



CHROMATISME - HARMONIE & CONTREPOINT

Loin de vouloir entrer dans une discussion philosophique à propos du chromatisme, je me bornerai à présenter d'une manière aussi succincte que possible, quelques indications d'ordre pratique, relatives à son emploi et à son enseignement. J'estime, en effet, que, d'une part les importants et savants travaux des musiciens modernes, et d'autre part la générale et presque soudaine diffusion du style chromatique à notre époque, suffisent amplement à en légitimer l'usage, et dispenseraient même de toute nouvelle recherche historique et scientifique pour expliquer et justifier sa domination bientôt exclusive.

Il faut pourtant ne pas perdre de vue, que, malgré cette généralisation, le chromatisme, bien qu'accepté et goûté du public, est encore considéré par lui comme un procédé artificiel — et par les maîtres théoriciens comme une « altération » du diatonique dont il ne faut user qu'avec réserve. Les compositeurs, au contraire, et ceux d'entre eux qui se sont fait écrivains, admettent pleinement la gamme de 12 sons chromatiques et les conséquences qui en dérivent. En cela, ils se forment une théorie conforme à leur pratique et non une pratique conforme aux leçons reçues : c'est en quelque sorte la méthode d'Aristoxène contre celle des Pythagoriciens, la prédominance du sens auditif sur la mathématique, et je ne suis pas éloigné de croire que nos modernes aristoxéniens ont à la fois le naturel et la logique de leur côté.

Il est, en effet, remarquable que leur écriture harmonique s'éloigne considérablement des formules indiquées dans les traités scolastiques : elle reste en général rebelle aux procédés d'analyse qui conviennent à la musique classique, et si quelque harmoniste parvient à la réduire à des enchaînements de fonctions tonales, (tonique, dominante, sous-dominante), comme la musique de Bach ou de Beethoven, ce n'est que grâce à une interprétation exagérée du rôle de ces fonctions dans la tonalité.

De plus, nous saisissons d'instinct qu'il existe une parfaite cohésion entre la partie directrice et les harmonies qu'elle entraîne : c'est pourquoi nous avons baptisé ce nouveau genre d'écriture de *style chromatique*, indiquant par là qu'il ne s'agissait pas d'une modification de telle ou telle partie d'un ensemble dont le reste demeurerait inaltéré ; mais, au contraire, que nous nous trouvons en face d'une manifestation totalement nouvelle de l'art musical. Comme

elle présente pour notre entendement un ensemble aussi parfait, une logique aussi impeccable que l'ancien style diatonique, tel qu'on peut le rencontrer dans l'œuvre d'orgue de J.-S. Bach, par exemple, nous sommes invinciblement amenés à conclure comme il suit :

L'admission de la gamme chromatique comme échelle-type, et de toutes les conséquences qui s'en déduisent par un usage éclairé et artistique, détermine l'emploi d'un système harmonique particulier au genre chromatique, et dont les règles s'établissent en dehors de toute considération du système diatonique.

Je pense, qu'à moins d'y mettre du parti pris ou de n'avoir pas étudié à fond la question, personne ne contredira à cette conclusion. C'est ce qui me permet de déclarer illogiques nos traités classiques et de proposer quelques réformes pratiques dans l'enseignement, ainsi que je l'annonçais plus haut.

D'abord une contradiction : le solfège indique à côté de la gamme diatonique d'un majeur une gamme chromatique dont il spécifie rigoureusement les degrés, tant en montant qu'en descendant ; dans les exercices de solfège, dans les vocalises de nos élèves-musiciens, une large place est faite aux suites chromatiques qui figurent également dans les dictées musicales, dont certaines sont écrites spécialement dans le « style chromatique ».

Une telle insistance, une telle fréquence suffisent à affirmer, comme semble, indiscutablement, l'existence et la légitimité de cette échelle chromatique. Aussi, sommes-nous étrangement surpris, lorsque nous apprenons au début d'un cours d'harmonie que certains degrés de la gamme diatonique portent des accords parfaits (auxquels n'ont pas droit les autres) — mais qu'il n'est pas prononcé un mot des degrés chromatiques. En revanche, et assez loin dans le traité, nous trouvons, classés sous la dénomination « d'altérations » ces degrés chromatiques, qu'on rattache tant bien que mal à des harmonies diatoniques, mais dont aucun ne paraît jouir d'une existence indépendante. On les considère comme notes de passages, à résolutions obligées, on les harmonise pour la plupart au moyen d'agrégations réputées dissonantes, d'équilibre instable, et en résumé, on enlève à la gamme chromatique toute l'autonomie dont elle paraissait jouir au cours des études élémentaires. Bref, et comme je l'ai fait remarquer dans une autre étude, les théoriciens se refusent à considérer le degré chromatique comme réel, et s'obstinent à harmoniser la gamme chromatique au moyen d'un système diatonique.

Qui ne verrait là l'utilité d'une réforme et d'une adjonction ?

Il existerait deux chapitres (au moins) dans l'Harmonie : le diatonique et le chromatique : le premier nous servirait à comprendre la musique ancienne et à écrire certains passages de notre art actuel ; le se-

cond concernerait particulièrement l'écriture de la musique moderne et préparerait celle de l'avenir.

Il serait vain de vouloir jeter dans une aussi brève étude les bases de cette nouvelle théorie harmonique : qu'il nous suffise d'indiquer qu'elles se déduisent de l'étude approfondie, et pour tout dire, *philosophique*, des documents que nous possédons aujourd'hui sur la musique chromatique — de l'art et de la psychologie actuels en général — et de considérations scientifiques dont on ne peut nier l'importance (physiologie de l'ouïe et de la voix par exemple).

Probablement, arriverions-nous ainsi à créer pour notre nouveau style une théorie qui lui réponde, lui appartienne, et soit susceptible de le soutenir et le guider dans les inévitables errements de ses transformations futures. Par suite encore disparaîtrait la contradiction ci-dessus signalée.

Mais il est un autre sujet de surprise pour l'élève-compositeur : je veux parler du contrepoint. Ici, il n'est même pas fait de concessions aux degrés « altérés » : le diatonique pur règne sans partage. Certes, je ne prétends pas m'élever contre les règles un peu rigides du contrepoint strict : je les crois utiles, et constate qu'à tout bien considérer, elles nous réservent les extraordinaires libertés que nous rencontrons dans la musique polyphonique du XVII^e siècle et dans l'œuvre instrumentale de Bach et de son époque. Ce qui nous semble donc étrange, c'est que les devoirs de contrepoint de nos élèves ressemblent singulièrement à ce qu'on faisait il y a bientôt 3 siècles ; de plus l'emploi exclusif du genre diatonique y contraste tellement avec ce que nous sommes habitués d'entendre journellement dans nos théâtres et nos concerts, que nous sommes en droit de nous demander (si nous ne sommes pas praticiens) par quelle voie ou dérive de l'un à l'autre — si c'est légitime — et pourquoi les maîtres du contrepoint vocal n'ont pas écrit en style chromatique.

Rappelons encore que c'est grâce au contrepoint que s'expliquent les structures harmoniques les plus énigmatiques : au risque de paraître monotone, je citerai encore Bach ; on connaît, en effet, la quasi impossibilité de découvrir des « accords » dans les fugues perpétuellement mouvantes de sa musique vocale et instrumentale ; même difficulté devant certains passages de Wagner et enfin de nos modernes : Mahler, Strauss, V. d'Indy, Guy Ropartz, Fauré, Debussy, pour ne citer que ceux-là. Par contre, les mêmes passages s'éclaircissent véritablement si nous en recherchons l'ordonnance contrapuntique — tout devient naturel, logiquement orienté et nous apercevons, bien mieux que dans l'agrégation harmonique, le secret et le génie du compositeur.

Je viens de retracer en quelques mots le rôle et l'importance du contrepoint dans l'écriture musicale : il en est, en quelque sorte, l'assise, la substance ; il engendre l'harmonie et n'y est point soumis, comme on le croit ; car sa ligne directrice s'oriente *mélodiquement* vers des tonalités voulues.

choisies, créant et entraînant dans sa course, des compagnes douées d'une partie de sa vie, présentant avec elle un air de famille, et toutes affectées proportionnellement par les modifications apportées dans la mélodie génératrice.

De là provient cette cohésion que nous admirons dans une fugue d'orgue, aussi bien que dans le prélude du *Tristan*, un *Choral* de Franck, une sonate ou un fragment dramatique ultra-modernes. Or, il faut bien admettre que, si un ensemble diatonique s'appuie sur un contrepoint diatonique, un ensemble chromatique résultera d'un contrepoint chromatique; autrement dit notre style actuel que l'on prépare à l'école par l'emploi exclusif du système diatonique, se base en réalité sur une théorie polyphonique qui admet l'échelle de 12 sons à l'octave et toutes ses conséquences.

Je demande alors pourquoi il n'existerait pas un second chapitre du contrepoint et de la fugue, comme il en pourrait exister un pour l'harmonie?

Le contrepoint chromatique aurait droit de cité à côté du contrepoint diatonique et ce serait justice puisque son usage est général. Ce serait aussi un gain de temps, car le compositeur, au sortir de l'école aurait la main assouplie à un genre d'écriture appropriée à son époque, à sa civilisation, et ne perdrait pas ses heures à des combinaisons qu'il croit nouvelles pour n'être pas enseignées dans les traités et sont déjà classées dans l'écriture pratique.

Assurément, je n'ai pas davantage la prétention d'exposer ici une nouvelle méthode de contrepoint, que tout à l'heure, une méthode d'harmonie chromatique; je crois cependant (à titre d'indication) qu'il serait utile, un chant étant donné, de le faire orner d'une mélodie exclusivement diatonique — puis d'un accompagnement chromatique — et enfin de leurs combinaisons et modifications (modes antiques, gamme par tons). Ce serait beaucoup plus profitable, et moins monotone que de faire contrepointer dans le seul genre diatonique, le même chant de 6 façons, différenciées seulement par l'emploi des clefs et du registre.

Nous pourrions avoir un contrepoint chromatique aussi strict que le diatonique: chromatisme ne veut pas dire anarchie comme on le reproche trop souvent à la jeune école: car elle obéit à des règles qu'il suffirait de savoir dégager et interpréter pour constituer une science utile, actuelle, riche de ressources artistiques et qui justifierait enfin un style trop longtemps tenu en suspicion par la scolastique.

Il est assez amusant, à ce propos, de constater que le chromatisme a toujours joui d'une certaine défaveur auprès des théoriciens, bien qu'étant d'un usage constant dans la pratique: Platon et Aristote le bannissaient pour des motifs philosophiques: il amollissait l'âme — Plutarque en dit autant. Certes le chromatisme grec différait du nôtre, mais il en présentait cependant la fréquence caractéristique des intervalles successifs plus petits que le ton (1). Dès l'ère chrétienne, l'Eglise s'appropriant

les doctrines antiques, exclut complètement le chromatisme de sa musique, et de l'art occidental qui s'y rattache; il ne reparait guère qu'à la fin du moyen âge (il est encore considéré comme une exception chez les dernières grands polyphonistes vocaux de la fin du XVI^e siècle) peut-être comme produit d'importation — et, malgré sa prompt diffusion, puisque Bach écrivait déjà des fantaisies chromatiques, et son adoption par le public, bien des pédagogues modernes ne veulent pas encore lui reconnaître une existence indépendante.

Espérons cependant que l'usage, et la lutte que beaucoup ont entamée pour le chromatisme, finiront par triompher des résistances souvent peu motivées qui lui font obstacle. Déjà d'éminents maîtres lui ont accordé leur protection et le jour n'est peut-être pas loin où il pénétrera dans l'école pour y être enseigné au même titre que son frère privilégié, le genre diatonique. C'est là le résultat pratique vers lequel je voudrais qu'on se dirige plutôt que de se répandre en polémiques ou en rêveries philosophiques dont l'intérêt d'abord très grand, (puisque nous leur devons l'attention que tous ont apportée au sujet qui nous occupe) décroît visiblement, et absorbe inutilement les forces qui devraient servir à réaliser positivement le plan que je viens d'esquisser à grandes lignes.

Armand MACHABEY.

(1) Voir les ouvrages de Ruelle, Westphal, Lally sur Aristoxène de Tarente.



Péripatétisant

Si l'on réfléchit aux grandes idées qui s'élaborent aujourd'hui dans les cerveaux des hommes (et même des femmes), on ne sait pas si on a lieu d'être plus émerveillé de la prodigieuse activité intellectuelle de notre espèce, ou plus étonné que tant d'efforts admirables, ne produisent pas dans la pratique les grands effets que nous serions en droit d'en attendre.

Et d'autant mieux que cet état d'esprit (je pourrais dire: d'âme) est général et universel. Demandez à un politicien ce qu'il pense des réformes à effectuer en vue du bonheur de son pays; demandez à un littérateur, surtout s'il est académicien, quel est son idéal artistique, et social; interrogez un artiste sur son opinion à l'égard des grands problèmes d'esthétique, vous serez surpris, que dis-je?, écrasé par la grandeur des vues, la noblesse des idéals, la sincérité des tendances. En un mot, vous vous trouverez un pygmée au milieu de tant de colosses de la pensée créatrice, qui doit renouveler la face de la terre. Pourtant, après le premier mouvement de stupeur, je dirai presque d'anxiété, reprenez votre calme et au moyen de votre pouvoir d'observation, examinez de plus près cette phalange de héros. Etudiez leurs intentions et dites-moi si vous

vous sentez encore annihilé par la comparaison de votre petitesse avec leur grandeur. Ou plutôt, voulez-vous, venez avec moi. Nous allons péripatétiser bien tranquillement en devisant de toutes ces choses.

Il y a tel homme d'Etat qui vous tiendrait à peu près ce langage: « J'ai toujours été un chef militant du parti d'opposition avant d'arriver au pouvoir, et aucune idée avancée ne m'est étrangère. Je suis, en principe, pour le divorce, dans sa forme la plus large; je suis partisan de l'égalité de l'homme et de la femme, au point de vue civil et légal, comme au point de vue social et humanitaire; et ainsi pour tout ce qui répond à l'évolution rationnelle, que je reconnais inévitable, de la race humaine. Malheureusement, que voulez-vous? Nous ne sommes pas encore prêts pour recevoir toute cette grâce de Dieu. Il faut nous résigner et attendre des jours meilleurs, des temps plus favorables ».

Mais assez de ce thème. Je vais vous montrer une affiche d'une institution aux idées avancées en musique. Lisez plutôt: Rien que du Monteverdi, du Bach, du Rameau, du Gluck. Vous pourriez croire que ces gens-là se nourrissent du 17^e et du 18^e siècles. Point. Ils s'évertuent à trouver les combinaisons les plus extraordinaires, depuis que MM. d'Indy et Debussy, après C. Franck et Wagner les ont mises à la mode. Si vous leur parlez de musique ancienne, vous les entendez aussitôt, la tête légèrement penchée sur le côté et en arrière, les yeux voilés, noyés dans une extase profonde, proférer des cris étouffés d'admiration, de ces mots vagues, si compréhensifs, parce qu'ils sont incompréhensibles, ou bien exprimer des sentiments presque surhumains. Les plus forts (peut-être les plus naïfs!) vous feront entrevoir une cosmogonie musicale nébuleuse fantastique, ou vous claironneront dans l'oreille, des phrases sonores, voulant être grandioses, sur tant de splendeurs anciennes.

Et si vous vous montrez étonné de ce que leur musique soit différente des idées, qu'ils professent, ils invoquent l'exemple et l'autorité de leur maître, qui est en même temps leur porte-drapeau. Mais au fond du cœur, ils se disent: C'est le goût du jour, il faut bien s'en accommoder, si l'on veut faire son chemin, en attendant que l'évolution nous ramène aux belles époques de l'art simple et sincère. Peut-être aussi croient-ils faire mieux que leurs devanciers tout en allant au devant du succès.

En somme, tout ou presque tout le mouvement actuel, peut se définir par un mot, qui ne sonne pas très bien, aux oreilles des gens de bonne foi: L'OPPORTUNISME. L'opportunisme envahissant, épidémique, qui, né dans les chambres représentatives et dans la presse mercenaire, s'est infiltré même dans les ministères, se faisant ainsi échec à lui-même, — prenant des positions, qui paraissent incompatibles avec son caractère, ou plutôt avec son manque de caractère — s'étend maintenant par de rapides progrès dans la littérature et les