



Paradoxe sur l'harmonie

Il est possible qu'il n'existe pas d'activité pure, c'est-à-dire susceptible d'être complètement connue en partant d'un seul principe ou d'un seul ordre de principes ; en cela notre vie intellectuelle ne différerait pas de notre vie physiologique, dont les fonctions nous apparaissent généralement comme des antagonismes (opposition des extenseurs et des fléchisseurs dans l'ordre musculaire, des chalone et des hormones dans l'ordre humoral, etc., etc.)

L'enquête profuse menée par M. Henry Brémond sur la poésie pure a montré que cette notion dissimulait un fantôme et que, suivant la très juste formule de M. Paul Valéry, la poésie constituait un équilibre — nous dirions peut-être un compromis — entre le discours et la musique.

Mais jusqu'à quel point la musique elle-même est-elle une activité pure ? Comment le pourrait-elle, quand les uns affirment que son essence est le son, d'autres le rythme, et qu'une étude objective et sincère montre que les uns et les autres ont raison en ce qu'ils affirment et tort en ce qu'ils nient ? Divisée contre elle-même, la musique n'a pas non plus de limites précises, et il est impossible de la comprendre si on néglige ses relations étroites avec le discours sur une frontière, avec la danse et le théâtre sur l'autre.

Il est toutefois dans la musique un domaine qui longtemps a été regardé comme pur : c'est celui de l'harmonie. Objet des plus anciennes études d'esthétique scientifique, explorée selon la route royale qui la traverse par des esprits puissants et pénétrants — de Pythagore à Zarlin, de Galilée

à Rameau, de Helmholtz à Riemann — l'harmonie est considérée comme une discipline scientifique et a fait l'objet de systèmes déductifs qui, dans une certaine mesure, coïncident avec la réalité.

Les écarts demeurent toutefois assez marqués pour qu'il soit permis de se demander si cette méthode directe ne pourrait pas être utilement complétée par des recherches entreprises en considérant l'harmonie non plus comme un domaine homogène et clos, mais comme le terrain de rencontre, le *border*, de deux activités limitrophes. Dans ces recherches seront laissés délibérément de côté, non pour les contester, mais pour ne point surcharger l'exposé, tous les résultats acquis en partant des données acoustiques.



L'auteur de cet article a, dans un ouvrage antérieur (1) indiqué que l'harmonie pouvait être considérée comme un conflit ou un compromis (celui-ci ne va pas sans celui-là) entre le *timbre* et le *contrepoint*.

On nous a enseigné que le timbre était dû (entre autres choses) au fait que les notes principales par nous entendues sont accompagnées de sons accessoires, correspondant généralement à tel ou tel des degrés de l'échelle harmonique, l'importance respective des divers degrés variant selon chaque instrument.

Supposons qu'un ou plusieurs de ces sons accessoires soit renforcé par une source extérieure au point d'être perçus isolément (ce qui arrivera à un moment variable selon la note et l'auditeur ; voir les travaux de Stumpf) ; ils n'en continueront pas moins à influencer sur le timbre particulier de la note principale. Prenons comme exemple les jeux d'orgue destinés à accompagner à la septième et à la neuvième, pour en « corser » le timbre, un jeu principal trop nu. Le profane ne percevra que ce « corsement » ; l'auditeur averti percevra à la fois le corsement et les sons isolés qui le provoquent.

De même, et surtout au début, l'auditeur des neuvièmes debussystes percevait à la fois, plus ou moins consciemment, un empilage de tierces et la couleur particulière dont était éclairée la note fondamentale.

A l'opposé, et si nous voulons étudier l'harmonie en partant du contre-

(1) *La sensibilité musicale* (Alcan).

point, il nous faut supposer une pièce où les voix, liées seulement par des correspondances de rythme, attaquent deux thèmes différents — ou le même thème décalé — sans se soucier de la manière dont les notes se rencontrent. La musique moderne nous offre de tels morceaux ; même chez les classiques on trouve l'effet fragmentairement (cf. plus loin deux exemples pris dans Schumann).

La convergence du timbre et du contrepoint, qui a créé l'harmonie, apparaît sous trois aspects selon que la musique est dominée par le souci *tonal*, admet la *polytonalité* ou recherche l'*atonalité* ; cette distinction combinée avec celle que nous venons de donner, nous fournit notre plan.

A. PHASE TONALE.

I. Départ du timbre.

Lorsque les sons harmoniques d'une certaine note se trouvent renforcés, en totalité ou partie, par des sons extérieurs, cette note acquiert une valeur particulière par rapport aux notes voisines.

On affirme donc la prépondérance de la note tonale en enveloppant la ligne mélodique d'une harmonie construite sur les sons résultants de cette note.

Ainsi se constitue un type simple et courant d'accompagnement qui, au début, ne comporte l'emploi que d'un accord unique, l'accord de tonique, auquel viennent s'ajouter, par la suite, les accords de dominante, de sous-dominante, etc.

Le procédé ne permet point de créer un accompagnement continu puisque seuls les degrés principaux de la gamme peuvent être soutenus de la sorte ; il est à peu près inapplicable si l'on ne dispose que de deux voix.

On se trouve ainsi amené à chercher un autre type d'accompagnement consistant à doubler la mélodie principale par une mélodie de même mouvement, mais sans existence propre, et composée de degrés de sa gamme (c'est un contre-point au sens médiéval, mais non dans celui où nous prenons maintenant ce mot).

A quelle distance de la mélodie principale doit s'établir le dessin d'accompagnement ? Examinons les divers intervalles en suivant l'ordre d'affinité que leur assigne la théorie classique.

a) Quinte. C'est peut être par là qu'on a commencé ; mais il y a incompatibilité entre le parti de doubler chaque note par sa quinte et celui de donner une valeur spéciale aux notes principales de la gamme en renforçant leurs harmoniques. Une mélodie doublée à la quinte est, de ce point de vue, atonale ; chaque note successive, sauf le degré de *si*, s'établit successivement comme tonique.

b) Quarte. L'accompagnement à la quarte présente le même inconvénient, plus celui de créer une indécision ; dans l'accord *ut-fa*, *fa* a tendance à paraître note principale.

c) Tierce. L'accompagnement systématique à la tierce harmonique majeure entraînerait, dès le second degré de la gamme, une modulation. L'accompagnement par tierce doit donc être alternativement par intervalles majeur et mineur ; dans ce cas l'affirmation tonale subsiste, mais il est bien évident que les propriétés harmoniques de la tierce n'entrent plus en ligne (1).

d) Seconde. Faut-il aller jusque là ? A tous les points de vue l'intervalle de seconde n'est pas très éloigné de la tierce mineure. Il est cependant contre-indiqué pour deux raisons :

1° L'affirmation tonale exigerait, comme pour la tierce, une alternance de tons et de demi-tons ; le frottement au demi-ton présente un maximum de battements et surtout crée une incertitude interprétative, cet écart léger pouvant provenir tout aussi bien d'une erreur d'intonation d'un des exécutants que d'un parti.

2° Le mouvement conjoint accompagné à la seconde crée une autre incertitude : dans la succession *do-ré*, *ré-mi*, on peut entendre une voix chantant *do*, *ré*, l'autre *ré*, *mi*, ou bien une voix chantant *do*, *mi*, l'autre *ré*, *ré*. Il ne faut pas que les voix progressent collées l'une contre l'autre ; un intervalle est nécessaire (tout comme entre des soldats qui défilent) pour affirmer leur indépendance, dégager le dessin (ou le dessein) mélodique (2).

En résumé, dans le système tonal, l'enrichissement du timbre peut être obtenu par deux procédés : valeur plus grande donnée aux notes principales du ton par le renforcement de leurs harmoniques ; doublement à

(1) Rien de plus flottant que la notion de tierce. A la page 93 de l'ouvrage cité plus haut l'on trouvera une liste de seize intervalles différents portant ce nom.

(2) Tout ceci, bien entendu, à moins que le compositeur, le metteur en scène, etc., ne veuille donner l'impression de fouillis.

un intervalle à peu près constant (tierce de préférence) par une mélodie secondaire dont tous les degrés sont empruntés au ton. Les deux procédés sont parfaitement compatibles et comportent, l'un affirmation, l'autre respect plus ou moins marqué de la tonalité.

II. Départ du contrepoint.

Il est probable (Cf. « *Sumer is icumen in* ») que les plus anciens contrepoints véritables ont été des canons, et il n'est pas interdit de supposer qu'ils aient consisté en juxtapositions pures et simples, sans souci des frottements, d'un thème et du même thème décalé.

Mais de toute manière le souci de l'affirmation tonale devait conduire très vite à rechercher des combinaisons propres à multiplier des contacts tonaux, c'est-à-dire mariant des degrés de l'accord parfait du ton : il était désirable que ces contacts tonaux coïncidassent avec les temps forts, les syllabes importantes, etc.

Le contrepoint ainsi conçu est tout autre chose que l'accompagnement à la tierce, et les préceptes de l'école marquent nettement la différence. L'accompagnement à la tierce n'a point de prétention à l'autonomie ; il ne dissimule point qu'il procède de la mélodie principale et personne n'a de reproches à lui adresser à ce sujet. La partie indépendante, au contraire, doit marquer cette indépendance : aussi lui est-il interdit de suivre l'autre, docilement, plus de deux ou trois fois, à la tierce ou à la sixte ; le contact tonal doit y paraître l'effet, non d'un enchaînement, mais de coïncidences heureuses.

Un bel exemple de cette distinction est fourni par le chœur initial de la *Passion selon Saint-Jean* où, à un mouvement orchestral par tierces se superposent, avec les plus hardis frottements, des voix indépendantes ; dans ce riche ensemble harmonique on sent très bien ce qui vient du timbre et du contrepoint.

B. PHASE POLYTONALE.

Supposons une surface d'une couleur, puis une autre où sont peintes de larges bandes alternativement de deux couleurs ; puis d'autres encore où les bandes deviennent de plus en plus étroites, les couleurs de plus en plus nombreuses, jusqu'au moment où un tracé composé de raies imper-

ceptibles, de toutes les nuances possibles, donne à l'œil l'impression d'un gris uniforme : nous pouvons représenter ainsi le passage du tonal au polytonal, puis à l'atonal.

Le système polytonal comporte également un recouplement avec départs du timbre et du contrepoint.

I. Départ du timbre.

La modulation brusque produit souvent un effet de changement de timbre ; les exemples en sont courants dans Schubert (*finale* de la symphonie en *ut* (1) ; *andante* de la symphonie prétendue inachevée), Beethoven a tiré un effet puissant de la modulation brusque à la tierce majeure inférieure (V^e et IX^e symphonies, *Fantaisie avec chœurs*, etc.) (2).

Le parti d'accompagnement par accords parfaits, en raison du pivotement qu'il permet sur chaque degré, se prête fort bien à la modulation subite. L'accompagnement en tierces se prête au contraire, surtout quand il est traité sous une forme chromatique (3) à la modulation progressive (4) ou indécise, si fort à la mode de nos jours (5).

(1) Cf. *Revue Musicale*, 1^{er} décembre 1928, p. 20.

(2) Il n'en faudrait pas conclure, avec M. André Gide qui a récemment donné dans cette revue une excellente et lumineuse analyse de l'harmonie dans Chopin, que le maître de Bonn ignorait la modulation indécise ou progressive. Il me suffit de citer la vingtième des variations sur une valse de Diabelli, le quatuor en *ut* mineur, etc.

D'une manière générale on a parfaitement le droit de ne pas aimer Beethoven ; mais comme la conséquence naturelle de cette aversion est qu'on ne le pratique plus et qu'on finit par l'oublier, il vaudrait mieux, en tel cas, n'en point parler, et ne pas se laisser aller au sentiment mauvais qui pousse à sacrifier, sur l'autel du musicien que l'on aime, ceux qu'aiment les autres.

(3) Cf. Chopin, étude op., 25, n° 6, à rapprocher du chœur de Bach cité plus haut, en notant que, malgré le chromatisme fondamental, il subsiste des alternances de tierces majeures et mineures dans l'une et l'autre pièces.

(4) Il existe un autre type de modulation, purement mélodique en apparence, mais où certainement entrent en jeux les harmonies sous-entendues du thème modulant. L'étendue de cette étude ne permet point d'en parler. (Chanson du *Dragon d'Alcala* dans *Carmen*).

(5) Il est amusant de noter que, alors que la mode proscriit les variations progressives d'intensité (1^{er} morceau de la *symphonie avec chœurs*, Wagner, etc.), et n'admet plus que des changements par plans distincts (dernières œuvres de Stravinsky), elle exige le contraire en matière de modulations.

II. Départ du contrepoint.

La construction canonique permet toutes les combinaisons polytonales, soit qu'on procède par changements alternatifs à la manière de la fugue classique, soit qu'on s'en aille, de quinte en quinte par exemple, aussi loin qu'on le veut, soit qu'on maintienne, comme dans les canons de Bach, l'équivoque durable d'un chant qu'accompagne sa propre réplique décalée dans le temps et sur l'échelle sonore. Puisqu'aussi bien Schumann a été, dans cette revue, immolé sur l'autel de Chopin pour crime de modulation plate, je rappellerai, dans le chœur final de *Faust* (version longue, celle qu'on ne joue jamais, parce que le matériel d'orchestre a été établi *in principio — et nunc et semper* — sur la version courte), un passage fugué (1) où s'affirment simultanément les tons d'*ut* et de *sol* avec des frottements où il faut vraiment être exigeant pour trouver de la platitude. Du même auteur, et dans la même œuvre, n'oublions pas la belle polyphonie modulante que nous offre l'air du *Pater Ecstaticus* ; inspirée évidemment de l'*Incarnatus* de Bach (2), mais digne du modèle.

C. PHASE ATONALE.

Existe-t-il vraiment une musique *atonale*? En principe, on peut répondre non ; une telle musique comporterait une échelle homogène : or l'homogénéité, la symétrie, l'équilibre sont signes de mort, l'hétérogénéité, l'asymétrie, le déséquilibre, principes d'action et de vie (Cf. le principe de Carnot et les travaux de Pierre Curie sur la symétrie). Mais c'est là vue théorique ; une musique fondée sur le son pur peut ouvrir une large place au bruit, un discours rythmé à des passages de pure prose, un morceau nettement tonal à l'atonalité, qu'on est ainsi conduite à étudier en elle-même, tout comme on étudie les mouvements contrapunctiques indépendamment des accords qu'ils engendrent, les dissonances indépendamment de leurs résolutions possibles.

(1) Édition Peters, piano et chant, p. 16.

(2) Cette forme, évidemment, préoccupait Schumann. Cf. la mélodie, op., 90, 5. (*Einsamkeit*).

I. Départ du timbre.

Il semble (mais ceci est déduit du raisonnement plutôt qu'induit de l'observation) que les systèmes harmoniques établis en parlant du domaine du timbre (changements de couleur à la Schubert, modulations du thème du Sommeil dans Wagner, etc.) se prêtent mal à des développements atonaux. L'accompagnement par tierces y serait au contraire favorable. (Cf. l'étude de Chopin plus haut citée). L'harmonie de Debussy, qui procède éminemment du timbre, se meut dans un espace musical anisotrope, reste donc polytonale sans aller à l'atonalité.

II. Départ du Contrepoint.

Le contrepoint, à condition de comporter des rythmes très nets et saisissables, s'accommode parfaitement de l'atonalité par entassement qui a été tout à l'heure comparée à la teinte fondue obtenue en mélangeant de nombreuses couleurs. Dans une telle grisaille, tout comme dans les pièces où le bruit prédomine sur le son pur, le rythme prend une valeur particulière ; et c'est surtout par leurs rythmes qu'il est aisé de contraster les diverses parties d'une polyphonie (Cf. les quatre thèmes de la fugue qui termine *La Fête d'Alexandre*). D'un tel morceau il serait intéressant de rapprocher une polyphonie réalisée avec un minimum de préoccupations tonales. (*La Symphonie de Psaumes*, de Strawinsky?).



Passons maintenant aux problèmes controversés de la tonalité et de l'enharmonie, non pour essayer de les résoudre, mais pour marquer pourquoi la plupart de ceux qui les ont étudiés y ont échoué.

L'*ethos* particulier d'un ton ou d'un mode (les deux questions s'entrepénètrent) peut tenir à diverses causes dont voici les plus importantes :

1^o Élévation plus ou moins grande de la tessiture générale ; c'est ce qui se passe quand on transpose un morceau.

2^o Pour une tessiture limitée, proportion plus grande de notes hautes ou basses, ou de mouvements ascendants ou descendants. Il se peut que

l'*ethos* des modes grecs ait tenu à la position de la tonique en bas, au milieu ou en haut de l'échelle.

3° Différences de timbre, s'agissant d'instruments à échelle non homogène : cordes à vide pour les violons, notes principales pour les cuivres, attaque différente des touches noires et blanches au piano, etc. Il y aurait beaucoup à dire sur ces divers points : très souvent les violonistes n'emploient pas les cordes à vide pour donner les notes de ces cordes ; et quant aux touches noires la question n'a pas fait à ma connaissance l'objet d'expériences sérieuses. Je crois pouvoir affirmer que nombre d'auditeurs qui croient à la couleur des tons seraient incapables de distinguer un *sol* normal de la même note obtenue en accordant le *fa* # un demi-ton plus haut.

4° Valeurs traditionnelles attribuées aux tons pour des raisons d'ordre historique ; des *ethos* qui ont pu tenir jadis à des causes objectives se sont conservés, ces causes ayant disparu. Dans cette catégorie je rangerai l'influence de l'écriture, qui agit surtout sur ceux qui connaissent d'abord la musique par la vue, les critiques et les esthéticiens par exemple.

Dans les notes si pénétrantes sur l'harmonie de Chopin qu'a publiées la *Revue Musicale* (1) le regretté Louis Aguettant avait bien aperçu le problème :

« Faudra-t-il parer d'avance l'objection : mais la couleur tonale est illusoire, n'a pas de réalité objective sur un instrument accordé par tempérament ? Et cette autre, possible : du temps de Chopin, le diapason usité n'était pas le nôtre (2) ? A voir. »

Si cet esprit perspicace n'avait pas laissé de côté cette question primordiale, il aurait sans doute vu que la notion de couleur tonale, encore qu'elle puisse comporter à l'origine quelques éléments d'ordre objectif, forme dans son ensemble un complexe subjectif. L'erreur, en tel cas, est de considérer que *subjectif* signifie *illusoire* ; il n'est aucune de nos perceptions, même les mieux assises, même les plus simples, qui ne comporte de nombreux éléments subjectifs et interprétatifs ; pourquoi la musique échapperait-elle à la loi commune ?

(1) Décembre 1931, p. 82.

(2) A cette question le dictionnaire de Grove répond en indiquant que le *la* a varié de 243 variations (1715 : orgue de la cathédrale de Strasbourg) à 450 (*Covent Garden*, 1878) avant d'être standardisé à 435. Au temps de Chopin il devait être d'environ 420.

Notons que Louis Aguettant avait su fort bien voir ces phénomènes interprétatifs dans ses observations de détail (par exemple quand il dit entendre en *la* ♭ un passage écrit en sol # (1).



Il ne faut point se lasser de répéter que la musique est un langage, exprimant des états physiologiques, des émotions, des pensées (qui peuvent fort bien ne comporter d'expression adéquate dans aucun autre langage). Personne ne songerait à faire une étude sociale du langage parlé, à déterminer la signification des mots, d'après les seules caractéristiques objectives des phénomènes, telles que les révèle par exemple une courbe phonographique; non plus qu'à étudier les significations du langage écrit en fonction des propriétés géométriques des lettres. Mais depuis trois mille ans il paraît légitime d'étudier la sémantique musicale en se basant sur de telles considérations objectives; est-il étonnant qu'on n'aboutisse pas toujours à des résultats satisfaisants?

LIONEL LANDRY.

(1) Page 86, n° 2. Cf. aussi p. 84 au sujet du IV^e Scherzo, p. 85 au sujet de l'impromptu en *fa* # et du ton d'*ut* # majeur.

