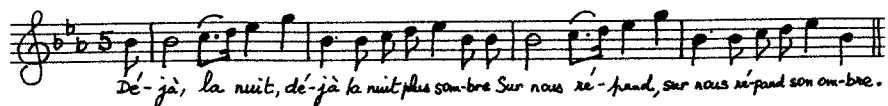
DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE

Dans le domaine du rythme.

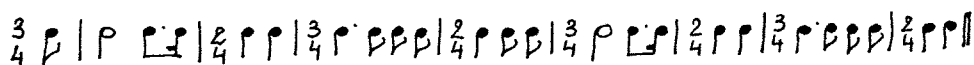
(5^e article).

Nous entrons dans un monde nouveau. Il y a de la hardiesse à l'aborder. Plus tard, sans doute, on se dira que nos premiers pas ont été timides; mais on devra se souvenir que, sans autre guide que la conscience logique du but, nous marchions à l'aventure sur une terre inconnue. Au moment où, de toutes parts, on exprime la crainte que l'art ne soit épuisé, et lorsque l'on entend à chaque instant de jeunes artistes dire avec découragement: *On ne sait plus que faire pour intéresser le public*; ce que nous nous proposons avant tout, c'est de protester contre ces funestes préjugés; c'est de soutenir, contre toute assertion contraire, que l'art ne s'épuise jamais pour un sentiment actif et pour une riche imagination; c'est enfin de faire voir dans quelles régions nouvelles le génie peut s'exercer. Et d'abord, je crois en avoir dit assez dans mes articles précédents, pour faire entrevoir ce qui se peut faire par le rythme: celui-ci me fera pénétrer plus avant dans ce monde inconnu; mais l'expérience y fera découvrir des multitudes de trésors que je ne puis qu'indiquer aujourd'hui.

L'objet de cet article est de faire connaître comment on peut combiner les divers systèmes de mesures binaires et ternaires pour en faire sortir des moyens nouveaux d'expression et d'effet. Quelques essais, assez peu satisfaisants, ont été faits pour produire de la musique dans une de ces combinaisons appelée *mesure à cinq temps*. On sait, en effet, que cette mesure, dans l'usage qu'on en a fait, n'est qu'une succession alternative de mesures à trois et à deux temps. C'est ainsi que Boïeldieu a écrit, dans la *Dame blanche*, la seconde partie d'un air de ténor:



Ce qui revient à ce rythme:



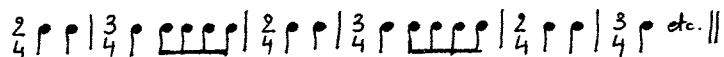
Mais ce même rythme est susceptible de plusieurs formes; car, indépendamment de celle que je viens de citer, on peut imaginer des formes rythmiques de cantilènes à cinq temps dont le caractère se déterminera par deux temps suivis de trois, ou par quatre temps suivis d'un seul, ou par un seul suivi de quatre. Voyons en quoi ces formes différaient du rythme de trois temps suivis de deux, et si le caractère de chacun d'eux serait facilement saisissable. Je suppose, pour le rythme de deux temps suivis de trois, la phrase suivante:



Pour avoir la preuve qu'ici la mesure à deux temps précède la mesure à trois, il faut considérer où est la signification du chant; or, il est évident que cette signification commence au troisième temps de chaque mesure, comme on le voit par cette analyse:



On voit donc que le rythme de cette phrase ne peut être mesuré que de cette manière :



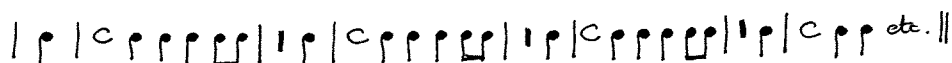
J'ai parlé de deux formes du rythme à cinq temps dans lesquelles l'irrégularité serait produite par un temps surabondant ou ajouté à la mesure à quatre temps, soit avant, soit après. Se peut-il, en effet, que les membres d'une phrase aient une signification absolue en faisant abstraction d'un temps? Je le crois, et j'en donne pour exemple cette période :



Il est facile de voir que la signification de cette mélodie réside dans les quatre derniers temps de chaque mesure, et que le premier temps n'en est que le complément. Supposons que tous les premiers temps soient supprimés; ce qui restera conservera la signification primitive, comme on peut le voir ici :



La division des temps, pour marquer le véritable caractère rythmique de cette période est donc celle-ci :



Remarquons que bien que le premier temps de chaque mesure puisse être supprimé sans anéantir la signification de cette mélodie, ce temps, qui porte au nombre de cinq ceux de la mesure, donne au chant une grâce qu'il n'a plus lorsqu'il est réduit au rythme de la mesure carrée. Il y a sans doute quelque chose d'étrange dans ce nombre cinq; mais cette étrangeté n'est pas sans charme, quand la mélodie est conçue de telle sorte qu'on ne puisse en supprimer une note ou lui en ajouter une sans lui ôter de son agrément. Cette condition est radicale dans la composition du rythme à cinq temps. Si la mélodie peut être ramenée aux simples rythmes binaires ou ternaires sans rien ôter, sa construction en mesure à cinq temps n'est qu'une bizarrerie sans objet. C'est pour cela que le morceau de Boieldieu que j'ai cité, a toujours produit un effet peu satisfaisant; car ce n'est évidemment qu'un rythme ternaire altéré sans motif, comme je le démontre ici :



Auber a fait de ce morceau une critique aussi juste que spirituelle en disant que c'est *un trois temps en négligé*.

Le rythme à cinq temps se régularise à notre oreille par la continuation, surtout si toutes ses notes sont égales. Dans un mouvement rapide ainsi continué, on finit par s'accoutumer à la marche d'un tel rythme; l'imperfection ou la surabondance de temps s'efface par degrés, et l'impression de l'originalité seule demeure. Voyez-en un exemple ci-contre, marqué A.

Ce même rythme à cinq temps peut se trouver dans les mesures binaires à temps ternaires, particulièrement dans les mouvements lents ou modérés. Si le caractère de la musique a quelque chose de vague, de rêveur, le rythme, par lui-même étrange, indéterminé, ajoutera par son allure difficile à saisir au premier abord, un certain charme au caractère de la mélodie et de l'harmonie. J'ai essayé de donner un spécimen de ce genre de musique dans l'exemple B qu'on trouvera ici près. Ce genre de mesure ne peut être indiqué que par 15/8.

Il ne faut pas se le dissimuler, le rythme à cinq temps ne peut être que l'exception, l'épisode, car il est une perturbation du sentiment naturel à l'homme. Cependant, traité avec talent et avec circonspection, il prend sa place parmi les moyens de variété à introduire dans le système rythmique de la musique future.

Il est une autre source de variété bien plus riche, dans les combinaisons des mesures régulières des divers systèmes binaires et ternaires à temps binaires et ternaires: on peut considérer celle-là comme inépuisable. Une composition conçue dans une alternative de mesures binaires et ternaires suivant de certaines proportions observées dans la contexture des phrases, n'aurait pas l'inconvénient de contrarier notre sentiment de la mesure; elle pourrait avoir la symétrie rythmique, qui résulte du retour fréquent et régulier d'une combinaison quelconque du nombre, mais elle éviterait la monotonie de l'uniformité. Plusieurs modes de combinaisons de ce genre peuvent se présenter à l'imagination des compositeurs, car le thème commencera par la mesure binaire ou par la ternaire à temps binaires ou à temps ternaires. La succession des mesures différentes pourra se faire ou après que la phrase initiale sera terminée, ou pendant la continuation de cette même phrase. Les alternatives de mesures différentes seront ou régulières ou irrégulières: dans le premier cas, les mesures binaires et ternaires se succéderont de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre, ou par des périodes plus longues. De cette régularité de retour naîtra un nouveau genre de rythme qui sera saisi par l'intelligence musicale et qui aura son charme particulier. A l'égard des successions irrégulières, elles pourront donner à la musique le caractère de l'originalité, mais l'abus de leur emploi ferait naître inévitablement la fatigue, comme tout ce qui manque de naturel.

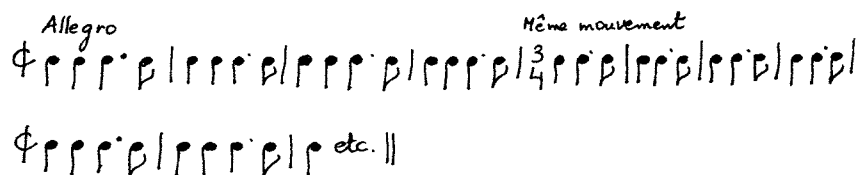
Pour donner des exemples de quelques-unes des combinaisons de rythmes à changement de mesure, supposons d'abord une phrase ainsi construite:



La première impression du changement de mesure, étant inattendue, causerait de l'étonnement; mais le retour alternatif et régulier des systèmes différents de mesures, bientôt saisi par le sens musical, déterminerait un rythme véritable dont le sentiment s'emparerait, et dans lequel il trouverait le caractère de la beauté, si le génie de l'artiste avait su l'y mettre; car le beau ne réside pas nécessairement dans certaines formes invariables: il est partout où la proportion peut s'établir et régulariser l'inconnu.

Dans les mouvements rapides, le changement de mesure est plus sensible que dans les mouvements lents. Par exemple, il y aurait beaucoup d'effet dans une conception rythmique de mesures

différentes, si, le mouvement du métronome étant $\rho - 132$, la phrase était caractérisée de cette manière :



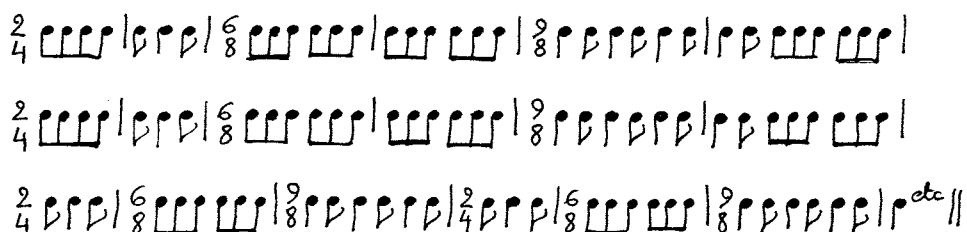
Si la phrase se développe dans la mesure primitive avant qu'une autre mesure lui succède, l'intérêt rythmique pourra s'accroître en resserrant par degrés les changements de rythmes. Pour éclaircir cette proposition, supposons que l'idée du compositeur s'est d'abord établie dans une seule mesure, et que la perturbation du rythme ne s'est produite qu'après cette première période de l'ouvrage; supposons, enfin, que les changements de mesure ne se soient ensuite fait entendre que de loin en loin; par exemple, de huit en huit mesures. Eh bien, vers la seconde partie, et lorsque le sentiment a saisi toute la pensée, si les changements de mesures et de rythme se serrent d'abord de quatre en quatre, puis de deux en deux, il en résultera un effet très original et un caractère d'animation irrésistible. J'en ai fait des essais qui ont surpassé mon attente. Leur développement assez étendu ne me permet pas de leur donner place ici; mais on les trouvera dans mon *Traité du rythme et de la mélodie*.

Cet effet de progrès d'animation par le changement de mesure se peut faire sentir tout d'abord dans le passage de la mesure binaire à la mesure ternaire, par certains rythmes caractérisés. En voici un exemple :



De tels effets sont surtout singulièrement heureux dans la musique instrumentale.

On conçoit aisément la possibilité de mêler plusieurs systèmes dans des combinaisons de cette nature. Ainsi, l'on commencera aussi bien par la mesure à trois temps que par la mesure à deux ou à quatre; on y pourra faire intervenir le six-huit, le neuf-huit ou le douze-huit, et tout cela pourra prendre une forme rythmique régulière, soit de deux en deux mesures, soit de trois en trois, de quatre en quatre ou par des périodes plus longues. Une immense quantité de combinaisons différentes est possible dans ce nouveau système de rythme, sans sortir du domaine de la régularité. Supposons-en un exemple qui pourra donner la clef de tous les autres; soit donc celui-ci :



On voit que dans cette combinaison de trois mesures différentes, la régularité du rythme est bien établie par le retour symétrique des mêmes valeurs de temps dans des proportions données. Ne perdons pas de vue cette condition, sans laquelle le rythme n'existe pas. Le rythme, c'est la régularité établie jusque dans le désordre, même par la continuité du retour des mêmes combinaisons dans un certain temps déterminé. Si cette régularité ne s'établit pas au milieu des éléments les plus compliqués, il n'y a plus de rythme véritable.

Au moment où j'écris ces mots, je reçois de mon ami, M. Ferdinand Hiller, une lettre toute bienveillante et flatteuse, concernant le travail que je publie en ce moment. M. Hiller m'apprend qu'il a écrit des morceaux de piano dans lesquels il a fait un essai du mélange de mesures paires et impaires, qui, dit-il, se trouvent par ci, par là, dans les œuvres des grands maîtres, mais toujours accidentellement. Il ajoute, avec beaucoup de modestie, qu'il ignore s'il a réussi dans son entreprise, parce que les avis sont partagés, comme il en est toujours de toute chose nouvelle. Quelques artistes, dit M. Hiller, trouvent cela magnifique; d'autres prétendent que cela est impossible. Enfin, il ajoute que l'étude en 3/4 et 6/8 (n°3 du recueil) est la seule dont tout le monde soit satisfait. Je ne connaissais pas l'ouvrage de M. Hiller; mais il a bien voulu en joindre un exemplaire à sa lettre amicale, et je l'ai parcouru avec un très-vif intérêt. Cet ouvrage a pour titre: *Rhythmische studien für das Piano-forte* (Etudes rythmiques pour le piano forte). Il forme l'œuvre 52^e de l'auteur et a été publié à Leipsick chez Frédéric Hofmeister. Je prie M. Hiller d'excuser si je ne réponds immédiatement à sa lettre, désirant lui donner sur son ouvrage mon opinion d'une manière analytique et développée; mais, connaissant son amour sincère pour l'art, je crois pouvoir lui expliquer ici en quelques mots la cause du peu de penchant que montrent certains artistes pour une partie de ses études dites rythmiques, et sur le bon effet que produit la troisième sur tout le monde.

L'explication se trouve dans ce que je viens de dire concernant la nécessité de la symétrie dans le mélange des éléments rythmiques les plus compliqués; car, ainsi que je l'ai dit, là où cette symétrie manque, le rythme s'anéantit. Or, telle est la cause de l'impression pénible qu'ont pu éprouver certains artistes à l'audition de la plupart des études de M. Hiller, malgré leur mérite incontestable de pensée: dans le plus grand nombre, la régularité est bannie du mélange des mesures diverses, et dans la troisième, qui plaît généralement, elle existe. Citons-en quelques-unes et analysons-les. La première est composée dans les mesures à quatre et à cinq temps. D'abord on y voit une certaine symétrie, la première mesure étant à quatre temps, la seconde à cinq, la troisième à quatre, la quatrième à cinq; mais on trouve ensuite deux mesures à quatre temps, puis une à cinq, puis trois à quatre, et ainsi du reste. La seconde étude est écrite dans les mesures à 2/4 et à 3/4. Les six premières mesures sont alternativement dans ces deux divisions du temps musical; mais ensuite on trouve trois mesures à 2/4, puis une mesure ternaire, puis une mesure à 2/4, puis une ternaire, puis trois à deux temps, et enfin, plus loin, sept mesures à deux temps suivies d'une à trois. Evidemment il n'y a pas de rythme possible avec de telles combinaisons. Mais le numéro 3 offre la régularité qui manque aux autres. Elle est écrite alternativement à 6/8 et à 3/4. Le thème s'établit parfaitement dans cette alternative, et la symétrie n'est rompue que par la mesure de cadence des phrases, ce qui est parfaitement régulier. M. Hiller me paraît ne s'être trompé que dans le choix du titre de son ouvrage; il aurait fallu l'appeler *Etudes antirhythmiques*; car son but est évidemment de s'affranchir de l'obligation de symétrie dans le nombre, de faire fonctionner sa pensée dans une liberté absolue, et de ne connaître d'autres règles que celles de la fantaisie. M. Hiller et moi marchons dans des directions opposées. Je me propose d'étendre le domaine du rythme, et son but est d'en sortir. Il me paraît nécessaire de bien établir ici l'état de la question, afin d'éviter les égarements où elle pourrait nous entraîner.

Il en est du rythme comme de l'harmonie; celle-ci s'anéantit lorsque les rapports de tonalité ou de modulation ne sont plus saisissables par l'intelligence dans la contexture ou dans la succession des accords; et le rythme disparaît lorsque les rapports de nombres s'évanouissent dans la division du temps. Or, ces rapports ne sont saisissables que par la symétrie. Multiplier les points de contact par lesquels la symétrie peut être sentie et conçue, c'est enrichir l'art dans ses moyens d'effet et d'impression; et conséquemment les rendre plus rares, c'est le priver d'une partie de sa puissance d'action, en croyant le rendre plus libre et plus audacieux. Ne nous y trompons pas: il s'agit ici de la question vitale de la mélodie; or, la mélodie est le *sine qua non* de la musique. Dans la troisième partie de mon traité de l'harmonie, où se trouve un développement très-étendu des voies de modulation, j'ai partout établi que les transitions les plus hardies ont toujours un point de contact entre le ton quitté et le ton nouveau; ce point de contact n'est autre chose que le rapport tonal. Aujourd'hui j'établis d'une manière inattaquable dans mon *Traité du rythme et de la mélodie*

que, quelles que soient d'ailleurs la nouveauté et l'élégance de la forme mélodique d'une œuvre musicale, ces qualités ne peuvent produire leur effet et se caractériser que par la symétrie du nombre dans le rythme, mais qu'on peut multiplier beaucoup plus qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour les rapports ou les points de contact par lesquels le rythme se fait sentir et se conçoit. Tel est l'état véritable de la question rythmique ; c'est le méconnaître que de chercher la transformation de l'art dans l'affranchissement d'une condition qui nous est imposée par notre organisation même.

Mais, dira M. Hiller, si des artistes ont repoussé comme impossibles mes innovations rythmiques, d'autres se sont passionnés pour elles : qui décidera entre eux ? La réponse à cette question est facile, et je vais la faire. Il est, comme tout le monde sait, des esprits timides et routiniers qui s'effraient de toute nouveauté et la rejettent par la force de l'habitude. La science et la civilisation, dont le progrès est la marche naturelle, rencontrent à chaque instant cet obstacle en leur chemin. L'art, qui ne progresse pas, parce que le beau est absolu, mais qui se transforme, parce qu'il est infini, n'est pas mieux compris par ces esprits bornés, dont le préjugé habituel consiste à considérer ce qu'ils connaissent comme la borne du possible. Mais en face de cette portion de l'espèce humaine, il en est une autre composée d'esprits inquiets et aventureux qui rêvent le progrès là où il ne peut être, pour qui la règle est une gêne, et qui se jettent volontiers dans l'inconnu, déterminés qu'ils sont par la haine de ce qui est, et par l'espoir d'un changement ou d'une amélioration. Depuis un certain nombre d'années, cet esprit a fait invasion dans l'art en général, et dans la musique en particulier. Faire autrement semble être le but unique de quelques artistes, et ce but, ils s'efforcent de l'atteindre à tout prix. Se considérant comme des rénovateurs de l'art, parce qu'ils le démolissent pièce à pièce et heurtent de front les lois de la tonalité, de l'affinité harmonique et du rythme, ils sont encouragés dans ces erreurs par des esprits de même trempe. Mais c'est en vain qu'on essaie de changer ce qui a sa base dans l'organisation humaine : de la loi tonale dérivent nécessairement les affinités harmoniques et mélodiques, et de la cadence instinctive de nos mouvements résulte la nécessité de symétrie de nombres et le rythme. On ne peut toucher à ces choses sans que la musique s'écroule. En réalité, le beau, le grand et le neuf ne peuvent être créés que par l'action réciproque du sentiment et de l'imagination ; jamais on ne les verra sortir d'une détermination systématique. Ces déterminations peuvent bien causer de l'étonnement et fixer un moment l'attention ; elles peuvent même avoir des partisans qui s'évertuent à en assurer le succès ; mais les hommes éclairés par le goût et par la raison, convaincus que ce qui est en opposition avec notre organisation n'est pas l'art véritable, repoussent les nouveautés qui ne sont pas sympathiques à la nature humaine, et sont dans le vrai quand ils déclarent qu'elles sont impossibles. Ceux-là ne doivent pas être confondus avec les défenseurs de la routine.

Au résumé, dans la diversité d'opinions concernant l'essai tenté par M. Hiller, ce sont ceux qui n'admettent pas comme possible l'absence de symétrie rythmique dans la musique qui jugent sagement ; les autres ne s'y complaisent que par cette maladie de l'esprit qui caractérise notre époque. Aux résistances de leur propre sentiment, ils opposent leurs désirs de changement ; mais il ne leur est pas donné de faire vivre ce que ce sentiment condamne.

FÉTIS père.

RHYTHME ÉGAL À 5 TEMPS.

(A) Allegro con moto.

PIANO.

p *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

p *cresc.* *dimin.* *poco riten.* *1.º tempo.* *1.º tempo.* *riten.* *cresc.* *1.º tempo.* *cresc.*

musical score for the first system, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations. The piano part includes markings for *cresc.* and *dimin.*, while the bass part includes *p. ritard.*

(B) Andantino placido.

musical score for the second system, starting with **PIANO.** and *sempre legato e piano.* markings. The score consists of piano and bass staves with various musical notations, including slurs and articulation marks. The piece concludes with the marking *etc.*

Lettre de Charles-Valentin Alkan à François-Joseph Fétis, datée du dimanche 24 octobre 1852.

[*Écrit sur deux feuilles à en-tête barré de deux traits en croix*: SEULE GRANDE MEDAILLE / (Council Medal) / DECERNEE AUX PIANOS & HARPES / A L'EXPO^{on} UNIVERSELLE DE LONDRES / 1851. / S^{en} & P^{re} ERARD / Inventeurs / DU DOUBLE ECHAPPEMENT / Pour le Piano / DU DOUBLE MOUVEMENT / Pour la Harpe / 13 et 21, Rue du Mail, / PARIS. / 18, Great Marlborough Street, / LONDRES.]

Cher & illustre maître,

Autrefois habitait à Paris un espagnol de mes amis, homme très-érudit, sachant beaucoup et sachant bien. Il était, entre autres choses, excellent musicien; et, causant de Rhythme un certain jour avec lui, je lui disais que je ne me sentais point, contrairement à un certain nombre, d'antipathie pour la mesure à 5 temps. Il me répondit que nous ne connaissions point du reste la mesure à 5 temps, mais seulement la mesure à 2 et 3 temps. Il me citait comme preuve le morceau de la Dame Blanche que vous mentionnez dans la Gazette d'aujourd'hui. Il est certain, disait-il, que la mesure à 5 temps est naturelle à l'homme; puisque, dans une grande étendue du pays basque, il est une danse nationale, du nom de *Zorcico*, qui a 5 temps. Je voyais bien à l'air connaisseur de mon ami, plus il parlait, qu'il n'y avait pour ainsi dire point de ressemblance pour lui entre ce qu'il appelait 5 temps, et 2 et 3 temps. Comme il faisait toutes choses en conscience il avait été apprendre cette danse et sa musique sur les lieux mêmes. Il avait même appris à jouer d'une certaine flûte qui la mène, laquelle n'a que trois trous et se tient d'une seule main (l'autre battant un certain temps fort sur un tambourin) et cependant possède 2 octaves d'étendue. Les mêmes airs qui avaient 5 temps dans telles et telles localités se chargeaient toutefois d'une temps nouveau, ou du moins allongeaient un de leurs temps, et devenaient des 6/8 dans les centres civilisés Espagnols. – Chopin m'avait joué autrefois des airs de son pays qui changeaient de rythme aussi, en traversant un fleuve; et peut-être ce fait est-il fréquent. – En tout cas voici un des *Zorcicos* que m'avait copié mon ami; et, toutes les fois que je l'ai joué à un résident ou à un pérégrinant dans les provinces basques, il l'a parfaitement reconnu :



Causant aussi une autre fois avec un Basque pour avoir l'orthographe du mot *zorcico*, que quelques uns écrivent également *Zortcico*, *Zorzico*, &c je lui demandais de m'écrire quelques autres *zorcicos*; mais, comme celui-ci était fort peu musicien, il me fut impossible de rien comprendre à ce qu'il me donna ou me chanta. Il me dit cependant que, dans sa famille, on avait conservé ce souvenir que, autrefois Haydn, ayant eu connaissance de ces airs, leur en avait fait demander: Ils lui en avaient envoyé, mais il n'y avait rien pu comprendre: ce que je comprends fort bien si leur envoi ressemblait à ce que ce dernier m'avait communiqué.

Peu à peu le sentiment de l'accentuation que mon ami espagnol donnait à ces airs s'effaçait quelque peu chez moi ; cependant je publiai il y a quelques années chez Brandus¹, sous le titre de 2^e recueil d'impromptus[,] 3 airs à 5 temps et un à 7. Ne sachant plus quel était le temps fort dans l'air ci-contre je plaçai l'accent différemment dans chacun des 3 airs à 5 temps. Quant à celui à 7 temps, en le relisant plus tard je m'aperçus que ce n'était qu'un motif à 6/8, dont le dernier temps seulement formait un repos un peu prolongé pour ainsi dire. Voici les motifs des trois autres, à 5.

Puis suit un trio accentué de la même façon ainsi que le retour du 1^{er} motif, &c. Le second n'avait d'accent qu'à la 2^e mesure².

Enfin le 3^e est accentué comme il suit :

J'ai joué quelquefois le N^o 1 et, comme mon ami Hiller, j'ai rencontré des personnes auxquelles il semblait plaire assez, et d'autres pour lesquelles il semblait être souverainement désagréable. Dans votre article, paru ce matin, cher et illustre maître il est renvoyé à des exemples que je n'ai point vus et qui rendraient doublement superflu tout ce que je me permets de vous écrire... J'ai lu la Gazette au *café Vachette*, et n'ai point vu des exemples qui accompagnent peut-être ce dernier article, en dehors du corps du Journal³. Comme je ne rentrais pas chez moi j'ai pris ce papier, pour l'en-tête duquel je vous fais des excuses, chez Erard ; (j'y travaille depuis quelque temps, dans un

1. [En 1849 exactement.]

2. [On peut noter que dans l'édition Brandus, les groupes de croche-quart de soupir-double croche sont gravés par erreur : double croche-huitième de soupir-triple croche.]

3. [Il s'agit des deux morceaux composés par Fétis, numérotés A et B, que nous fournissons ci-dessus.]

cabinet, où il a fait disposer un piano à Clavier de Pédales, pour ceux qui en voudraient user, des grandes et merveilleuses compositions de Bach pour orgue.) Je n'ai point eu la prétention, veuillez bien le croire, de vous donner une idée nouvelle; mais peut-être seulement l'ombre d'une nuance. Dans le cas où cela serait je me sentirais bien fier d'avoir versé une goutte d'eau dans l'immensité de votre océan. Permettez-moi en tout cas de vous rappeler le souvenir de votre très humble très-dévoué et très reconnaissant serviteur.

C: V: Alkan
aîné.

11 rue de la Bruyère

Paris, Dimanche soir,
24 octobre 1852.

DU DEVELOPPEMENT FUTUR DE LA MUSIQUE Dans le domaine du rythme. (6^e article).

J'ai établi dans mes articles précédents que le rythme musical est de trois espèces, à savoir, le rythme qui résulte de l'accent, celui qui est le produit des combinaisons de nombres dans la mesure du temps, et enfin le rythme périodique, basé sur les rapports des phrases et des périodes. Je n'ai traité jusqu'ici que des deux premiers genres de rythmes; la suite de mon travail aura pour objet de faire connaître les moyens par lesquels le rythme périodique peut s'enrichir de nouvelles combinaisons. Mais avant d'aborder ce sujet, il me paraît nécessaire de résumer ce qui a été dit précédemment, et de constater les précieux avantages qui se peuvent tirer des innovations proposées dans le rythme d'accent et dans le rythme de mesure.

Le rythme d'accent, ainsi que je l'ai fait voir, est basé sur le temps de la mesure par lequel commence la phrase, et sur l'accent dynamique produit par la différence d'intensité des sons. La source immense de variété qui réside dans ces deux formes du rythme d'accent n'a pas été aperçue par les compositeurs jusqu'à ce moment; mais si j'en puis juger par le grand nombre de lettres qui m'arrivent de toutes parts depuis que j'ai commencé la publication de ce travail, l'attention des artistes et des amateurs s'est fixée sur cette nouveauté: il est donc présumable que des essais seront faits dans ce domaine de l'art encore inexploré.

La différence d'accent rythmique qui résulte de la diversité du temps d'attaque de la phrase, a ce caractère particulier, parmi les innovations de rythmes que je propose, qu'une seule phrase peut se présenter sous plusieurs formes et produire des impressions différentes; c'est par là que ce mode de transition est digne de l'intérêt des artistes; car il constitue le développement rationnel et complet de l'unité de la pensée.

J'ai démontré ensuite que l'opposition régulière et symétrique de l'accent fort et de l'accent faible engendre un rythme d'espèce particulière, et j'ai fait voir que le déplacement de ces accents d'expression prépare d'une manière imperceptible le passage d'un système de mesures à un autre. J'ai fait voir également que l'analogie des triolets des mesures à temps binaires avec les valeurs des mesures à divisions ternaires de temps est un autre moyen de passage immédiat et peu sensible d'un système de mesures à un autre. Si l'on m'a compris, on a dû voir qu'il y a dans ces choses tout un monde nouveau de formes d'art, d'effet et d'impression.

Abordant un autre ordre de faits et d'idées, je me suis livré à l'examen des nouveautés qui pourraient être introduites dans les rythmes des temps de la mesure, et d'abord je me suis occupé de la mesure à cinq temps, qui me paraît être le produit de la réunion des mesures binaires et ternaires affectant tour à tour la sensibilité. En général, les essais que l'on a faits de cette mesure ne sont pas autre chose. Cependant j'ai cru qu'il était possible de donner, par le rythme égal, un caractère absolument quinaire à la mesure dont il s'agit, et j'en ai donné des exemples dans une étude en *mi*

bémol et en mesure à 5/4, pour les mouvements vifs, et dans le commencement d'une autre étude en 15/8, pour les mouvement modérés ou lents. Ces exemples sont contenus dans la double planche qui accompagne mon cinquième article. J'avais craint d'abord de me laisser aller aux illusions d'un esprit prévenu dans l'effet que me faisaient éprouver ces essais, mais les artistes que j'ai consultés à ce sujet m'ont déclaré qu'ils sentaient à leur audition un effet inconnu qui n'avait pas d'analogie avec l'alternative des mesures à trois temps et à deux. Au surplus, le public est maintenant en possession de ces essais ; c'est à lui de se prononcer.

J'ai reçu, au sujet de cette mesure à cinq temps, une lettre de M. Alkan aîné, laquelle a eu pour moi beaucoup d'intérêt. Cet artiste de grande distinction n'a pas vu la planche qui accompagne mon article, en sorte qu'il croit que je n'en suis encore qu'à la théorie de la mesure à cinq temps. Pour me confirmer dans mon opinion concernant la possibilité du rythme quinaire, il m'apprend qu'un Espagnol, son ami et bon musicien, lui a fait connaître un air de danse populaire dans une grande partie de l'Espagne, lequel est en mesure à cinq temps. Cet air, appelé *Zorcico*, est dans ce rythme :



Il est remarquable que la mesure à cinq temps de cet air de danse est surtout en usage dans les provinces où le peuple espagnol a conservé le caractère original et un peu sauvage des populations dont il descend ; dans les cantons où la civilisation a fait plus de progrès, l'air s'est rapproché de nos formes modernes, car on a ajouté un temps à la mesure, qui est devenue un 6/8. Par la manière dont il est ici noté, le *Zorcico* semble n'être pas une mesure véritable à cinq temps, mais une alternative de trois et de deux. Mais c'est l'accent qui donne à la mesure son caractère quinaire ; car cet accent fort, placé sur le premier temps et sur le cinquième, empêche de sentir le premier de la division à deux temps.

M. Alkan me communique, dans la même lettre, les motifs de trois morceaux qu'il a publiés dans son deuxième recueil d'impromptus pour le piano, chez MM. Brandus et C^{ie}. Ils m'étaient inconnus. L'auteur de ces morceaux justifie par leur caractère mon opinion sur la possibilité de scander la mesure à cinq temps de diverses manières, à raison de la signification de la phrase ou de l'accentuation. Ainsi, son premier caprice, en 5/4, est évidemment un 2/4 suivi d'un 3/4, et non un 3/4 suivi d'un 2/4. Le deuxième *allegretto* en 5/8 fait sentir un premier temps isolé suivi d'une mesure à 2/4. A l'égard du troisième, qui est un vivace en 5/16, je crois devoir faire remarquer à M. Alkan que la conception du rythme quinaire dans ce mouvement rapide et avec des valeurs de temps si minimes est très-difficile. Son thème est dans un deux temps suivi de 3 ; mais représenté par 5/16, il n'a pas pour la plupart des exécutants la clarté nécessaire. Beaucoup, j'en suis certain, en feraient involontairement un 2/4, dont le second temps serait en triolets. Je pense donc que les diminutifs de valeurs de temps employés dans les mesures binaires et ternaires ne sont pas d'une heureuse application dans la mesure à cinq temps, et qu'il vaut mieux adopter la mesure à 5/4 pour les divisions de temps binaires, et la mesure à 15/8 pour les divisions ternaires. L'impromptu *vivace* de M. Alkan ne peut se rapporter ni à l'une ni à l'autre de ces conceptions, à cause de la très-minime valeur de chaque division qui ne permet pas de les mesurer rigoureusement, le nombre diviseur manquant de simplicité dans ses rapports. Mon avis est que le morceau est à un seul temps divisé par cinq, et qu'il doit être indiqué à la clef par 1+5.

Après cette digression, pour laquelle je demande grâce, je reviens au résumé de mes articles précédents sur le rythme, ayant, je crois, épuisé les considérations relatives à la mesure à cinq temps.

L'objet important pour la variété des rythmes de temps, c'est la combinaison des mesures diverses ; car si elle est traitée comme elle doit l'être, il n'en peut résulter rien qui blesse le sentiment le plus délicat, et l'on y peut puiser des inspirations et des effets inconnus. Rappelons-nous que le rythme n'est autre chose que la symétrie dans le temps et dans l'accent. Cette règle posée, le problème est résolu, et toutes ses conséquences se présentent avec clarté. J'ai fait voir dans mon cinquième article comment cette combinaison peut se faire d'une manière régulière, c'est-à-dire avec cette symétrie qui, nonobstant les changements de mesures, constitue un rythme véritable, mais non encore pratiqué dans l'art. Je dis à dessein *dans l'art*, parce que le mélange des mesures n'est pas une chose absolument nouvelle : l'instinct y a conduit plusieurs peuples dans leurs chants nationaux. Dans l'Ukraine, en Norvège [*sic*], en Pologne, dans le Bohême [*sic*] et chez les Dalmates, on entend des airs populaires dans lesquels certaines phrases de refrain changent de mesure d'une manière rythmique, et font un retour régulier dans une longue suite de couplets. Ces successions de rythmes différents, mais symétriques, produisent un effet original qui a beaucoup de charme. A cette occasion, qu'il me soit permis de répéter ici ce que j'ai dit en plusieurs endroits, à savoir, que l'histoire du chant populaire, dont on ne s'est occupé jusqu'à ce jour qu'au point de vue de la curiosité, est la véritable histoire de la musique. Poète et musicien par instinct, parce qu'il est passionné, le peuple a eu partout dans sa poésie et dans ses chants des hardiesses heureuses devant lesquelles le goût, parfois timide, des artistes, a reculé. Le rythme, par lequel se caractérise la mélodie, est en quelque sorte l'expression du génie et des passions populaires. C'est par lui et par des singularités tonales que chaque nation a, dans ses chants, une physionomie toute spéciale. On vient de voir que les Espagnols ont, par une antique tradition, l'usage de la mesure à cinq temps appliqué à la danse : les mélanges de rythmes sont populaires dans les contrées que je viens de nommer ; d'autres peuples ont des variétés de rythme périodique dont je parlerai tout-à-l'heure : tout cela a son origine dans les temps les plus reculés, et l'art est encore dépourvu de ces richesses au XIX^e siècle ! Il est vrai qu'il avait à se développer dans le domaine de l'harmonie et de la modulation, et qu'après deux siècles de découvertes successives, il n'en a pas encore parcouru toute l'étendue. Or, il est dans la nature des choses que les artistes n'abandonnent point un ordre d'idées avant qu'il soit épuisé. Tant qu'il restera quelque chose à faire pour atteindre les limites de l'omnisonalité et pour épuiser les effets de la sonorité, tout porte à croire qu'on ne s'occupera pas d'une manière sérieuse des trésors que renferme le domaine du rythme. Continuons cependant d'appeler sur ce sujet l'attention du monde musical, et ne négligeons rien pour faire comprendre aux artistes que la hardiesse dans l'innovation ne doit avoir pour contrepois que les nécessités de l'organisation humaine.

Ces nécessités sont, comme je l'ai déjà dit, le point de contact tonal dans les combinaisons harmoniques et dans les modulations, la propriété d'accent dans l'expression sentimentale et passionnée, et la symétrie dans le rythme. Quiconque voudra s'affranchir de ces lois de la nature, dans les fantaisies de son imagination, sera repoussé par le sentiment universel. Quel que soit son génie, il n'aboutira qu'au naufrage de ses espérances. Mais pourquoi parlé-je de génie ? Le génie, dans ses plus grandes hardiesses, ne se met jamais en dehors des conditions de l'humanité, car il en est la plus haute manifestation. Ce qui égare l'artiste, c'est le système préconçu, le parti pris, sans égard pour ce que notre organisation admet ou repousse. Telle est chez quelques-uns la tendance de l'époque actuelle. Les artistes lancés dans cette funeste direction se persuadent que le siècle n'est pas mûr pour eux et se fient à l'avenir ; mais leur espérance n'est qu'une erreur : il n'y a point d'avenir pour ce qui est contraire aux lois immuables de l'art. Pour réussir dans l'innovation, il faut être à la fois hardi et circonspect : hardi, pour le développement des formes de l'art dans les limites du possible ; circonspect, en ce qui touche aux facultés sentimentales et intellectuelles. Où les rapports échappent à l'intelligence, le sentiment est blessé et la borne est posée. Dans le domaine du rythme, le rapport n'est saisissable que par la symétrie ; cette symétrie, il la faut dans le mélange des mesures comme dans la mesure unique. N'espérez rien de l'introduction de cette nouveauté dans l'art, si vous ne vous soumettez à cette loi de notre organisation.

Me voici parvenu à la partie de mon travail qui concerne le rythme périodique de la phrase. Avant d'aborder les nouveautés qu'on peut y introduire, il est nécessaire que je donne quelques explications sur la nature de ce rythme, le seul qui, jusqu'à ce jour, ait fixé l'attention des musiciens.

La symétrie de nombre nous est si naturelle dans la musique, que la plupart des compositeurs, sans y songer et par la seule direction de leur instinct, subissent cette loi de la nature lorsqu'ils imaginent des mélodies. Si la première phrase de leur chant est composée de quatre mesures (ce qui se rencontre plus fréquemment que tout autre rythme), la seconde phrase, qui continue la période ou la complète, renferme aussi quatre mesures. Si la période est de seize mesures, elle est presque toujours formée de quatre phrases de quatre mesures chacune, dont la première pose la pensée, que la seconde continue jusqu'à un repos incident; puis, une pensée analogue à la première s'établit dans la troisième phrase, et la quatrième, qui l'achève, complète la période. Ce rythme, aussi bien que celui de la période de huit mesures, pourrait être appelé *fondamental*; car c'est celui qui domine dans la plupart des compositions de tout genre, sans en excepter les œuvres des plus grands artistes. On le désigne ordinairement par le nom de *rythme carré*, et l'on appelle *carrure des phrases*, la nécessité de symétrie de nombre dans la composition de la mélodie.

Pourquoi cette régulière uniformité dans un art qui est le produit de l'imagination pure? Voici la réponse à cette question: Il n'y a pas de sensation si vague, si indéterminée, produite par l'art, qui ne soit accompagnée d'une action rapide de l'intelligence dont l'objet est de discerner d'une manière plus ou moins nette la nature de cette sensation, et de saisir ces rapports qui la causent. Lorsque l'intelligence parvient à saisir ces rapports, la sensation est accompagnée d'un jugement. Si les rapports sont simples, l'intelligence, les saisissant avec plus de facilité, réagit sur le sentiment et lui donne la conscience d'une qualité essentielle de la beauté, car le beau est ordinairement simple. Or, rien de plus facile à comprendre que le rapport d'un nombre qui se multiplie par lui-même pour former un tout complet. De là le penchant universel pour la carrure des phrases, considérée comme une des conditions de la beauté de la mélodie.

Un phénomène, qui paraît en contradiction avec ce principe, se produit cependant quelquefois dans la composition de la période musicale; car il n'est pas rare de rencontrer de ces périodes qui, au lieu de seize mesures, n'en ont que quinze. Pour l'explication de cette singularité, il est nécessaire de remarquer que deux choses sont contemporaines dans l'impression que nous recevons de la musique: l'une est la forme de la mélodie, laquelle se compose de la succession de ses sons, des intervalles qu'elle parcourt, des relations tonales qui s'y font sentir, de son accentuation, et enfin de son rythme de temps; l'autre est le rythme périodique que je viens d'expliquer. L'attention, partagée entre ces choses complexes, est, avant tout, soumise à l'impression sentimentale. Or, il arrive que la huitième mesure, par laquelle se termine la deuxième phrase du premier membre de la période, est en même temps la première mesure de la troisième phrase, par laquelle commence le second membre de la période; en sorte que la même mesure a tout à la fois la signification d'une mesure finale et d'une mesure initiale, d'où il suit que la période est complète par quinze mesures, sans que le sentiment du rythme périodique soit blessé, parce que l'intelligence a saisi le double rapport de la huitième mesure. Les exemples d'enjambement de cette espèce se rencontrent assez fréquemment pour que chacun puisse se convaincre de la réalité de l'effet dont je parle.

De même que la mesure ternaire du temps musical nous est aussi naturelle que la mesure binaire, le rythme périodique, composé de phrases symétriques de trois mesures correspondantes, est aussi satisfaisant que le rythme carré des phrases de quatre mesures, bien que l'usage en soit moins fréquent. Pour en indiquer un exemple connu de tous les artistes, je citerai le début du premier quatuor en *fa* de l'œuvre 18^e de Mozart; ce début est composé de deux phrases de trois mesures chacune qui, bien que non carrées, sont cependant symétriques et constituent un rythme régulier.

A l'égard du rythme périodique formé de phrases correspondantes de cinq mesures, il est d'un usage très-rare, bien qu'il satisfasse aux conditions de symétrie. Presque toujours il est le produit ou d'un défaut de construction de la phrase, ou de la répétition d'une mesure imaginée pour quel-

que but particulier par le compositeur. Dans ce dernier cas, ce rythme est quelquefois gracieux. On en trouve des exemples dans les œuvres de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Haendel ; mais ces artistes ne l'ont employé que dans des cas très-rares.

Je n'ai pas parlé du rythme de deux mesures, quoiqu'on le rencontre souvent, parce que ses conditions de carrure sont les mêmes que celles de la phrase de quatre. Ce rythme est également employé dans les mouvements vifs et dans les mouvements lents. Mozart en a un exemple très-remarquable pour le mouvement vif dans l'air de Don Juan, *Fin che dal vino*, et Beethoven l'a également employé avec bonheur dans l'*andante* de la symphonie en *la*⁴.

Il y a des périodes composées de phrases de huit mesures, telles, par exemple, que le scherzo de la symphonie pastorale de Beethoven. Lorsque le mouvement est vif comme dans ce morceau, la longueur de la phrase n'empêche pas de sentir le rythme régulier ; mais si le mouvement est lent ou modéré, le sentiment rythmique s'affaiblit, et l'impression devient vague. Il est des auteurs qui mettent à grand prix le mérite de ne pas tomber dans ce qu'ils appellent la phrase courte, et qui retardent autant qu'ils peuvent la conclusion de leur période. Mendelssohn est au nombre de ces artistes, et souvent il porte jusqu'à la fatigue de l'auditeur la suspension de sa conclusion. Ce défaut est très-considérable, car il donne à la musique un caractère de monotonie, et affaiblit jusqu'à l'excès le sentiment du rythme phraséologique et périodique.

Dans les mouvements lents, le sentiment de ce rythme est, en général, plus faible que dans la musique animée, surtout si les autres qualités de la mélodie sont assez saillantes pour en détourner l'attention. Je citerai à ce sujet l'air admirable, par son expression d'amour passionné, que Piccinni a écrite pour sa *Didon*. Cet air : *Ah ! que je fus bien inspirée !* offre l'exemple le plus frappant du désordre dans le nombre et de l'absence de tout rythme périodique ; car on y trouve des phrases de quatre mesures, de cinq, de sept, de neuf, de deux et de trois, jetées pêle-mêle ; mais la lenteur du mouvement, jointe au charme de l'accent et à la forme gracieuse de la mélodie, je ne sais quoi de voluptueux empreint dans ces phrases d'amour passionné ; tout cela, dis-je, détourne l'attention de la construction rythmique des périodes, et en fait oublier les défauts.

Ai-je besoin de rappeler que, dans ce siècle de scepticisme, on a nié la réalité du rythme périodique, parce que nos génies incompris y trouvaient de la gêne ? S'il fallait les en croire, ce rythme n'était qu'une pauvre invention imaginée dans des temps antérieurs *aux progrès de la musique moderne* ; invention surannée qui devait tomber dans l'oubli avec les œuvres de ceux qui en ont fait usage. O digne Sganarelle, qui, refaisant l'homme à votre fantaisie, lui mettez le cœur à droite, vous êtes de la race de ces génies ! Pour moi, qui viens vous proposer d'élargir le domaine de ce rythme et indiquer les moyens de réussir dans cette innovation, en introduisant dans les relations rythmiques de la période des éléments nouveaux, j'en suis encore pourtant à ces vieilles théories qui proclament la puissance du nombre sur l'organisation physique et morale de l'homme, dans la construction de la période et de la phrase, comme dans les temps de la mesure, comme dans le mélange des mesures diverses, comme dans toutes les parties de l'art qui sont susceptibles de proportion et de symétrie. Dans un prochain article, j'analyserai ces nouveaux rythmes périodiques, et je ferai voir que, comme tout ce qui tient à la durée dans le temps, le rythme de cette espèce, le plus hardi en apparence, est nécessairement soumis aux conditions de la régularité.

FÉTIS père.

4. [Il s'agit de la 7^e Symphonie, dont le second mouvement *allegretto* est régulièrement affublé du qualificatif d'*andante* à cette époque.]

Bourse échange

Quelques requêtes nous permettent d'alimenter la première édition de notre nouvelle bourse d'échanges.

Averil Kovacs recherche le disque compact de la *Grande Sonate* op. 33 et de la *Sonatine* op. 61 d'Alkan par Pierre Réach paru chez Vogue en 1992 et disparu depuis.

René Trupin est en quête de quelques microsillons rares (le *Grand quintette* de Kalkbrenner, le *Concerto pour piano à quatre mains* op. 153 de Czerny) et des partitions suivantes : la *Marche funèbre d'une marionnette* de Gounod et le ballet *Le Roi s'amuse* de Delibes.

De son côté, il dispose des enregistrements en général radiophoniques des pièces suivantes : *Le Chemin de fer* d'Alkan par Bernard Ringeissen, la *Sonate pour piano à quatre mains en fa mineur* de Boëly par Noël Lee et Christian Ivaldi, la dernière fugue de *l'Art de la fugue* de Bach achevée par Boëly et interprétée par Georges Guillard, la transcription pour deux pianos par Alan Weiss de la *Gran Partita* de Mozart, la transcription pour piano de l'ouverture de *Don Giovanni* de Mozart par Pierre Réach, la *Sonate pour piano* de Thalberg, la transcription pour piano à quatre mains de la *Cantate pour l'inauguration de la statue de Beethoven* de Liszt.

De mon côté, je joins à ce bulletin une sélection de disques compacts et de livres à vendre qui pourront intéresser certains.

F. L.

Dépôt légal : septembre 1995

ISSN 0995-5216