

MM avril 1930

De l'auteur du *Traité de Contrepoint* rien ne saurait venir qui ne fût considérable. Avant toute chose je suis heureux d'avoir cette occasion de rappeler ce premier ouvrage : depuis l'époque où j'en rendais compte ici-même, j'ai pu en approfondir encore la partie pratique et découvrir dans les contrepoints réalisés à titre d'exemples des merveilles de science et de musicalité — à un tel point qu'il est dommage de voir se dessécher, entre les feuillets d'un manuel, d'exquises et vivantes fleurs dont la mise en lumière serait pour les « dilettanti » des sources de la plus pure jouissance.

Le *Traité de l'Harmonie* ne nous mènera peut-être pas sur de si hautes cimes, car, quelle que soit l'universalité de ses connaissances, M. Kœchlin a l'esprit beaucoup plus contrapunctique qu'harmonique. Ses leçons d'harmonie réalisées, d'une parfaite pureté, d'une valeur d'enseignement incomparable, ne présentent pas la puissante personnalité et la chatoyante variété de ses contrepoints en « mélanges » et en « fleuri ». Cela n'a d'ailleurs aucune importance pour le but de son ouvrage.

Trois gros volumes — dont un de réalisations — de plus de deux cents pages chacun, ont paru nécessaires à M. Kœchlin. Si à première vue ce développement inspire quelques craintes, il faut avouer qu'une fois connaissance prise des matières qui les remplissent on ne se trouve plus tenté d'en accuser la longueur.

* *

Dans le premier, M. Kœchlin expose l'Harmonie classique, traditionnelle, telle qu'elle fut codifiée par Reber et enseignée dans nos Conservatoires depuis un demi-siècle, en essayant de pallier toutefois à ce qu'elle pouvait avoir de dogmatique, d'excessif et d'étriqué. Les divisions du sujet, la classification des accords, des procédés harmoniques, des artifices mélodiques suivent les grandes lignes adoptées par nos Maîtres. Et ce n'est point un des moindres mérites de M. Kœchlin que d'avoir renoncé à la facile gloire de se poser en innovateur par le bouleversement systématique des anciens plans. Le ton adopté par lui n'a rien de magistral : plutôt celui de la conversation. Il veut paraître donner des conseils plutôt que d'imposer des règles. Il veut surtout retrancher le pédagogue derrière le musicien et, dans l'élève, faire appel au goût plus qu'à l'obéissance. Il veut surtout l'amener à cette idée que, beaucoup plus que des lois générales, il y a une infinité de cas particuliers et que, ces cas en face desquels il va se trouver

à chaque minute, ce n'est pas à coup de règles qu'il pourra les résoudre. Ceci l'entraîne forcément à un discours assez étendu dont les digressions et certaines réticences sont symptomatiques et méritent de retenir un moment notre attention.

A la base d'un Art est une Science : ceci va de soi puisqu'une pensée artistique ne peut être communiquée que par l'intermédiaire d'objets matériels. Cependant l'expérience nous apprend que les domaines de la Science et de l'Art, jusqu'aujourd'hui du moins, apparaissent comme très différents. La Science se révèle à un tel point incapable — ou insuffisante — pour guider l'artiste que, de l'avis presque unanime, sa prédominance entrave l'inspiration et qu'en tout cas il est bien avéré qu'elle n'a jamais pu par elle-même enseigner aux hommes le secret du Beau.

M. Kœchlin, en grand artiste qu'il est, a bien senti le danger ou plutôt les *deux dangers*. Etayer tout un code d'esthétisme sur une base scientifique, quelque solide qu'elle soit, faire découler d'un principe immuable une série de lois et de règles, voilà certes un enseignement desséchant qui ne peut aboutir qu'à une impasse, à des conclusions qui seront démenties par la toute-puissance des chefs-d'œuvre. D'autre part, renoncer à toute raison pour s'en rapporter à la tradition, à l'École, créer une forte discipline par la seule vertu de la parole magistrale, c'est étouffer tout esprit d'examen et d'initiative, c'est tomber dans le gouffre aujourd'hui redouté du Dogmatisme. Il existe un moyen terme pour éviter ces deux écueils : l'Expérience, et c'est celui auquel M. Kœchlin a recours.

Renonçant à justifier les « Règles de l'Harmonie » par les lois de l'Acoustique, craignant de renfermer l'élève dans des limites trop étroites et de fermer le champ aux aspirations modernes, M. Kœchlin s'est trouvé dans une position difficile qui se manifeste parfois par une sorte de timidité, d'hésitation, des réticences, mais dont il est en fin de compte sorti à force de goût, de finesse et de bonne humeur. Je me demande toutefois si, dans sa crainte du dogmatisme d'école, il n'en arrive pas à amoindrir exagérément le rôle de ces fameuses « Règles », d'en ravaler l'autorité et d'enlever à l'Harmonie en tant que science un peu de sa dignité. « Cette étude exige une singulière finesse d'oreille, la musicalité ne résultant pas de l'obéissance aux règles

— dit-il et il a parfaitement raison ! — « On verra plus loin que dans la composition libre cette obéissance n'est pas plus nécessaire que suffisante (I, p. 1, 4^o). » Le nombre des licences est infini, et les exceptions confirmant les règles se font si nombreuses que l'on se demande parfois si ces règles existent. Au moins, voyons-nous en elles une convention

toujours utile à l'École : la « Règle du Jeu ». Ce sont des « obstacles » qui, franchis avec grâce, procureront « la souplesse et la variété du style » (I, p. 2). Voyez encore Volume II au chapitre des Licences, p. 83 : « A présent ces règles spéciales aux traités d'harmonie (utiles, je crois, pour les débutants) il faut que l'élève expérimenté sache les oublier afin d'agrandir son champ » Et page 96, 1^o : « A coup sûr les règles ne sont ni nécessaires, ni suffisantes ».

M. Kœchlin ne craint-il pas que l'élève ait peu de considération pour un enseignement que le Maître lui-même traite avec autant de désinvolture ? Se soumettra-t-il — cet élève — de bonne grâce à des règles qu'on a eu soin de lui présenter comme « ni nécessaires, ni suffisantes », de simples « Règles du Jeu », destinées à être oubliées et ne jouant momentanément qu'un rôle d'*exerciser* ? Que l'on songe que les règles d'un jeu sont arbitraires et que le jeu n'en serait pas moins bon si ces règles étaient tout autres. Si la règle n'a que la valeur d'un *obstacle* destiné à développer les facultés saltatrices du poulain, qu'importe que ce soit une haie, une rivière ou un mur ? Et puis, lorsque la période d'étude sera terminée, que deviendront ces obstacles méprisés ? Des prohibitions non justifiées n'entraîneront-elles pas plus tard un dévergondage irraisonné ? Et était-il vraiment impossible de sortir de ce cruel dilemme autrement que par un faux-fuyant dange-reux ?

Je comprends que M. Kœchlin se soit méfié de la traditionnelle théorie des Sons Harmoniques sur laquelle depuis Rameau on a voulu baser toutes les lois de l'Harmonie, et je l'en félicite. Cette théorie est étroite, incomplète, pas indispensable. Elle se heurte au mode mineur où elle prend le contre-pied de l'expérience. Elle n'explique ni la Tonalité, ni la Modalité. Elle ne sert pratiquement à rien. Comme M. Kœchlin a bien fait de la mettre au rancart ! Mais est-ce une raison pour se méfier maintenant de tout ? Si dans un son nous ne percevons pas nécessairement les Harmoniques à tout moment, ce son reste toujours pour nous un composé immuable de vibrations, et lorsque nous le mettons en présence d'un autre son ces deux composés ont entre eux des relations fixes, faciles à préciser, et par conséquent ne peuvent échapper à des lois également immuables et qui ne peuvent être que des lois de complexité croissante. Cette combinaison des sons selon une échelle de complexité croissante, voilà de toute évidence la base des faits harmoniques, base solide et complète parce qu'elle est primitive et susceptible de conséquences infinies. Or cette base de combinaison, si on lui applique la loi d'Unité sur laquelle tout le monde est d'accord, engendre cette grande Loi musicale que

(1) Max Eschig, éditeur. 3 vol. 100 fr. chaque (majoration comprise).

au peu d'un autre de Rassy et dont il ne sut d'ailleurs pas tirer parti : la *Tonalité* — dans son sens étendu qui renferme à la fois la Tonalité classique, la Poly-tonalité et même la prétendue A-tonalité. Or, de la Tonalité il n'est ici parlé en substance qu'à la page 102, alors que de nombreux chants et basses ont été réalisés et qu'il a été question de degrés et de cadences ! Et la considération que j'ai pour M. Kœchlin me force à m'étonner qu'il n'en ait pas fait la pierre angulaire de son bel édifice — peut-être pour susciter de lui la réponse, l'explication, qui me feront lui donner raison ?

* *

Avec le second volume nous entrons dans un domaine tout à fait différent. Tout y est personnel, nouveau, élevé. Ici, M. Kœchlin a réalisé cette chose rare — que dis-je ? — introuvable aujourd'hui : un livre qui n'avait jamais été fait, traitant un sujet qui n'avait jamais été traité. Et je veux parler surtout de la partie majeure comprenant les pages 106 à 271 qui traite de l'Harmonie dans son évolution historique : de ceci aucun autre ouvrage ne saurait tenir lieu ni de près ni de loin.

M. Kœchlin, dans ce remarquable livre, débute par quelques pages sur les Modes grégoriens et la façon de les harmoniser. La seule chose que l'on serait tenté de lui reprocher ici, c'est d'être trop court, mais il avait d'autre part tant à dire que nous ne saurions lui en faire grief. Aussi bien ces observations si justes, si fines, provenant d'une si belle sensibilité musicale, suffiront pour guider l'élève dans cette noble voie et lui donner le désir d'aller plus loin au moy n des ouvrages spéciaux.

Des pages, également courtes mais riches en substance, sont consacrées au *Style contrapunctique* et aux Imitations, puis à des conseils infiniment précieux pour les étudiants au sujet des *Leçons de Concours*. Les supposant frais émoulus de l'Ecole, en possession de leurs diplômes, M. Kœchlin essaie dans le chapitre des *Licences* de leur faire comprendre dans quel esprit les grands Maîtres ont pu sembler entrer en contradiction avec les principes enseignés dans le *Traité* proprement dit.

Il faut nous arrêter plus longtemps sur les *Nouvelles conceptions* dans lesquelles, au milieu de remarques tour à tour profondes, délicates, musicales, j'en détacherai deux d'une importance capitale.

En premier lieu celle concernant la Relativité de la Dissonance. M. Kœchlin a mille fois raisons d'affirmer à nouveau — on ne l'affirmera jamais assez — qu'il n'y a pas de cloison étanche entre la Consonance et la Dissonance. La limite essentiellement mobile qui s'établit à une époque entre ces deux façons d'apprécier les rapports sonores ne provient, selon lui, que d'une « habitude » : elle n'est justifiée par aucune raison scientifique ni philosophique. La tierce fut une dissonance pour les premiers contrapunctistes. La septième, qui en fut une pour tous les classiques et romantiques, a

tant de plaisir à cause de sa théorie avec M. Kœchlin qu'il ne m'en voudra pas si je lui fais encore ici une proposition. Cette conception de la « consonance-habitude » n'est-elle pas un peu modeste pour un sujet aussi fondamental ? C'est encore ici la même histoire que pour la « Règle du Jeu ». Une habitude pourrait être remplacée par une autre sans que la vie sociale fût troublée, pourvu que tous s'y soumissent. Il doit tout de même y avoir une raison plus grave qui crée cette habitude, sans laquelle l'habitude ne serait plus qu'une fantaisie généralisée, un peu à la façon des « hasards heureux » de Darwin. M. Kœchlin verrait-il quelque inconvénient à ce que nous cherchions cette cause primordiale dans la hiérarchie des intervalles — dans leur ordre de complexité (ou dissonance) croissante — et dans la capacité sans cesse accrue de l'oreille humaine à s'assimiler des rapports de plus en plus compliqués ?

La seconde remarque, qui me paraît devoir être soulignée à cause de son extrême importance, est celle qui a trait à la constitution des accords. La superposition de tierces, dans l'état actuel des choses, ne peut, selon M. Kœchlin, suffire à expliquer la formation des accords les plus complexes. La superposition des quintes, aussi légitime, lui semble appelée à compléter l'ancienne théorie. Là encore pourquoi hésiter à aller plus loin ? Cette théorie de la superposition des intervalles est bien artificielle et je suis certain que notre auteur n'y tient pas avec beaucoup d'obstination. Disons-le sans ambages : le nombre des sons différents utilisés en musique n'est pas si grand qu'on ne puisse les faire tous entendre concurremment, à condition d'observer toujours dans leur disposition la hiérarchie de leurs rapports de vibrations dans l'ordre de complexité croissante : que l'on y soit arrivé en échafaudant des quintes, des tierces, des quartes et même des secondes, il importe peu et il n'en reste aucune trace dans le résultat final.

Enfin, après avoir parlé des rapports de l'Harmonie et de la Composition avec une sagesse, une prudence et une largeur de vue admirables, M. Kœchlin aborde la partie maîtresse de son ouvrage — cette partie dont je soulignais plus haut l'originalité et la singulière portée : *l'Évolution de l'Harmonie*. Ici l'auteur cherche à faire non point un aperçu historique des *Théories* de l'Harmonie — ce qui n'aurait point

eu de la mise en *Pratique* des matériaux harmoniques — dont ces théories ne sont que la prise d'acte, l'analyse et la codification — par les compositeurs caractéristiques de chaque époque (*XIV^e siècle, XV^e et XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Berlioz à Wagner. Les Russes. Ecole française et Temps modernes*). Je ne puis tenter, même en quelques lignes, de résumer ce travail unique. Qu'il me suffise de dire que ses deux immenses mérites résident — d'une part dans la documentation et le nombre considérable d'exemples judicieusement choisis dans les chefs-d'œuvre les plus marquants depuis Pierre de la Croix jusqu'à Schönberg — d'autre part dans les analyses courtes, claires, impressionnantes d'exactitude, et toutes marquées au coin de la sagesse, du bon sens, de la modération et de l'éclectisme, qui sont les plus insignes vertus de M. Charles Kœchlin.

* *

Je ne voudrais pas que l'on prit pour des critiques certaines réflexions que m'ont inspirées un ouvrage, fruit de longues années de recherches et de travail. Si je me suis permis de désirer dans le *Traité* une base scientifique et logique plus apparente destinée à cimenter plus solidement les pierres d'un magnifique édifice, c'est qu'en somme, même si ce désir était pris en considération, il suffirait de deux pages d'explications liminaires sans changer un *iota* au corps du premier volume.

Et c'est pour les mêmes raisons que j'ai encore souhaité d'avoir recours à cette même Base pour appuyer avec encore plus de solidité les « nouvelles » et heureuses conceptions exposées dans la seconde partie.

Tel qu'il est, le gros ouvrage de M. Kœchlin est un des plus importants monuments élevés à la gloire de la technique de la composition musicale. Avec le *Traité de Contrepoint* il forme un merveilleux ensemble dont aucun Conservatoire ou Ecole de Musique ou simple Professeur ne peut désormais plus se passer. Il est le Code actuel de notre enseignement supérieur. Et il procurera encore bien des satisfactions d'art pur à ceux qui, pour leur plaisir, liront ces lignes aérées où il est parlé de la Musique avec tant de grâce et d'amour.

LUCIEN CHEVAILLIER.

SALLE PLEYEL
 Mercredi 29 Octobre 1930, à 21 heures
 -- 5^e CONCERT HISTORIQUE --
WANDA LANDOWSKA
 Suite en la mineur BACH — Sonates MOZART et HAYDN
 BOHME — RAMEAU — COUPERIN — FIOCCO — SCARLATTI
CLAVECIN-PIANO PLEYEL
 BILLETS : 5 - 10 - 15 - 20 - 25 - 30 — SALLE PLEYEL — DURAND ÉDITEUR
 A PARTIR DU 1^{er} OCTOBRE, COURS DE TECHNIQUE DE CLAVECIN ET DE PIANO
 à L'ÉCOLE LANDOWSKA, à SAINT-LEU-LA-FORÊT (Seine-et-Oise)
 RENSEIGNEMENTS AU SECRÉTARIAT — TÉLÉPHONE 114