



DOGMES MUSICAUX

Les Règles du Contrepoint et de l'Harmonie

Dans le principe, l'art musical ne connaissait d'autres lois que les exigences de l'oreille humaine.

Certains hommes, sensibles à certaines beautés sonores semblables ou à peu près, s'étaient groupés sous le nom d'hommes musiciens, et les plus ingénieux d'entre eux inventaient des mélodies pour la joie des autres.

Des théoriciens ont changé tout cela.

Les hommes naturellement musiciens n'avaient eu besoin ni de principes, ni d'enseignement; leur éducation musicale se faisait par l'audition des œuvres passées, et lorsqu'ils entendaient murmurer en eux une mélodie, ils la chantaient à leurs frères.

Mais des hommes non musiciens par la nature le voulurent devenir artificiellement....

Ils choisirent donc les caractères principaux des œuvres entendues, ils les groupèrent sous forme de lois, ils galvanisèrent, en des *Dogmes*, des beautés naturelles.

Comme ils étaient incapables d'inventer quelque forme d'art nouvelle, comme ils haïssaient d'avance, jalousement, l'être assez libre pour créer des choses inattendues, ils s'érigèrent en *maîtres* de l'Art musical, et c'est à eux que tout artiste fut soumis.

(Ainsi, toujours, sous le *Dogmatisme* se découvre l'*Impuissance*.)

Puis des génies libres violèrent les *Dogmes* et, pour cela, furent persécutés longtemps et rayés du monde artistique de leur époque.

Souvent ils ont vaincu... après leur mort.

Alors les *Dogmatiques* ont transformé en lois nouvelles les trouvailles qu'ils n'avaient pu étouffer, et de manifestations libres ils ont fait des préjugés qui oppriment.

Ces *Dogmes* s'appellent, encore de nos jours, les *Règles du Contrepoint et de l'Harmonie*. Il convient d'en étudier l'origine, la nature, l'application.

I

MOUVEMENTS MÉLODIQUES

Autrefois, au moyen âge, avant l'oppression des théoriciens, il n'y avait pas de *lois* mélodiques: il y avait seulement des *habitudes*, conformes à la délicatesse d'oreille des musiciens de l'époque, conformes aussi à l'éducation encore tardive et trop timidement progressive de leur sens musical.

Donc, au moment où l'état des choses musicales devait changer, au moment où, sans doute, des trouvailles mélodiques nouvelles allaient surgir et s'épanouir librement, les théoriciens musicaux — généralement des philosophes, des linguistes, des théologiens, des mathématiciens — érigèrent en *Dogmes* toutes les vieilles habitudes alors désuètes et encombrantes.

Ainsi fut arrêté l'essor vers la connaissance des beautés libres auxquelles les lois naturelles de l'oreille humaine devaient conduire les artistes.

Toutefois, si les lois empiriques qui régissent la monodie du moyen âge sont haïssables comme *lois*, elles sont souvent justifiables, et si, infécondes, elles attardèrent inutilement l'art musical à des beautés tôt épuisées, elles furent l'expression — non la cause — d'une grande époque d'art et, en les observant, un individu mal doué est, encore aujourd'hui, sûr de ne pas tomber dans des excentricités mélodiques.

Quant à l'homme naturellement musicien, toute loi lui est inutile, odieuse, exaspérante: il est bien sûr de ne jamais dévier de la *nature* des choses musicales, il sait bien que, tôt ou tard, ses œuvres seront la joie de tout être musicalement organisé.

Donc, les lois instinctives de la monodie antique devinrent les lois prudentes et enseignées partout qui régissent la marche individuelle de chaque partie dans l'écriture contrapuntique.

En voici l'énumération:

Les plus petits mouvements mélodiques sont les meilleurs.

Les intervalles mélodiques plus grands que la quinte sont à éviter. (A la rigueur, on peut se permettre la sixte mineure.)

Il faut généralement éviter les arpèges — c'est peu mélodique — et les intervalles dissonants en trois notes.

Il faut éviter le triton (1) (quarte augmentée, et son renversement, quinte diminuée).

Certes, ces préceptes sont excellents: ils sont les garde-fous de la musique, mais ils empêchent bien des nobles hardiesses, bien des découvertes géniales.

Quelques exemples, pris au hasard de la mémoire, prouvent que l'on peut, en les méprisant, composer des mélodies ravissantes.

Gounod, qui n'est pas à la mode pour l'instant, mais qui reste un inoubliable inventeur de mélodies exquises, a écrit ceci:



et le pur César Franck ceci:



Les deux mélodies sont fort jolies — dans un caractère bien différent — et surtout très « mélodiques ».

Cependant, elles sont contraires aux lois, car elles contiennent un mouvement mélodique plus grand que la sixte et, de plus, dissonant: la septième.

Brahms, l'austère Brahms, commence ainsi un lied:



Il n'y a ici qu'une note réellement mélodique: le *Mi* marqué d'un astérisque. Tout le reste est une suite d'arpèges sur les accords de l'accompagnement. Et cependant l'impression est empreinte d'on ne sait quelle sérénité troublante.

(1) Voir plus loin: les lois prohibant le triton mélodique ne sont pas développées ici; le chapitre suivant, consacré au *Mi* contre *Fa*, donne plus de détails à ce sujet.

Les maîtres anciens furent aussi libres que les maîtres modernes et commirent les mêmes infractions à la règle dont il est question, dans des œuvres écrites, cependant, en contrepoint.



Il y a là une septième diminuée en trois notes (dont deux sont en rapport de triton)... et c'est charmant.

Une autre Fugue a pour sujet cette phrase sublime:



Malgré le soupir au premier temps de la deuxième mesure, il y a bien là un saut de neuvième mineure; et cela dans du contrepoint, dans une Fugue.

De Bach, encore ceci:



Et voilà une admirable septième diminuée. A quoi bon d'autres exemples? Ils pullulent chez tous les maîtres de toutes les époques.

Il faut se garder de dire qu'il n'y a de beauté que dans le viol systématique des règles fort ingénieuses dont on a tenté de paralyser la liberté mélodique; ces lois sont des mesures de prudence, prises contre des auteurs sans goût; mais l'homme né musicien ne doit pas s'en préoccuper, dans ses œuvres.

II

Mi contra Fa est diabolus in musica

(Fausse relation de triton).

Cette loi est la plus ancienne de toute la musique et celle qui, peut-être, causa la plus grande gêne aux auteurs bien doués.

Elle eut pourtant son origine dans une véritable délicatesse auditive.

En effet, lorsque, dans une mélodie aux contours purs, dénuée d'accidents et de grands sauts d'intervalles — telles étaient les mélodies primitives — l'on entend, tout à coup, l'intervalle de quinte diminuée ou quarte augmentée (triton), on ressent, si l'on possède une oreille délicate, une désagréable impression; on a aussi le sentiment d'un manque d'unité dans le style.

Exemple:



Il semble que, dès l'apparition de la quarte augmentée *fa si*, le style ait changé brusquement.

D'où un étonnement, un choc.

De plus, en lui-même — comparé aux doux et fermes contours voisins — ce triton est étrange, vague, rauque, désagréable à l'oreille.

Donc ce *Dogme*, qui faisait du *mi contra fa* (1) le diable en musique, peut être défendu lorsqu'il ne régit que les vieilles mélodies — écrites sur les modes grecs ou ecclésiastiques — ou, tout simplement, des chants progressant par petits intervalles et n'ayant pas de sens harmonique en eux-mêmes.

(1) Dans un ouvrage suivant, *Les Lois naturelles de la Musique*, il est expliqué comment, par l'inutile et incommode système des *Muances*, le *Triton* devenait *Mi contra fa*.

La loi est, ici, imposée par les exigences d'une oreille musicale : elle est donc acceptable comme *loi naturelle* ; il fallait la repousser comme *dogme*.

En effet, le *Triton mélodique*, prohibé sans exception par des gens qui ne prévoyaient pas la nécessité d'une grande liberté pour les trouvailles à venir, le *Triton* est un intervalle fort admissible, souvent agréable : par exemple, dans ces mélodies arpégées, qui ne sont guère que des contours harmoniques, brochant des arabesques sur une basse réalisée ; parfois, à des cantilènes très purement mélodiques, il donne un sentiment d'abandon ému et tendre et suppliant.

Ainsi, Gounod écrit ceci :



et l'impression est adorable. Rien, ici, ne pouvait remplacer l'intervalle interdit.

En d'autres circonstances, le *Triton* peut prendre une allure sinistre et dramatique. Mais est-il besoin d'insister et de citer tant d'autres exemples ? On en peut trouver partout, dans des drames ou dans des symphonies, comme dans des chants populaires.

Donc, au point de vue mélodique, cette loi est inutilement gênante et, depuis longtemps, n'est plus en vigueur que dans des exercices de contrepoint — parce qu'ils ont la simplicité mélodique décrite plus haut.

Ici encore le *Dogme* ne peut être accepté.

Le *Triton* fut aussi prohibé — et l'est encore dans les devoirs d'école — comme intervalle harmonique.

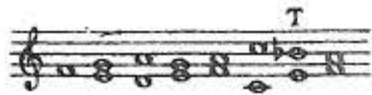
On le devait employer, seulement, précédé et suivi, par mouvement conjoint, d'une consonance — en langage d'école : préparé et résolu — ce qui en adoucit la dureté.

Cette loi contrapuntique — comme la loi mélodique qui en fut l'origine — est, elle aussi, justifiée par le caractère des œuvres de l'époque où elle fut édictée.

Un artiste de goût l'eût observée naturellement.

Jamais un être finement musicien — même aujourd'hui — n'aurait l'idée — après avoir préparé notre oreille à des sensations calmes, par des intervalles consonants — d'attaquer brusquement un *Triton*.

Jamais il n'écrirait ceci :



Le *Triton*, ici, est insupportable et si l'on remplace ce *mi* malencontreux par un *ré*, l'impression n'est pas comparable.

Un musicien sensible n'hésiterait assurément pas.

Mais, dans une œuvre où la mélodie ondule capricieusement ; où, dès le début, sourient ou gémissent des harmonies libres, le *Triton* peut être attaqué sans préparation et produire un excellent effet.

Monteverde, qui fut un grand libérateur, ne fit, en violant les *lois imposées*, qu'obéir à la *loi naturelle* dont chaque individu doué d'une oreille musicale découvre lui-même les préceptes.

Il serait presque puéril de citer tous les cas innombrables d'accords de quinte diminuée, ou de septièmes (contenant le *Triton*) non préparées — souvent pas résolues — que l'on trouve dans les maîtres.

Reste la *Fausse Relation diagonale de Triton*. La loi qui la régit est celle-ci :

Une partie quelconque d'un accord ne doit pas se trouver en rapport de *Triton* avec une partie quelconque de l'accord suivant.

Il faut l'avouer, les cas sont fort rares où — même dans le style le plus pur — cette *Fausse Relation de Triton* est choquante pour l'oreille.

Le bon goût, seul, peut guider ici le compositeur, et l'on ne saurait — encore qu'on l'ait essayé maintes fois — classer exactement les cas où la règle doit être observée.

Ici, comme ailleurs, tout dépend des circonstances, du caractère général de l'œuvre.

Tel enchaînement défendu, délicieux au milieu des ondulations libres d'une œuvre moderne, serait insupportable brusquement introduit dans un motet de Palestrina ; et, cependant, Palestrina, lui-même, viole harmonieusement la loi gênante. En voici un exemple pris au hasard.

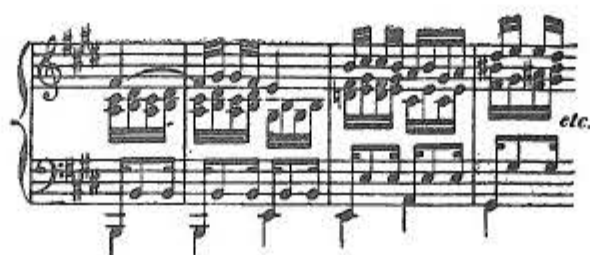


Dans J.-S. Bach, on trouve ces mesures qui sont d'une bien belle sonorité.



Il y a là plusieurs fautes contre les règles du contrepoint, entre autres les fausses relations indiquées ; et, cependant, l'ensemble est harmonieux : le *Dogme* a tort.

Plus d'un siècle après Bach, Chopin tirait un effet délicieux de la forme la plus nettement prohibée de la *Fausse Relation de Triton*.



Et cette combinaison harmonique est une source féconde de sonorités exquises, à laquelle tous les auteurs ont, aujourd'hui, le droit de puiser.

Que reste-t-il donc de la crainte sacrée du *Diabolus in musica*, intervalle de *Triton*, mélodique — horizontalement ou diagonalement — ou bien harmonique ?

Peu de chose, un souvenir attristé et souriant.

Attristé : parce qu'il n'est pas gai de penser que des générations de compositeurs ont accepté, et enseigné, des lois qui, justifiées autrefois, n'avaient plus de raison d'être ; parce qu'il n'est pas gai de constater l'influence autoritaire des théoriciens, armés d'un ne sait quel pouvoir magique, inspirant au génie on ne sait quelle crainte religieuse...

Souriant : parce qu'il y a quelque ironie dans la pensée que des maîtres admirables, ne pouvant s'empêcher d'être des génies — partant des insoumis (1) — désobéissaient aux lois mais en se justifiant, laissant créer, d'après leurs œuvres libres, des exceptions aux vieilles règles, exceptions considérées, à leur tour, comme des *Dogmes* nouveaux ; parfois se redressant, comme Beethoven, pour s'écrier : « Ceci est défendu, eh bien, moi, je le permets », au lieu de dire, tout simplement : « Cela est joli ainsi, je ne sais d'autre loi que ma joie. »

JEAN HURÉ.

(A suivre)



“ LE FREISCHUTZ ” à l'Opéra

Dans une lettre portant la date du 10 mars 1817, C.-M. Weber écrivait à son frère : « Je vais bientôt mettre la main à un nouvel opéra dont le célèbre poète d'ici (2), Frédéric Kind, a fait le livret, la *Fiancée du Chasseur*, œuvre magnifique d'un romantisme effrayant. »

Quelques mois plus tard, une nouvelle lettre au même lui apprend que ce projet est en voie d'exécution : « Je travaille toujours, écrit Weber, aussi ardemment et autant que mes nombreuses affaires le permettent, à ma *Fiancée du Chasseur*. Quatre ou cinq scènes sont déjà esquissées. »

En 1820, l'œuvre était terminée et, en 1821, elle était représentée sous le titre de *Der Freischütz* (Le Franc-Tireur) à l'Opéra de Berlin.

Nous disons d'autre part, dans la biographie que nous consacrons à l'illustre musicien, combien la lutte fut vive entre les partisans de Spontini alors très puissamment protégé par le roi de Prusse, et ceux de Weber, qui voulait faire revivre en Allemagne les traditions nationales populaires.

Finalement, Weber l'emporta, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même par ce bulletin de victoire.

« A cause de notre bonne amitié, je suis doublement heureux de pouvoir vous annoncer mon succès, le triomphe le plus complet qu'un compositeur ait jamais remporté. La première représentation a soulevé l'enthousiasme. Il a fallu reprendre en entier la symphonie et l'hymne populaire. En outre, sur dix-sept motifs, quatre ont été applaudis, l'un d'eux jusqu'à trois fois et, à la fin, il m'a fallu paraître en public pour être couvert de fleurs, de couronnes de lauriers et d'éloges. »

« La seconde représentation n'a pas eu moins de succès. Jamais je ne pourrai dire ma reconnaissance. Le cœur que tous les artistes ont mis à interpréter leur rôle et à chanter a été extraordinaire. Demain c'est la troisième représentation et tout est retenu, etc... »

Le succès décisif qui suivit la première représentation porta le *Freischütz* à Paris, mais il eut le malheur de passer par les mains d'un « musicien vétérinaire », Castil Blaze, qui mutila, vulgarisa, et tortura l'œuvre de mille façons et la donna à l'Odéon sous le titre de *Robin des Bois*.

(1) Je supplie qu'on ne croie pas qu'il suffit d'être insoumis pour avoir du génie. Seulement les hommes de génie ignorent la soumission comme l'insoumission systématique.

(2) Weber était alors à Dresde.