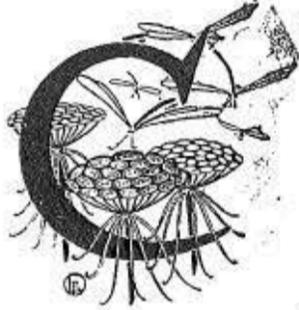


DOGMES MUSICAUX

Styles et Genres



COMME ON L'A VU précédemment, des titres spéciaux nous indiquent la nature de différentes œuvres musicales et nous avertissent de leur structure, ce contour extérieur de

la *Forme* que d'aucuns prétendent être la *Forme*, tout entière.

Nous avons entrevu, aussi, que le style est la particularité que l'on apporte dans les détails de la *Forme*, dans le choix et la disposition des motifs, des accords, des tournures modales, des rythmes superposés.

La plupart des pédagogues enseignent que le style varie d'après le genre de composition auquel on l'applique.

Par exemple, ils assurent que les motifs propres à la *musique pure* diffèrent de ceux que l'on doit employer dans la *musique dramatique* (ou à programme).

Ils croient devoir déterminer des différences dans l'harmonisation, et surtout l'instrumentation, qui conviennent à l'une et à l'autre.

Il leur arrive de dire « ce thème n'est pas symphonique, il serait bon dans un drame » et l'on se souvient de cette page amusante où M. Saint-Saëns raconte que son maître lui reprocha d'avoir introduit des trombones dans une symphonie, affirmant que ces timbres sombres doivent être réservés pour le genre dramatique.

Et comme l'illustre compositeur français, encore timide, objectait que Beethoven utilisa les trombones dans ses symphonies, le professeur répondit, sans trop d'embarras, que ces œuvres seraient plus symphoniques si Beethoven s'était abstenu de cette hardiesse (!)

Ainsi le *Dogme* va toujours contre les innovations du génie, même incontesté.

De nos jours, on permet les trombones dans la *musique pure*, mais beaucoup en prétendent exclure tout autre instrument à percussion que les timbales (1).

Quant à la classification des motifs symphoniques ou dramatiques, je n'ai jamais pu en obtenir une description bien claire.

Comme toujours, il convient de considérer les classiques et de voir si leur style diffère tellement, suivant qu'ils écrivaient des symphonies ou des drames.

On sait qu'il est recommandé de traiter l'oratorio en *style théâtral* et non symphonique.

Les œuvres liturgiques par contre — et cela ne s'explique pas — doivent être écrites en un style spécial, que nul n'a défini du reste.

J.-S. Bach composa des pièces symphoniques, des oratorios, des chorals et des messes.

Le style en est partout le même (2).

(1) Les ravissantes symphonies de l'école russe démentent nettement ce précepte.

(2) L'orchestration — à part l'orgue que l'on voit dans les messes et oratorios au lieu du clave-

Nous ne voyons même pas, chez lui, que les œuvres de *musique pure* diffèrent de celles à programmes (écrites sur des poèmes).

Nous remarquons seulement que, dans certaines pages — fantaisies, cadences de concertos, préludes, toccatas, — le maître se relâche un peu de la *logique pure*, habituelle à son style, et s'autorise à des hardieses plus étranges.

Lisons Mozart : il composa des symphonies, des opéras, des messes, des fantaisies.

Le style est le même en toutes ces œuvres.

L'ouverture de *Don Juan* semble un premier *allegro* de symphonie, celle de la *Flûte enchantée* ferait un délicieux *finale*, la *symphonie en sol mineur* est plus dramatique qu'aucune page extraite des drames du maître ; tels passages du *Requiem* pourraient prendre place dans les scènes religieuses d'un opéra et il est, dans *Don Juan*, des périodes, majestueusement sinistres, qui ne paraîtraient pas déplacées dans une messe des morts.

On pourrait faire des remarques semblables sur toutes les pages de Mozart : dans toutes, même style, même orchestration... (1).

Dans l'œuvre de Beethoven, il y a aussi du théâtre, de la symphonie, de la musique religieuse.

Le caractère de chaque œuvre est bien nettement démarqué, *le style est semblable*.

L'*allegro* de la sonate 111 serait, orchestré, une prodigieuse préface de drame lyrique : l'*adagio* du *Clair de Lune* ferait merveille dans un opéra ; la sonate des dieux semble un véritable poème symphonique, de même la *Pastorale* et la *Neuvième*. Par contre, l'ouverture de *Léonore* est aussi symphonique que l'orage de la *Pastorale* ou que les récits de la *Neuvième* et de la *Sonate*, op. 31 (n° 2).

Partout Beethoven établit le même équilibre étonnant entre une *fantaisie* exotique, éblouissante pour toujours, et une *symphonie* simple, à jamais admirable.

Sa messe est un poème symphonique sublime, conçu en un style qui ne serait nullement déplacé au théâtre.

Considérons-nous le grand dramaturge Wagner ? et pourrions-nous dire que les *Préludes* de *Lohengrin* et de *Parsifal* ne seraient pas des andantes sublimes dans une symphonie ; que les ouvertures de *Tannhäuser* et des *Maîtres* — bien que conçues dans la forme classique de l'ouverture — ne sont pas des pages symphoniques de premier ordre, séparées seulement de la pure logique beethovenienne par l'absence d'unité rythmique ?

Les scènes religieuses de *Parsifal* semblent-elles moins dignes d'être chantées à l'église que les messes de Bach, Mozart, Beethoven ?

Pour que la musique religieuse soit impressionnante, ne suffit-il pas que l'auteur ait su rendre, avec beauté, l'émotion des paroles et le sens intime de la cérémonie ? En est-il là autrement qu'au théâtre, et l'auteur lorsqu'il a la foi — il la doit avoir au moins au moment où il écrit — ne traduit-il pas, à l'église comme à la scène, des réalités avec de la beauté sonore ?

Qu'on en soit donc bien persuadé, ou plutôt qu'on le veuille bien constater les classifications de *style* ont été arbitrairement établies ; il n'est pas de *style symphonique*, ou *dramatique* ou *religieux* ; il faut seulement priser un

cin — ne diffère nullement, qu'il s'agisse d'une messe, d'une cantate sacrée, d'une cantate profane ou d'un concerto.

(1) On peut lire également Haendel, Hady, Rameau, et l'on verra la même uniformité de style dans les différents genres de composition.

JEAN D'UDINE.

(La fin au prochain numéro).

PARTITION L. PINET brevetée s. g. d. g. Instruments à anches libres, très simple et peu encombrant, permettant aux débutants dans l'art d'accorder les instruments à son fixe, d'établir aisément leur partition. Chaque instrument contient les premiers outils nécessaires à l'accord, et, sur demande, il est fourni des partitions avec outillage complet.

DOGMES MUSICAUX

TONALITÉ

Modes anciens -- Modes d'aujourd'hui

style juste et bien approprié au poème, si poème il y a; logique avec aisance ou fantaisiste avec tact si l'œuvre est seulement musicale.

Il n'est pas de style propre à la musique pure et cette dernière appellation même est très vague (1).

Mais, objectera-t-on assurément, n'y a-t-il des thèmes de style élevé, propres au genre symphonique ?

Que sont donc ces phrases de style élevé ? A quoi les reconnaître ? Sont-elles tourmentées, compliquées, n'évoquent-elles que des idées grandioses ? — Alors beaucoup de *finales* en *Rondo* de Hadyn, Mozart, Beethoven, n'auraient pas dû prendre place en des symphonies.

Certains motifs des Quatuors de Mozart pourraient fort bien passer pour des chansonnettes et leur développement est des plus simples.

Y a-t-il des thèmes de style élevé propres à l'opéra ? Comment, alors, expliquerait-on telles pages de *Don Juan* ou de la *Flûte enchantée* qui sont plus simplettes et familières que les thèmes d'opérettes actuelles !

Les grands génies se séparent seulement de tous, ou par l'appropriation exacte de leurs œuvres au programme qu'ils ont adopté, ou par les unités et la logique dont nous avons parlé plus haut.

Un thème de Beethoven est-il familier jusqu'à la trivialité ? L'auteur le présente avec tant d'ingénuité et de franchise, (1^{re}, 7^e symphonies, nombreux finals de sonates et quatuors), il fait si bien le développement de son motif, il sait si parfaitement ne pas sortir du sujet, créer avec le petit thème un monument si parfait qu'il semble, un instant, que nul autre n'en pourrait être obtenu; nous avons tellement l'idée de perfection, d'unité de création, que nous savons gré à l'auteur de nous avoir donné tout cela en une si jolie impression de bonhomie et de légèreté.

C'est ainsi que, après des pages d'une élévation prodigieuse, nous nous amusons dans les *Maîtres Chanteurs*, aux gais sautilllements de l'écolier David et au pédantisme grotesque de Beckmesser. De même, dans le *Roy d'Ys*, après avoir plané très haut, en un monde grandiose — parfois irréel — nous sourions, heureux, à la charmante fête paysanne.

On le voit donc, les musiques de symphonie et d'opéra permettent que l'on sache *Passer du grave au doux, du plaisant au sérieux*.

Même l'on ne saurait bien exactement définir le style élevé et le style familier et le style bas : on constate seulement qu'il est des musiques évocatrices d'idées élevées, ou familières, ou basses.

Mais ce que l'on peut bien assurer, c'est qu'il est un style vraiment musical — celui qui satisfait nos avidités auditives — et un style antimusical — celui qui est le supplice des oreilles initiées (2).

JEAN HURÉ.

(1) On l'a vu plus haut, il est des œuvres symphoniques dont la compréhension nécessite un programme — ou un titre explicatif, — et des pages à programme qui se peuvent comprendre sans commentaire littéraire.

(2) S'il n'y a pas de différence sensible de style entre les genres symphoniques, dramatiques ou religieux, il y a différence d'écriture — est-il besoin de le dire — entre des pages instrumentales ou vocales.

Cela est une pure question de technique sur quoi tout le monde s'accorde à peu près : il est en effet naturel que l'on écrive pour chaque instrument selon ses ressources.

Des professeurs ont dit : « Évitez toute modalité » rappelant celles des Grecs, des Orientaux, ou du plain-chant. Ces gammes ont vécu, elles sont le Passé, mort à jamais. »

D'autres professeurs ont prescrit : « Revenez aux modes ecclésiastiques, aux modes byzantins, empruntez des tournures de phrases aux musiques roumaines, russes, japonaises, javanaises, chinoises, malgaches, à toutes musiques populaires de tous pays. »

Examinons ces préceptes dogmatiques — dogmatiques parce que non contrôlés — en leurs résultats, par l'expérience.

**

Nous basons aujourd'hui notre système musical — au moins dans les écoles officielles — sur les deux modes, majeur et mineur, et l'on soutient encore sérieusement que la richesse modale de notre musique est plus grande que celle des époques grecques et grégoriennes, où les modes étaient au nombre de quatorze ou de huit (1).

Où trouver l'origine de nos deux gammes ? Tout simplement dans les vieux modes que certains affectent de dédaigner.

Le mode majeur est un 5^e mode du plain-chant (avec quatrième degré bémolisé invariablement).



Le mode mineur est un premier mode ecclésiastique (avec le sixième degré toujours bémolisé) (2).



Cette gamme a subi des transformations : pour des raisons harmoniques de cadences, — de conclusion, on a altéré la sensible, on a parfois rétabli le sixième degré sur la sixte majeure de la tonique (dite sixte dorienne, en souvenir du mode dorien).

C'est surtout l'altération chromatique de la sensible qui fut considérée comme une loi (pour cause de cadences harmoniques) : on ne trouve guère — excepté chez Bach et rarement — de septième degré non altéré dans la musique des 17^e et 18^e siècles, ni même au 19^e, où cette simplicité naturelle était considérée comme une fantaisie archaïque.

Que devinrent les autres modes et quel usage fit-on des deux gammes qu'on en avait tirées ?

Les théoriciens les transposèrent dans tous les tons possibles du système tempéré (cercle des quintes) (3).

(1) Les modes ecclésiastiques avaient, deux à deux, les mêmes finales. — I-II Ré — III-IV Mi — V-VI Fa — VII-VIII Sol. — Mais les dominantes des huit modes différaient entre elles.

(2) Dans le mode ecclésiastique, on n'altérait le quatrième ou sixième degrés, qu'au cas où un fa était voisin — afin d'éviter le fameux triton.

(3) Je m'abstiens de réflexions sur le cercle des quintes, si vénéré. — Pour ceux qui ne le connaissent pas je dirai seulement que l'ordre dans lequel

Ils y gagnèrent des tonalités bien établies — douze, si l'on accepte le système du tempérament : mais il ne leur resta que deux modalités.

Les autres modes furent tout simplement relégués à l'église, où on les conserva à peu près intacts, de quoi nous devons être reconnaissants, quand nous considérons que, dans les pays où l'on cultive les religions luthériennes et calvinistes, les modes ecclésiastiques sont absolument oubliés que l'on ne trouve pas trace dans les chants populaires insipides mélodiques symétriques, sur les modes majeur ou mineur (avec sensible) et so entendant toujours de banales harmonies qui répètent à satiété les trois accords tonaux.

Un savant théoricien allemand, de nos jours reproche à Bach même d'avoir trop peu comb les modes ecclésiastiques (2, si riches en combinaisons mélodiques et capables d'engendrer les plus rares harmonies et les plus variées.

Adressé au plus grand des génies musicaux par un professeur, né dans un pays où le culte protestant est vénéré, où les modes ecclésiastiques sont oubliés ou suspects, ce reproche hardi, ne nous semble-t-il pas une preuve évidente qu'il y a lieu de ne pas considérer comme absolues les gammes majeures et mineures, de ne pas traiter en intrus, ou comme des archaïsmes exceptionnels, les modes anciens ou étrangers.

M. Saint-Saëns, en un moment d'enthousiasme, proclama l'insuffisance des deux modes classiques et la nécessité pour les compositeurs, de s'assimiler les modes orientaux.

Si l'on considère le goût des artistes, dilettanti, des musiciens, l'on voit que les sont profondément charmés par le chant grégorien, les mélodées orientales, ou les mélodées populaires très anciens — tous, excepté quelques musiciens déformés par les écoles où l'on enseigne, avec patience, la haine, hors nature de ces beautés naturelles (3).

Si donc les vieux modes sont tant aimés, traités monodiquement par des musiciens connus, pourquoi les exclure de la théorie musicale contemporaine ?

Les raisons timides pour lesquelles ils furent risaient certaines fautes d'harmonie ne sont plus de rigueur : au contraire, ils peuvent donner lieu à des combinaisons sonores, très riches et très agréables.

Ils étudient les gammes — ou les entendent étudier — est absolument le cercle des quintes lui-même.

De quoi résultent des remarques et combinaisons didactiques fort à la mode dans l'enseignement assez ingénieuses : elles ont une utilité orthographique incontestable, mais on a oublié d'en tirer d'autres conséquences : (dans la progression des accords) il en sera question dans « Les tonalités naturelles ».

(1) Accords basés, I sur la tonique, II sur la dominante, III sur la sous-dominante.

Les chants populaires de France, de certaines parties de l'Espagne et même de l'Italie, sont souvent bâtis sur des modes Grégoriens. Ceux d'Orient sont plus étranges, basés sur des modes peu connus et très intéressants par leur saveur particulière : mais il est à remarquer que toute musique antique — dans les pays les plus différents — semble plus ou moins à la mélodée grecque ou au plain-chant.

(2) Il est cependant à remarquer que Bach s'autorise en ses chorals à des libertés tonales inacceptables par nos deux gammes tempérées ; parfois, mais bien rarement, il semble se souvenir du chant grégorien.

(3) Beaucoup de prix de Rome ignorent le plain-chant et certains furent éduqués à considérer comme fantaisie de mauvais goût toute gamme mineure sans sensible, et comme absolument inhérente une tournure empruntée à des modes plus étranges. — Je sais plusieurs de ces artistes qui, musiciens innés, se sont convertis spontanément par la seule analyse de leurs sensations musicales naturelles — libérées des dogmes.