

## DOGMES MUSICAUX

## HARMONIE.. CONTREPOINT...

L'écriture harmonique est le langage naturel des musiciens avides de sonorités savoureuses. (Dogme encore nouveau).

L'écriture contrapuntique peut, seule, produire des œuvres fortes.

(Dogme déjà vieux).

Suite (1)

Parce que l'exemple précédent est emprunté au chant grégorien, croirait-on que l'écriture contrapuntique ne put être aussi un moyen pour l'expression des sonorités troublantes et savoureuses — ou, pour l'instant, paraissant telles — chère aux musiciens modernes !

Certes l'on a assuré d'un ton dogmatique que l'écriture contrapuntique est devenue insuffisante de nos jours ?

Mais qui a affirmé cela ?

Quelques jeunes gens dont les essais gauchement jolis et roublards sans maîtrise, font preuve d'un langage inhabile même à l'expression d'idées menues.

Ils critiquent l'écriture contrapuntique, mais s'y sont-ils essayés ?

Non, ils ignorent le contrepoint et ce qu'ils savent de l'harmonie est élémentaire.

A ceux là seuls qui ont approfondi les chefs-d'œuvre contrapuntiques des maîtres, à ceux là seuls à qui aucune prouesse de polyodie n'est impossible, il est permis de critiquer telle manière d'écrire.

Aux jeunes gens susdits il faut seulement répondre :

*Retournez-vous de grâce...*

Si l'on considère la saveur des sonorités chez les contrapuntistes italiens, allemands et néerlandais, jusqu'à la Renaissance et quelque peu au-delà, on remarquera combien elle est plus intensément agréable que celle des premiers harmonistes.

De même, à l'école, les exercices de contrepoint sont moins cruels pour l'oreille que les exercices d'harmonie.

Qu'on ouvre un traité d'harmonie : les exemples y sont d'une fadeur effroyable.

Qu'on ouvre un traité de contrepoint : on y rencontre un peu de beauté sonore.

Du reste, pas plus que le langage harmonique, le style contrapuntique n'est obligé de se figer dans la platitude scolaire (2).

Wagner écrivit très souvent en style contrapuntique qu'il enrichit de merveilles chromatiques éternellement belles, cependant il n'en a pas épuisé les richesses sonores.

Si l'on remonte vers un passé plus lointain, on reste en admiration pieuse devant Bach.

Est-il une seule œuvre qui soit d'un charme plus grand pour l'oreille, que la fugue à 6 voix de l'*Offrande musicale* ? charme varié, charme innombrable, charme de douceur, charme de grandeur et presque d'effroi religieux, charme brillant parfois.

Que sont donc, à côté de cela, les pauvres petites sonorités — jolies un instant, bientôt défraîchies — des essais presque amorphes qui nous donnent quelques joies courtes, de nos jours ?

Que l'on compare — même au seul point de vue des joies auditives — l'œuvre de Bach,

(1) Voir le *Monde Musical* du 15 Juillet.

(2) Je dis à dessein scolaire. — Scholastique a un sens moins bas, moins administratif.

presque toujours écrite en contrepoint absolu, (et très libre du reste), aux symphonies et sonates de Mozart et de Beethoven, qui se rapprochent surtout du style dit harmonique.

Quelle différence énorme ! Chez W. Mozart, nous nous réjouissons de l'abondance mélodique, du naturel étonnant de la composition, du plan, de l'enchaînement des idées... mais les harmonies savoureuses se comptent et sont rares ; chez Beethoven, c'est surtout la solidité imposante des proportions architecturales, au service d'émotions puissantes, humaines et surhumaines, qui nous étonne : à peine remarque-t-on les belles sonorités — l'oreille n'est jamais choquée, mais l'auteur est surtout avide de nous éviter aussi trop de joies sensorielles pour nous donner surtout les émotions dites intérieures.

Or, chez Bach, la beauté sonore est un but, les trouvailles *contrapuntiques* de Bach, si belles d'*harmonie*, n'auraient pu être réalisées avec une perfection si absolue en langage harmonique, c'est-à-dire — d'après le sens officiel — par la suite inerte des accords sous entendus (1).

Au contraire, c'est par le contrepoint seulement qu'une conception harmonique peut être perfectionnée, vivifiée, rendue savoureuse.

Il n'est pas de sous-entendu harmonique qu'on ne puisse exprimer, même à deux parties en contrepoint, et de la manière la plus souple, la plus élégante, la plus spirituelle.

Bach écrit souvent à deux voix, et l'on a l'impression d'harmonies extrêmement riches.

Dans le style à la mode — mode déjà vieille du reste — ces deux mesures, en écriture contrapuntique très libre (2).



Ne sous-entendent-elles pas ces harmonies très libres (3) également ?



Et combien sont nombreux les cas où le premier exemple devrait être choisi !

Ainsi se multiplient les exemples qui prouvent que si l'on peut soutenir que l'écriture contrapuntique (libre) peut être préférée à l'écriture harmonique (parce qu'elle la comprend et la complète) il est irréfléchi — à moins que ce soit un aveu d'impuissance — de prétendre repousser la première de parti pris.

(A suivre).

JEAN HURE.

(1) En effet, les accords plaqués (ou les arpeges qui les décrivent) ont toujours une grande monotonie. Si l'on y ajoute des notes de passage, déjà l'on est dans le domaine contrapuntique : il y a déplacement mélodique d'une ou plusieurs parties.

(2) Par de simples monodies (comme dans les sonates de violoncelle seul) Bach sous-entend parfois de savoureuses harmonies et même toute une polyphonie.

(3) C'est-à-dire non soumise aux lois enseignés à l'école.



Et peut-être aucun peuple contemporain n'aurait été capable de jeter sur ces matières délicates un regard aussi pénétrant. Ni le plaisant Marcello, ni Kuhnau, ni Printz pleins de verve, ni le docte et bouillant Matheson n'ont atteint cette aisance philosophique, cette précision de la dialectique dont Pluche, Dubos et Lecerf peuvent tirer vanité.

Pourquoi fallût-il que des tentatives si heureusement conduites fussent dirigées vers un but chimérique. On voulut à tout prix démontrer que la musique est un art d'imitation, et relève des facultés qui nous guident à travers le monde des représentations. C'est ce postulat dangereux qui entrave la marche logique de toute l'argumentation française, et il est aisé de prévoir comment il va s'imposer aux conclusions de notre doctrine musicale. Les résultats essentiels de toutes les controverses dont nous avons essayé de dégager l'esprit nous semblent se réduire à ceux-ci :

1° Encourager et légitimer en musique le principe de la monotonie ;

2° Rendre indispensable l'emploi des ornements surajoutés ;

3° Réduire toute esthétique à la théorie du juste milieu.

Admettons en effet que la raison préside seule aux destinées de l'art, nous serons forcés de reconnaître que « la nature dicte à tout le monde à peu près la même leçon ». Car encore une fois, c'est bien là le rôle de la raison, de dégager l'exactitude des rapports et la fixité des lois. Écoutons Lecerf : « Il est bien certain que cette nécessité d'exprimer juste, resserre beaucoup le musicien, et n'admet que trois ou quatre chants sur une pensée, au lieu que dès que vous méprisez le soin d'exprimer juste, l'imagination et la science vous en fourniront cinquante, et un petit exemple vous en convaincra. Dans ce bel adieu de Cadmus, lorsque Cadmus dit d'abord :

« Je vais partir belle Hermione ».

N'est-il pas vrai que c'est ainsi que cela devait être exprimé ? Lulli aurait pu trouver trois ou quatre manières de l'exprimer juste et pas davantage : il était borné malgré lui. La poésie n'aurait pas eu plus de trois ou quatre manières de dire naturellement et tendrement : « Je vais partir belle Hermione ». Et comment serait-il possible que la musique en eut deux ou trois fois autant !... Quinault a donné cent fois à Lulli les mêmes sentiments et les mêmes termes à mettre en chant. Il n'est pas possible qu'il y ait cent manières de les y mettre également bonnes, et l'on veut cependant que Lulli diversifie cent fois sur les mêmes paroles ses airs et ses récitatifs ! Il avait tâché de prendre la première fois, la meilleure expression, s'il ne l'avait pas attrapée, il l'a prise une autre fois, et puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne. Mais lorsqu'il a senti que ces expressions ne pouvaient plus être nouvelles, sans être impropres ou forcées, il n'a su se résoudre à abandonner le naturel et la justesse pour la nouveauté et il a mieux aimé varier un peu moins ses tons que d'en employer de méchants. Il se copiait lui-même, ce n'était pas qu'il fut épuisé, c'était parce qu'il y était obligé pour être juste et naturel. Cela s'appelle-t-il défaut ou perfection ? Conclusion : la musique « qui reste dans la nature » épuise ses forces et ses formes à mesure qu'elle se développe ; elle se fige peu à peu dans le temps et dans l'espace comme les objets eux-mêmes.

JULES ECORCHEVILLE.

(La fin au prochain numéro).

CLAVIER MUET DURCISSEUR BREVETÉ S. G. D. G.

Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, cours de Vincennes, Paris.

Le Samud