

HARMONIE -- CONTREPOINT

(Réponse à M. CASELLA)

(Suite¹)

Un critique français dont l'anonymité est gardée a dit un jour : « Entre le romantisme musical et le siècle précédent, il y a seulement la différence d'un accord », et M. Casella fait sienne cette opinion trop paradoxale. L'accord signalé dans cette boutade est, comme de juste, l'accord de neuvième dominante majeure et il me semble être du plus grand intérêt pour la musicologie de dépister l'inventeur légitime de ce produit précieux avec lequel on fait des *Tristans* et des *Crépuscules des Dieux*. L'homme a mérité sa statue. Aurait-on été réellement assez naïf un jour pour croire que Moussorgski appartient au XIX^e siècle, parce qu'il se sert quelquefois (il en est très économe) de l'accord de neuvième dominante majeure ? Désignerait-on la même place à Wagner et à Meyerbeer parce tous les deux étaient habitués de mettre ce point d'exclamation quelque peu facile derrière des phrases toutes différentes ? Estimerait-on Berlioz et Schumann moins romantiques, moins XIX^e siècle, parce qu'ils usaient parcimonieusement de cette sonorité explosive ? Et Mendelssohn, avec qui l'accord ne cadrait guère ?

L'évolution de la musique qui va de Wagner à Schoenberg et à Scriabine, encore peut-elle apparemment et provisoirement aboutir à un désert, est moins primitive et moins simpliste que M. Casella la propose : comme une série d'excroissances de cet accord de neuvième trop prolifique. Sur cette route, la musique faisait d'autres bénéfices que des agrégations de onzièmes et de treizièmes et leurs altérations diverses. Palestrina et Josquin sont autre chose et plus que l'accord parfait ; Debussy est plus que l'accord de neuvième. De ce « plus », qui forme l'essentiel, le véridique, M. Casella ne souffle mot. Serait-il qu'il ne parle qu'à des épigones qui aiment se contenter d'attributs empruntés ? Il aurait tort.

M. Casella traite le chromatisme de *Tristan* de toxines, et estime que le chef-d'œuvre de Wagner (« la grandeur de *Tristan* est effrayante » — André Suarès) renferme en lui-même les germes d'une décadence prochaine. Je n'en appellerai pas, contre cet arrêt, au second acte, surhumain, incommensurable, ineffable. Je demande seulement : Wagner lui-même a-t-il souffert des « toxines » de son inaccessible *Tristan* ? Les autres ne m'intéressent pas. Ils n'avaient qu'à suivre l'exemple de Wagner ! Intéressent-ils M. Casella ? Que veut-il ? Un deuxième *Tristan* qui est unique, unique même dans l'œuvre wagnérienne ? Tout chef-d'œuvre renferme des « germes d'une décadence » pour les imitateurs falots. Mozart en renfermait, et Beethoven. Il y a des symphonies sérieuses qui, du point de vue musical, sont aussi malsaines que *Salomé* dont les morbidités sont mises par M. Casella aux frais de *Tristan*.

M. Casella recule épouvanté devant le chromatisme des cinquante dernières années, « capable de mettre en péril l'existence même de l'organisme en question ». Que sait-il du chromatisme ? Se rend-il suffisamment compte que notre chromatisme se trouve à peine dans la première phase de son évolution ? Que non seulement les plus avancés de nos contemporains (le Stravinsky du *Rossignol*) ne dépassent guère J.-S. Bach, mais que nous pourrions prendre en chromatisme de très utiles leçons chez les Grecs, les Chinois, les Arabes ? Que notre chromatisme et ses possibilités sont si peu entamés, si peu usés, que nous n'avons pas le moindre besoin d'intervalles de quart ou de huitième de ton ? Mais ce chromatisme ne consiste pas en altérations, ce chromatisme n'est pas un procédé harmonique. Il n'est pas un métier. Il ne sera pas nécessairement tourmenté, ni maladif. Ni romantique ! Surtout il n'est pas un diatonisme chromatisé, comme celui servant de nos jours. Ni celui du dernier Schoenberg. Moins encore celui de Strauss ou de Reger. Pas de chromatisme tonal. Non. Un chromatisme intégral, qui sera la réflexion simple, archi-simple, des nécessités d'une langue musicale mieux outillée, plus affinée que celle qu'on a parlée jusqu'ici. Vous me croirez si vous voulez.

Il est aussi aisé à M. Casella de se moquer des « gratte-ciel » harmoniques, amoncelant les douze notes de notre système en douze étages, qu'il m'aurait été facile de tourner en dérision l'accord de neuvième, ou l'accord de septième diminuée du XVIII^e siècle. M. Casella lui-même a sacrifié à ce qu'il appelle maintenant « une véritable aberration » ; l'on n'a qu'à voir sa *Sonatine*, et je m'étonne de cette palinodie. Il n'entre pas dans mon dessein d'écrire la défense du « gratte-ciel » musical. Mais qu'il me soit permis de rappeler que chaque son est un gratte-ciel. Le gratte-ciel est vieux comme l'orgue, vieux comme le piano. Ce qu'on recherche inconsciemment en accumulant des accords, c'est d'interpréter, de deviner, de réaliser tous les secrets de la résonance d'un son. En soi, ce n'est pas plus attachant, mais pas moins attachant non plus que d'écrire des « inventions » à deux voix. Il faut être maître de l'un et de l'autre. Le plus important sera toujours ce qu'on aura exprimé par l'un et par l'autre. Et quand nombre de nos contemporains ont eu le dessous devant le gratte-ciel, dont le maniement n'est point facile, la faute alors en est à eux, qui ne possédaient pas leur métier ou qui, tout bonnement, étaient des *minus habentes*. Mais encore une fois : ceux-ci ne nous regardent pas. Ils ne pourront jamais donner lieu à parler de « crises harmoniques » car pour eux il y a toujours et en tout temps des « crises harmoniques ». Des pages très éminentes de Stravinsky (encore *Le Rossignol*), de Schoenberg (*Cinq pièces d'orchestre*) nous donnent le droit de prétendre que le « gratte-ciel » constitue un matériel aussi utilisable que n'importe lequel, qu'il ne présente aucun symptôme d'être une « maladie spirituelle », comme l'avance M. Casella, et que demain des musiciens de race pourront continuer de travailler ce « matériel », si bon leur semble.

Le proche avenir décidera si l'atonalité représente un principe viable, oui ou non. M. Casella la qualifie de « dernière convulsion du grand travail romantique » et en ce qui concerne Schoenberg, le principal manieur d'une technique soi-disant atonale, personne ne pensera lui contredire. Schoenberg est une nature foncièrement romantique et toutes ses nuances psychiques sont invariablement orientées romantiquement. Il n'est pas un

homme « moderne », c'est-à-dire un homme tout court. Il a manqué toujours à Schoenberg un fonds musical bien pourvu, infiniment renouvelable, et intéressant. Il n'était jamais abondant d'idées, ni spontané, ni original. Théoriquement, il a su se concevoir une atonalité, ce qui n'est pas un mince mérite, mais pratiquement il s'est arrêté aux premières bornes. Jusque dans sa dernière œuvre, Schoenberg n'a jamais réussi à trouver un seul thème qui fût projeté en dehors de toute relation tonale. On peut ramener chacun de ses motifs, en tout ou en partie, à une tonalité sous-jacente. Il masque cette imperfection par une alchimie harmonique très habile, qui métamorphose tant bien que mal sa base, entièrement tonale ou tonale à demi, et la transpose dans un plan d'atonalité. Sa technique, malgré ses aspects polyphoniques et contrapointiques, est mono-thématique par essence, mais disposerait-il d'une puissance psychique qui lui permettrait d'effectuer une structure virtuellement poly-mélodique, je ne crois pas que même cette circonstance atténuante enlèverait à sa musique sa nature hybride. Il se peut donc que l'atonalité bâtarde de Schoenberg ne soit capable que de « cinématographier » les nuages, « mais non point d'échafauder des pierres et du ciment pour construire d'orgueilleux palais », comme s'exprime M. Casella. Je crois qu'avec tout cela les *Cinq pièces d'orchestre* compteront dans l'histoire de la musique. Mais en même temps, il faudra insister sur le fait qu'une atonalité authentique n'a pas encore été observée dans nos salles de concert et que même M. Casella n'est pas autorisé à porter un jugement prématuré et cassant contre un art qu'il est encore impossible d'évaluer. Ce sera à voir si, d'après M. Casella, « il n'est point d'architecture musicale possible sans tonalité », comme ce sera également à voir si « le diatonisme renaît aujourd'hui purifié du chromatisme romantique » avec un « retour aux anciennes formes préromantiques ». En tout cas, ces deux dernières entreprises n'ont pas l'air difficile.

Dans nos écoles, nous n'avons pas coutume de faire une étude intelligente et serrée de l'art polyphonique qui a fleuri de Guillaume de Machault jusqu'à Palestrina. Nous nous imaginons volontiers qu'un motet de Josquin est construit d'après les mêmes principes mélodiques et rythmiques qu'une fugue de Bach, et eussions-nous théoriquement une vague soupçon des différences radicales qui caractérisent les époques de ces deux maîtres, les compositeurs n'ont ni su distinguer, ni séparer ces deux principes dans la pratique. Nous appelons polyphonie et contrepoint et l'art de Josquin et l'art de Bach. Ni la première partie du *Cours de Composition* de M. V. d'Indy, ni les publications de M. Henri Expert n'ont pu dissiper ce malentendu. Dès notre première jeunesse, nous lisons les compositions des Anciens (l'*Ars Nova* du quatorzième siècle) dans des barres de mesure qui n'existaient pas pour leurs auteurs, dans des partitions qui, pour leurs auteurs, n'existaient pas non plus (2). Dressés dès notre jeunesse dans les directions de l'harmonie verticale, ces œuvres qui, visuellement même, ne purent jamais être imaginées verticalement, nous les lisons dans les cases rectangulaires de leurs barres, dans leurs mesures nivelées et uniformes. De même que le sens des mélodies anciennes, nous avons perdu le sens des rythmes antiques, et nous appelons « contrepoint » ces entrelacs multiples de chants simultanés et hautement individualisés, ces chants que les créateurs d'une musique renaissant pour la première fois voyaient et rêvaient dans les perspectives infinies de mélodies expansives, nous appelons contrepoint ces étendues verdoyantes de mélodies naturelles, de mélodies populaires, et nous l'appelons de préférence « contrepoint » dans sa signification la plus scolastique, la plus rébarbative. Pénétrés jusqu'à la moelle de monodie, du thème isolé et tyrannique, du rythme unique, uniforme et tiré de la danse, obsédés par nos claviers, par les positions de nos dix doigts, par le « faisable » pour le piano, par les exigences de la réduction pour les deux mains, même quand nous écrivons pour l'orchestre aux cent têtes, nous avons identifié cet art admirable de simultanités avec le style si rigoureusement centré, unipersonnellement ordonné de Bach, qui lui-même était pénétré de mono-thématique, de mono-rythmique. Nous avons confondu la polyphonie horizontale des maîtres du moyen âge finissant avec la polyphonie verticale du XVIII^e siècle, et quand nous hésitâmes, quand nous nous doutâmes de vivre dans une erreur fondamentale, nous nous sommes bien gardés d'approfondir et d'éclaircir ces soupçons dont les conséquences auraient pu être infiniment fécondes. Nous avons continué nos discussions byzantines sur deux mots dont nous ne pouvions ni concevoir ni percevoir le sens historique. Le contrepoint combattait l'harmonie, l'horizontalisme luttait contre le verticalisme, et réciproquement, pour conclure pacifiquement, de temps en temps, comme le fait M. Casella : « qu'ils sont simplement deux « représentations » du même concept fondamental ».

Non, pas le moins du monde. Horizontalisme et verticalisme constituaient pour les maîtres du moyen âge les deux faces toutes différentes, toutes autonomes de leur art. Ils appliquaient ces deux techniques, les alternant dans une même composition. Ils ne considéraient pas ces deux aspects de leur métier comme deux facteurs hostiles et irréconciliables ; chacun d'eux avait sa propre faculté expressive, qui lui était indiquée.

Nous, nous ne connaissons que deux verticalismes : un verticalisme homophone, et un verticalisme contrepointique, figuré ou polyphone. Pas plus que l'atonalité véritable, l'horizontalisme vrai et historique n'a paru jusqu'à ce jour dans nos salles de concert. Nous avons abandonné la simultanéité aux deux arts qui y étaient le moins appropriés (car ils traduisent des choses concrètes) : la peinture et la poésie. C'est vrai : l'horizontalisme doit aller mal à une époque où l'on voit les styles se changer comme les saisons ; une époque qui a désappris la mélodie ; une époque de formalisme, machinisme, cyclisme, dépouillement, néo-classicisme et autres pauvretés que j'ai peine à croire involontaires.

Malgré cela, je veux espérer que ces « considérants » à l'article de M. Casella puissent être de quelque utilité, quand on fera le prochain bilan de notre musique.

MATTHYS VERMEULEN.

(1) Voir le *Courrier Musical* du 1^{er} Décembre.

(2) De tout cet art incroyablement riche et compliqué, s'étendant sur trois siècles, on n'a découvert jusqu'ici aucune partition. Comment faisaient ces maîtres pour composer ? Enigme.