MM, janvier 1931

Les Règles de l'HARMONIE

Seconde lettre ouverte à
M. Lucien Chevaillier

Mon cher confrère,

Votre article sur l'*Esprit des lois* me semble fort intéressant, plein d'aperçus ingénieux — avec, parfois, un excellent bon sens. Et certes, j'y trouve en plus d'un endroit le terrain d'entente à quoi vous faites allusion.

Cependant, vous ne vous étonnerez pas que sur d'autres points je ne sois pas exactement de votre avis. Et il me faut entrer à nouveau dans quelques détails au sujet de mon Traité, afin que je ne paraisse pas inexcusable, à ceux qui vous ont lu, d'y avoir omis l'exposé de ces Principes que vous-même nous expliquez avec autant d'art que de logique.

Mais, d abord, je crois essentiel de rappeler (voir 2d vol. de mon Traité, chapitre des *Licences* ; voir aussi le dernier chapitre : *Evolution de l'harmonie*) que les règles des traités actuels, ce n'est pas d'aujourd'hui que les musiciens les enfreignent. Les infractions anciennes sont fréquentes. Donc : ou bien les règles d'autrefois n'étaient point celles des ouvrages didactiques en usage de nos jours, ou bien elles ne constituaient pas réellement « un ensemble de préceptes en dehors de quoi il semblait impossible de confectionner des œuvres dites *bien écrites* », ou encore les plus grands maîtres étaient jugés incorrects ; ou bien enfin, c'était un mélange de tout cela. Mais puisons au hasard, chez Bach, Mozart, Beethoven : nous y récolterons, je ne dis pas d'exceptionnelles ou d'insignifiantes, mais de nombreuses et très significatives dérogations à la Règle (1). Disant cela, je n'ai pas en vue les règles relatives à la Tonalité ni celles interdisant les octaves ou les quintes consécutives, mais d'autres, plus spéciales aux livres d'enseignement, et qui concernent les octaves ou quintes directes, les rencontres d'appogiatures ou de notes de passage avec « notes réelles », les « frottements » de seconde, etc.

Le langage des maîtres ? Mais Bach, Beethoven, Mozart, ou même Berlioz et Wagner (d'ailleurs moins hardis en cela, bien que cela semble paradoxal) en prennent à leur aise avec ce qui forme l'ensemble de nos respectables règles scolaires ! Et je ne cite pas Monteverdi, Purcell, Moussorgsky... A notre époque, nous avons pris conscience de cette liberté des vieux classiques : elle nous apparaît évidente. Mais comme elle ne date pas d'aujourd'hui, il y a longtemps que les théoriciens auraient dû admettre la réalité telle qu'elle est, au lieu de l'ignorer ou de la cacher. Point n'est donc question, à présent, de « tourner casaque avec une souriante philosophie », et il ne s'agit pas non plus d'aucun « compromis » : mais tout simplement de voir et de dire les choses comme elles sont depuis un siècle, dans les Conservatoires d'une part, de l'autre chez les maîtres créateurs. Et quand je me suis résolu à cela, vraiment je ne crois pas y avoir ressenti le moindre embarras ni l'impression que j'avais à sortir d'un mauvais pas.

« Règles trop étroites, qu'on abandonne dans la composition musicale ? » Mon Dieu, oui... Toujours il en fut ainsi (1) : seulement les traités ne présentaient pas la chose aussi nettement que je l'ai fait ; mais *à la classe* on nous disait, et sans détours : « Pour vos leçons d'harmonie, faites ainsi que le recommandent Reber et Dubois. Quand vous écrirez des compositions libres, vous y pourrez risquer des quintes comme bon vous semblera ; mais sur les bancs de l'école, on vous les interdit ». N'était-ce point là, très exactement, *nous imposer une loi provisoire* ?

Provisoire également, la fugue d'école (qui, d'ailleurs, peut *et doit être de la musique*), cette fugue spéciale où, *par convention scolaire*, on n'admet pas tous les moyens de Bach (qualifiés alors de : libertés qui l'empêcheraient d'avoir le prix) — cette fugue de concours dans laquelle, également par une convention scolaire un peu étroite, on tenait pour libre il n'y a pas bien longtemps l'intervalle mélodique de triton (2) — de même qu'aujourd'hui encore la fausse relation chromatique y reste très suspecte à certains, même musicale, même — si classique ! — de *fa bécarre* à *fa dièse* en *la mineur*.

J'en dirais autant de certaines *rencontres avec notes réelles* qui font partie intégrante du style de Jean-Sébastien, et sont contestées par tels examinateurs dans la fugue d'école, sans parler des retards à distance de seconde et de mille autres *licences* plus graves encore ! Alors, dans ces habituelles et l'on peut dire traditionnelles proscriptions des classes et des traités, que voir d'autre que les *Règles du Jeu* ? Utiles d'ailleurs, si l'on sait ne pas les rendre vexatoires, et les maintenir assez larges pour permettre de faire *de la musique*. Elles simplifient les débuts, elles élaguent devant l'élève le terrain peut-être trop touffu d'une forêt nouvelle (j'entends : la fugue, si riche en ressources, après le contrepoint strict) ; enfin, elles assouplissent l'écriture par l'effet de leur discipline. Mais nous savons bien que cette discipline est provisoire et qu'il faut un jour s'en dégager. Il me semble que tout le monde est d'accord là-dessus. Ce n'est pas moi qui, ingénieusement et artificiellement, ai trouvé cela comme un habile subterfuge pour me tirer d'affaire, p gogue embourbé dans un chemin p leux. Ce sont les faits eux-mêmes qui m dicté cette manière de qualifier et d' ployer les Règles.

Les Règles de la fugue d'école ne s pas celles de Bach, ni celles des maî de la fugue moderne (s'il en est). Par lement, les règles des traités de l'H monie, proclamées par Bazin, Dura Reber et Dubois, ne sont pas celles style de Mozart ou de Beethoven. (ces règles scolaires partent de princi généraux, soit (et encore, pas toujo peut-être ; quelquefois elles me sembl inspirées par le plus ou moins de facil vocale). Mais, comme vous le dites f bien : « on s'est fait une idée fausse de principes ; on en a tiré des conséquen qui les dépassent. » Qui, *on* ? pas les maîtr bien sûr, — mais les professeurs, les th riciens. Et qu'est-il advenu ? que bea coup de jeunes gens se sont ankylos dans un respect trop prolongé de ces règl après leurs classes d'harmonie (on sait des exemples ; certains n'osère presque rien comme notes de passage) que maints professeurs (à tort, mais général de bonne foi) les présentère comme la condition du style pur (1): alo qu'en réalité, bien qu'on ne l'ait pas d expressément, elles étaient un point départ, une discipline, un moyen de pe fectionner la technique — et qu'il avait tout à gagner en sachant, pl tard, s'en libérer pour retrouver enfin style de J.-S. Bach.

Je ne vois pas du tout ce qu'il y aura de vexatoire, d'étriqué, d'odieux dan la conception de cette discipline temp raire. Et il me semble bien que tous le arts exigent de l'élève des exercices o la liberté ne lui est donnée que partiell en attendant qu'il se l'accorde pleine e entière, une fois maître de sa technique Tous les arts, y compris le chant, la dans le patinage et le tennis...

Direz-vous peut-être que mieux vau drait concevoir des règles moins étroites plus souples surtout, et permettant ains la variété qui se dégage de Principes lar gement compris ? Des prescriptions autre ment formulées qu'à la manière : « arrêt administratif » ; des conseils d'ami plutô que des ordres de pion ? Je crains que ce idéal ne soit encore du royaume d'Utopi et que l'élève, cessant d'être maintenu ferme, ne fasse plus alors que ce qu'i voudra ; tout en se proclamant respec tueux des Principes, il ne se gênera point pour écrire des quintes consécutives non d'ailleurs par vrai goût d'icelles, mai simplement parce que ça l'arrangera mieux, parce que ça sera plus facile. E le reste à l'avenant...

Je crois, d'autre part, qu'un Traité de l'harmonie traditionnelle ne peut entre

(1) Un de mes confrères m'écrivait il y a quelques années: « Je relis le *Clavecin bien tempéré* et je m'aperçois qu'il n'y a pas une page, pas une ligne où Bach n'enfreigne quelqu'une des règles en usage dans les classes d'harmonie ».

(1) D'ailleurs, il y a la manière de quitter ces règles. Je reviens plus loin sur la question.

(2) Ainsi que je le constatai d'après une critique d'E. Gigout lors d'un examen au Conservatoire.

(1) Voir, à ce sujet, ce que je dis sur la *pureté du style* dans le 2e volume de mon *Traité*, au chapitre des *Licences*.

dans la voie des « licences ». Elles sont trop, et trop audacieuses, et elles vous emmènent trop loin. Un Traité ne doit rien lâcher de la *règle du jeu* qu'il pose au début, sous peine de trop permettre : parce qu'alors l'élève dépassera toujours la borne (ou la *déplacera*). Or, quand elle est franchie, où s'arrêter, à Ponsard ? J'accorde d'ailleurs qu'en matière de libertés, *tout* peut être fait, si c'est à propos. Mais alors il ne s'agit plus d'un enseignement méthodique, ordonné d'après l'expérience des résultats acquis par les générations précédentes. C'est une marche à la fois empirique et autodidacte. Ce serait la fin des règles habituelles aux traités de l'harmonie, la fin de cette discipline, de cet apprentissage qu'on a tenu jusqu'ici pour nécessaires. Je craindrais fort une telle *crise de l'apprentissage*, particulièrement aujourd'hui, en notre époque de hâte où les jeunes musiciens qui se sentent (on se croient) bien doués, ne se donnent pas la peine d'aller plus loin que le contrepoint à trois parties. Ce qui ne les empêche pas de composer et d'être joués.

Eh bien, je ne dis pas qu'en effet, un musicien exceptionnellement doué ne puisse, avec cette liberté d'être parti de son instinct propre sans passer par la technique de l'École, en arriver à écrire de bonne musique, voire bien construite. Il peut même se créer une belle technique, *sa* technique. J'en connais : ainsi — et quoique les bons confrères soient parfois sans indulgence pour ces autodidactes — j'aime et j'admire bien des pages de Paul Dupin, comme d'autre part j'ai grande confiance en l'avenir d'Henri Sauguet et de Marcel Delannoy (1), dont le présent répond. Mais ce sont là des exceptions : elles proviennent de dons fort rares. Pour la majorité des musiciens, mieux vaut avoir pratiqué l'harmonie traditionnelle ; et personnellement, je m'estime fort heureux de l'avoir étudiée chez Taudou avant d'avoir été l'élève, pour la fugue, de Massenet et Gedalge.

Je m'étonne de rencontrer des objections quand je présente certaines règles de l'harmonie comme provisoires et conventionnelles, alors que personne n'a réclamé quand j'ai fait de même au sujet du contrepoint rigoureux, et qu'on ne réclamera probablement point quand on verra la même théorie dans mon ouvrage sur l'*Ecriture de la Fugue d'école*. Serait-ce donc que l'on accepterait le contrepoint et la fugue comme des exercices d'entraînement, tandis que l'on attribuerait aux leçons d'harmonie le privilège de s'exprimer dans le langage exact des maîtres d'autrefois ? Eh bien, il faut en rabattre. L'harmonie, telle qu'on la pratique dans les classes, n'est pas écrite dans le style des sonates, des quatuors et des symphonies classiques. Son style, comme celui du contrepoint, comme celui de la fugue d'école, est soumis à beaucoup plus de restrictions. *Au delà* de ces langages scolaires, il y a celui des maîtres : on s'en rend compte immédiatement à la lecture du *Clavecin bien tempéré*, d'un *Quatuor* de Mozart ou d'une *Fugue* des dernières *Sonates* de Beethoven.

Or, est-il possible et souhaitable de changer le *statu quo* des Conservatoires et de laisser aux élèves, dans les classes d'harmonie et de fugue, la liberté de Bach ou celle de Beethoven en leur disant : « c'est bien simple; allez, mes amis, tâchez d'imiter ces maîtres, faites-nous du Beethoven, du Bach, du Mozart. Et s'il vous déplaît de pasticher quiconque, écrivez vos *pensers modernes* avec la *liberté ancienne* de ces hardis novateurs. »

Je ne pense pas que ce soit là ce que vous souhaitez (tout en désirant peut-être des règles assez souples). Et je crois que la plupart des professeurs s'y refuseront aussi (1). Pour moi, je crains également que ce ne soit pas la meilleure méthode, ne serait-ce qu'en raison des imitations de style qu'elle propose (2). Donc, il faut bien offrir aux élèves des règles plus étroites (3) que celles qui seraient fidèlement déduites de l'étude des classiques. L'erreur serait alors, pour leur donner du poids, de présenter ces règles du contrepoint, de la fugue d'école et de l'harmonie, comme celles suivies par les grands maîtres : car entre les unes et les autres, il y a une marge considérable. Donc enfin, si l'on veut être sincère, on est bien obligé de les présenter comme à dessein conventionnelles — ce qui ne signifie pas illogiques ou antimusicales, ni qu'il faille tout d'un coup les mettre au rancart.

En effet, il y a la manière de quitter, d' « oublier » les règles... Certaines d'entre elles (les meilleures et les plus musicales) restent latentes : on en est *imbibé* pour longtemps, et l'on se *développe* avec elles, même quittées, comme la plaque photographique sortie de l'acide pyrogallique pour être mise dans une cuvette d'eau pure, continue lentement à se développer (procédé que je vous recommande, bien qu'on ne s'en serve plus guère parce qu'il exige du temps et du soin). Je n'ai jamais prétendu que l'on doive se débarrasser *brusquement* des règles, comme d'un odieux fardeau jeté à terre dans un geste de révolte. Cette discipline est consentie, cette servitude est volontaire ; il faut qu'elle n'ait rien d'hostile, de vexatoire. Le jeune musicien s'en libère ensuite, progressivement, tout en conservant, pour la majorité des réalisations, ce qu'elle a de plus musical. Car il y a règles et règles. Les unes ne seront transgressées que rarement, en des cas plutôt exceptionnels (ainsi, sur les octaves consécutives) ; pour telles autres au contraire, leur r à l'écart élargit l'horizon et peut enri l'inspiration en permettant de nouv combinaisons sonores (ainsi, la règle le retard avec la note retardée ; celle l'appogiature en même temps que la n réelle ; celle sur la préparation et la r lution des dissonances, etc.)

Maintenant, que certaines d'entre e correspondent à des principes (suggé par les rapports des nombres de vibrati et par la sorte de perception que l'ore retire de ces rapports), tant mieux Mais pour la plupart, on n'en est moins obligé de les laisser, au besoin, ap la fin des études scolaires ; elles sont do en général, provisoires. Et nulle n' assez nécessaire pour qu'on ne puisse, certains cas, la contredire par une réali tion qui, *dans ce cas*, a raison. Enfin, vous appuyez leur convention sur une ba scientifique, ce n'en est pas moins, bi souvent, une convention — c'est-à-di un accord conclu entre le maître et s élèves pour qu'ils s'astreignent à certain interdictions que les grands musicien dans leurs chefs-d'œuvre, ont négligée

J'avoue qu'il ne me déplaît guère tenir un bon nombre de ces règles po conventionnelles aujourd'hui, malgré u origine raisonnable et respectable. On e plus à l'aise, ainsi, pour juger du *fa musical* sans être influencé par la règ traditionnelle. Ainsi, pour telles « diss nances » : on penserait, d'après le princip scientifique, que la stabilité est plus grand si vous observez la résolution des diss nances ; que la plénitude et le calme son plus forts si vous évitez des rencontr de secondes ou de septièmes. Mais au fond est-ce bien sûr ? La stabilité et le calm dépendent de tant de facteurs !

Je sais un *Choral* de Bach (1) où l basse est souvent en rencontre fort dis sonante avec le chant : pourtant, c'est une des choses les plus sereines, les plus calmes et les plus fortes, dans sa confiance immuable, que je connaisse. Et faut-il écrire traditionnellement les septièmes ou les neuvièmes pour qu'une musique soit *stable* ? La tranquillité qui se dégage d'*Epiphanie* (2) est à base de septièmes, dont certaines ne sont point préparées, et d'autres pas résolues ; ce sont des harmonies dont les septièmes sont stables « par elles-mêmes », si l'on peut dire. Autre exemple : la cadence de $\frac{9}{+}$ sur *ré* à $\frac{5}{3}$ sur *la* ne résout pas la neuvième, et donne une impression de grande stabilité. On citerait encore des chorals de Bach (assez nombreux) où la sensible, pour terminer, ne monte pas à la tonique : sans que pour cela le caractère en soit moins normal ou moins tranquille. En résumé, la musique est un art si subtil, où les expressions et les sentiments sont fonctions de tant de

(1) Qui ne sont pas aussi complètement autodidactes que Dupin, mais que je puis citer ici comme exemples, en raison du peu de leçons qu'ils ont prises.

(1) Je connais pourtaut des confrères à qui cette méthode semble préférable ; mais qu'un Max d'Ollone pense de la sorte, je répondrai qu'il en juge à son aise, d'après ses admirables dons personnels et que *lui aussi est une exception*, ayant toujours su bien écrire — témoin son *Passant* composé, si je ne me trompe, à l'âge de treize ans sur les vers de F. Coppée.

(2) Et c'est autre chose, de s'inspirer du style de Bach pour la fugue d'école ; je veux dire de pratiquer une grande indépendance quant aux notes de passage, ainsi que le fait Bach, tout en respectant les autres usages et restrictions de cet exercice scolaire. J'explique cela en détail dans mon ouvrage sur l'*Ecriture de la fugue d'école*.

(3) Je les ai élargies néanmoins, et simplifiées, autant qu'il m'a été possible.

(1) Œuvres pour orgue, 7e volume de l'*Edition Peters*, choral n° 57 "*Wachet rauf, ruft die Stimme*". Je pourrais aussi évoquer les *libertés* des rencontres de notes dans l'écriture contrapunctique de Bach : pourtant cela sonne plein, sans dureté, avec toutes ces secondes et ces septièmes, et même *agréable* à l'oreille (parce que c'est logique, expressif, et nécessaire). La pureté et la sérénité de Bach ne viennent donc ni de l'obéissance aux règles des Traités, ni de rencontres en sixtes ou en tierces.

(2) *Epiphanie*, poème de Leconte de Lisle, musique de Ch. Kœchlin (1er recueil de mélodies).

variables qu'il y a peut-être quelque danger à la vouloir étayer par des appuis scientifiques — lesquels, plus rigides, n'ont pas sa souplesse (toujours la différence entre l'esprit de finesse et l'esprit géométrique) ; et il en résulte que parfois « ça ne colle pas », la correspondance n'étant pas rigoureuse. Ou bien, si l'élève veut maintenir une correspondance rigoureuse, il acquiert un criterium impitoyable, qui parfois risque de l'induire en erreur, non sans quelque raideur dans sa conception musicale.

J'aime fort, nonobstant, la manière dont vous faites découler du principe de tonalité les caractères *différents* des accords sur les degrés IV, V, et de ceux qui sont établis sur le second ou le troisième degré. Et, d'une façon générale, j'approuve tout à fait votre conception que ces principes restent toujours valables : qu'on en use pour se conformer aux idées des classiques du XVIII^e, ou pour des moyens et des expressions plus modernes. Seulement, attention ! et précisons... Il est, dans ce sens, parfaitement exact de dire que les musiciens ne violeront pas plus *ces principes*, que l'aviateur ne viole la *loi* de la pesanteur (ça lui serait d'ailleurs impossible). Mais n'est-il pas inexact, en revanche, d'écrire *qu'on ne peut violer les règles* ? Les principes ne sont pas les règles des théoriciens : celles-ci étant déduites des principes, et dans un certain sens. Pour reprendre votre exemple, il est clair que si le *principe* est loi de la pesanteur (la chute des corps suivant la formule $e = vt + 1/2\ gt^2$), la règle sera : « Hommes, ne vous élancez pas dans les airs ». Violeront bel et bien cette règle (avec des résultats divers) le fou qui se jette du haut des tours Notre-Dame, l'aviateur partant d'une plate-forme aérienne, et même l'expérimentateur d'un nouveau système de parachutes... A moins que l'on ne corrige la règle de la façon suivante : « ne vous élancez pas dans les airs sans avoir les moyens de vous y soutenir ». Ce qui n'est plus alors qu'une sorte de bon conseil prudent, auquel on reprocherait presque son évidence. Et ce n'est pas du tout le genre de cette règle de l'harmonie, qui proclame sans restriction : « Ne faites pas de quintes consécutives ». Elle pose en principe que deux quintes de suite sont *mauvaises* — sauf de très rares exceptions d'ailleurs énumérées par les ouvrages didactiques. Jamais ils ne se sont avisés, jusqu'à ces dernières années, de prendre un ton moins autoritaire et de dire, par exemple : « Un enchaînement qui contient deux quintes risque *parfois* de donner à l'oreille une impression de creux, ou de vide. Donc, tenez-vous sur vos gardes à ce sujet. » C'est pourquoi, étant donné le caractère d'injonction administrative de cette règle des quintes, je trouve évident et indéniable que Debussy l'a transgressée — et il n'est pas le premier à l'avoir fait. Depuis longtemps les compositeurs en avaient plein le dos des gardes-champêtres de la Tradition ; Schumann disait : « Comptez les quintes et laissez-nous la paix. »

J'exposerai tout à l'heure mon avis au sujet de ces quintes. Mais, d'une façon générale, j'ai voulu rester dans le domaine de la musique et de la pratique. Je sais bien que j'aurais pu (certains penseront : *dû*) indiquer, par exemple, que les notes qui forment la base de la tonalité sont la Tonique, et les deux (Dominante, Sous-Dominante) dont les intervalles avec la tonique donnent les rapports les plus simples (3/2, 4/3). Mais ce fait, s'il a de l'importance pour vous -- penseur qui philosophez et cherchez les raisons des choses — en a beaucoup moins pour l'élève (1) ; le principal, en effet, est qu'il comprenne le rôle *musical* de la Tonique, de la Dominante et de la Sous-Dominante : qu'il en prenne conscience, qu'il perçoive ce que musicalement signifient les accords de ces divers degrés et le rôle qu'ils jouent ; en un mot, qu'il ait le sentiment musical de la Tonalité. (J'ai déjà dit pourquoi dans mon Traité, j'ai placé assez loin du début cette importante digression : afin que l'élève ait d'abord la pratique et la sensation avant de philosopher sur telle matière.) A qui ne comprendra pas, *musicalement*, ce qu'est la Tonalité, je crains fort que ce ne soit pas le principe des rapports simples qui le lui fasse comprendre davantage ; et pour celui qui le comprendra musicalement, cela suffit : il respectera cette Tonalité, d'instinct, par goût, sans nul besoin qu'on la fasse correspondre à ce principe des rapports simples. Il la respectera tout en sachant, au besoin, s'en affranchir — dans les limites de la musicalité.

Que voulez-vous ? Je ne suis pas sans redouter de faire appel à la science dans ce domaine de l'art où les choses et les causes sont si subtiles ; et je ne conteste aucunement la beauté traditionnelle ni toute la richesse, si diverse, de la musique tonale. Mais il nous faut également la ressource d'être libres, dans un harmonieux dosage de discipline et d'indépendance ; il faut même en certaines occasions se permettre une liberté plus grande encore *et ne craindre d'aller à l'encontre d'aucune tradition si l'instinct musical vous le commande.* Peut-être est-ce la raison majeure pourquoi j'ai laissé les principes scientifiques en dehors de mes exposés de règles comme en dehors de mes conseils généraux. En outre, j'avais l'impression (et je la garde encore) que les données de l'acoustique ne pouvaient engendrer les règles des traités que par une sorte d'abus de pouvoir, — et, comme vous l'écrivez fort justement, « par des conclusions qui dépassent ces principes ».

Plus particulièrement, j'ai préféré ne pas insister sur le sentiment de *vide* de la quinte (correspondant, ainsi que vous le faites judicieusement remarquer, au rapport simple 3/2 ; d'où les nombreuses coïncidences de position des cordes qui vibrent). On n'y pense que trop dans les Conservatoires, à ce creux de la quinte à vide — cette quinte sans tierce dont la sonorité cependant est si belle aux voix ou aux instruments, et que n'avaient pas méconnue les maîtres antérieurs au XVII^e siècle. En ce qui concerne les octaves et les quintes par mouvement dir je constate avec plaisir que vous renvo l'élève à son instinct et à son goût me l'a reproché parfois). Et certes, est bien obligé, dans certains cas, de renvoyer. Néanmoins, il n'est pas m vais de le guider par des règles, et si e sont un peu étroites (1) c'est pour le débutant n'abuse pas de ce moy surtout par mouvement disjoint. Et c aussi (pardon si je me répète) pour ass plir son écriture en lui faisant cherc des variantes.

Il est d'ailleurs hors de doute que Règle doit toujours être complétée par goût, et qu'en musique une jurisprude est nécessaire à côté de la loi. Si, nota ment, les leçons d'harmonie recherchent plénitude *en soi*, il faut convenir que mê dans ces études scolaires la plénitu reste subordonnée à mainte cause étr gère à la règle précise (parfois, opposé cette règle). Le problème est bien sub Et la valeur d'un enchaînement est ch variable : une disposition d'accord s bonne, habituellement ; une autre, q l'on croirait plus contestable, se trouv meilleure en certains cas par suite l'allure des parties et de l'expression ai réalisée. Il y a si souvent, dans la succ sion de deux accords, un rapport av le contexte !

Votre théorie sur les tierces, équilib entre les secondes et les quintes, est t ingénieuse et me semble correspondre la fois au phénomène sonore et à l'acti physiologique. Pourtant, la percepti que l'oreille humaine a de la tierce rest dans une certaine mesure, soumise l'habitude de l'époque. Verrons-nous temps où cette tierce, elle aussi, semble vide *aux professeurs d'harmonie*, le rô de réaliser l'équilibre sonore passant la seconde (1) ? D'ailleurs, dans la pratiq les choses ne sont pas aussi simples e comme je viens de le dire, il y a le contex qui intervient. Songeons à ce fait indisc table, qu'après certaines agrégations at nales ou polytonales très touffues, u accord parfait ou une 7^e de dominant *avec tierce* sonne plat, bien souvent, - et qu'au contraire avec la quinte san tierce (malgré le vide théorique de c sortes de quintes), ou avec le groupemen $\frac{9}{5}$, la sonorité sera bien plus acceptable(2) Question fort complexe, de rapports de so norités, que l'oreille seule résout et peu résoudre — sans d'ailleurs qu'il lui faill ni qu'elle puisse, pour cela, se baser su des principes d'acoustique.

Naturellement, la tierce semble dur aux Orientaux qui en sont restés à l conception monodique des anciens Grecs Et elle est moins goûtée que la second ou que la quinte par les Javanais. Il es vrai que leurs instruments donnent de sonorités si fluides que les secondes e deviennent fort douces. — Quant à l'aveni de notre musique européenne, après l

---

(1) Dailleurs je n'ai point posé comme *règle* que l'élève ait à se servir d'abord des degrés I, IV et V^eme puisqu'on trouve des 3^e, 2^e et 6^e degrés dans mes Basses et mes Chants sur les accords parfaits (sans qu'il en résulte d'ailleurs aucune difficulté pour l'élève).

(1) On m'a reproché, aussi, de les avoir trop élargies. Décidément, on ne saurait contenter tou le monde.

(1) Il faudra, alors, savoir retrouver la beaut de la tierce, comme nous avons fait pour la quint à vide.

(2) La septième de dominante sera presqu toujours à rejeter en pareille occurence.

seconde que fera-t-on avec le 7e et le 11e harmoniques ? (j'entends, ces intervalles joués tout à fait harmoniques justes (1) et non le *si bémol* et le *fa dièse* de l'accord bien connu aujourd'hui : *do, mi, sol, si bémol, ré, fa dièse*). Pourquoi n'utiliserait-on pas, quelque jour, ces notes dont les vibrations sont exactement sept et onze fois plus rapides que celles du son fondamental ? Le *si bémol bas* ainsi obtenu est d'une sonorité très reposante, — et plus consonnante que la tierce pythagoricienne ou même que la tierce tempérée d'un piano qui n'est pas accordé avec un art parfait. Je ne serais pas étonné d'ailleurs que l'on s'acheminât vers l'emploi de ces deux nouveaux harmoniques par le moyen des pianos à quarts de tons — ainsi que me l'a fait entendre M. Wychnegradsky d'une façon très intéressante, en me jouant des accords qui les utilisent.

⁂

Passons maintenant à la grave question des quintes consécutives. J'accorde volontiers que la quinte est plus *transparente* que la tierce (et l'octave plus encore que la quinte) ; votre explication acoustique de ce « vide », basée sur les coïncidences résultant de la simplicité des rapports 2/1 et 3/2, est excellente. Mais sommes-nous bien sûrs que cette transparence (ou ce creux, ou ce vide, si vous préférez) soit la *cause* de la prohibition des *deux quintes consécutives* ? Sommes-nous certains même que l'impression sur l'oreille (cette impression particulière résultant parfois d'un tel enchaînement, et que les élèves harmonistes connaissent bien, dénonçant avec un sourire narquois : « il y a des quintes », à l'audition du *Chant donné* d'un camarade) —sommes-nous assurés que cette « impression de quintes » provienne de la simplicité des deux rapports successifs 3/2 ? Que dire, alors, de la succession *quinte à octave* (3/2 suivi de 2/1), dont les rapports sont encore plus simples et qui pourtant n'est interdite que si l'octave directe est mal abordée ?

Lorsqu'on prit l'habitude, peu à peu, d'écrire sans quintes consécutives, au XVe siècle, l'usage était encore d'employer *souvent* la quinte à vide, que les musiciens de ce temps ne tenaient pas du tout pour un intervalle creux (aux voix d'ailleurs il ne l'est pas — ou, dans tous les cas, point d'une façon désagréable). En outre, et même encore au XVIe siècle, on écrivait sans scrupule des quintes très voisines et *très apparentes*.

J'ai le sentiment qu'à cette époque l'oreille n'était pas choquée par l'impression qu'elle reçoit de la succession de deux quintes. Je croirais donc plutôt que la prohibition de celle-ci vînt d'une désuétude due (avec l'emploi plus fréquent de la tierce) à l'indépendance des mouvements mélodiques — surtout dans les passages en *imitations* — et au désir d'éviter ce qu'il pouvait sembler y avoir de monotone dans les mouvements parallèles, en ces siècles où le sens contrapunctique acquérait un si grand développement. L'oreille ensuite, deshabituée de cette sensation des quintes consécutives, la jugea mauvaise, — comme au XVIIIe siècle, déshabituée des modes grégoriens, elle cessa d'accepter les enchaînements du 4e au 3e degré, du 3e au 2d, etc. Et il fallut un long temps, il fallut beaucoup d'indépendance et d'énergie et de perspicacité d'oreille chez nos maîtres français modernes, pour *vaincre la tradition*, pour faire comprendre au sens musical des amateurs (et des musiciens d'orchestre) que la sonorité des quintes consécutives n'est pas *en soi* mauvaise, que souvent elle n'est pas creuse, et qu'en bien des cas elle reste absolument licite.

Le problème de la cause de cette prohibition ne me semble donc pas si aisé à résoudre, et je craindrais manquer de rigueur scientifique en n'attribuant ladite prohibition qu'à la simplicité du rapport 3/2 et au vide de l'intervalle *en soi*.

Lorsqu'un musicien réfléchi, intelligent et instruit, comme Henri Rabaud, se demande *en plein examen semestriel* du Conservatoire (classes d'harmonie) : « pourquoi donc interdire les quintes ? Je n'ai jamais compris pourquoi... Ne trouvez-vous pas cette réalisation tout à fait bonne ? » (et il joue, au piano, un enchaînement avec deux quintes, qui sonne à merveille), — lorsqu'un artiste aussi conscient (et aussi respectueux de la tradition) manifeste de la sorte, on a le devoir de se dire qu'il a peut-être songé, lui aussi, à ce *vide* et à ces *rapports simples*, et que malgré la considération de ces rapports, la cause de la *règle des quintes*. lui reste mystérieuse.

Dans tous les cas, il a discerné (avec beaucoup d'autres, et vous aussi certainement) : 1° que souvent, les quintes consécutives ne s'entendent pas (même ayant lieu par notes réelles), qu'elles *ne sonnent pas quintes* ; 2° que si elles sonnent « quintes », cet effet assez particulier n'a souvent rien de désagréable pour l'oreille, ni même de disparate ou de plus répréhensible que deux quartes et sixtes ou deux accords de seconde consécutifs. Il varie d'ailleurs avec l'écriture des parties, le rôle des accords, la tessiture, le sens de la phrase, les timbres des instruments, etc. ; 3° enfin, que cette sonorité « quintes » peut, justement par sa transparence, donner un effet charmant. Et voilà où je trouve le plaisir de revenir à votre Principe en l'interprétant assez largement pour qu'il permette et même légitime ces quintes consécutives. Ce principe dit en effet : deux quintes consécutives donnent (surtout à l'aigu, par suite de l'absence d'harmoniques) un certain effet de vide (d'ailleurs relatif). Soit. Mais à présent, qui donc nous assure qu'un tel effet de vide soit à éviter ? et ne peut-on craindre, au contraire, qu'une plénitude donnée par les éternelles tierces (si elle n'est pas relevée avec le mordant des notes de passage et de leurs *rencontres*) ne tourne à la lourdeur ? Une lourdeur mièvre et sentimentale ? N'y a-t-il pas un peu de cela chez Brahms qui, suivant le mot de Gounod, nous confectionne des soupes épaisses, *où la cuiller tient debout* ? Au contraire, l'effet des quintes au début des *Sirènes* de Claude Debussy est d'une admirable luminosité (1). Et ce n'est plus du vide, en vérité : c'est de l'air, c'est de l'atmosphère, c'est toute la transparence du ciel méditerranéen évoquée par cet enchaînement (2) *ainsi réalisé*. Mais il fallait y penser, et c'est en quoi consiste le génie : s'aviser de solutions — très simples, mon Dieu ! — auxquelles d'autres confrères n'ont pas pris garde ; employer des moyens et des accords connus, de la façon exacte (et nouvelle) qu'il faut pour dire ce que l'on veut.

Rien de divers, d'ailleurs, comme les évocations données par les quintes consécutives : cloches lointaines (*Andante du second quatuor avec piano* de G. Fauré ; *Pas d'Armes du Roi Jean*, de Saint-Saëns ; *Chapelle bretonne*, de R. Lenormand, etc.), lumière étincelante (*Hymne au soleil*, des *Chansons de Miarka*, d'Alex. Georges), vitrail médiéval du *Rêve* d'Alf. Bruneau (issu du chœur final de *Faust* et menant à la *Cathédrale engloutie*)... De toute façon, ces quintes autrefois proscrites sont définitivement admises dans le langage musical : ce n'est plus à présent qu'affaire de dosage et d'à-propos chez les compositeurs. Ce *creux* est parfois un peu angoissé : voyez les quintes si expressives (et géniales aussi, en leur genre) par où conclut l'air de Nadir, des *Pêcheurs de Perles* (« Je crois entendre encore... »). Et je ne dis pas que l'angoisse même ne puisse trouver sa place en de simples leçons d'harmonie : les chants ou les basses de concours *doivent* être de la musique, — et, comme tels, ont le droit d'exprimer l'humanité de l'auteur (quand il en témoigne) ainsi que celle de l'élève... En résumé, pour le temps des études scolaires, je ne vois donc pas de raisons de proscrire les quintes consécutives à cause de la sonorité particulière qui en résulte (cette sonorité étant fort loin d'être toujours « mauvaise » n même d'être toujours en contradiction avec la plénitude souhaitée) ; mais bien plutôt, je trouve en cette interdiction le respect d'un usage (vénérable, étant très vieux) dont l'utilité la plus directe est que l'élève s'entraîne ainsi à vaincre des difficultés (comme dans le contrepoint et à éviter la monotonie des mouvements parallèles. D'où l'aisance de l'écriture. E l'on est ramené, de la sorte, à ma conception sur la règle des quintes.

Maintenant, il y a aussi la questio de la quarte. Elle demeure assez obscure Cet intervalle (d'après le principe de rapports de complexité croissante) doi être tenu pour plus plein que la quint et moins que la tierce, au-delà de qu se trouvent les dissonances de second La quarte serait donc *plus consonnan* que la tierce. Or, les maîtres d'autrefo (nous dit-on) en faisaient une dissonanc et dans certains traités l'on craint enco d'attaquer directement la quarte d seconds renversements ; alors qu'on n redoute ni la quinte de l'état fondamenta ni la tierce des premiers mouvement Il y a là une irrégularité, une éviden

---

(1) C'est-à-dire donnant exactement 7 et 11 fois plus de vibrations que le son fondamental.

(1) Je reviendrai plus tard sur les beaux effe de quintes et de quartes à vide que l'on trou dans les œuvres du XIIIe et du XIVe Siècles.

(2) Sans oublier les quintes si réussies *Namouna*, au début du dernier tableau.

non-correspondance au principe des rapports de complexité croissante.

Dira-t-on que les théoriciens, sans en avoir conscience, ont envisagé deux sortes de dissonnances (ou de « désagréments » dans la sonorité d'un intervalle) : la seconde, plus chargée en rencontres sonores que la tierce, la quarte plus vide ? Mais alors la quinte, plus vide encore que la quarte, aurait dû être redoutée davantage et si l'on craignait d'écrire $\frac{6}{4}$ sans préparer la quarte, il fallait $\frac{4}{3}$ craindre plus encore $\frac{7}{5}$ avec la quinte non préparée. $\frac{}{3}$

En réalité, si l'on se réfère sans parti pris au phénomène sonore, la quarte des seconds renversements *d'accords de septième* n'est aucunement dure ni creuse. Un de ces seconds renversements, bien écrit, est en général d'une sonorité excellente (que la quarte y soit préparée ou non), et sa plénitude ne laisse rien à désirer. *C'est donc ici la règle traditionnelle qui a tort.* Remerciez-moi, mon cher confrère, de cette déduction, car elle vous mène à conclure : « la règle traditionnelle a tort dans ce cas ? eh bien, justement, parbleu ! elle n'est pas en accord avec le principe des complexités croissantes. »

Toutefois, un point reste mal éclairci. Il n'est pas douteux que la simple quarte et sixte dont la quarte n'est pas préparée, sonne creux — plus creux que l'accord parfait — à moins que ce ne soit une quarte et sixte sur la dominante, ou qu'à ce moment précis elle ne détermine une modulation par quoi, tout justement, elle devient une quarte et sixte de la dominante. Exemples :

Dans la plupart des autres cas, une quarte et sixte qui n'est pas sur le 5e degré exige que la quarte soit préparée, et celà revient en général à écrire cet accord comme résultant de notes de passage, de broderies ou d'appogiatures.

N'importe d'ailleurs. Lorsque je songe à toute cette controverse qui nous donne l'heureuse occasion de discuter, comme les lettrés d'*Asie*, « sur la poésie et sur la beauté », et quand je lis vos conclusions, il me semble que si nous présentons et basons les règles d'une façon différente, ce sont évidemment (à peu de chose près) les mêmes règles ; et je pense que sur le but à atteindre, sur l'enseignement pratique de l'harmonie, sur son utilité (je dirais sa nécessité) et plus généralement sur la nécessité d'une technique sérieuse, d'un apprentissage complet qui permette d'être ensuite un artisan expert, — sur tout cela, nous avons sans doute des idées voisines. (Ce n'est pas le cas de tous mes confrères : certains même jugent néfaste l'enseignement de l'harmonie et conseillent de faire simplement du contrepoint, avant la fugue). Je reste également dans votre conception générale, si je ne me trompe, en n'ayant parlé des *modes grégoriens* qu'au second volume de mon Traité, à un élève déjà maître de son style dans les modes majeur et mineur « classiques ».

Je ne prétends d'ailleurs point qu'en cela je me sois conformé à l'ordre historique, car au XVIe siècle il y a déjà tonalité, et cela malgré les cadences hypodoriennes qu'on y peut rencontrer (la *sensible* — 7e degré à distance de demi-ton de la tonique — n'étant nullement *nécessaire* à la notion de tonalité, qui est basée sur le rôle des accords de dominante et de sous-dominante par rapport à celui de la tonique, — chacun de ces accords pouvant être majeur ou mineur). En outre, le sentiment de tonalité que l'on trouve au XVIe siècle n'y empêche pas l'emploi des accords des 2d, 3e et 6e degrés. On conserve encore la finesse de touche des modes et du chant grégoriens, laquelle disparaîtra avec le triomphe du majeur, avec la prédominance des degrés en « rapports simples » à l'égard de la tonique, avec ce qu'il y a parfois de *primaire* dans ce *mode d'ut*. L'harmonie *modale* est parfaitement possible, mais il faut pour l'écrire un sens très sûr de la tonalité joint à une grande finesse d'oreille (ou plutôt de goût musical) qui permette d'évoluer avec grâce et sûreté tout ensemble dans les méandres que favorisent ces tonalités à modes grecs.

J'avoue que, sans mépriser le « Royal Majeur », j'estime que le XVIIIe siècle lui a fait une part trop considérable (bien que cela fût peut-être nécessaire, temporairement, à l'évolution de l'harmonie). Je ne laisse pas d'éprouver une vive sympathie pour ces modes que notre musique moderne française a si heureusement retrouvés, et au sujet desquels il reste encore tant à chercher, tant à dire, tant à réaliser. Affaire de goût personnel d'ailleurs, car plusieurs années déjà avant d'avoir suivi les admirables leçons de Bourgaullt-Ducoudray au Conservatoire, j'avais plaisir au mode de *la* avec *sol bécarre*. Il y a donc très longtemps que j'ai ces harmonies dans la tête et que je réfléchis à ces questions, avec l'espoir à présent de terminer bientôt un nouvel ouvrage d'enseignement, sur la *Polyphonie modale*. En attendant, je remarque que : 1° la polyphonie s'arrange parfaitement de ces modes (voir Josquin des Prés et tant d'autres) ; 2° le besoin d'accords majeurs est déjà satisfait par ceux du *Phrygien* et du *Lydien* ; 3° *la dominante n'exige pas un accord majeur*. Il est vrai que cet accord majeur demande moins d'effort, car la tierce y est suggéré par la résonnance naturelle (harmonique 5) de la fondamentale : mais à ce compte, si l'on cédait à cette sorte de paresse, il n'y aurait pas de mode mineur, car toute tonique, sous-entendant (par résonnance naturelle) le 5e et le 7e harmoniques, porterait une manière d'accord de 7e de dominante et sonnerait comme une dominante. Je crois que c'est le sentiment d'Arthur Honegger ; ce sentiment est à l'opposé de celui qui permet et désire les modes grégoriens.

Quant aux causes de l'avènement de ce Majeur-Roi, plus encore que l'accord parfait majeur de dominante (qui existe également dans le mode « mineur classique ») je penserais que ce fut une affaire de sensibilité. En même temps que la musique religieuse subissait une éclipse partielle au XVIIe siècle (1), la mus d'opéra prenait une place importan or, le *dorien* et le *phrygien* conve mieux au chant grégorien qu'aux c tines de ténors, celles-ci d'autre s'accommodant mieux du *majeur* (a que du *mineur à sensible*, avec son exp sion appuyée), il était naturel qu majeur vît son empire augmenter de en jour. D'ailleurs l'usage de la septi de dominante, récemment découverte, fit qu'accroître cette suprématie de la sible. Mais les autres modes ne sont incompatibles avec la polyphonie, de là.

Quant au style plus archaïque où do nent les quintes et les quartes (sans mo tonie d'ailleurs, sans que cela soit mouvements parallèles, mais au contra avec des contrepoints et l'emploi restre des tierces, plutôt comme notes de p sage), ce style, qui est celui des harm nistes français de l'Ecole de Notre-Da au XIIIe siècle et dont on voit subsis des traces chez Guillaume de Macha au XIVe siècle, garde encore aujourd'h une fraîcheur étonnante. Et de la rare des tierces, de la prédominance des quart ou des quintes à vide, il se dégage souve un éclat que je ne puis comparer qu celui des vitraux du moyen âge. Malhe reusement, malgré l'effort admirable d't Henry Expert, on n'a que de trop rar occasions d'ouïr ces œuvres d'un pas injustement oublié ; et quand le hasa d'une audition nous les ressuscite av leur jeunesse et leur fraîcheur si vivace on s'étonne et l'on s'indigne d'un t oubli. Il se peut qu'alors une sympath enthousiaste pour cette musique médiéval et pour ces modes qu'anime tant de grâc fine, spirituelle et tendre, il est possibl qu'une bien naturelle et légitime admira tion conduise parfois d'excellents esprit à exagérer quelque peu dans leurs récrimi nations contre la royauté trop exclusiv du mode majeur ; rien d'étonnant à cela rien, même, de répréhensible. Et, après tout, si le Majeur peut à bon droit se glori fier d'authentiques chefs-d'œuvre (qu d'ailleurs ne sont pas les seuls de la musique), il est coupable, d'autre part, d tant de platitudes ! Des niaiseries, emphatiques ou mièvres, sentimentales ou sautillantes, que jamais on n'aurait l'occasion ni la possibilité, *ni même l'idée* d'écrire en *dorien* ! Tout cela sort un peu de mon sujet ; je n'y suis venu qu'à propos de la dernière page de votre article, où (non sans un réel bon sens) vous défendez la cause du Majeur. Mais j'avoue qu'à l'audition de certaines platitudes modernes, je laisse tout bon sens et souhaiterais qu'on envoyât pour un temps le Majeur en exil, afin que cet ostracisme favorisât une rentrée en grâce, plus complète encore, des vieux modes.

Pour terminer — et je pense que c'est la conclusion à tirer de notre controverse — je ne soutiendrai pas que peu importent les moyens pour atteindre un but (je juge les vôtres pleins d'intérêt — tout en conservant l'impression que les miens restent

(1) Moins considérable que celle de l'architecture religieuse, mais très sensible tout de même. Et la *religion* de cette musique est plus mondaine, il me semble.

légitimes et profitables), mais j'estime que le principal en la matière est de voir un nombre respectable de bons esprits se consacrer à ces difficiles problèmes de l'enseignement de la technique musicale, sachant respecter et aimer le passé sans repousser en bloc l'avenir. Il me semble que l'opinion a fait des progrès depuis le temps où René Lenormand se voyait écarté par tous les éditeurs pour sa belle *Etude sur l'harmonie moderne*, que le *Monde Musical* se fit un honneur d'accueillir, — Lenormand, si ouvert à toute chose nouvelle et, malgré son âge, si jeune.

Aujourd'hui, me direz-vous, c'est le contraire : on accueille tout pourvu que ça soit nouveau et révolutionnaire. J'espère que non, toutefois. Entre les snobs et les vrais connaisseurs, il y a de la marge.

Je n'ai jamais pensé qu'il fallût laisser les jeunes écrire n'importe quoi, n'importe comment. J'ai toujours dit, et je le redis encore : il y a la manière. Cela posé, j'admets que l'on puisse tout faire, en effet, si l'on sait ce que l'on veut, et surtout si l'on est conduit par un bon instinct musical soutenu d'une solide technique. Mais, ainsi que le disait Jean-Sébastien, *il faut beaucoup travailler*. Je ne dis pas que grâce à ce travail (comme Bach, trop modeste, voulait le faire croire) on en arrivera jamais où il en est arrivé : mais une technique sérieuse et *musicalement, librement utilisée*, est un trésor magique puisqu'elle ouvre les portes des domaines enchantés de l'inspiration, où vit et chante l'être intérieur.

Elle nous enseigne aussi que les anciens moyens sont encore bons, qu'il n'y a rien de désuet en fait d'accords ni même d'enchaînements (à condition de les savoir utiliser), comme elle nous guide vers le futur dans la forêt nouvelle où chaque pas est empirique. L'équilibre, c'est de savoir regarder l'avenir sans oublier ni méconnaître ni perdre de vue le passé. Mais c'est aussi d'avoir confiance en cet avenir, qui ne sapera point les bases de la musique parce qu'il aura permis des agrégations atonales ou polytonales. La polytonalité ne tuera pas la musique tonale, — pas plus que les septièmes n'ont tué les accords parfaits. Ceux-ci et celles-là se portent encore à merveille.

Je crois d'ailleurs que si nous ne devons pas accueillir béatement (et bêtement), parce que nouvelle, toute élucubration d'un jeune confrère, la meilleure attitude cependant est la plus bienveillante, à condition que cette bienveillance ne tourne pas à l'aveugle faiblesse. Et il est contestable de penser que n'importe qui puisse écrire n'importe quoi sans que personne « élève une protestation ». Je crois bien n'avoir pas écrit « n'importe quoi, n'importe comment » (tout en ayant réalisé dans certaines de mes œuvres des agrégations nettement polytonales ou atonales) : mais je me doute que plus d'un musicien les voit avec une certaine inquiétude ; *a fortiori* réclameront-ils contre les expériences, plus hasardeuses, d'un débutant. Et le « sévère théoricien » que je suis, se garde de « sourire avec complaisance » à *toutes* les nouveautés des apprentis sorciers... J'ajoute qu'en ces derniers temps, mes jeunes confrères de France (dont certains écrivent une musique que j'entends avec beaucoup de plaisir) vont de préférence vers des réalisations de simplicité (vigoureuse ou charmante), et que ce sont beaucoup plutôt des passages de ma *Sonate d'alto* (1915), de ma *Sonate de hautbois* et de mon *Quintette* (antérieurs à 1920) qui pourraient être taxés, par les gardiens de la tradition, de « raper les bases » et de « chambarder des vérités millénaires ».

Mais je pense qu'il convient de ne pas prendre ainsi les choses au tragique et de ne point *opposer* les nouveautés de notre époque aux œuvres traditionnelles d'autrefois — lesquelles d'ailleurs étaient nouvelles par rapport à leurs devancières, ne l'oublions pas. J'ai trop souvent écrit que l'ancienne beauté ne saurait périr, je l'ai trop souvent expérimenté moi-même (et particulièrement en conduisant l'admirable *Felix Virgo* de Guillaume de Machaut à l'une de mes conférences de l'Université de Californie) pour craindre que mes compositions — à supposer qu'elles aient une influence — puissent être coupables d'ébranler les fondements de l'art musical (1). Seulement, si l'ancienne beauté est toujours là, d'autres beautés s'y viennent joindre, et sans qu'il y ait contradiction : mais il en résulte un enrichissement, un agrandissement du royaume de la musique. Toutefois, il faut pour cela qu'on n'érige pas en règles (autrement que provisoires ou débonnaires) les habitudes et les usages sur quoi les œuvres du passé furent bâties. *Ces usages peuvent être bons encore. Mais ils ne sont plus les seuls.* Je relis, en ce moment, la première de mes mélodies (inédites) sur l'incomparable *Sheherazade* de Tristan Klingsor : voici une ligne où il n'y a pas un temps qui ne marque une *faute d'harmonie* par rapport aux règles usuelles (2). Et pourtant (excusez-moi : on dit souvent que je suis « modeste », ça n'est pas vrai) ; et pourtant j'ai l'impression que c'est de « la musique ».

L'argument « vérité millénaire » n'est pas sans danger. En partant de là, on n'aurait jamais usé des tierces, jamais écrit à 3 ou à 4 parties. Mais je n'accepte pas tout des choses nouvelles ! je n'accepte aucunement cette atonalité primaire, systématique, grise, d'un mortel ennui malgré le sautillement de son prétendu « dynamisme », et dont les harmonies fausses ne servent qu'à masquer (assez mal d'ailleurs) la banalité de la « pe musicale » (si l'on peut dire). Les ex teurs de ce brevet industriel, on les att quand ils voudront bien accorder quatre parties, pour réaliser un ch sur un thème traité par Bach.

Faut-il, pour conclure, définir mon a tude ? Je crois qu'elle se définit assez par les considérations qui précèdent me semble que l'on doit tout ensemb ne pas avoir la prétention de fixer a une borne (dite : *tradition*) le point les jeunes générations ne devraient dépasser — et ne pas mettre une au borne (dite : *mode du jour*) immédia ment derrière ces jeunes générations, a deux écriteaux infamants : « Jardin modes désuètes » dans le terrain de génération précédente, et « Cimetière langues mortes » dans celui d'un pa antérieur.

C'est donc un équilibre à garder en le passé et l'avenir, mais non du t par la méthode du juste milieu qui con terait à retrouver le style de Mendelsso à égale distance des anciens et des mod nes. L'équilibre que je m'efforce d'atte dre et que je souhaite de trouver chez n confrères, résulte d'une somme d'admi tions provenant d'époques différent une somme la plus grande possible. L plateaux d'une balance peuvent se fa contrepoids, même très « remplis », rien n'oblige à ne les charger que parcim nieusement. Ce qui ne signifie pas que j mettrai, pour faire nombre, n'impor quoi. On connaît même des jours où vous semble qu'au temps de la musiq dite *classique*, il n'y ait pas beauco de noms qui vaillent l'honneur de figur aux plateaux de la balance *Postériti* Effectivement, il existe des réputatio assez surfaites. Mais en revanche, ch des musiciens d'autrefois restés ou dev nus obscurs, il est des pages vraime belles. Et il y en a, aussi, chez tels d présent qui sont à peu près ignorés, c que l'on ne joue que trop rarement. J'a cité Dupin ; qui se soucie (à part quelqu connaisseurs) des très beaux *Nocturn* d'Abel Decaux ? qui songe à faire mett du Charles Bordes au répertoire *courar* des concerts ? Quel directeur de scèn lyrique montera les œuvres théâtrale d'André Gedalge ? Et que dire des dispa rus oubliés, comme Etienne Royer, de isolés, comme François Berthet (1), aux quels je regrette que l'on ne pense pa davantage ?

Mais je m'arrête, car je m'aperçois qu je ne sais me borner. Pourvu que je n mérite pas le reproche de Boileau !

Encore merci, mon cher confrère, d m'avoir donné l'occasion de converse avec vous, et puisse cette mise en œuvre du *grammatici certant* n'avoir pas semble trop longue à nos lecteurs...

Charles KOECHLIN.

(1) Pardonnez moi de citer mes œuvres, et je sais bien que votre article ne les visait point, mais j'y suis amené tout naturellement par le paragraphe précédent, où je compare leur écriture à celle des œuvres de mes jeunes confrères.

(2) C'est la constatation d'un fait ; je ne m'en vante ni ne m'en excuse, et je ne place point ces compositions au-dessus de celles que j'écris dans un langage plus traditionnel.

(1) dont cependant la charmante *Sonatine* (refusée par la S. M. I.) fut exécutée avec succès par M. F. Gaillard.