

CH. KOECHLIN

---

# Traité de l'Harmonie

EN 3 VOLUMES

**VOLUME I.** — Harmonie consonnante. Harmonie dissonante. Retards - Notes de passage - Appogiatures, etc.

**VOLUME II.** — Leçons sur les modes grégoriens - Style contrapuntique - Leçons de Concours - Harmonie et composition - Évolution de l'Harmonie depuis le XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

**VOLUME III.** — Réalisation, par l'Auteur, des leçons des volumes I et II.

---

*Chaque volume, prix net :*

ÉDITIONS MAX ESCHIG, PARIS

48, Rue de Rome, 48

Tous droits de reproduction, d'arrangements, de représentation, de traduction et d'exécution publique réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

IMPRIMÉ EN FRANCE



**CH. KOECHLIN**

---

# Traité de l'Harmonie

**EN 3 VOLUMES**

**VOLUME I.** — Harmonie consonnante. Harmonie dissonante. Retards - Notes de passage - Appoggiatures, etc.

**VOLUME II.** — Leçons sur les modes grégoriens - Style contrapuntique - Leçons de Concours - Harmonie et composition - Évolution de l'Harmonie depuis le XIV<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

**VOLUME III.** — Réalisation, par l'Auteur, des leçons des volumes I et II.

---

*Chaque volume, prix net :*

**ÉDITIONS MAX ESCHIG, PARIS**

48, Rue de Rome, 48

Tous droits de reproduction, d'arrangements, de représentation, de traduction et d'exécution publique réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

IMPRIMÉ EN FRANCE



# Table des Matières

<b>CHAPITRE XI. -- Modes grégoriens et diverses autres gammes . . . . .</b>	<b>1</b>
Modes grégoriens, page 1 - Modes défectifs, p. 3 - Exemples de sentiment grégorien, p. 7 - Harmonisation des chants grégoriens, p. 8 - Leçons (basses et chants) de style grégorien, page 10.	
<b>CHAPITRE XII. -- Style contrapunctique . . . . .</b>	<b>18</b>
Imitations, page 19 (basses et chants donnés, p. 23) - Basses et chants alternés, p. 24. Entrées, silences, p. 26 - Style fugué, p. 28 - Leçons à 3 ou à 5 parties, p. 34 - Canons, p. 35.	
<b>CHAPITRE XIII. -- Leçons de concours. -- Analyses . . . . .</b>	<b>37</b>
Conseils pour ces réalisations, page 37 - Divers exemples de réalisations de leçons de concours : basses, p. 39 à 49 ; chants, p. 49 à 63 - Etude de quelques difficultés, p. 63 - Divers exemples, p. 69 - Textes de leçons difficiles sur les notes de passage et les broderies, p. 74 - Analyses harmoniques, p. 76.	
<b>CHAPITRE XIV. -- Licences . . . . .</b>	<b>82</b>
Licences de style contrapunctique, page 82 - Licences chez Bach, p. 83 ; chez Mozart et Haydn, p. 87 - Licences motivées par le sentiment particulier d'un passage (Beethoven), p. 88 - Licences récentes, p. 90.	
<b>CHAPITRE XV. -- Nouvelles conceptions . . . . .</b>	<b>91</b>
Nouvelles façons d'entendre, page 91 - Relativité de la dissonance, p. 92 - Nouvelles formations d'accords, p. 94 - Autres nouveaux accords, p. 95.	
<b>CHAPITRE XVI. -- Harmonie et composition . . . . .</b>	<b>96</b>
<b>CHAPITRE XVII. -- Evolution de l'harmonie. . . . .</b>	<b>106</b>
Avant-Propos, page 106.	
1. Des origines au XIV <sup>e</sup> siècle, page 108 (XIII <sup>e</sup> , p. 109 ; XIV <sup>e</sup> , p. 112).	
2. XV <sup>e</sup> et XVI <sup>e</sup> siècles (XV <sup>e</sup> , page 114 ; XVI <sup>e</sup> , p. 117).	
3. XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles (conception tonale au XVII <sup>e</sup> siècle, page 135 ; Monteverdi, p. 137 ; XVII <sup>e</sup> siècle, p. 141 ; J.-S. Bach, p. 146 ; Rameau, p. 158 ; Mozart, Haydn, p. 162 ; Beethoven, p. 166 ; Schubert, p. 171).	
4. De Berlioz à Wagner, page 175 (Berlioz, p. 176 ; Mendelssohn, p. 179 ; Chopin, p. 181 ; Liszt, p. 184 ; Wagner, p. 186).	
5. Les Russes, page 196 (la quinte augmentée, p. 197 ; Chromatisme russe, p. 204 ; Moussorgski, p. 206).	
6. Ecole française ; temps modernes : page 209 (1 <sup>o</sup> Modes grégoriens, accords des 2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> degrés, page 210 ; 2 <sup>o</sup> Evolution de l'écriture contrapunctique, p. 213 ; 3 <sup>o</sup> Evolution de l'écriture des septièmes, p. 217 ; 4 <sup>o</sup> Modulations et changement de tons, p. 220 ; 5 <sup>o</sup> Cadences, p. 222 ; 6 <sup>o</sup> Appoggiatures, p. 224 ; 7 <sup>o</sup> Chromatisme, p. 225 ; 8 <sup>o</sup> Evolution de l'écriture des neuvièmes, p. 226 ; 9 <sup>o</sup> Mouvements parallèles, p. 229 ; 10 <sup>o</sup> Licences et résolutions irrégulières, p. 235 ; 11 <sup>o</sup> Pédales, p. 240 ; 12 <sup>o</sup> Nouvelles formations d'accords, p. 242 ; 13 <sup>o</sup> Evolution de la dissonance, p. 245 ; 14 <sup>o</sup> Bitonalité, polytonalité, atonalité, p. 250 ; 15 <sup>o</sup> Revision de l'évolution depuis 1870, p. 266 ; 16 <sup>o</sup> D'un avenir possible : les quarts de tons, p. 268).	

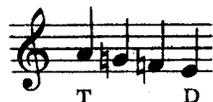


# MODES GRÉGORIENS ET DIVERSES AUTRES GAMMES

Jusqu'ici, nous n'avons employé que la gamme majeure ordinaire, et le mineur avec sensible, c'est-à-dire:



Parfois, en descendant, on a pu rencontrer:



ou, en montant:



Mais cela ne constitue pas, à beaucoup près, tous les *Modes* de la musique, et particulièrement de la musique moderne. Il est absolument nécessaire que l'élève se familiarise avec certaines gammes, dont l'usage se trouve dans le *Chant Grégorien*, dans nos anciennes mélodies populaires, dans le *folklore* espagnol, dans la liturgie et dans le *folklore* russes, chez les maîtres du Moyen-âge et de la Renaissance; enfin, chez de nombreux compositeurs en ces cinquante dernières années.

Nous en donnerons plus d'un exemple lors de notre dernier chapitre (*Histoire de l'Évolution harmonique*). Mais dès à présent, il sera utile que l'élève réalise des leçons ayant recours à ces "modalités".

Rappelons d'abord quelques définitions. <sup>(1)</sup>

## MODE HYPODORIEN



(le *Dorien* use des mêmes intervalles, avec *La* pour tonique et *Mi* pour dominante, mais il conclut sur la dominante, et généralement la quinte à vide convient mieux à sa conclusion).

Exemples:

Andante



*Ave Verum* de l'Abbaye. (Ch. Kœchlin).

(1) Pour simplifier cet exposé, je ne considère pas l'ensemble des douze modes du Plain-chant, et je ne parle point de la distinction entre "authentiques" et "plagaux".

Evidemment, l'appellation: *Mode de Do*, *Mode de Ré*, etc... offre l'avantage qu'elle indique de suite à l'élève qu'il s'agit de



Mais elle a l'inconvénient de laisser supposer que le mode de *Ré* soit toujours dans le ton de *Ré*, — alors qu'on écrit couramment:



(gamme de *Mi* écrite dans le *Mode de Ré*)

Je préfère donc conserver la terminologie de Bourgault-Ducoudray, telle que je l'ai trouvée dans sa conférence de 1878, et telle qu'il nous l'enseignait au Conservatoire de Paris.

Je sais bien, d'ailleurs, que tous les théoriciens ne se sont pas entendus sur les échelles de ces divers modes grecs: ainsi, Glaréan appelle *Dorien* le mode de *Ré*, *Phrygien* celui de *Mi*, *Eolien* celui de *La*; tandis que pour le Père Mersenne, le mode d'*Ut* serait le *Dorien*, le mode de *Ré* le *Phrygien*, le mode de *Mi* le *Lydien*. — Il semble toutefois qu'aujourd'hui la chose soit éclaircie, et que les avis concordent pour appeler *Phrygien* le mode de *Sol* et *Lydien* le mode de *Fa*. — Les seules divergences porteraient sur le mode de *La*, parfois nommé *Eolien*; — et sur le mode de *Mi*, que certains tiennent pour le véritable *dorien*. La solution la plus simple nous paraît celle que propose M<sup>r</sup> M. Emmanuel: il distingue deux sortes de *doriens*: le mode de *Mi* et celui de *La*.

Je dois ajouter que, selon M<sup>r</sup> Emmanuel, les grecs auraient proscrit de leur musique aussi bien le mode de *Ré* que celui de *Do* (mode majeur moderne). Cependant, comme je trouve chez Bourgault-Ducoudray le terme de *Locrien* pour ce mode de *Ré*, je m'en servirai — sous toutes réserves quant à son emploi dans l'antiquité. Il n'en constitue pas moins l'un des plus usités dans le chant grégorien et dans notre vieux *folklore*.

Et le sou - pir ————— des bois

Nox (Ch. Kœchlin)

### MODE HYPOPHYGIEN

(moins usité que le précédent, mais il faut toutefois le connaître).

(le Phrygien conclut sur la Dominante Ré).

### Exemples:

pp (Mib, Tonique)

Sous bois  
(Ch. Kœchlin)

Chœur

J'ai d'un côté la plaine, De l'autre j'ai la mer

Piano

f ff

(Le Semeur, extrait des Chansons bretonnes de Bourgault-Ducoudray)

### MODE HYPOLYDIEN

(le Lydien, homonyme du majeur de Do, a une signification différente. Il conclut sur la dominante Do).

(l'Hypolydien est parfois appelé "hypermajeur")

(a)

Chanson des cueilleuses de lentisques.  
(M. Ravel, Chansons grecques)

L'accord (a) remplace ici, logiquement, la  $\frac{7}{4}$ .

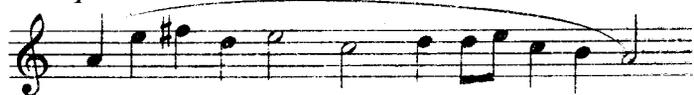
Musique de scène pour le Protée de M<sup>r</sup> Paul Claudel  
(Darius Milhaud).

(1) Ici l'on revient au mode dit *Locrien*, avec la sixte majeure.

(2) Cet exemple-ci n'est pas exactement en *hypophrygien*, mais en *Rébénol majeur* concluant sur la  $\frac{7}{4}$  (accord: La b, Do, Mib, Solb) qui fixe l'impression que La b est une dominante et non une tonique. Nous l'avons transcrit cependant, à cause de son bel accent, et de cette conclusion qui est à noter.

MODE LOCRIEN <sup>(1)</sup>  (très usité également dans la musique moderne)

Exemples:

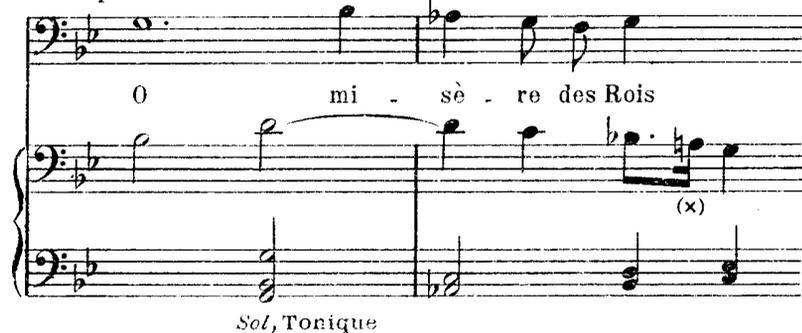
 (Extrait d'un vieux Noël, et utilisé par M<sup>r</sup> Pierné dans sa *Nuit de Noël* 1870)



Aux temps des fées,  
(Ch. Kœchlin)

Citons encore:  
"MODE DE MI"  (Homonyme du Dorien, mais avec *Mi* Tonique)

Exemple:



Air d'Hérode, de *L'Enfance du Christ*,  
(H. Berlioz)

(x) Le musicien revient ici au *La*. Il arrive souvent que l'on agisse ainsi avec cette liberté, sans s'astreindre à l'emploi exclusif d'un mode.

Je n'insiste pas sur 

qu'on trouve déjà dans Schubert (voir, plus loin — au dernier chapitre — l'exemple que nous citons, extrait d'une de ses *Sonates* pour piano).

ni sur  (très usité chez Bach)

Il existe, dans la musique, une foule d'autres modes.

Les peuples de l'Orient en connaissent un grand nombre, particulièrement les Hindous. Leur art étant monodique, il se diversifia par les modes. Bourgault-Ducoudray cite souvent ce *chromatique oriental*, l'un des

plus usuels:  Ce n'est pas le seul, mais ce traite n'aura guère l'occasion d'en étudier d'autres; aussi nous passons aux:

MODES DÉFECTIFS (ainsi nommés parce que *sont défaut* les  $1\frac{1}{2}$  tons).

 (pas de Dominante)



Chacun a son caractère propre, ainsi qu'on le discerne fort bien par les différentes impressions que donnent ces Toniques et ces Dominantes placées sur les diverses *touches noires*.

(1) Voir la note au bas de la première page.

Ces modes sont en usage dans la musique populaire écossaise, dans la musique chinoise, celle des Javanais, et celle aussi des anciens Incas.

En voici des exemples.

(Chanson écossaise recueillie et transcrite par Bourgault-Ducoudray)

(Musique Javanaise, (1) qui m'a été communiquée par M<sup>r</sup> Louis Laloy)

(Ancienne chanson peruvienne recueillie et transcrite par M<sup>me</sup> Béclard d'Harcourt)  
"Uyay, čurikuma" (Pérou et Equateur)

(Id.) -  
"Arpi wiwas Kaytan"  
(Cuzco, Pérou)

On voit ainsi les charmantes harmonies, très subtiles et plus variées qu'on ne croirait, à quoi ces modes défectifs peuvent donner lieu.

Et l'on retrouve l'emploi de ces modes défectifs dans les *Pagodes* de Claude Debussy, qui fut un des assidus du "Kampong" Javanais à l'Exposition universelle de 1889.

Mais nous n'étudierons, ici, que les *modes grégoriens*, en une sorte de revision des *accords parfaits à l'état fondamental*.

On trouve, dans une *conférence* faite par Bourgault-Ducoudray (2) à l'Exposition universelle de 1878, de fort intéressants commentaires sur ces modes. Nous en extrayons les passages suivants:

"Le mode hypodorien est autrement viril que le mode mineur. On a énervé ce mode en y introduisant la note sensible. Notre mineur est un hypodorien efféminé; de ce mode si mâle, plein de vigueur et de santé, on a fait un mode faible, anémique, dont l'*abus* donne à la musique moderne quelque chose de fiévreux et de maladif".

"Si l'on compare l'hypophrygien au majeur, on le trouve moins actif, moins concluant que le majeur, mais il a quelque chose de plus contemplatif, de plus solennel, de plus inspiré"... "Le majeur dit: "Cette campagne est très belle". L'hypophrygien dirait: "Que cette campagne est belle!"

(1) Cette réalisation, *authentique*, est des plus curieuses; on y notera l'écriture "par diminution" à la partie supérieure, et les rencontres en secondes (si douces au xylophone). L'art javanais est un des seuls d'Extrême Orient, je crois, ayant recours à plusieurs parties différentes. On trouve aussi des réalisations polyphoniques, fort curieuses et très dissonantes, dans l'ancienne musique chinoise, et la musique des Japonais, même ancienne, n'est pas toujours complètement monodique — Celle des Tahitiens non plus.

(2) *La Modalité dans la musique grecque* (7 Septembre 1878, Imprimerie nationale) par Bourgault-Ducoudray.

A l'époque où fut écrite cette conférence, les compositeurs français commençaient déjà de ressusciter les anciens modes. Depuis lors, l'usage en est redevenu courant, sans d'ailleurs qu'il soit question d'archéologie, ni — ce qui est très important — de s'astreindre à n'employer *que* l'un de ces modes, dans un morceau donné. Si nous le jugeons utile à la vie de notre musique, nous ferons aussi bien succéder un passage en *majeur*, ou en *mineur avec sensible*, à un autre passage en *hypodorien*, etc. — Souvent d'ailleurs, au *XVI<sup>e</sup> siècle*, on rencontre dans la même pièce des tournures grégoriennes voisinant avec des cadences en "majeur classique", ou bien avec des accords de mineur à note sensible. — Il ne faut donc pas, en composition, se croire contraint à l'unité théorique absolue. Cependant *les leçons de ce chapitre*, destinées à familiariser l'élève avec ces *modalités grégoriennes*, y auront à peu près exclusivement recours.

De toute façon, il est nécessaire que l'élève s'accoutume à ces nouvelles réalisations, à ces nouveaux sentiments...

Il y trouvera d'ailleurs la clef de mainte interdiction des traités (voir plus loin, au sujet des enchaînements du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré etc.)

Il s'habituera surtout à *entendre dans leur véritable sens musical* des cadences hypodoriennes ou hypophrygiennes, etc.

Mais l'écriture, avec ces modes, est assez délicate et si l'on veut rester *tonal*, il faut bien savoir ce qu'on fait. Car la ligne mélodique entre en jeu, et mainte subtilité de réalisation, lorsqu'il s'agit de cette impression tonale. — C'est pourquoi nous avons différé jusqu'ici l'étude des modes grégoriens afin que l'élève, d'abord, soit maître des tonalités dans les majeur et mineur "classiques".

Ces modes grégoriens, des professeurs parfois les tiennent pour vagues, — et, à cause de cela, d'une étude inutile, voire dangereuse dans les classes d'harmonie. — Les traités actuellement en usage n'y font allusion que pour les qualifier: "moyens d'un style archaïque", auquel l'on ne songerait plus guère. Ils ne donnent aucune leçon à réaliser dans ce style. J'ai cru bon de combler cette lacune, non sans certaines considérations préalables et que je complète par des citations musicales.

La *vague* des modes grégoriens (il s'en faut d'ailleurs que *toujours* ils soient vagues) n'a point de rapport avec les harmonies maladroitement que des élèves mauvais musiciens écrivent, par exemple, dans leurs exercices de contrepoint rigoureux (ainsi certains accords de sixte sur la tonique). L'hypodorien n'est pas réellement vague; il est souplement et subtilement tonal; il l'est avec une précision discrète qui ne constitue pas un esclavage, et laisse la porte entr'ouverte à des modulations. (1) L'absence de sensible n'empêche aucunement de conclure avec netteté lorsque s'y prête le sens de la phrase (cf. notre citation de *Nox*). Mais la conclusion est moins étriquée qu'elle ne devient, parfois, avec un mineur qui conserve la sensible et se sert de la septième de Dominante.

Ce sont des façons intimes, réservées, sereines, d'exprimer les choses (2) — comme dans l'ombre du cloître — et qui s'opposent à la crudité un peu primaire (populaire, dans le mauvais sens) de certaines septièmes ou neuvièmes de dominante accompagnant des mélodies plates. (3)

(1) On a déjà dit quelques mots au sujet du caractère des accords des 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés.

(2) On les trouve aussi dans les exercices de contrepoint rigoureux sur des thèmes mineurs, lorsqu'ils sont réalisés très musicalement. Il y a là un sentiment de repos, de subtile tranquillité: tout à fait à part, et d'un charme réel.

(3) Je me rappelle une chanson entendue un jour, hurlée par de joyeux touristes; et je cite un fragment dont je n'oubliai ni la mélodie ni l'harmonie, si "caractéristiques". — Les paroles étaient:

"On monte à Champex  
Par ch'mins escarpés.....

musical notation showing a melody and accompaniment for the song 'On monte à Champex'. The melody is on a treble clef staff, and the accompaniment is on a bass clef staff. The melody consists of eighth and quarter notes. The accompaniment consists of single notes. Below the bass staff, there are numbers indicating fingerings: 5, 5, 7, 6, 5, 3.

dans lesquels il n'y a pas du tout d'ombres..."

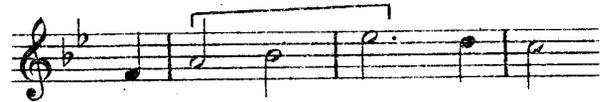
Cette harmonisation naïvement plate (celle d'ailleurs qu'il fallait à la mélodie) est bien le propre d'une certaine musique des temps modernes: à l'opposé, autant qu'il est possible, des modes du plain-chant. D'ailleurs, ne vous y trompez pas. La plupart des gens détestent les harmonies grégoriennes, qu'ils trouvent "austères", — et ils préfèrent de beaucoup la petite gaïté naïve. Mais qu'importe! une beauté n'est pas moins belle, de n'avoir point l'appui de la majorité.

Mais l'usage *prématuré* de l'hypodorien priverait peut-être l'élève de chercher et d'acquérir la netteté tonale des accords du style "classique" (XVIII<sup>e</sup> siècle). Il se contenterait alors d'harmonies vagues et *mal entendues*, sous le fallacieux prétexte d'"écrire en grégorien".

La sorte de sérénité de ce mode s'oppose, nous l'avons dit, au genre d'expression qui résulte par exemple du triton de la  $\frac{7}{+}$ . — D'ailleurs le style grégorien se prête à des fausses relations de triton, (1) et surtout en hypolydien (elles sont alors dans le caractère même du mode, et l'en-

chaînement:  fera ressortir l'intervalle caractéristique de cette gamme: )

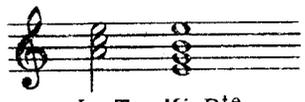
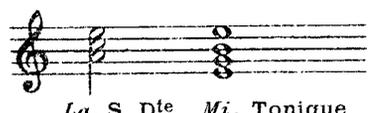
Mais c'est tout-à-fait autre chose que le triton de la  $\frac{7}{+}$ .

Le triton de l'hypolydien, en effet — à cause du caractère "Tonique" de ce *Fa* — n'a point du tout la même expression que celui de  $\frac{7}{+}$ . Un Choral(2) en majeur, dont le texte serait:  soulignerait le triton qui résulte

d'une  $\frac{7}{+}$ ; et le sentiment n'en est aucunement celui de la *Chanson des cueilleuses de lentisques* de M<sup>r</sup> Ravel: (3)  *La, tonique*)

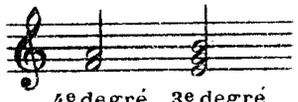
Quant à la sérénité de l'hypophrygien ou de l'hypodorien, elle correspond à celles des cadences plagales, ou se dégage de la terminaison suivante: 

Le "sens plagal" se rencontre assez souvent dans l'hypodorien.

Et d'ailleurs, rien que la succession:  *La, T. Mi, D<sup>te</sup>* est homonyme de celle qu'on obtient (nettement plagale, celle-ci) avec:  *La, S. D<sup>te</sup> Mi, Tonique*

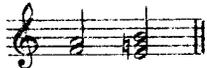
L'oreille saisit bien qu'il existe une différence très sensible entre les deux façons d'interpréter cet enchaînement. — Lorsque le rôle tonal du *La* et du *Mi* se trouve nettement affirmé (— soit par la mélodie et par la réalisation même, soit par le contexte) cette différence est indéniable. Elle s'atténue si l'oreille a la possibilité d'une équivoque, et d'interpréter à volonté le *La* comme Tonique ou comme Sous-dominante. Le cas peut, je crois, se présenter.

D'ailleurs, même dans le mode majeur, il semble qu'il y ait un "sens grégorien": particulièrement à certains enchaînements par  $\frac{5}{3}$  à l'état fondamental et avec l'emploi d'autres degrés que le 5<sup>e</sup> ou le 4<sup>e</sup>. — Je songe, notamment, à la sorte de sonorité un peu creuse, un peu archaïque(4) (que craignent les traités d'harmonie), dans telles manières d'enchaîner l'accord de *Do* (tonique) à celui

de *Re* (2<sup>d</sup> degré), ou inversement. — Egalement, interdite par Reber, et dont le sentiment, considérez la succession:  4<sup>e</sup> degré 3<sup>e</sup> degré

que donnent les seuls degrés de Tonique, sous-Dominante et Dominante. — Pour le sixième degré, la tranquille sérénité de l'enchaînement  s'allie fort bien à celle de l'hypodorien ou de l'hypophrygien.

Un sens grégorien, une sensibilité générale (avec diverses nuances) émane de ce style... Cela est assez difficilement analysable. Mais l'oreille le sent fort bien; c'est ce qu'on appelle couramment: "des sonorités de plain-chant". — J'en donnerai des exemples.

(1) Autres exemples excellents dans ce style, et qu'on rencontre couramment au XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que de nos jours:  

(2) Thème de M<sup>r</sup> Max d'Ollone.

(3) Thème grec populaire.

(4) et qui, parfois, fait si bien. Mais elle est disparate avec le style habituel des leçons d'harmonie.

On entrevoit même, avec ces modes, la possibilité de phrases musicales *sans dominantes* ou, tout au moins, sans cadences parfaites concluant de Dominante à Tonique.

Quant à la "dureté" (archaïsme d'un style "âpre" et "sévère") à quoi certains traités font allusion<sup>(1)</sup> la chose est contestable. La plupart du temps les œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle sont *fort douces, aux voix*. Si parfois nous y rencontrons certaines alternances de  $\sharp$  à  $\natural$  produisant des fausses relations chromatiques assez inattendues, hardies, c'est à peu près la seule dureté qu'on y trouve (avec, exceptionnellement, des notes de passage en 7<sup>es</sup>).

Encore, aux voix ou aux instruments, ces fausses relations sont-elles plutôt étranges<sup>(2)</sup> que vraiment dures. Mais je ne crois pas qu'à cette époque on ait rencontré<sup>(3)</sup> les passages compa-

rables à celui-ci:



etc.

(Beethoven. *Sonate*, op. 14, 1<sup>er</sup> temps).

En revanche, les fausses relations critiquées par les traités du XIX<sup>e</sup> siècle:



sont fort

douces, ainsi que même, *souvent* (d'une façon plus générale), la fausse relation de triton.<sup>(4)</sup> Mais *c'était du sentiment de cette musique que l'on s'était déshabitué*, depuis le XVIII<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le "sentiment grégorien" est tout autre, évidemment, que celui des habituelles leçons d'harmonie, et même que celui de la musique de Mozart ou de Beethoven (sauf exceptions: — voir, à ce sujet, l'admirable *Andante* du *XV<sup>e</sup> Quatuor*). Il n'est donc pas étonnant que les anciens traités, écrits d'après des compositions d'où ce sentiment était exclus, l'aient ignoré ou méconnu, — et que leurs leçons ne comportent point d'enchaînement de ce genre: à cause, justement, de leur caractère.

Voici — avant de proposer des exercices à l'élève — quelques exemples de ces "enchaînements grégoriens", et de ces "impressions de plain-chant".

### EXEMPLES DE SENTIMENT GRÉGORIEN



lent et *pp*

Prélude de l'*Abbaye*  
(Ch. Kœchlin 1899 - 1901)



Ky - ri - e, e - le - i - son

*Kyrie* de l'*Abbaye* (Ch. Kœchlin)

(1) cf. *Traité* de Reber; *Traité* de Th. Dubois; préface de l'édition moderne des *Cantiques et Psaumes protestants*.

(2) Souvent même, elles gardent un charme réel.

(3) A l'exception de celui que je cite plus loin, d'Anthoine de Bertrand, où se trouvent ensemble un *Sib* et un *Si $\sharp$* . Encore devrait-il être beaucoup adouci par le fait de l'exécution *pp* que supposent les paroles d'icelui.

(4) Notez d'ailleurs que le Moyen-âge ni la Renaissance n'ont craint cette fausse relation de triton, ni le triton lui-même. Ils l'emploient: harmoniquement à l'état de  $\sharp$  (et de ses renversements), et mélodiquement.

J'ignore d'où vient la légende que le triton fût alors tenu pour le *diabolus in musica*. Mais il est certain que les faits ne la confirment pas.

Quæ cœ - li pan - dis os - ti - um

*O Salutaris*  
de l'Abbaye  
(Ch. Kœchlin)

*Ascanio*  
("Scène du mendiant")  
(St. Saëns)

(Basse donnée  
Ch. Kœchlin)

Ce début de réalisation d'une Basse donnée commence en *Ut mineur*, et tout de suite module en *Mib majeur*, mais on ne perd pas de vue la tonalité d'*Ut* à laquelle on revient (quoique sans *Sib*) très nettement, dans les trois dernières mesures de notre exemple.

Il y a, comme souvent dans ces leçons, *oscillation de tonalité* entre le majeur hypodorien et son relatif majeur. Le rôle du chant et la façon de distribuer les harmonies sont de la plus grande importance. Il faut un sens très subtil, sûr de la tonalité — tout un art à acquérir en pareil style — pour *savoir bien où l'on va*, et pour (parfois) réaliser *à volonté*, dans ces enchaînements, l'impression d'une tonalité majeure ou d'un relatif hypodorien.

L'élève s'en rendra compte dans les nombreuses leçons que nous lui proposons sur ces modes.

Pour les Basses, il y aura lieu de recourir le plus souvent aux  $\frac{5}{3}$  en *accords à l'état fondamental*. Les accords de sixte, possibles cependant, y sont d'un emploi délicat, — à surveiller, car si l'on écrit surtout des accords parfaits (avec les sonorités solides et un peu "austères"<sup>(1)</sup> de ces enchaînements), il arrive quelquefois que l'accord de sixte soit bien faible.

— Pour les Chants donnés, c'est là, évidemment, que l'élève rencontrera le plus de difficultés. Si ces difficultés lui sont trop grandes au début (malgré une habitude d'autres harmonies, chromatiques, résolutions exceptionnelles, — ou peut-être *en raison même de cette habitude prise* — la simplicité subtile et raffinée du grégorien pouvant alors le déconcerter); — s'il ne se tire pas aisément de ces sortes de Chants, le mieux sera pour lui d'étudier une ou deux de nos réalisations, et de se rendre compte (si possible) de la façon d'interpréter ces Chants avec des harmonies grégoriennes.

— Elles permettent d'ailleurs bien des changements de tons; et par des marches on réalisera certaines modulations fort éloignées. Nous en donnerons plus d'un exemple.

## HARMONISATION DES CHANTS GRÉGORIENS

Enfin, comme exercice, l'élève pourra s'essayer à l'harmonisation de réels thèmes grégoriens, choisis dans la liturgie de l'Eglise catholique.

Cette harmonisation, dont plusieurs musiciens contestent l'utilité, est fort difficile. — Nous n'entrerons pas dans le détail: cela serait le rôle d'un ouvrage spécial sur ce sujet. Toutefois l'on peut proposer quelques conseils :

(1) D'une austérité qui n'est pas sans charme, d'ailleurs.

1<sup>o</sup> Pénétrez-vous bien, d'abord, de ce que j'ai appelé le *sens grégorien* : — ce qui vous sera plus aisé, par la pratique des Basses et des Chants que je vous donne à faire dans ce chapitre. C'est toute une habitude à prendre que de savoir *penser en grégorien* : ne pas tomber maladroitement dans certain majeur à base de  $\frac{7}{+}$ , et cependant ne point faire de *factive hypodorien* ; il faut que, d'instinct, par goût et *par plaisir musical* l'on arrive à ces sortes d'enchaînements. Alors on sera mûr pour tenir des harmonisations de motifs liturgiques. Sinon, ce ne seraient qu'abominables revêtements, qu'infâmes badigeonnages harmoniques, sur de vénérables et magnifiques thèmes.

Voici un exemple de très fade et très infidèle harmonisation, étant donné le caractère du thème (c'est un C.D. qu'on retrouvera plus loin) : (1)

2<sup>o</sup> Sachez reconnaître, d'après l'allure du motif que vous aurez choisi, si c'est une sorte de vocalise rapide sur un seul accord — (comme telles guirlandes sonores des *Alleluias* ou des *Sanctus*, qui s'élancent joyeusement vers le ciel) ou s'il convient d'harmoniser chaque note, ou bien encore s'il s'agit d'une vocalise lente admettant quelques accords différents. Les exemples suivants vous feront saisir ma pensée :

Di - es i - raë, di - es il - la Sol - vet sæ - clum in fa - vil - la etc.

(harmonisation de Bourgault-Ducoudray)

ici, le caractère de la mélodie conduit impérieusement à en harmoniser chaque note.

Al - le lu - ia etc.

(Nativité de N. S. — A la messe de l'Aurore)

Ce dessin d'Alleluia comporte évidemment des vocalises assez rapides. (On les pouvait transcrire ici d'après l'écriture neumatique, en valeurs de durée égale ; mais les avis sont partagés à ce sujet du rythme de ces diverses valeurs, et il est fort possible que certaines de ces notes correspondent, en réalité, à de plus longues durées que les autres. C'est pourquoi j'ai supposé ces rythmes, d'après la ligne même).

Quant au thème déjà cité, et qui n'est point, je crois, un réel chant grégorien :

il constitue une vocalise plus lente, que l'on peut accompagner de quelques accords — sans d'ailleurs qu'il soit dans le caractère de cette phrase d'en harmoniser chaque note.

(1) Ce thème, pris *adagio* et comme *chant donné de style ordinaire*, pourrait d'ailleurs être réalisé avec les harmonies que j'indique là. Mais il perdrait alors tout caractère de plain-chant.

3<sup>o</sup> Enfin, je crois que pour le *choix des harmonies*, il serait trop étroit, et puéril, de vous en tenir aux accords parfaits.

Car, de toute façon, vous faites un anachronisme (je ne le blâme pas *a priori*: tout dépend de la beauté que vous aurez réalisée. Ainsi Bach eut raison d'harmoniser des thèmes de *chorals*...) Le *chant grégorien* était monodique: du moment que vous l'harmonisez, c'est une infraction à l'usage, — autant par des accords parfaits que par des accords de 7<sup>es</sup> ... A vous donc de choisir *librement* ce qui vous semblera convenir le mieux. Mais je ne vois aucune raison pour s'interdire, en ces arrangements libres, des agrégations formées de quarts ou de quintes superposées (que j'étudierai plus loin) ou n'importe quel autre moyen de l'harmonie moderne, — à condition que ce moyen *ne jure pas* avec le caractère *général* du mode grégorien qu'affirme le thème en question, et avec le caractère *particulier* de ce thème.

Mais l'harmonisation des thèmes du plain-chant, ainsi comprise, est un art à la fois très nouveau et très difficile, où presque tout reste à créer. Comme je le disais plus haut, je crois que l'essentiel, en pareille matière, sera tout d'abord de *saisir la beauté musicale* enclose dans ces thèmes vénérables, — beauté parfois ensevelie sous d'autres habitudes harmoniques des siècles suivants — beauté que néanmoins nous pouvons retrouver aujourd'hui, en nous reportant à des œuvres modernes comme le *Cimetière* de G. Fauré, ou la *Seconde des Ballades de Villon*, de Claude Debussy.

## LEÇONS DE STYLE GRÉGORIEN

Puissent également n'être pas inutiles les leçons que je propose à l'élève. — Le style et la réalisation restent inséparables du sentiment du "morceau de musique" qu'elles constituent. — Tels enchaînements, sans doute, pourront sembler un peu brusques, ou creux, — en les comparant aux habituelles transitions en usage dans les traités. Mais ils sont, je crois, à leur place dans les textes dont il s'agit; — ils doivent être compris *et joués* dans le sentiment de ces textes.

A ce propos, je mets l'élève en garde contre certaines manières d'exécuter au piano les exercices d'harmonie. — On devra savoir jouer lié et plein, de façon à donner l'impression de parties chantantes.

Et le son, *en général*, n'y devra point être dur. Il faut que l'attaque arrive naturellement, sans heurt, sans sécheresse: — comme les notes successives d'un arpège de clarinette exécuté *legato*, ou comme celles de l'orgue.

Tenez compte aussi des nuances de plus ou moins d'intensité que je marque, et des indications relatives au "sentiment".

Rien de tout cela n'est négligeable en fait de musique.

Et les exercices d'harmonie, même les plus simples, doivent être *de la musique*.

Ces leçons ont été classées, *autant que possible*, par gradation de difficulté. — L'emploi des notes de passage et celui des Retards n'y est pas interdit (j'en donne un exemple dans ma réalisation de la Basse N<sup>o</sup> 1). Mais en général cet emploi sera peu fréquent *dans ces exercices*: parce que, sauf exception, chaque note d'un C. D. sera considérée comme une note réelle; et de même pour chaque note des B. D. (1) — Les accords devront être, *presque toujours*, des *accords parfaits à l'état fondamental*. De là résulte un style tout particulier, dans lequel une septième de dominante sonnerait parfois mesquine et désagréablement dissonante, — et un accord de sixte, le plus souvent, assez faible. — Le chiffrage ne sera donc que d'indiquer, pour chacun des accords, s'il est majeur ou mineur (et dans les leçons modulantes seulement: car dans celles qui ne moduleront pas, ce sera naturellement l'accord  $\frac{5}{3}$  avec les seuls accidents à la clef).

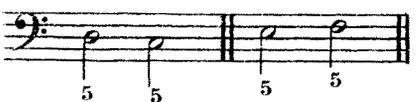
Cette détermination est moins facile, parfois, qu'on ne le croirait; et pour discerner la juste succession d'accords parfaits nécessaire à tel passage, il faut une finesse d'oreille, il faut surtout une *qualité de goût musical* que tous ne possèdent point.

Enfin, il faut la compréhension de ce que j'ai nommé (à défaut d'autre terme) le *caractère grégorien*, je veux dire la sorte de sensibilité dont ces vieux modes favorisent l'expression. — Il y eut, depuis Gabriel Fauré jusqu'à Debussy et M<sup>r</sup> Maurice Ravel, un assez grand nombre de compositeurs gagnés au charme si profond (en dépit de son apparente austérité) des "harmonies de

(1) Au contraire, il serait excellent de n'harmoniser parfois d'authentiques *chants grégoriens*, qu'avec un petit nombre d'accords.

plain-chant". On a l'impression qu'aujourd'hui, la "mode actuelle" écarte un peu les jeunes de cette sorte de beauté. Cela peut n'être que passager; il n'importe d'ailleurs: la beauté qu'on réalise avec ces enchaînements n'est pas contestable (voyez, à ce sujet, tant de passages de Fauré ou de Claude Debussy). Il serait donc grand dommage que nous ne fussions point capables de l'apprécier; il serait regrettable que nos successeurs ne pussent, à leur tour, s'exprimer en ce langage. C'est pourquoi, autant que les explications et les exemples de ce chapitre, les réalisations que fera l'élève ne nous semblent pas inutiles.

Certaines se rapprocheront beaucoup de tels Chants ou de telles Basses du chapitre sur les Accords parfaits, — avec cette différence qu'on y emploiera davantage les accords du second et du troisième degrés, et ces enchaînements autrefois proscrits:

(En Do)  ou d'autres peu en usage dans les anciens traités: 

Les leçons modulantes ont un caractère plus nettement encore "de plain-chant", par la manière dont se produit la modulation. Bien étudier le caractère de ces enchaînements dans les Basses chiffrées que je donne à l'élève.

Le difficile, lorsqu'il s'agit de chiffrer, c'est de conserver une pensée musicale simple; c'est aussi de savoir éviter l'incohérence de certaines duretés hors de propos, encore que ce style permette beaucoup d'imprévu.

Enfin, rappelons que *la ligne* du S. doit toujours rester la meilleure possible...

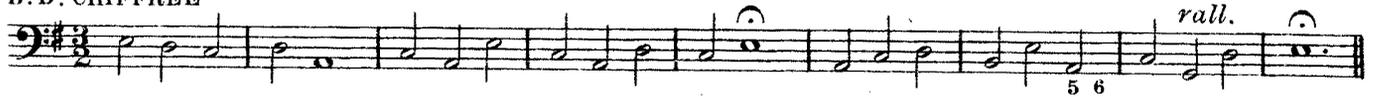
Nous commençons par des Basses non modulantes; puis viennent des modulations peu nombreuses et très voisines du ton initial; enfin, d'autres modulations, montrant qu'on peut s'en aller très loin, tout en gardant la logique musicale et même le caractère de *sérénité* propre à ce style.

## 1<sup>o</sup> LEÇONS NON MODULANTES.

B. D. CHIFFRÉE (a)

1 

B. D. CHIFFRÉE

2 

(a) Les notes non chiffrées portent *toutes* des accords parfaits à l'état fondamental et supposent chacune le chiffrage  $\frac{5}{3}$  avec les accidents à la clef.

B. D.

3 

(a)  $\frac{5}{3}$  sur Sol, bien entendu. — Il est entendu aussi que l'on peut écrire des n. de p., si l'on préfère. Mais *chaque note de la basse est note réelle* et porte un accord parfait à l'état fondamental.

## 2<sup>o</sup> LEÇONS LÉGÈREMENT MODULANTES.

B. D. CHIFFRÉE

4 

(a) (b) Accords mineurs, naturellement. D'ailleurs tout ce qui n'est pas chiffré ici doit porter des accords parfaits  $\frac{5}{3}$  avec les accidents à la clef, et avec ceux-là seulement.

B.D. À CHIFFRER

(a) On rappelle ici que, dans ce style, nous n'employons pas la *sensible* dans le mode mineur; le *La* portera donc, ici,  $\frac{5}{3}$  comme accord, et non  $\frac{\sharp 5}{3}$ .

C. D. Très calme

Ce chant ainsi que les suivants, exercera l'élève à harmoniser des *chants grégoriens*.

L'harmonisation que nous conseillons pour ce C. D. est: accords parfaits à l'état fondamental sous chaque note du C. D.

(a) Sous ce *Si*, on peut employer un accident non à la clef.

(b) Ici, changer d'accord. De même à (c). Finir sur la *dominante* de *La* hypodorien.

C.D. (dans le caractère des thèmes grégoriens)

(a) Commencer par l'accord de *Ré*, en mode locrien, avec modulation en *La* hypodorien à la fin de cette 1<sup>re</sup> période.

(b) Ici on peut avoir un accident non à la clef. — Les deux *La* ne porteront pas le même accord. — Et l'accord change au 3<sup>e</sup> *La*, par quoi commence la période suivante.

(c) Terminer par l'accord de *Ré*.

Exercice de réalisation.

C.D. avec la B.D.

(a) on peut avoir cette variante:

(a) Des accords différents sous ces notes liées ou répétées. — C'est-à-dire, 3 accords différents pour ces trois *La*.

(b) On peut placer ici un retard 7 6.

(c) Un seul accord, si l'on préfère, pour *Mi Do*. Je rappelle que dans cette leçon, on peut avoir des *Sib* à certains endroits, comme l'on peut aussi, d'autre part, user du *Fa#*.

B.D.

(x) Variante, plu-  
tôt meilleure :

- (a) On peut avoir ici  $\overset{5}{\#3}$  sur Fa#.
- (b) L'enchaînement de tonique maj. (Si) à Dominante (Fa#) est parfaitement admis dans ces leçons. D'ailleurs on module ensuite, à la période suivante.

C.D.

- (a) (b) (e) (g) Changer d'accord sur ces notes répétées.
- (c) Changer d'accord au Do lié; garder ce second accord sur le Do seconde croche.
- (d) Fa# est une échappée. — On peut aussi bien écrire Sol.
- (f) Un seul accord, si l'on préfère, sous Si Sol.

C.D. (non modulant, (a) mais assez difficile).

On pourra, si l'on veut, employer quelques n. de p. au C., au T., à la B.

- (a) Ou du moins, dans lequel les modulations ne sont que de La hypodorien à Do majeur.

C.D. (peu modulant)

Changer d'accord à chaque note répétée (naturellement, rien que des accords parfaits à l'état fondamental).

C.D. (peu modulant)  
très uni et bien lié

C.D. (peu modulant)  
Sans lenteur

(le début et la fin sont nettement en Do majeur)

3° MODULATIONS PLUS ÉLOIGNÉES.

C. D. *dolce sempre*

16 *p* *mp*

(a) Commencer et finir en Sol mineur (hypodorien).

B. D. CHIFFRÉE

Sans lenteur *rall. assez lent*

17 *p très égal et très lié* *mp*

Revenez au Mouvt. très clair

*dim. poco a poco* *più pp*

(a) Accord sans tierce.

(b) Accord sans quinte.

(les notes non chiffrées porteront des accords parfaits à l'état fondamental, avec l'accident à la clef).

B. D. CHIFFRÉE

*très calme et très serein* *mp*

18 *p* *mf clair calme* *sempre poco più tranquillo* *pp* *Très ralenti*

(a) Il va de soi que ♯ ne signifie pas qu'il n'y ait que la tierce.

(b) Ici on écrira l'accord sans tierce.

C. D. *Assez tranquille et très lié*

19 *très expressif* *mp* *sost.* *più p* *rall.*

(a) Un seul accord sous Mi Do.

(d) Deux accords pour Sol Fa.

(b) Deux accords pour Ré Do.

(e) Un seul accord sous ces 2 croches.

(c) Deux accords pour Do Ré.

(f) Toute cette fin, en Do.

Ce chant comporte une ligne mélodique qui ne ressemble pas à celle des thèmes grégoriens, (comme celle du N° 16, par exemple); c'est un C. D. assez analogue à ceux des leçons sur les accords parfaits et accords de sixtes, ou sur les modulations. — Mais on pourra user de divers enchaînement que l'on n'employait qu'assez exceptionnellement dans la 1<sup>re</sup> partie du traité, et l'on

pratiquera notamment la fausse relation produite par

au S., avec à la Basse:



## D. Assez lent

24 

(a) Accord de sixte, si l'on préfère.

(b) Retard.

(c) (d) (e) Changer d'accord.

(f) Le S. descendant très bas, on pourra réaliser ici, *tout-à-fait exceptionnellement*, en faisant descendre aussi le Contralto au-dessous de ses limites normales.

## C.D. Quasi adagio

25 

(a) Deux accords pour ces croches. De même, plus loin, chaque croche doit être harmonisée.

(b) Ne pas reproduire l'harmonie de la première mesure. De même, plus loin, sous ces 4 notes *Sol La Sib Do*.

(c) Difficile à réaliser rien qu'avec  $\frac{5}{3}$  à l'état fondamental, et surtout en conservant des enchaînements de caractère grégorien. — On admettra ici la possibilité de quintes directes (entre la basse et une autre partie, qui ne sera pas le S.) par mouvement disjoint à la partie supérieure.

B.D. tout entière par mouvements de tierces à la B. (sauf entre la 9<sup>e</sup> et la 10<sup>e</sup> mesure, et à la fin).

## Tranquillo

26 

Comme les précédentes leçons, cette basse doit être réalisée rien qu'avec des accords parfaits à l'état fondamental — bon exercice de réalisation pour l'élève, et difficile. Bien déterminer le chiffre, d'abord. — User parfois de la doublure de la tierce.

(a) (b) (c) Unisson possible, entre B. et T., à cause de la tessiture de la Basse.

## C.D. Calme, à la blanche

27 

(a) Pas plus de deux accords par mesure; de même ensuite.

(b) Ici deux accords pour *Ré Mi*.

- (c) Un seul accord pour ces 4 notes.
- (d) Deux accords pour *Mi Ré*.
- (e) Un accord pour chaque note ici.
- (f) Un seul accord pour *Ré Sol*.
- (g) Un seul accord pour *La Do*.
- (h) On pourra faire ici des quintes par mouvement contraire entre S. et B. — Il faudra deux accords pour *Mi Ré*. — On pourra faire des octaves (*Ré Sol*) entre B. et S., par mouvement contraire.
- (i) Un accord par temps.
- (j) Un seul accord sous ce *Ré*.
- (k) Un accord *par note*. De même plus loin.
- (l) Trois accords pour ces trois *Mi*.
- (m) Accord en blanches, puis accord en rondes (avec retard si l'on veut).

4° AVEC NOTES DE PASSAGE.

Ces dernières leçons ne donnent qu'une rapide indication de ce que l'on peut réaliser, dans ce style, avec les notes de passage. Mais une étude complète de ces ressources exigerait un trop vaste développement, et notre but était seulement "d'ouvrir des horizons" à l'élève trop peu habitué à ce genre de musique. Si l'on réfléchit que ces harmonies furent souvent employées par des maîtres de notre musique moderne, de César Franck à Debussy, et que d'autre part les traités de l'harmonie les ont, jusqu'ici, presque totalement négligées — n'en parlant que comme d'un langage archaïque — on comprendra qu'il était impossible de les passer sous silence.

La conception qui se borne à n'y voir qu'une expression d'autrefois, et que des accords désuets, est aussi fausse que dangereuse. D'abord, *il n'y a pas d'accords désuets*: il n'y a que des manières peu personnelles de se servir d'harmonies déjà classées mais toujours vivantes si le génie leur insuffle la vie. Ensuite, on se rendra compte (à notre dernier chapitre: *Historique de l'évolution de l'Harmonie*) que les maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle ont écrit et même pensé d'une manière tout à fait autre (ou du moins, assez différente) que Fauré ou Debussy, ou M<sup>r</sup> Ravel. Et les réalisations que nous avons écrites sur ces Basses et ces Chants ont une pensée et un style qui ne sont point exactement ceux des maîtres que nous venons de citer. A leur tour, les jeunes compositeurs peuvent en faire usage. Mais, s'ils étudient ce traité, et s'ils réalisent eux-mêmes ces Basses et ces Chants, ils saisiront que la chose n'est pas aussi facile qu'il semblerait tout d'abord: elle exige à la fois une accoutumance de l'oreille *et de la pensée*, une habitude de l'écriture, que ne leur donneraient ni les leçons ordinaires des traités, ni le contrepoint, ni la fugue. — C'est un domaine nouveau qu'il leur faut défricher. Domaine ancien plutôt, très ancien, laissé inculte pendant plus de deux siècles, — et très riche.

Seulement, on ne fait pas, d'une manière factice et par érudition, de l'harmonie grégorienne (je veux dire, de l'harmonie à base de modes grégoriens — car on m'objecterait que ces vieux chants liturgiques ne comportaient aucun accompagnement.)

Il n'y a pas de recettes en pareille matière, non plus que pour l'écriture des 7<sup>e</sup>, des appoggiatures, des notes de passage.. Il y a *un style* dont il faut tout d'abord *comprendre la beauté*, puis *acquérir la pratique*, — et qu'enfin l'on fait *sien* par une manière personnelle de l'animer: — par *de la musique*, par cette invention qu'on réalise afin de s'exprimer soi-même.

## STYLE CONTRAPUNCTIQUE

Ce style existe déjà, si l'on veut, dans les Chorals étudiés précédemment, ainsi que dans nos leçons sur les notes de passage, broderies, etc. — Lorsque pour la réalisation d'un Chant donné, on *simplifie l'harmonie* en traitant comme notes de passage tout ce que l'on peut interpréter ainsi, on a recours à une écriture qui ressemble à celles du contrepoint et de la fugue.<sup>(1)</sup> — Il est bon, peut-être, de ne pas user de cette écriture au début des leçons d'harmonie, afin qu'elle n'offre point à l'élève trop de difficultés réunies.

Mais lorsque cet élève s'est acquis une suffisante technique de l'harmonie plaquée, *lorsque son oreille est sûre*, alors l'habitude devient nécessaire, du style qui emploie couramment et *largement* les notes de passage. (Car ce style est très usité dans la composition musicale. Il offre d'infinies ressources. Il est celui qui souvent convient le mieux à l'orchestre, ainsi qu'au quatuor à cordes).

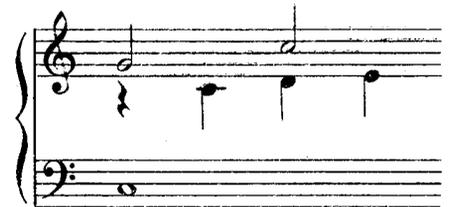
Ainsi, l'élève passera graduellement de l'harmonie à la fugue, et il n'y aura point d'opposition brusque entre les deux sortes d'écriture, mais naturelle transition de l'une à l'autre.

D'ailleurs l'usage du style contrapunctique est obligé dans les cas d'imitations, de canons, etc., que l'on peut rencontrer en des leçons de concours. Donc il faut l'étudier dans un *Traité de l'Harmonie*.

Je ne reviens pas sur le principe des notes de passage, exposé tout au long dans un chapitre antérieur.

L'oreille entend, à la fois : *verticalement*, la sonorité simultanée, qu'elle interprète en accords

connus chaque fois qu'elle le peut — et *horizontalement*, les lignes chantantes, — phénomène naturel provenant de la différence des timbres, mais qui s'étend même au cas d'un ensemble homogène, et grâce auquel nous analysons comme note de passage le *Ré* suivant, que cela soit à l'orgue, aux voix, à l'orchestre, ou au piano :



Je rappelle seulement que, l'oreille se saisissant des "points de repère harmoniques" lorsqu'ils s'affirment suffisamment nets à sa perception, il y a lieu de se méfier des agrégations *par notes de passage* donnant des  $\frac{7}{+}$ , des  $+4$ , etc. — Dans ces cas, je l'ai dit plus haut, l'impression d'accord est assez forte pour que l'on éprouve le besoin que la  $\frac{7}{+}$  ou la  $+4$  se résolve normalement (ou encore, d'une façon *musicale*, par résolution exceptionnelle).

Je rappelle aussi l'importance de la bonne harmonie : il est rare que l'on puisse, à la faveur d'une imitation (si ingénieuse soit-elle) faire excuser une harmonie vague ou illogique. Je ne dis point qu'il faille obligatoirement des accords plaqués, compacts, et que l'on doive se priver du mouvement des parties qui s'imitent ; mais il est de toute nécessité que la phrase s'accompagne d'une *sensation harmonique nette et musicale*, en rapport avec l'idée mélodique.

D'ailleurs, la contrainte d'avoir à écrire certains canons, certaines "réponses", est un stimulant des plus profitables ; activant l'imagination harmonique, il incite à des accords auxquels on n'aurait point songé, et qui restent excellents. Cela se voit souvent chez Bach.

J'ajoute enfin que, dans ce style qui procède par imitations, des libertés de "rencontres de notes" un peu hardies se trouvent mieux légitimées, par la force que possèdent des thèmes caractéristiques déjà exposés,<sup>(2)</sup> et par la sorte de *satisfaction* avec laquelle on les entend se répondre d'une partie à l'autre, — sans d'ailleurs que cette satisfaction puisse jamais nous faire passer sur la mauvaise qualité des harmonies.

(1) Avec, parfois, des notes de passage simultanées.

(2) Cela se remarque surtout dans les *strettes* des fugues.

## I. IMITATIONS

Lorsqu'un même dessin paraît dans deux parties, mais non en même temps, on dit qu'il y a *imitation* de l'une à l'autre.



B est ainsi l'imitation de A.

C'est un moyen extrêmement employé par les musiciens: surtout dans la fugue, dont il constitue l'essence. Peut-être a-t-il jadis joui d'une plus grande faveur que de nos jours. Mais il n'est pas en désuétude, loin de là.

Une *imitation continue*, de 2, 3... n parties, forme ce qu'on appelle un *canon*. Le plus populaire est le célèbre *Frère Jacques*:



etc.

Successivement, les voix (1), (2), (3) etc. font entendre *tout le thème*.

Les imitations peuvent se produire:

à l'unisson, ou à l'octave (ainsi, dans *Frère Jacques*), à la seconde, à la tierce, ou à n'importe quel intervalle. Il faut seulement que le résultat soit musical; c'est parfois assez difficile à obtenir.

Les traités de contrepoint étudient en détail ces divers cas; nous simplifierons ici, bien entendu. — L'imitation citée plus haut en exemple (A et B) est une imitation à la quarte inférieure. (La définition, on le voit, est très simple).

L'imitation peut avoir lieu par *mouvement contraire*. Alors, à une 2<sup>de</sup> descendante correspond une 2<sup>de</sup> montante, etc.



Jen'insiste pas sur les imitations rétrogrades, par mouvement direct ou par mouvement contraire; en voici seulement la définition:



B' reproduit A', par mouvement rétrograde.

(Le mouvement rétrograde et contraire serait celui qui serait donné par le rétrograde de B dans l'exemple (1)).

Il est utile de savoir ce qui constitue une imitation par augmentation ou par diminution:



B est l'imitation de A, par augmentation.



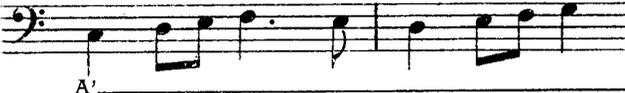
B' est l'imitation de A', par diminution.

Quels que soient d'ailleurs l'intérêt et l'utilité des imitations, elles n'ont pas et *ne doivent pas avoir* d'importance capitale dans les leçons d'harmonie. C'est surtout par la fugue qu'on apprend à s'en servir couramment, et à les bien réaliser. Néanmoins, il est bon d'en commencer l'étude peu après celle des notes de passage. En effet, et d'abord, il existe un assez grand nombre de leçons (et particulièrement des Basses données) où ce moyen se trouve employé régulièrement. Ensuite, une certaine pratique est nécessaire, pour y savoir conserver la meilleure harmonie.

Je répète encore qu'une imitation "pour l'œil" ne signifie rien, et que nulle ne saurait excuser une mauvaise harmonisation. Ce principe, applicable à la fugue, l'est encore davantage aux études qui nous occupent ici.

**IMITATIONS AU MOYEN DES MARCHES.** Il est nécessaire que l'élève se familiarise avec l'usage des imitations dans les Marches d'harmonie. — C'est la base des "divertissements" de fugues (ces épisodes ne sont, le plus souvent, que de simples marches, où les imitations se *distribuent entre les parties* ainsi que je l'expliquerai tout-à-l'heure).

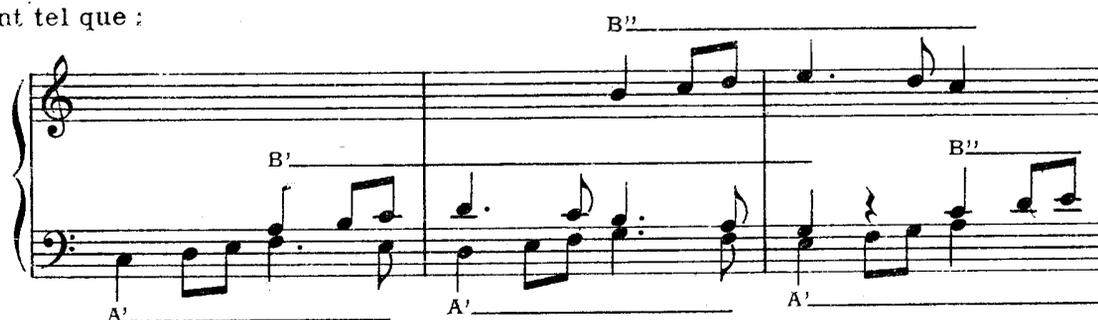
Soit la marche suivante:  A et B "s'imitent".

Mais je puis écrire des variantes de A. Ainsi: 

D'où résultera cette imitation (plus caractérisée, plus *évidente* que celle de A et de B):



Si d'autre part je reprends l'imitation B' à une autre partie B'', j'aurai ainsi un dialogue concertant tel que:



C'est un des moyens usités pour les divertissements des fugues.

Il est entendu, naturellement, que les Imitations ne devront pas donner lieu à des fautes d'harmonie: par exemple, octaves ou quintes consécutives, ou octaves directes défendues, quintes directes répréhensibles, etc.

Toutefois, dans le cas de ces imitations, on peut tolérer des octaves ou des quintes insuffisamment séparées, (même sans changement d'accords), et surtout par mouvements contraires. Ce sera affaire de tact. Il nous est impossible d'examiner tous les cas qui peuvent se produire.

Voici quelques marches par imitations. L'élève pourra, de lui-même, en écrire des variantes, ou chercher d'autres marches donnant des résultats analogues.

(1)

Si l'on a :

etc.

On remarquera que la B. reproduit le C<sup>to</sup>, et que le T. reproduit le S. — Donc, si l'on donne à ces parties de C. et de S. *une autre physionomie* (par n. de p., broderies, etc.), cette même "nouvelle physionomie" pourra être aussi celle de la B. et du T. *à condition qu'il n'en résulte pas de fautes d'harmonie.*

Cette méthode permet d'écrire un assez grand nombre d'imitations ; et avant d'aborder les leçons de ce genre (C.D. ou B.D.) il n'est pas mauvais de savoir réaliser telles de ces marches.

La marche (1) deviendra, par exemple :

(1bis)

etc.

(L'élève fera bien de s'exercer à d'autres variantes).

(2)

De même dans celle-ci :

Le S. reproduit la Basse ;  
le C<sup>to</sup> reproduit le Ténor.

(2bis)

d'où :

(3)

Une autre marche consonnante,  
bien connue, nous donnera :

(3bis)

d'où :

etc.

Les marches de septième, avec imitations, sont d'un emploi courant :

(4)

etc.

Le C. reproduit le S. Donc, avec des imitations l'on aura :

(4bis)

(Il s'agit toujours de combiner les deux autres parties de façon à réaliser correctement, sans duretés, sans platitudes. C'est parfois assez difficile).

Sous forme de renversements, l'on aura :

(5)

(Très utile celle-ci, à cause de la double imitation entre S. et B.; C. et T.)

On en déduit, par exemple :

(5bis)

Quant aux marches avec retards, plusieurs ne sont réalisables qu'avec des parties qui s'imitent; ainsi :

(6)

(6bis)

d'où :

etc.

## LEÇONS SUR LES IMITATIONS

L'application de ces moyens trouvera sa place dans les leçons suivantes, avec, bien entendu, l'emploi des notes de passage, des broderies et des échappées.

## B. D. CHIFFRÉE

## Allegro moderato

1

(a)

(b)

(c)

Ténor

(a) Ces chiffres 3 indiquent ici que ma réalisation, à cet endroit, ne comporte pas la quinte de l'accord. — Au temps suivant, 5 signifie  $\frac{5}{3}$ , naturellement. D'ailleurs, si l'élève le préfère il pourra écrire la quinte malgré le chiffre 3.

(b) Lorsque je chiffre  $\frac{9}{5}$  ou 9, c'est la même chose et cela signifie  $\frac{9}{5}$ .

(c) Et il est entendu que  $\frac{7}{3}$  ne veut pas dire que la quinte de cet accord soit supprimée; ni que la sixte le soit si j'écris  $\frac{4}{3}$  au lieu de  $\frac{6}{3}$ .

NOTE IMPORTANTE. Je rappelle que le chiffrage donné est *un guide*, mais que si ce chiffrage venait à embarrasser l'élève, celui-ci pourrait en adopter un autre.

## B. D. CHIFFRÉE

## Moderato

2

(a)

Ténor

(b)

chiffrage sur la partie de Ténor

chiffrage sur la Basse

(a) Retard avec note retardée (par *Mi Fa Mi Ré* en croches).

(b) Je rappelle qu'il peut y avoir des notes de passage au moment d'un changement d'accord.

C. D. **Moderato**

(mouvement à la Basse)

sans hâte

## II. BASSES ET CHANTS ALTERNÉS

Ces leçons se composent d'une *Basse donnée*, suivie d'un *Chant donné*, le tout formant un seul morceau. Parfois il arrive que le style du Chant diffère un peu, et qu'il apparaisse comme un épanouissement mélodique après l'austérité relative de la Basse. Parfois au contraire, c'est seulement une différence de *mode* (c'est-à-dire que, dans ces exercices, le *Soprano* à placer sur la *Basse donnée* ne sera autre que la transposition, en mineur, du *Chant donné*). Parfois encore le début de la *Basse donnée* est exactement, et dans le même ton, celui qui convient, comme basse, au *Chant donné*; et ce *Chant donné* se placera également sur les premières mesures de la *Basse donnée*.<sup>(1)</sup>

La première chose à faire, en pareil cas, c'est de voir s'il existe "un contrepoint" entre la B. D. et le C. D. *Mais il ne faut pas forcer*. Si les notes de la basse donnent manifestement de mauvaises harmonies au Chant donné, ne vous entêtez pas: il y a beaucoup de chances pour que ce ne soit point la basse de l'auteur, et pour que ce contrepoint forcé soit (à juste titre) tenu pour mauvais par le jury.

D'ailleurs, on voit en général assez bien ce qu'a voulu l'auteur. Ce sont le plus souvent des harmonies assez simples, avec *des retards*. La difficulté, *si le contrepoint va* entre la Basse et le Chant, reste alors de bien écrire les parties intermédiaires; cela est parfois plus difficile qu'on ne le croirait. On préférerait alors d'être libre, et de ne pas utiliser ce contrepoint. Après tout, on ne sera point fautif de garder ainsi sa liberté, si l'harmonie réalisée est bonne. L'essentiel, c'est de *faire de la musique*.

Nous donnons, sans insister longuement, les exemples suivants à réaliser.

### BASSES ET CHANTS ALTERNÉS

B. D. **Molto moderato**  
*mf solide*

(a) 5 5 b +4 6

(a) On indique ici le chiffrage de quelques passages, pour mettre l'élève sur la voie.

Les six premières mesures du Chant sont celles de la Basse: il faudra donc trouver, sur la Basse donnée, pour ces 6 1<sup>res</sup> mesures, une partie de Soprano qui puisse servir de Basse aux 6 1<sup>res</sup> mesures du Chant. C'est ce qu'on appelle: écrire un *contrepoint renversable* sur une B. D.

(1) Enfin, il peut se faire que le thème du C. D. ne soit autre que la *Basse donnée* elle-même. Dans ce cas l'on devra réaliser un contrepoint renversable: le S. à placer sur la B. D. ne sera autre que la B. à placer sous le C. D.

Fingering chart:  
 +4 ————— 6 ————— 7 ————— +4 ————— 6  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

*poco rall.*  
*p*

C. D. a Tempo

*p dolce bien lié*  
*soutenez, crescendo*  
*sans dureté*  
*allarg. e dim. sempre*  
*cresc. sempre*  
*f*  
*mp*

- (b) Passage assez difficile; se servir de la sixte augmentée (au dernier temps) pour aller en *Sib*.
- (c) Imitation de la tête du thème, à une partie intermédiaire.

AUTRE EXERCICE DE BASSE ET CHANT ALTERNÉS

B. D. Calme

5  
*(a) p*  
*mp*  
*(b3) mf*  
 Dte (en Ré<sup>b</sup>)  
 C. D. Sopr.  
 Contralto  
*pp dolcissimo*  
*mp sempre*  
*p*  
 Basse  
*dolce*  
*(c)*  
*mf*  
 Pédale de *Lab* à la Basse jusqu'à la fin  
*pp*

- (a) Pour cette leçon je n'indique aucun chiffrage, l'élève ayant l'occasion de trouver, dans la partie C. D., des éléments qui pourront l'aider.
- (b) On a donné ici la partie du C<sup>o</sup>. — Il y a une partie de Soprano à trouver, naturellement, et la partie de Ténor.
- (c) C'est ici que se décide la modulation en *Ré*.

### III. ENTRÉES.- SILENCES

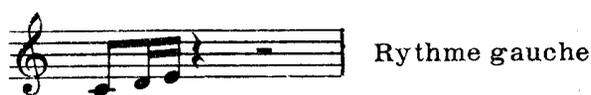
Il est bon, parfois, de cesser une partie (la durée de son silence peut être fort variable). Cela vient surtout à propos lorsqu'en rentrant, elle imite une autre partie. D'une façon générale, un dessin, un thème sont toujours mieux en valeur, précédés d'un silence. Et c'est une règle presque absolue, dans la fugue, que d'user ainsi des silences, même courts.

Les entrées et les silences sont soumis à certaines prescriptions :

1<sup>o</sup> Ne point faire taire à la fois plusieurs parties (sauf dans les cas, assez rares, où l'on interrompt le développement — à la fin d'une phrase — pour le reprendre en imitations de 2, puis 3, puis 4 parties; — sauf aussi, en certains Chants donnés, quand le *Soprano* reste seul, comme en sus-pens, durant une mesure ou un fragment de mesure. (Encore est-il bon de se méfier d'un tel moyen, un peu trop simpliste s'il n'a pour but que d'esquiver une difficulté d'harmonisation).

2<sup>o</sup> Eviter d'interrompre une partie *juste au moment* où rentre une autre partie. Du moins, même en fugue, c'est tenu pour assez gauche. A fortiori dans une leçon d'harmonie, dont l'écriture est toujours plus facile. On continuera donc, au moins pendant quelques notes, la partie qui doit se taire ensuite.

3<sup>o</sup> On ne peut laisser une partie "en l'air": soit que sa mélodie finisse mal, ou ne finisse pas du tout (en tant que rythmes, ou en tant que degré<sup>(1)</sup> de la gamme), soit qu'on l'interrompe sur une note de tessiture élevée, et surtout au Soprano ou au Ténor. Ainsi (et cela est évident à tout bon musicien), on n'écrira point :



arrêt, sur la sensible (avec, en outre, doublement de cette sensible).



Note trop haute pour l'arrêter aussi brusquement (et même en noire)

4<sup>o</sup> Il faut que la dernière note de la voix qui se tait (la dernière avant le silence) puisse être considérée comme faisant partie de l'accord suivant, ou qu'elle s'arrête sur un accord qui se continuera encore un certain temps. C'est là une raison pratique, parce que l'exécutant prolonge parfois un peu la note et que, même s'il ne la prolonge pas, l'oreille en a *presque* l'impression.

Je dois avouer que cette règle est bien un peu stricte, et que de grands maîtres ne s'y sont pas conformés (notamment au XVI<sup>e</sup> siècle).

Mais il n'est pas mauvais que l'élève l'observe, car au début il pourrait écrire assez gauchement ces silences pris sur changement d'accord.

5<sup>o</sup> De préférence, si vous *rentrez*, que cela soit *pour dire quelque chose*. Sinon, mieux vaut ne point faire de silence. Cependant, une rentrée ne doit pas *nécessairement* se trouver en imitation.

Mais de toute façon évitez de cesser une partie, simplement par difficulté de faire autrement.

Tâchez toujours de *surmonter les difficultés*, au lieu de les tourner paresseusement. Car, en définitive, c'est toujours vous qui pâtiriez de cette paresse.

Les silences allègent souvent la réalisation d'une façon heureuse, mais l'écriture des "rentrées" est parfois assez délicate...

On peut faire de courts silences (deux ou trois temps parfois). Mais après un silence assez long — de quelques mesures — c'est presque toujours *un thème* que l'on reprendra.

De toute manière, il faut déjà être sûr de sa technique pour bien pratiquer ces silences et ces rentrées: c'est pourquoi nous avons reculé jusqu'à ce chapitre le moment de les mettre en pratique.

Voici quelques leçons sur l'emploi des silences.

(On en pourra faire, naturellement, dans les parties intermédiaires, en se conformant à toutes les recommandations que nous avons données).

(1) La sensible, par exemple.

SILENCES. — ENTRÉES DE PARTIES

C. D. Moderato

6 *p* (S. C. B.) (entrée du Ténor) *p*

à 3 parties) *p* (rentrée de la 4<sup>e</sup> partie) *mp* *p* (pas en marche ici)

(à 3 parties: S. C. T.) *pp* *p* et sans nuances (à 2 parties) *très calme*

(à 3 parties) *dolciss.* *p*

(à 4 parties) *mp* plein, et un peu solennel *poco più p*

au S. pauses *c<sup>to</sup>* *mp* (à 4 parties) *Sopr.* *mp sost.*

*poco allarg.* *mf*

(L'élève pourra suivre nos indications pour les rentrées de parties et les silences, mais cela n'est pas nécessaire et cette leçon peut se réaliser avec d'autres silences et d'autres entrées).

(a) Ces entrées se feront souvent après un demi-soupir, ou après un soupir.

7 B. D. (à 4 parties) (à 3 parties) (à 4 parties) *mp*

(D<sup>te</sup>) (à 3 parties) (à 4 parties) *mf*

5 5 9 8

(à 3 parties) (à 4 parties) *mf* *p* *mf* *Ténor* (à 3 parties)

Basse (à 4 parties) *poco rall. e dim.* *rall*

## (UTILISATIONS DE COURTS SILENCES AVANT DES ENTRÉES EN IMITATIONS)

## BASSE ET CHANT ALTERNÉS

B.D. Moderato

C.D. a T<sup>o</sup> ma Tranquillo

(a) Avec imitations de ce dessin. (b) De même.

(c) Croisement, très court, avec Ténor.

(d) (e) (f) Avec imitations de ce dessin.

## IV. STYLE FUGUÉ.

Certaines leçons d'harmonie sont presque des "expositions" de fugues, et si l'on n'a point deviné cette construction voulue par l'auteur on risque d'être embarrassé.

C'est en général *le sujet* qui se trouve *exposé* par les premières mesures (parfois seulement la première) de la Basse. Il sera repris ensuite à d'autres voix. Le plus souvent, les leçons sont pensées par l'auteur à 2 parties dès le début — la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> partie faisant alors leurs entrées avec la *Réponse* et le *Sujet*.

Exemple:

Mais il peut se faire aussi que l'exposition s'écrive avec les 4 entrées successives, la Basse se trouvant toute seule pour le début. Si ce genre de réalisation semble meilleur à l'élève, il est en droit de l'adopter. — Il pourrait aussi commencer à 3 parties, avec un silence à la 4<sup>e</sup> partie (celle qui fera la seconde entrée du thème).

Il arrive parfois que la Basse fasse entendre, un peu plus loin, le thème qui doit servir, dès le début, de *contresujet*. Parfois même il y aurait à la fugue *deux contresujets*: on les trouverait dans la Basse, qui contiendrait alors les principaux éléments de la réalisation.

Mais ces sortes de leçons, en général, sont assez difficiles à bien traiter. Voici pourquoi.

On y est astreint à des rentrées de thèmes, à des imitations: à tout ce que comporte, dans son essence canonique, le style fugué.

Mais elles ne constituent pas de *vraies fugues*, en ce sens que le plus souvent les auteurs n'y ont point voulu accorder à l'élève l'*indépendance quant aux rencontres de notes* que l'on est bien obligé d'admettre dans la fugue. En sorte que ce sont comme de très courtes expositions de fugue et des esquisses de "divertissements" où les mouvements de parties n'ont pas un grand intérêt, où les harmonies d'ailleurs ne sont pas très captivantes, et dans lesquelles il s'agit surtout de se tirer d'affaire d'une façon assez scolastique, par des échanges de notes (moyen de tout repos, qui ne soulève aucune protestation dans les jurys).

Cependant, si la Basse donnée est musicale, et si l'élève est laissé libre au sujet des notes de passage, une pareille leçon peut être réellement utile. Elle offre l'avantage d'habituer à l'usage de bonnes harmonies dans la pratique des imitations.

Parfois la leçon de style "fugué" se trouve être construite sur une mesure *principale* (en général, c'est la première de la Basse). Voici un exemple de ce cas. Le texte est de Guiraud, dont les Basses et les Chants sont, avec ceux de Delibes, de Massenet et de Franck, <sup>(1)</sup> parmi les meilleurs de ceux qu'on écrivait à son époque; ils contrastent avec tant de choses banales — et gênantes pour l'élève, par leur platitude même.

Dans cette leçon, il est manifeste que le thème de la 1<sup>re</sup> mesure a la plus grande importance. On peut d'ailleurs le faire revenir aux autres parties, presque sans arrêt. Nous en indiquons une réalisation (un peu libre vers la fin, je l'accorde). Celle de l'auteur est publiée dans le premier des recueils réunis par le regretté A. Lavignac, ainsi qu'un Chant donné de Massenet, et deux réalisations, du plus haut intérêt, de César Franck. (B. D. et C. D.) dont je reparlerai dans le chapitre sur les leçons de concours. <sup>(2)</sup>

(Réalisation de Ch. Kœchlin)

Moderato

Thème de la 9<sup>e</sup> mes. de la B.

Thème:

mp

imit. au C.

imit. au S.

B.D. de Guiraud

0 6 (6) 6 6 7 #5 3 #9 #8 6 #6 #6 #5 +4 6 3 #3

(a) Sol#, pédale intérieure, de Dominante. (c) De même.

(b) Accord  $\frac{6}{5}$  sur tonique, employé comme accord de caractère consonnant, *stable*, sans idée d'un Sol# dissonant ayant à se résoudre en descendant d'un degré.

(1) Malheureusement il n'existe qu'un très petit nombre de leçons dues à Massenet, à César Franck, à Gabriel Fauré. On n'en connaît point de Claude Debussy, ni de M<sup>r</sup> Ravel. C'est grand dommage...

(2) Les recueils de Lavignac sont publiés chez H. Lemoine et C<sup>ie</sup>.

7  
+

0 6 (6) 6 6 7 +4 6  
3

mf espress. cedez un peu pp imitations plus serrées: au T., puis au Contralto

imit. au T. (g) (h) (i)

9 #8 7 #7 9 #5 6 6  
7 + #3 3 4

sempre dolce imit. au S. imit. au C. imit. partielles C. et T. imit. au S. (j) (k) (l) (m)

au T. 2<sup>e</sup> mesure de la B. (sur pédale) +4 #6 #5 7 7 7 #5  
#3 #3 3 #3

imit. au C. (n) (o) sostenuto Thème à la B. espress. e cresc. poco a poco (p) (q) imit. au S.

#7 7 7 7 #9 #7 6 +6 #6 6  
#5 + #3 3 4

(d) Le texte de cette basse propose ainsi une modulation subite et assez éloignée; mais par comparaison avec la première mesure, on déduit facilement le chiffrage de celle-ci.

La réalisation des mesures 2 et 3 se déduit de l'imitation que donnent le C. et le S. Il est d'ailleurs évident, à première vue, que *Mi#* et *Si#* (de la B.) sont des sensibles.

(e) L'imitation, au Ténor, oblige ici à faire monter la 7<sup>e</sup> *Fa#*.

(f) *Mi*, de passage à la Basse, reprend par échange la 7<sup>e</sup> du Contralto.

(g) Résolution irrégulière de la 9<sup>e</sup> *Mi*.

(h) Notes de passage au Soprano.

(i) Cette mesure s'analyse entièrement par notes de passage, avec un seul accord (6 sur *Si*).

(j) Continuation du thème, au Ténor, sous l'imitation du Soprano, puis celle du C. L'harmonie est, sur la partie de Ténor, pareille à celle de la seconde mesure de cette B. D.

(k) Je chiffre ici sans les n. de p. ni les appogiatures.

(l) *Si*, appogiature non résolue.

(m) C'est 7 avec altération de la quinte (*Sol#* = *Lab*).

(n) De même ici, le dessin du C<sup>to</sup> oblige à faire monter la 7<sup>e</sup> *Do#*.

(o) *Mi*, appogiature non résolue.

(p) Accord de passage.

(q) C'est une sixte et quarte, où *Sol* et *Si* sont des appogiatures; *Do#*, échappée.

(r) *imit. au S.* *f* (t) (u) (v) 3 (x)  
 bien soutenu *imit. au T.* 3 (w) 3  
 6 5 3 6 3 7 6 7 9 6 7 +

*dolce ma sost.* *imit. au S.* *f* *cresc. sempre*  
 9 7 #6 7 6 5 3 4 + b4 5 6 7 b9 8

*ff* *allargando* (ou #) *imit. au S.* (y) *p* *bien lié et dimin.*  
*ff* *imit. au T.* *pp*  
 9 #4 accords sur pédale

*pp* *sempre pp* *très clair* *poco rall.* *smorzando*  
 (z) (z')  
 +7 7 6 7 5 3 #5 3

(r) Le *Mi* attaqué ainsi sous le *Fa* du S., est fort libre.

(s) *Ré.* appog., *Sol* n. de p.

(t) Le chiffre 7 indique l'harmonie véritable de ce passage, abstraction faite des appog. et n. de p.. De même à (w) et (x), et plus loin également.

(u) Septième (*Fa*) non préparée.

(v) Accord de 7<sup>e</sup> préparant la D<sup>te</sup> *Mi*.

(y) Notes de passage chromatiques.

(z) Le *Fa* est nécessaire ici, pour garder le contact avec la tonalité de *Si*. Ce qui n'empêche pas d'écrire *Fa* (z') à la mesure suivante.

*Nota.* — CHANT AU TÉNOR OU AU CONTRALTO. Dans certains Chants donnés, il arrive qu'un fragment du thème proposé au début par le Soprano, trouve sa place à certains endroits, dans une autre partie. <sup>(1)</sup>

Cela peut être très réussi, et mener l'élève à en déduire la juste harmonie d'un passage embarrassant. Le cas se produit, notamment, sous une ligne du Soprano qui devient tout d'un coup plus tranquille (et par là, un peu déconcertante). Cette insignifiance momentanée de la partie supérieure donne un indice assez net, que le *véritable chant* est à une autre voix.

D'une façon plus générale, rien n'embarrasse autant l'élève inexpérimenté que des tenues au *Chant donné*. Il manque d'imagination harmonique, lorsqu'il n'est point guidé par une mélodie.

Des imitations du thème principal, se répondant, — ou simplement une seule rentrée de ce thème (au T. ou au Ct<sup>o</sup>) pourront vous tirer d'embarras. C'est une habitude à prendre, que de réaliser ainsi sous une pédale supérieure. A ce sujet, l'élève fera bien de consulter diverses leçons de premiers prix, <sup>(2)</sup> à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris ou d'autres villes importantes.

D'ailleurs, en cas de silences à la Basse ou de longues tenues, nous indiquerons en général la partie de Ténor ou celle de C., ou de S. — Le chiffreage: 0 signifie que la Basse entre seule, et qu'il n'y a aucune autre partie, à cet endroit, au-dessus d'elle.

Voici quelques leçons de style fugué :

B. D.

*p* (Sujet) Rép. au T.  
0 6 Contresujet

Sujet au Ct<sup>o</sup>  
Contresujet au T. Rép. au Sopr.  
Contresujet au C.

(Divertissement : tâcher de placer des imitations sur le dessin qu'on voudra)

Ténor etc.  
(Sujet au relatif mineur inutile de garder le Contresujet)

*mp* *mp*

placer ici la Rép. au relatif min. de la Dt<sup>e</sup> *rall. e dolce* 3 3

*mf*

a Tempo (*stretto libre*) placer des imitations de cette tête du sujet aux mesures a b c.  
(a) (b) (c)

*p*

(Ténor) *rall. e dim. poco a poco*  
pédale de Tonique *pp* *ppp*

(1) Parfois le Contralto, ou la Basse, — mais plutôt le Ténor à cause du caractère chantant et *en dehors*, de cette voix.

(2) Ainsi que je le rappellerai plus loin, les leçons des 1<sup>ers</sup> prix du Conservatoire de Paris, depuis 1920, sont publiées par la maison Heugel.

B. D. Presque andante Rép. au T. (sans contresujet)

10 Sujet

0 6 etc.

Sujet au C. Rép. au Sopr. (4 mes. de transition)

Tén. (a) n. de p.

Sujet à la sous-Dominante (à une autre partie) Rép. à la D<sup>te</sup> jusqu'ici (à une autre partie)

a Tempo dolce

cédez (Basse) (D<sup>te</sup>) avec Rép. au relatif majeur de la D<sup>te</sup> (D<sup>te</sup>)

(b) (c)

En Do# mineur

Soprano (Sujet par mouvement contraire)

rall. sempre

- (a) Cette partie de Ténor forme un *nouveau sujet*, qui peut se combiner ensuite avec l'autre.
- (b) On peut placer ici le *Sujet par mouvement contraire*.
- (c) Et ici la *Réponse par mouvement direct*.

B. D. (difficile) avec des imitations sur le dessin de la 1<sup>re</sup> mesure.

11

p (a)

(Ténor) (Basse)

poco rall. (b) (c)

(d) (e) (f)

allargando

rall. (g) (h)

- (a) A chacune de ces mesures on pourra placer un dessin semblable à celui de la 1<sup>re</sup> mesure.
- (b) Ici on peut placer le thème par mouvement contraire, c'est-à-dire un dessin analogue à (c).
- (d) Ici, le dessin par mouvement direct.
- (e) A partir d'ici, jusqu'au 5/4, il n'est plus besoin de placer le thème.
- (f) Pour toute cette fin, on peut placer le thème à chaque mesure, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire.
- (g) Septième, de passage.
- (h) Accord formé par notes de passage.

## V. LEÇONS À TROIS OU À CINQ PARTIES.

Jusqu'ici, nous n'avons proposé à l'élève <sup>(1)</sup> que des leçons à 4 parties — parce que, surtout pour les 7<sup>es</sup>, les altérations et les retards, c'est l'écriture la plus usuelle et la moins difficile.

Toutefois, et particulièrement dans les temps anciens (XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles) l'écriture à 3 voix était fort usitée. Des *Sonates* de Bach (celles pour *orgue*, notamment) sont à 3 parties; il existe aussi des *Trios* à cordes de maîtres illustres (Haydn, Mozart, Beethoven) et d'une sonorité si pleine que l'on ne croirait jamais qu'il n'y ait là que trois instruments. <sup>(2)</sup>

Cette écriture a son charme, de légèreté et de limpidité. Elle est d'ailleurs fort délicate à bien réaliser. L'élève y parviendra mieux, lorsqu'il aura la pratique du contrepoint à 3 parties. Rien, autant que ces exercices de contrepoint, ne lui fera comprendre que les accords n'ont pas toujours besoin d'être complets. Il discernera les meilleures dispositions vocales ou instrumentales, les sonorités creuses à éviter, etc.

Alors il pourra reprendre un certain nombre de nos textes (sur les accords parfaits, de préférence), et tenter de les réaliser à trois voix.

Quant à l'écriture à 5 parties, d'une admirable plénitude chez J. S. Bach (cf. certaines *Fugues* du *Clavecin bien tempéré*), elle offre son intérêt, même dans la pratique des accords parfaits. J'engage l'élève de faire également, à ce sujet, le même travail qu'à 3 parties, choisissant certaines de mes leçons consonnantes, ainsi que celles sur les 7<sup>es</sup> ou même sur les 9<sup>es</sup>.

Voici des conseils relativement à ces réalisations nouvelles.

**TROIS PARTIES.** Il y a fort souvent des notes à supprimer. En effet, il va de soi que dans certains enchaînements de  $\frac{5}{3}$  à l'état fondamental, les successions d'accords à l'état complet pourraient amener des quintes consécutives, et fréquemment, des quintes directes qui ne seraient point permises. — Le cas des notes doublées sera donc à considérer, puisque ces accords parfaits n'auront pas toujours la quinte.

(1) Accords parfaits. — Notes à supprimer: la quinte, dans l'accord à l'état fondamental; on doublera la basse ou la tierce. Ne pas doubler cette tierce si elle est note sensible. — Pour les accords de sixte incomplets, on doublera soit la basse, soit la sixte, <sup>(3)</sup> *suivant leur degré*, en se rappelant que le 1<sup>er</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> degrés peuvent toujours être doublés; que la sensible ne doit jamais l'être. L'accord de sixte du 1<sup>er</sup> degré, *en Do*, sera donc réalisé avec deux *Do* plutôt qu'avec deux *La*.

Celui du 2<sup>d</sup> degré exige d'être complet, sauf de rares exceptions. (La doublure du *Si* est mauvaise, celle du *Ré* n'est pas fameuse).

L'accord de sixte du 3<sup>e</sup> degré demande presque sans exception (pour les leçons d'harmonie) la doublure de la tonique, qui est la sixte.

Celui du 4<sup>e</sup> degré sera, en revanche, meilleur avec la doublure de la Basse (4<sup>e</sup> degré).

De même, celui du 5<sup>e</sup>. — Enfin l'accord de sixte du 6<sup>e</sup> degré (*La Fa*, *en Do*) sonnera plutôt mieux avec la doublure du *Fa*. — Celui du 7<sup>e</sup> degré comporte en général la doublure de la Dominante. <sup>(4)</sup>

Pour les  $\frac{6}{4}$ , il faut l'accord complet, à moins que le contexte de la mélodie ne fasse nettement entendre la quarte:



(2) 7<sup>e</sup> de Dominante sans fondamentale. Cet accord est tout indiqué ici, même à l'état de  $\frac{5}{3}$ ; il est bien caractéristique du style à 3 parties. Mais on doit l'employer *complet*, c'est-à-dire avec ses 3 notes *Si Ré Fa*.

(1) A l'exception d'un exercice sur les neuvièmes.

(2) On revient, de nos jours, à cette conception. Notez, par exemple: *Trio* pour instruments à Cordes, de M<sup>r</sup> Roland-Manuel, *Sonate* pour Cor, Trompette et Trombone, de M<sup>r</sup> F. Poulenc; *Trio* pour Flûte, Clarinette et Basson, de Ch. Kœchlin. On écrit même, à l'occasion, pour deux instruments (Ch. Kœchlin, *Sonate pour deux Flûtes*).

(3) Je suppose ici que ce soit la tierce qui est supprimée. — Mais parfois, même avec suppression de la sixte, l'oreille garde le sentiment d'un accord de sixte. Cela dépendra du contexte.

(4) Toutefois, la disposition *Si Ré Ré* est possible, et elle sous-entend bien la *sixte*.

(3) Dans  $\frac{7}{4}$  et dans les autres  $7^{\text{es}}$ , la note à supprimer est la quinte. Les trois autres notes sont nécessaires.

On peut cependant, parfois, supprimer la tierce: car cela ne donnerait pas toujours de mauvais résultats.

(4) Dans les  $7$ , on supprimera la tierce ou la quinte, mais cet accord aura plus nettement son caractère, je crois, avec la suppression de la tierce.

(5) La sixte augmentée sera employée sous la forme  $\#^6_3$ : 

(6) Les  $9^{\text{es}}$  sont peu utilisables à 3 parties.

(7) Retards. —  $\frac{7}{3} \frac{6}{4}$  est excellent, ainsi que ceux de la basse:



Dans  $\frac{5}{4} \frac{3}{4}$  il faut nécessairement la quinte, car  $\frac{8}{4} \frac{3}{4}$  est plus faible. (Cependant il ne serait pas impossible avec une harmonie bien nette).  $\frac{9}{3} \frac{8}{4}$  est également possible.

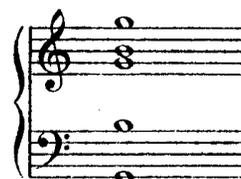
Enfin, il faut absolument éviter les unissons (sauf pour terminer ou pour commencer; — et, dans les cas difficiles, entre Basse et Ténor).

**5 PARTIES.** L'unisson reste à éviter; toutefois on le tolérera mieux qu'à 4 parties, surtout aux temps faibles.

On peut admettre (avec note commune aux 2 accords) les quintes par mouvement contraire. — Les octaves resteront défendues. On permettra, s'il n'en résulte pas de creux, des quintes directes et des octaves directes telles que par mouvement conjoint à la basse contre disjoint à une autre des parties (sauf entre extrêmes).

On doublera de préférence le 1<sup>er</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> degrés. — Mais les autres, sauf les sensibles,<sup>(1)</sup> peuvent être doublés également. La suppression de la quinte causera des difficultés relativement à ces doublures; elle est donc à éviter.

Cependant, surtout par mouvements conjoints, on pourrait écrire



## VI. CANONS.

L'usage n'est point, en des leçons d'harmonie, de présenter des canons véritables; on y procède plus souvent par imitations de détail. Et c'est plutôt dans les classes de contrepoint que l'on écrit des canons. Mais alors, on a recours au style du contrepoint rigoureux, lequel n'admet que les accords parfaits et les retards. — On pourrait concevoir des leçons d'harmonie où seraient employés d'autres accords (— ceux étudiés jusqu'ici dans ce Traité) — et dans lesquelles les parties réaliseraient des canons prolongés; inutile d'ajouter qu'on se servira nécessairement des notes de passage et de tout ce qui constitue l'essence du style contrapunctique, en interprétant de la façon la plus large le principe des notes de passage simultanées.<sup>(2)</sup>

Si l'élève veut composer des canons, il notera la méthode suivante: ayant écrit une 1<sup>re</sup> mesure qui présente le début du canon (au Soprano, par exemple), il dispose, dans la 2<sup>de</sup> mesure<sup>(3)</sup> le thème

(1) C'est surtout dans les cadences qu'il faut éviter la doublure de la sensible, et dans l'accord  $\frac{7}{4}$ . Avec  $\frac{5}{3}$ , elle peut être pas mauvaise. D'ailleurs, on en rencontre, même à 4 parties, des exemples dans les *Chorals* de J. S. Bach.

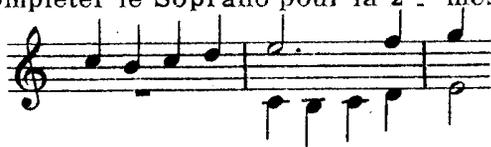
(2) Je veux dire qu'on admettra des rencontres de notes amenant deux  $7^{\text{es}}$  ou deux  $9^{\text{es}}$  de suite, etc., s'il n'en résulte pas de dureté antimusicale.

(3) Si l'imitation canonique se produit à une mesure de distance, naturellement.

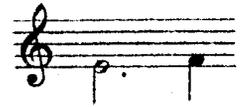
précédent à la partie du Contralto (à l'octave, ou à la quinte, ou à la tierce etc. du Sopr., suivant la nature du canon). On aura donc :



Reste alors à compléter le Soprano pour la 2<sup>de</sup> mesure — on écrira donc une partie "qui aille" avec la 1<sup>re</sup> mesure du Contralto, par exemple ceci :



Et l'on continu, en écrivant au Contralto :



Si le canon est à 3 parties, on disposera ainsi la 3<sup>e</sup> mesure :



Et l'on cherchera, pour le Soprano, une partie qui aille avec les 2 autres écrites en dessous. (Je l'indique entre parenthèses).

Ou bien, supposez que d'un bout à l'autre, la Basse se trouve être le canon du Soprano (ou inversement). Alors on se servira des parties intermédiaires pour écrire une harmonie aussi pleine, aussi logique, aussi musicale que possible. C'est parfois assez malaisé. Il serait encore beaucoup plus difficile d'écrire, combiné avec le canon de la Basse et du Soprano, un canon entre le Ténor et le Contralto; ce sont là des tours de force propres à J. S. Bach. Alors, la difficulté semble exciter sa puissance créatrice, exalter son imagination harmonique: d'où résultent des morceaux admirables... Mais nous ne proposons pas un tel but à l'élève: qu'il s'agisse simplement, pour lui, de compléter par des parties intermédiaires convenablement choisies, le canon du Soprano et de la Basse.

Le chant qui suit est d'un autre genre, et plus facile, surtout avec les quelques indications données à l'élève.

C.D. *Bien allant et très lié*

(a) Pédale de tonique, à la Basse, jusqu'à la fin du morceau.

Canon entre le S. et une autre partie — (à l'élève de trouver pour quelle voix, à quel intervalle, et quand commence ce canon). — Tout ce début est à deux seules parties, sur la Basse pédale.

(b) Ici une modification dans la disposition du canon.

(c) Canon entre le S. et une autre partie. La 3<sup>e</sup> partie est ad libitum; la Basse garde toujours le *Sol*.

(d) Cesser le canon ici.

## LEÇONS DE CONCOURS.— ANALYSES.

## CONSEILS POUR LA RÉALISATION DES LEÇONS DE CONCOURS.

**BASSES DONNÉES.** Le style de ces Basses est en général plus sévère que celui des Chants; il vous sera facile de vous en rendre compte par les exemples qui suivent. On n'y pratique guère d'appoggiatures. <sup>(1)</sup> En revanche, les *imitations* sont assez fréquentes: mais il ne faut pas les tenir pour chose nécessaire, non plus qu'une allure sèchement scholastique. Une leçon peut conserver un style rigoureux et sobre sans cesser d'être musicale, voire expressive (voyez les fugues de Bach, — notamment celle en *Sib mineur* du 1<sup>er</sup> Livre du *Clavecin bien tempéré*). — Donc, ne vous acharnez pas sur une imitation, si vous avez le sentiment que "cela ne s'arrange pas bien ainsi". — Résoudre régulièrement, correctement, les dissonances; user souvent des *retards* (même des doubles retards; mais les retards ascendants sont d'un emploi plus restreint). — En somme, musique claire, avec les harmonies les plus nettement tonales, et des parties qui soient mélodiques, bien que simples.

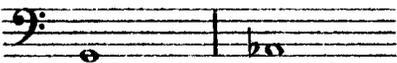
Le sentiment "scholastique" donné par le texte même de certaines Basses ne doit point induire l'élève à penser qu'il soit bon d'accentuer cette sécheresse; — et, de toute façon, il s'efforcera de ne pas écrire de rythmes gauches, *étriqués*. Ne jamais confondre sécheresse avec pureté d'écriture, ni même avec sobriété.

**CHIFFRAGE DES BASSES.** — Discerner d'abord, en gros, les tonalités; chercher ce qui semble être des cadences. En somme, établir des points de repère. Toutefois, attention! ces points de repère peuvent être trompeurs; il faut ne point s'obstiner à une interprétation, mais essayer toujours comment cela s'arrange pour le mieux, *musicalement parlant*. Tant qu'un passage n'est pas *réalisé* par l'élève, quelque doute doit rester pour lui au sujet du chiffrage. — Parfois, il y a des sortes de fluctuations de tonalité, correspondant néanmoins à des harmonies très nettes (on en a vu des exemples en certains Chorals de J. S. Bach). Naturellement, savoir se bien rendre compte de ce qu'on pourra, dans la Basse donnée, interpréter comme notes de passage, ou échappées, ou broderies. Il est bon d'avoir une conception assez large en pareille matière, et de ne pas harmoniser chaque note (à moins que cela ne soit exigé par le sentiment musical).

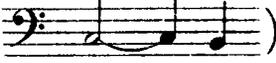
Ainsi, l'on chiffrera:  plutôt que: 

Affaire à l'élève de savoir ensuite réaliser, avec ce *Ré* de passage, les meilleurs mouvements de parties.

Pour ce qui est du *chromatisme*, on en traitera plus loin, dans un paragraphe spécial.

Lorsqu'une note se présente comme si elle était une sensible:  il y a plusieurs interprétations que l'on peut envisager. Il n'est pas toujours bon de *se chanter mélodique-*

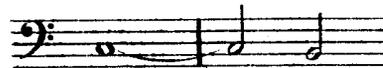
*ment* la B. D., pour interpréter avec justesse le rôle *harmonique* d'un passage de cette Basse. On peut, de la sorte, se tromper. Parfois en effet l'on aboutit à des notes qui sont manifestement des toniques, abordées par un intervalle de  $\frac{1}{2}$  ton ascendant, diatonique, — tel que dans l'exemple précédent. Or, il est souvent assez gauche de placer un accord de sixte (ou de  $\frac{6}{5}$ , ou de  $\frac{7}{5}$ ) sur la note qui *semble ainsi* être une sensible. Au contraire, cela s'arrange en général beaucoup mieux lorsqu'on pratique la *cadence rompue*, par laquelle vous passez tout naturellement d'une dominante (*Sol*) à une tonique (*Lab*). Voyez, notamment, les réalisations qui vont suivre, sur un texte de Guiraud, et sur un texte de M<sup>r</sup> Paul Fauchet.

Lorsqu'une Basse forme syncope, par exemple:  (ou même parfois dans le cas de: 

cela correspond, normalement, à un retard. — La syncope traitée ainsi en dissonance a toujours davantage d'accent, et la réalisation est en général plus facile. D'ailleurs, ne voyez point là de

(1) Sauf, parfois, accompagnant un retard, — ou ayant le caractère d'un retard; mais on évite en général l'appoggiature par demi-ton ascendant.

règle absolue; il peut se rencontrer des cas où l'intérêt des dessins permette de garder le même accord pendant une longue tenue, telle que :



De toute façon, il faudra en principe éviter les "harmonies syncopées":



à moins d'impossibilité de faire autrement (par exemple, lorsqu'un contrepoint manifestement

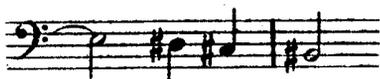
voulu par l'auteur indique que l'harmonie reste la même; alors on est sous la sauvegarde de l'autorité du musicien qui a composé la Basse en question).

La syncope peut porter, comme accord:  $\frac{5}{2}$ , ou  $\frac{2}{4}$ . Mais elle peut aussi être la basse d'un accord de *seconde*: souvent, cela est préférable.

Je rappelle encore la force modulante de certains accords de seconde (avec la seconde mineure, principalement).

Il est assez habituel que les auteurs de leçons d'harmonie placent alors, au lieu de  $\frac{2}{4}$ , l'accord +2, bien qu'il soit en général moins caractéristique. Dans la Basse de M<sup>r</sup> P. Fauchet dont je donne plus loin des réalisations, je préfère en principe (sur le *Mi*) le *La*  $\frac{2}{6}$  de l'accord de se-

cconde, au *La*  $\sharp$  avec +2, car j'entends ce passage :



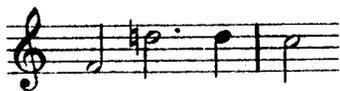
en *Ut*  $\sharp$  mineur, ce qui me semble plus tonal; mais il n'est pas du tout impossible de

supposer que le *Ré*  $\sharp$  soit une dominante. On en est quitte ensuite pour revenir en *Ut*  $\sharp$  mineur, sur le *Si*  $\sharp$ , par  $\frac{6}{3}$  suivi de  $\frac{6}{8}$ .

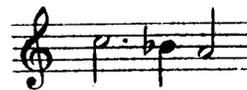
**REMARQUE À PROPOS DE LA LIGNE MÉLODIQUE.** — J'ai déjà signalé que cette ligne du Soprano joue un grand rôle, parfois, en matière de modulations. Selon son dessin, elle peut affirmer un ton plutôt qu'un autre, et c'est donc affaire à l'élève expérimenté, que de choisir en conséquence, avec soin, les notes de la partie supérieure. En voici un exemple :

Sur le fragment de *Basse donnée* que voici, j'écris à la 4<sup>e</sup> mesure *Mi Do* au S., pour rester en *Do*.

Mais si j'écrivais :



il semblerait à l'oreille que l'on fût plutôt en *Fa*, et alors je continuerais de préférence par :



Ainsi la doublure du *Do*, avec ce *Do* au S., donnerait ici l'impression que c'est une Dominante; la doublure du *Mi* suggère beaucoup plus nettement une Tonique à la Basse, et la tonalité de *Do*.

Tout cela est assez subtil, mais on a déjà vu que l'harmonie consonnante exige parfois une finesse d'oreille plus grande, peut-être, que certaines réalisations complexes.

Voici maintenant quelques réalisations de Basses données, d'une difficulté moyenne :

**BASSE DONNÉE (Guiraud).** Concours de 1888, du Conservatoire de Paris. <sup>(1)</sup>

Réalisation Ch. Kœchlin (Je donne cette réalisation: avec, en regard, des fragments de la version écrite autrefois au Conservatoire lorsque j'y étais élève du regretté A. Taudou, — et celle que je refis récemment, afin d'améliorer certains passages un peu froids).

(1) Les textes des Basses et des Chants de Concours donnés au Conservatoire de Paris, sont édités par la maison Heugel, *Au Ménestrel*. Il manque toutefois la série de ces leçons, de 1905 à 1920. Depuis 1920, la maison Heugel publie non seulement les textes, mais aussi les réalisations des élèves qui ont obtenu les premiers prix. Pour les réalisations antérieures à 1920, le lecteur aura néanmoins la ressource de les consulter à la Bibliothèque du Conservatoire, où se trouvent toutes les réalisations des premiers prix.

1<sup>re</sup> Version

(Je préfère avoir le retard sur le Ré, la sonorité est meilleure. Tous les passages analogues ont été ainsi corrigés. C'est d'ailleurs l'harmonie écrite par Guiraud).

1<sup>re</sup> Version du Sopr.

(beaucoup plus sec)

(3) Il vaut beaucoup mieux avoir le retard, d'autant que ce Ré semble ne pas se résoudre.

(4) Ce rythme du Sopr. est sec et froid. La nouvelle réalisation donne des  $\frac{6}{4}$  de suite, mais cela n'a pas d'importance à cause de la force de la tenue de la Basse.

1<sup>re</sup> Version

(5) (6) Cela est beaucoup plus "petit", et le changement d'accord (sur le Mi) est tout-à-fait inutile.

ou, pour éviter les quintes C.B.

(7 sur Ré) 7 +  
 b5 b5 7 b7 + b5 (Ré de pass.) 3  
 3 b4 b3

(10) (sur pédale) 5 7 6 (sur pédale) +7 5 6 5  
 4 + 4 4

rall.

(11)

**BASSE DONNÉE (Paul Fauchet)** Examen de Mai 1921, Conservatoire de Paris.

Réalisation de Ch. Kœchlin, comme exemple d'emploi des notes de passage et des imitations.

(Cette Basse est la première partie d'un texte de *Basse et Chant alternés*).

**Moderato**

(a)

3 6 5 +4 — 6 +4 — 5 — 6 6 5 9 8 #6 5  
 — #3 5 3

(a) Notes de passage sur changement d'accord.

Variante

(7)

est bien moins sonore, et avec moins d'accent.

(8) Je n'avais pas le retard du Do au T. dans la 1<sup>re</sup> version. Ce retard, dans l'actuelle version, se résout par échange, la Basse reprenant le Do.

(9)

beaucoup moins d'accent: et la ligne du Sopr. n'était pas fameuse.

1<sup>re</sup> Version

(10)

Je préfère le La au Sopr., plus puissant et continuant mieux la ligne.

1<sup>re</sup> Version

(11)

Tén. b

Ce Lab, assez traditionnel au Conservatoire, est bien inutile, et son expression un peu alanguie ne va guère avec celle de ce motif vigoureux.

Var.

(b)

(c)

etc.

Var.

(et Chant donné ensuite)

(b) Accord de 7<sup>e</sup> avec préparation et résolution du *Do*♯ par échange; et à la mesure suivante, résolution, par échange, du *La*. (La variante est plus rigoureuse, mais certainement moins musicale).

(c) C'est l'accord du 1<sup>er</sup> temps. On peut aussi considérer les deux *Sol*♯ comme pédales de *D*<sup>te</sup>.

Variantes de la réalisation des 1<sup>res</sup> mesures de la Basse de M<sup>r</sup> P. Fauchet.

(C<sup>to</sup>)

(C<sup>to</sup>)

(Sopr.)

etc.

ou (même chiffrage):

etc.

ou encore, avec de meilleures entrées (même chiffrage):

(Sopr.)

etc.

Variante de la suite:

(a)

(b)

etc.

(a) Echappée, formant 1<sup>er</sup> renversement de 9<sup>+</sup>.

(b) Ici je chiffre *Do*♯ comme note réelle, mais *Mi* comme n. de p.

(autre variante)

Assez lent, soutenu et expressif

(a) *Mi*, n. de p. sur le changement d'accord.

(b) Autre façon de réaliser la cadence rompue.

(c) Utilisation de +2, avec *Re#* de passage à la Basse, et précédemment *Re#* de passage au C.(d) *Fa#* de passage, sur la résolution (*Sol#*) de la 7<sup>e</sup> *La#*. Très usité en contrepoint, et tout-à-fait courant dans la fugue. Aucune raison de craindre cette rencontre dans une leçon d'harmonie.

Voici deux exemples de corrections apportées à une réalisation d'élève, afin d'avoir une harmonie plus nette.

(Extrait d'une *Basse donnée* d'A. Gedalge).Réalisation de l'élève<sup>(1)</sup> :

(a) Doublure du *Re#*, bien creuse.(b) Ceci manque de netteté, et la ligne du Contralto est médiocre (*Re#*, *Do#*, *Re#*).

(1) Je ne transcris pas toute la réalisation, mais le lecteur pourra, s'il le veut, en chercher une à son tour.

Il était préférable de préparer, dès le *Mib*, la modulation en *Si majeur*: ce que l'on peut faire par une résolution exceptionnelle (à forme de cadence rompue) en chiffrant  $\begin{smallmatrix} b6 \\ b3 \end{smallmatrix}$  sur *Mib*, enharmonique de *Re#*. — D'où ma réalisation:

- (a) Le *Sol#* du Ténor donne plus de plénitude à l'accord; mais si l'on craint cette "liberté", on peut écrire *Fa#*.  
 (b) Noter cette harmonie, et que la fausse relation (*Si, Si#*) y est très admissible.  
 (c) Noter aussi l'unité de la ligne mélodique.  
 (d) Le *Fa#* du T. se résout plus loin en *Mi*. — Il serait facile d'écrire une réalisation sans les quintes (B. T.) *Mi Si, Fa# Do#*, mais à cause de l'accent de la syncope (*Mi* du T.) elles sont bien acceptables.

Suite de la Basse.

(Réalisation de l'élève):

- (a) Bon emploi des n. de p. (*Fa#* peut être considéré comme succédant à *Mi*). Mais la disposition de l'accord, avec l'unisson sur le *Mi*, est un peu vide.  
 (b) Partie de Soprano monotone, et d'un rythme sec; il est vrai que l'effet de la cadence rompue vient à propos pour ranimer l'intérêt.  
 (c) Possible, mais sans grand intérêt; et la disposition de l'accord n'est pas des meilleures.

Mais on peut écrire des harmonies plus caractéristiques, en admettant l'emploi de la 7<sup>e</sup> non préparée dans les accords de 7<sup>e</sup> homonymes de la 7<sup>e</sup> de sensible (ce qui vraiment devrait être admis pour les leçons de concours, si d'autre part l'harmonie est bonne):

(a) (b) (c) Présentées ainsi, ces harmonies ont beaucoup plus d'accent que celles de l'autre version.

(d) Noter l'utilité du retard. J'ai préféré, pour éviter un froid, ne pas interrompre toutes les parties, — quitte à ne point faire l'imitation réalisée par l'élève, et qui ne suffit pas à donner assez d'intérêt, à cet endroit de la Basse.

(e) On pourrait écrire *La* au T., mais le *Sol* est évidemment meilleur.

(f) (g) Dans un concours, il faudrait éviter ces quintes — on écrirait, en (f), *Mi blanche* au C., et en (g), *Sol#* au T. au lieu de *Si*:

On peut aussi, en (f), sans changer le C., écrire *La* au Soprano au lieu de *Sol*.

Chaque musicien, bien entendu, a sa façon de penser, et son style. Il n'est pas de règle stricte pouvant dire si tel passage devait être traité en espaçant les harmonies, ou en les multipliant. (Toutefois, en général, mieux vaudra ne pas faire beaucoup d'accords différents en peu de temps; mais il n'y a rien d'absolu à cela). Je donne ici, à titre de renseignement, deux réalisations de la même Basse (de M<sup>e</sup> Ch. Tournemire); la 1<sup>re</sup> est celle de l'auteur; pour la seconde, je l'écrivis peu après le concours d'harmonie (femmes) de 1921 (au Conservatoire de Paris), dont cette Basse était une des épreuves. Elle semblait avoir embarrassé la plupart des concurrentes...

La réalisation de M<sup>e</sup> Tournemire est fort intéressante à étudier; l'on y remarquera l'emploi constant des notes de passage, parfois en rencontre avec des "notes réelles". Ces "audaces" (d'ailleurs fort classiques) sont chères aux organistes - compositeurs, — ils suivent la tradition de J. S. Bach. J'ai dit que la nature des sons de l'orgue les y conduit assez naturellement: alors que les pianistes, parfois, les craignent davantage. Toujours est-il que certains passages de cette réalisation auraient des chances d'être contestés par tels membres des jurys de concours. A mon avis, bien entendu, cette sévérité serait hors de propos, et dans tous les cas exagérée; mais je crois devoir avertir les élèves. L'interdiction de certaines rencontres a sa raison lorsque l'élève est encore novice; mais celui qui est de force à réaliser, musicalement, une basse du genre de la suivante, on pourrait bien lui laisser la latitude d'écrire ce que J. S. Bach eût écrit.

BASSE DONNÉE (Concours de 1921, Conservatoire de Paris). — Texte de M<sup>e</sup> Ch. Tournemire. Réalisation de l'auteur.

(a) Excellente ligne mélodique au S.

(b) Thème de la Basse repris au S. — Ce n'est pas obligé, mais quand cela se présente bien (comme ici) il en résulte une cohésion très souhaitable.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is a standard piano introduction. The second system is marked '(c)'. The third system is marked '(d) poco rit.' and 'a Tempo'. The fourth system is marked '(g)'. The fifth system is marked '(h) rall.', 'a Tempo', and '(i)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(c) Harmonie un peu vague, et la double syncope au 3<sup>e</sup> temps, tout en étant possible, a moins d'accent qu'un accord de 2<sup>de</sup> après celui de Dominante.

(d) Il faut ralentir ici, pour "interpréter", par l'exécution, cette harmonie un peu inattendue.

(e) Cette réalisation a, du charme, mais il est je crois plus tonal (à cause de (f)) d'aller en *Ré mineur*; du moins cela est préférable pour un élève, *au concours* (il doit toujours chercher les harmonies les plus nettes).

(g) (h) Ceci est plus libre que ne le comporte l'usage habituel, dans les Basses données, surtout (g) avec les deux 7<sup>es</sup> de suite. (h), après cela, passe tout seul.

(i) Ceci ne peut être écrit qu'à la faveur des imitations (thème par diminution). Encore serait-il imprudent de le risquer au concours. Les deux mesures suivantes sont également assez libres.

(j) Le *Do* de la Basse est une *broderie*, (ou bien, il se produit échange du triton entre B. et S., mais avec *Do* doublé).

(k) Le *Fa#* du C., 7<sup>e</sup>, ne se résout pas, sinon par échange entre C. et T.

(l) Le *Fa#* vient ici renouveler l'intérêt, fort heureusement. — Les imitations précédentes, très serrées, ont conduit l'auteur à des harmonies qui ont moins d'accent que si le *Mi* grave (blanche) de la B. était traité *en Dominante*, et tout le passage suivant en *La mineur*. D'où l'incontestable utilité, plus loin, du *Fa#* au S. — Dans ma réalisation au contraire, après le ton de *La mineur* que j'affirmais, il devenait nécessaire de rentrer nettement en *Mi*, avec un *Fa#* (sur le *Si* lié de la Basse).

BASSE DONNÉE (Concours de 1921) — Texte de M<sup>r</sup> Ch. Tournemire.

Réalisation Ch. Kœchlin.

Moderato

(a) On pourrait aller en *La*, mais je préfère n'avoir cette tonalité que sur le *Mi* de la Basse.

(l) Le *Mi* traité ainsi en retard est plus conforme à l'usage des syncopes.

(c) Passage difficile, à cause de *Ré#* suivi de *Fa♭*. Cette harmonie est probablement la seule possible. On la retrouve d'ailleurs dans la réalisation de l'auteur.

(d) Ce passage est plus tonal ainsi, en affirmant la tonalité de *Ré mineur*.

(e) Le *Mi* du C. sonne comme une n. de p. issue du *Fa#* du T., plutôt que comme appoggiature.

Malgré les imitations par mouvement direct et par mouvement contraire, ce passage a moins de mouvement rythmique que celui de la réalisation de l'auteur, et de celles de quelques unes des concurrentes. Mais il me semble d'une harmonie plus pleine et plus tonale, surtout sur les blanches *Si Mi Mi*, de la Basse.

(f) *Fa#* est attendu par l'oreille, et ne choque nullement après le *Fa♭* précédent.

(g) Cadence hypodorique, la même que dans la réalisation de l'auteur.

## BASSE ET CHANT ALTERNÉS.

(Examen d'harmonie, Mai 1918, Conservatoire de Paris). Texte d'André Gedalge.

Réalisation Ch. Kœchlin.

Allegro mod<sup>to</sup> (bien décidé)

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of music. The first system is marked *mf* and *B. D.*. The second system is marked *sost.* and *f*. The third system is marked *poco allarg.* and *p*. The fourth system is marked *crescendo* and *3*. The fifth system is marked *dim. (f)* and *più dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

(a) On pourrait écrire *Re<sup>b</sup>* au S. au lieu du *Mi<sup>b</sup>*, mais le *Mi<sup>b</sup>* a plus d'accent (on l'analysera comme échappée)

(b) 7<sup>e</sup> du second degré, sans préparation.

(c) Enharmonie *La<sup>b</sup> = Sol<sup>#</sup>*, d'où la modulation.

(d) Résolution de la sixte augmentée, par l'échange entre T. et C.

(e) Si l'on craint cette appoggiature sous note réelle, on écrira *Sib* (du médium) au Ténor.

(f) L'effet de fausse relation disparaît dans ces enchaînements à base de 7.

(g) *Fa*, n. de p.

*doux et bien lié*

(h) *Ré* ♭, n. de p. — Si l'on craint la rencontre, on peut avoir *Sib* au C. — Mais *Ré* est plus musical.  
 (i) Résolution exceptionnelle, un peu libre, de la 7<sup>e</sup> *Mib* sur le *Fa* appoggiature, — le *Mib* se résolvant définitivement en *Ré* à la dernière mesure.

**CHANTS DONNÉS.** La première chose à faire, c'est, en lisant d'abord le texte d'un bout à l'autre, de tâcher d'en comprendre les tonalités générales — les plus faciles à démêler. — En supprimant provisoirement ce qui semble être des appoggiatures, la recherche de ces tonalités se simplifie.

Il faut aussi savoir interpréter le chant d'une façon assez large pour ne pas se contraindre d'en harmoniser chaque note. Les notes de passage, parfois, y seront aussi évidentes que les broderies. En d'autres cas, c'est seulement avec un examen plus approfondi que l'on sera conduit à bien décider si l'on veut que telle note soit tenue pour "réelle", ou "de passage".

En étudiant les tonalités, vous étudiez par là même les cadences. Se rappeler les différentes façons d'amener les Dominantes de ces cadences: (1) par la sous-Dominante ou par le 2<sup>d</sup> degré.

Dans chacun de ces cas, il a pu se faire une modulation préalable par quoi les sous-Dominantes (ou les 2<sup>d</sup>s degrés) sont affirmés d'abord comme toniques; cela est fort en usage dans la musique classique et cela peut très bien se présenter dans les Chants que l'on vous proposera. Exemple:

ou

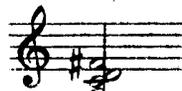
Sol mineur, tonique; puis Do, D<sup>te</sup> de Fa  
2<sup>d</sup> degré de Fa

Il serait *très gauche* de supposer tout de suite une  $\frac{9}{4}$  sous le *Ré* du Chant, avec *Do* à la Basse. — Ici, à tout bon musicien, l'interprétation n'est pas douteuse. Mais en certains cas elle est moins aisée à découvrir, et l'on ne devra jamais oublier ce procédé de modulation par *accords mixtes*.

La *sixte et quarte* d'une cadence (ou simplement l'accord parfait de Dominante, ou la  $\frac{7}{4}$ ) peut se trouver normalement amenée par  $\frac{6}{3}$  du 4<sup>e</sup> degré, mais il existe mille autres façons d'y arriver.

Rappelez-vous les résolutions exceptionnelles de la  $\frac{7}{4}$ , devenue l'enharmonique de la sixte augmentée, et donnant ainsi des cadences très nettes, pour des modulations lointaines.

Il se produit également le cas de l'accord de sixte du 6<sup>e</sup> degré, avec la sixte majeure, tel que  qui peut très bien conclure sur un accord de Dominante ou de sixte et quarte (sur *Sol*).

Du même ordre sont aussi, précédant une  $\frac{6}{4}$  sur *Sol*:  et  (ou *Ré* ♯)

Parfois ce dernier accord est employé enharmoniquement, je veux dire que si l'on arrive à  $\frac{7}{4}$  sur *La* ♭ (avec *Mib* et *Sol* ♭), il peut y avoir conclusion, par résolution exceptionnelle, sur un *Sol* ♭ à la Basse, portant l'accord de  $\frac{6}{4}$  (ou  $\frac{b6}{4}$ ).

(1) Et ne pas oublier qu'il peut exister aussi des cadences plagales, même dans le milieu d'un Chant, par  $\frac{6}{5}$  sur le 4<sup>e</sup> degré, ou 5 sur ce même 4<sup>e</sup> degré, ou encore le second renversement de  $\frac{7}{4}$ :

En d'autres occasions, c'est par le *Fa#* à la Basse que se fera le passage à la Dominante *Sol*, et cela aussi est très usuel.



(ou avec *Ré#* et *Do#*, ou simplement avec 6 sur *Fa#*).

Ces sortes de cadences peuvent d'ailleurs se présenter avec des appoggiatures de la 7<sup>e</sup> ou de ses renversements, telles que :



que l'on harmonisera, par exemple, avec *Fa#* ( $\# \frac{6}{5}$  sur *Fa#*) sous *Si La*, et 5 ou  $\frac{6}{4}$  sur *Sol*. (cadence en *Do*).

Il est fort utile que l'élève s'habitue à toutes ces façons de procéder, car les Chants de concours les emploient souvent.

Pour les *modulations* dans les Chants donnés, les plus nettes (et qu'on peut très souvent écrire) ce sont celles qu'amène l'accord de 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré, précédant un accord de Dominante. — Ily a parfois des appoggiatures dans cet accord de 7<sup>e</sup> du second degré, exemple :



Mais il existe une infinité d'autres modulations possibles. Les passages les plus déconcertants deviennent parfois réalisables au moyen de Résolutions exceptionnelles de 7.

Toutefois, ces sortes de résolutions exceptionnelles peuvent offrir l'inconvénient d'une tonalité un peu vague, et c'est à l'élève de s'habituer à bien entendre ce qu'il écrit en pareil cas. Ce n'est pas toujours facile, surtout quand les appoggiatures s'en mêlent.

Pensez aussi à ces modulations très simples et si nettes, telles que :



Et n'oubliez pas non plus les sortes de *modulations passagères* des Chorals de Bach, dont vous rencontrerez l'usage, à l'occasion, en certains Chants donnés.

Des changements de ton, tels que de *Do* majeur en *Lab* majeur, peuvent se faire tout aisément, sur un *Do tenu* au Chant, par la succession suivante :



ou même, directement :



Et pareillement, de *Do* majeur à *Mib* majeur; de *Do* majeur à *Mib* majeur; de *Do* majeur à *Lab* majeur. Dans ces cas, l'accord de 7<sup>e</sup> n'est pas nécessaire à l'établissement de la nouvelle tonalité.

Étudier les modulations du C. D. suivant, dont nous donnons deux réalisations.

CHANT DONNÉ (Concours de 1921).<sup>(1)</sup> Texte de M<sup>r</sup> Ch. Tournemire.

Réalisation de l'auteur.



(a) L'auteur affirme, dès le début, avec ce *La#*, un style par altérations et appoggiatures. Voir également, à ce sujet : (f) (g) (h).

(1) Du Conservatoire de Paris, ainsi que les précédents Examens ou Concours, — et de même pour les suivants.

The musical score is written for piano in a key of two sharps (F# and C#). It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes slurs, dynamics (pp, mf, p), and articulation marks. Labels (b) through (l) are placed throughout the score to indicate specific musical features. A '+6' is written below the fourth system.

(b) Thème initial au Ténor.

(c) Suite du thème initial, à la Basse.

(d) Modulation en *Do*, par l'établissement préalable de la tonalité de *Ré mineur*, pris ensuite comme 2<sup>d</sup> degré.

(e) Autre accord du 2<sup>d</sup> degré. (7<sup>e</sup>)

(i) Thème initial au Contralto, ainsi qu'à la mesure suivante, ce qui donne beaucoup d'unité avec la suite.

(j) Ici, *Si* et *Ré#* sont notes de passage.

(k) *Sol#*, au C., sonne comme une note de passage issue d'un *La* sous-entendu.

(l) *Mi*, *Sol#*, notes de passage.

(m) Thème initial, au Ténor.

(n) Cet échange (9<sup>e</sup> après 7<sup>e</sup>) est chose assez généralement admise *aujourd'hui*. On ne doit pas oublier d'ailleurs qu'aux voix, la sonorité des *Fa#* (B. et C.) adoucit beaucoup le dit échange. Ce passage, *chanté*, ne saurait soulever aucune objection.

(o) Dans un concours, il serait peut-être prudent d'éviter les quintes (B. T.: *Fa# Do#, Do# Sol#*) entre cette mesure et la précédente, — à moins d'être bien sûr d'avoir prouvé, par le reste de la leçon, qu'*on sait écrire*.

(p) Pédale de Dominante, — ou bien accord  $\frac{4}{3}$  sur *Fa#*, le *Si* étant retardé par le *Mi* croche.

Etant données les "libertés" admises aujourd'hui pour les C. D., cette réalisation semble moins libre que celle écrite par M<sup>r</sup> Tournemire pour sa B. D. — Mais elle exige d'être jouée *molto moderato*, en raison du grand nombre de changements d'harmonies, et de la subtilité de certains passages.

On remarquera l'importance des *lignes mélodiques*, non seulement dans les rentrées du motif initial au T. ou au C., mais à bien d'autres moments. Style par notes de passage, avec appoggiatures et altérations. L'usage de ces dernières est fort délicat pour l'élève; s'il n'est pas sûr de *bien entendre* ce qu'il écrit, mieux vaut *pour lui* s'en tenir à des harmonies plus "stables". C'est dans cet esprit que nous avons réalisé le C. D. de M<sup>r</sup> Tournemire comme il suit :

CHANT DONNÉ. (Concours de 1921). Texte de M<sup>r</sup> Ch. Tournemire.  
Réalisation Ch. Kœchlin.

(a) *Do* se trouve repris par la Basse.

(b) De même, *La*.

(c) Noter l'emploi de la 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré par résolution exceptionnelle du triton (*Fa* à *Fa#*).

(1) Toutefois, la *mouvement* peut être un peu plus rapide que celui de la réalisation de l'auteur.

(d) *poco a poco cresc.*

(e) *sost. cresc. mf dimin. poco a poco*

(f) *poco a poco*

(g) *mp*

(h) *mf dim. sempre*

(i) *dolciss. pp*

(d) Broderie sous la Dominante, très usuelle dans un C. D.

(e) De même, l'appoggiature avec la note réelle (tonique), et à la rigueur le retard sous note réelle (e')

(f) Si nécessaire pour la modulation en Si.

(g) La fausse relation (Ré $\flat$  Ré $\sharp$ ) me semble ici très acceptable.  
De même (i) Sol $\sharp$  après Sol $\flat$ , m'a paru admissible en ce cas.

(h) La, n. de p.

(j) Le Si (du T.) est repris par le Soprano.

**LIBERTÉ DANS LES CHANTS DONNÉS.** — Il y a une différence notable, à ce sujet, entre le style des Chants et celui des Basses, bien que pour les Basses on admette aujourd'hui des mouvements de parties assez indépendants. (Même dans ces Basses, on pratique à la rigueur les n. de p. sur changement d'accord). (1) Mais, sauf de rares exceptions, on s'astreint à préparer et à résoudre les dissonances. — Dans les Chants au contraire, on tolère parfois certaines résolutions irrégulières, qui se trouvent ainsi opérées *par échange*; on accepte des accords de 7<sup>e</sup> non préparés, s'ils sont écrits musicalement et sans dureté; on tient pour normales les appoggiatures, lesquelles font partie du style usuel des Chants donnés, — et même certaines appoggiatures, en 9<sup>e</sup>, contre la note réelle. (en s'interdisant, bien entendu, celles à distance de 2<sup>d</sup>e, ainsi que pour les Retards).

Naturellement, seront employées à l'occasion les notes de passage chromatiques, même sur changement d'accord (et à caractère d'appoggiature). On admet aussi certaines broderies ou

appoggiatures placées *en dessous* d'une Dominante ou d'une Tonique, par exemple :



(telles qu'on en rencontre dans la réalisation que je donne ci-après, du Chant de Massenet, il s'en trouvait d'ailleurs, déjà, dans ma version du C. D. de M<sup>r</sup> Tournemire).

Voici, avec quelques commentaires, un *Chant donné* de Massenet, que j'ai traité (il y a quelques années — 1920), en écrivant un assez grand nombre de notes de passage ou d'appoggiatures. — La version de l'auteur est fort intéressante à consulter; elle se trouve dans le 1<sup>er</sup> recueil des leçons d'harmonie publiées par Lavignac. (2)

**CHANT DONNÉ (Massenet)**  
Réalisation de Ch. Kœchlin.



(1) Précisons, au sujet des Basses données: les *Echappées* telles que :



appartiennent au style courant. Les *Broderies*, bien entendu, sont fort employées; mais, comme je l'ai dit plus haut, on n'y pratique les *Appoggiatures* qu'exceptionnellement. — Les *Retards* sont très usités, mais avec les restrictions que nous avons données au chapitre correspondant.

(2) Edité chez H. Lemoine et C<sup>ie</sup>. — On recommandera particulièrement à l'élève, parmi les leçons de ce recueil, celles (B. D. et C. D.) de Franck, de Guiraud, de Massenet, et la B. D. de Léo Delibes.

(3) C'est le même accord toute la mesure. J'ai préféré exposer ce début de la manière la plus simple possible. On pourrait écrire :



mais je préfère de beaucoup l'autre version. — Les n. de p. (croches du C<sup>to</sup>) aboutissant à la rencontre 2<sup>d</sup>e — *unisson* sur D<sup>te</sup> sont ici très admissibles, surtout avec l'échange à la partie supérieure.

(4) L'accord écrit par Massenet :



est bien dans le style de sa musique; toutefois, avec un *Mib* appog. du *Re* (au C<sup>to</sup>), la sonorité est plus pleine. (à la mesure précédente c'est 7 sur *Fa*, avec *Re* n. de p. — et résolution *par échange*, le *Re* blanche étant fait par le Ténor).

(5) C'est la résolution bien connue de 7 ou #<sup>6</sup>/<sub>5</sub> aboutissant à +6 sur le 2<sup>d</sup> degré. — Il y a retard de la sensible *Re* avec broderie *Mib*.

(6) C'est un exemple du cas où le Sopr. reste tout seul, les autres parties se taisant provisoirement. La réalisation de Massenet en offre plusieurs exemples.

(7) Le Sol du Ténor contre le La♭ non résolu du C<sup>10</sup>, est libre. Il serait facile de ne pas faire le retard, si l'on craint cette liberté. A un concours cela serait prudent.

(8) Mais je crois qu'on admettrait aujourd'hui ce Sol 9<sup>e</sup> sous le La♭, — même dans un concours. — Il est bien utile ici, pour donner une sonorité plus riche que celle du Fa doublé.

(9) Cette harmonie, sur les 2 1<sup>rs</sup> temps de la mesure, a le défaut d'être moins nette, peut-être, que celle de Massenet, dont voici le chiffrage :

Mais la suite des harmonies, avec les accords de 7<sup>e</sup>, m'a semblé nettement préférable. Et l'on arrive alors à une expression presque frankiste.

(10) Mon interprétation a l'inconvénient de mener en (10bis) à la tonalité de Re♭ qu'il était si tentant d'avoir, à cet endroit, pour justement écrire une harmonie bien "à la Massenet", sous ce Sib - Sib - Lab (cf. Werther). Il est ensuite difficile de revenir en Mi♭ à (11), comme c'était la pensée tonale de Massenet (heureusement qu'il y a des septièmes

diminuées pour sauver les situations!) — L'harmonie de Massenet, ici, est extrêmement habile, en ce qu'il ne perd pas de vue la tonalité de Mi♭ :

Toute la réalisation de la suite, chez Massenet (les 4 mesures suivantes) est très réussie, et sans lourdeur. Mais je ne puis tout citer.

(12) *poco cresc.* *mf*  
 (13) (13<sup>bis</sup>) (14) (15) *presque f*  
 (16) *p* *toujours très*  
 (17) *lié et très doux* *cédez un peu* *a T.º tranquillo* (18)  
*pp* *p ma sost.*

(12) Au 2<sup>d</sup> temps,  $\frac{9}{4}$  sur *Fa*♯ avec *Ré*♯ appogiature non résolue et montant au *Mib*. (*Sib* enharmonique de *La*♯). — Le reste est d'une analyse simple. (L'accord de 7<sup>e</sup> sur *Fa*♯ n'est pas trop libre pour le style d'un Chant donné. — Résolution du *Mib*, par échange, en *Ré* à la B.)

(13) Bien préférable à l'échange (croches contre croches) (13<sup>bis</sup> : 7<sup>e</sup> montante, résolution par échange).

(14) La réalisation de Massenet, pour ce passage, est simple et juste; mais après ce qui précède, dans la mienné, il fallait cet accord de V<sup>e</sup> augmentée sur *Mib*, plus expressif que l'accord parfait, ou du moins d'une expression plus forte. (15) Voir (13).

(16) Au dernier temps, le *Mib* du C<sup>1o</sup> est une appogiature à sens de retard, résolue irrégulièrement (par échange au Ténor).

(17) J'ai fait une erreur de texte : la tenue de *Sol* ne devrait avoir que 2 mesures. Il est facile de corriger ainsi, depuis le début de cette tenue :

etc.

(18) Ce passage doit être joué très tranquille, et d'une expression sereine. Le *Lab* du Ténor surprendra un peu ceux qui n'ont pas assez le sens de la 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré à la place de la  $\frac{7}{4}$ , mais je le préfère de beaucoup. — Le *Sol* du T. est libre, il suppose un *Fa* ou un *Lab* sous-entendu.

(19) Notez la variante d'harmonie apportée ainsi à la réalisation première de ce passage, au début de ce *Ch. D.*

(20) J'avais d'a. bord réalisé :

Mais il n'est pas très pur de ne point tenir compte du *Sol* (x) et de le traiter ainsi en sorte d'échappée qu'on laisse avec désinvolture.

(21) La réalisation de Massenet est ici :

J'ai voulu éviter l'attaque du *Re* de suite après ce *Mib* du Ténor, qui est libre, ainsi que d'une exécution assez scabreuse.

(22) Je préfère *Lab* au *La* ♯.

(23) Sur une fin de phrase qui est aussi "Gounod" l'harmonie était indiquée avec la  $\frac{6}{4}$  sous le *Sol*. — Mais Massenet a laissé toute cette période du *S. à vide*, n'harmonisant (avec  $\frac{7}{4}$ ) que le *Fa* (noire, 4<sup>e</sup> temps).

(24) Ce n'est évidemment pas l'idée de l'auteur, qui reste bien plus tonal avec une  $\frac{6}{4}$  très bien amenée par :

Mais mon harmonie m'évite d'interpréter *Fa*♯ *Sol* comme appoggiature de la tierce. Je reconnais d'ailleurs que l'élève fera bien, pour les concours, de savoir s'habituer à écrire au besoin cette appoggiature de la tierce, souvent pensée par les musiciens qui composent ces leçons de concours.

**SIMPLICITE DES HARMONIES.** — Il arrive souvent que les élèves compliquent à plaisir les harmonisations, et surtout qu'ils ne sachent point retrouver avec assez de précision une pensée très simple, dans un chant donné. Les musiciens qui composent ces chants, en effet, témoignent d'une nature plus ou moins complexe, — et il en est d'assez "tortillés"; mais *en général*, même sous l'apparente complication des appoggiatures (ou des altérations de passage) le *fond reste simple*. Parfois la forme l'est également: ainsi, dans le *Chant donné* de M<sup>r</sup> Büsser que nous allons citer. Or, il peut très bien se faire que l'élève le mieux entraîné pour se tirer de certaines difficultés chromatiques (—au moyen de  $\sharp$ , de sixtes augmentées, etc.) ait perdu de vue une conception de l'harmonie plus simple: qui est celle, non seulement de la fugue, mais d'un grand nombre de morceaux de musique. Il est nécessaire de savoir *s'y réhabituer*, et que la pratique du chromatisme ne conduise pas l'élève à "ne penser qu'en résolutions exceptionnelles". Etudiez, à ce sujet, la réalisation suivante:

CHANT DONNÉ. (Concours de 1922) (texte de M<sup>r</sup> H. Büsser)

Réalisation Ch. Kœchlin.

(Très modéré mais sans traîner)

(a) N. de p. (B. et C.) en blanches pointées. De même plus loin, *Si* à la B. et *Ré* au C. (a')

(b) N. de p. à la B. (c) N. de p. (B. et T.)

(d) Le *Lab* du S., dissonance, est repris au Ténor, et résolu par le *Sol*.

(e) Harmonie à laquelle on ne pense guère, habituellement, et qui s'analyserait: *Si*, appoggiature non résolue. Le *Mi* du C. a le caractère d'une pédale. On arrive ainsi tout naturellement à (f) accord de *Mi*, très préférable à la  $\frac{7}{4}$  sur *Do*, qu'avaient écrite la plupart des élèves au concours où fut donné ce Chant.

(g) On pourrait ne pas garder le *Fa*, et écrire:

(h) Echange de la dissonance *La* entre T. et B.

(i) Echange de la dissonance *Fa* entre S. et B.

(j) Cette rencontre (T. S.) après la broderie, est très douce.

## DIVERS EXEMPLES

CHANT DONNÉ. (Concours de 1909) texte de M<sup>l</sup> G. Caussade.  
Réalisation Ch. Kœchlin.

- (a) Ré $\flat$  ramène bien mieux dans le ton, et a davantage de saveur que Ré $\natural$ .  
 (b) Appoggiature irrégulièrement résolue, mais cela est assez courant dans le style des C. D.  
 (c) Notes de passage: Ré $\natural$ , Fa.  
 (d) On pourrait avoir Fa $\sharp$  au C. sous le La $\flat$ . Mais c'est moins simple.  
 (e) Exemple (assez rare) de  $\frac{6}{4}$  possible après l'accord du 2<sup>d</sup> degré. Cela tient à la ligne mélodique, avec la sixte à la partie supérieure.

Tempo I?

(f) *poco rall. e dolciss.*

pp

*bien tranquille*

(g) *mf* (h) (x) 3

(x) ou *Fa* à la place de *Solb*

*dolciss.*

p (i) (j) (k)

*poco a poco cresc.*

*rall.*

(l) *mf dim. molto* pp

- (f) On pourrait avoir des harmonies (sur ped. *Mib*) en *Fa* mineur, mais celles-ci sont plus simples.
- (g) Ici, pour varier l'harmonie, on a été conduit à quelques libertés (*Mib* non préparé, puis s'échangeant avec la *B.*). — *Ré* et *Sib* (au 4<sup>e</sup> temps) sont n. de p.
- (h) Ce *Sib*, libre, peut être remplacé par un *Fa* (d'en haut) au T.
- (i) *Ré* et *Lab* sont n. de p.
- (j) Mais le *Mib* croche semble une anticipation, c'est pourquoi l'on n'a point le sentiment d'octaves retardées, avec la ♭ sur *Ré*.
- (k) Le thème est au Ténor.
- (l) Octaves (*Do Ré* puis *Ré Mib*) entre B. et T., qu'à cause du dessin du Ténor, l'on n'entend guère. On les éviterait en écrivant *Fa* noire au lieu de *Mib Ré* au T., ou *Fa Lab* croches.

CHANT DONNE. (texte et réalisation de Ch. Kœchlin).

Calme

The musical score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The piece is titled "Calme" and is in common time (C). The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf, cresc., dim., dolciss.), articulations (trills, slurs), and performance instructions (tranquillo, a Tempo). Measure numbers (1) through (19) are indicated throughout the score. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the final system.

Measure numbers: (1), (2), (3), (4), (5), (6), (7), (8), (9), (10), (11), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19).

Dynamics and markings: *p*, *pp*, *poco crescendo*, *mp cresc.*, *dimin.*, *tranquillo*, *a Tempo*, *cresc. sost.*, *mf*, *dim. poco a poco*, *dim. sempre*, *dolciss.*

Articulations: *3* (trills), *7* (trills), *3* (trills), *3* (trills).

Accompanying figures:  $\begin{matrix} 7 \\ + \\ \# \\ \# \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \# \\ 4 \\ \# \\ 3 \end{matrix}$ ,  $\begin{matrix} \# \\ 4 \\ \# \\ 3 \end{matrix}$

NOTES SUR LA PRÉCÉDENTE RÉALISATION. — Il est manifeste, dans le *Chant* ci-dessus, que la 3<sup>e</sup> mesure est en *Si majeur* (ou du moins, la conception de *Si* est plus simple que celle de *Mi* avec  $\frac{7}{4}$ ); il est donc naturel que le *Fa#* de la 2<sup>e</sup> mesure soit déjà la dominante du ton de *Si*; et si l'on songe à la préparer par un accord

de 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré, on en déduit l'harmonie très claire :



Ce qui donne immédiatement la clef de l'harmonisation de la 1<sup>re</sup> mesure, à cause de la similitude avec la 2<sup>e</sup>; ce sera :



Les détails de réalisation viennent ensuite, et sont l'accessoire. Ici, j'ai pris au Contralto, *Do* comme appoggiature (à la 1<sup>re</sup> mesure), et j'ai gardé à la 2<sup>e</sup> mesure le *Re* de la Basse, donnant un accord de seconde qui se résout (avec le sentiment d'une 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré) sur +6 (*Do#*, à la B.). — D'où la conclusion sur l'accord parfait de *Si majeur* à la 3<sup>e</sup> mesure.

J'avais proposé ce C. D. à une élève, d'ailleurs expérimentée et fort bonne musicienne, — qui, par la suite, remporta un second prix d'harmonie, et le premier prix de fugue. Son interprétation des premières mesures fut

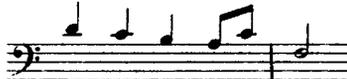
la suivante :



Tout cela n'est pas impossible, mais ce n'est évidemment pas *ce qu'il fallait*.

Quant au reste de ma réalisation, j'accorde qu'il s'y trouve plus d'une liberté. Si je l'ai citée, c'est en partie pour mettre l'élève en garde contre certaines de ces libertés, lorsqu'il prendra part à un concours. C'est aussi pour lui montrer que, s'il écrit pour soi, je ne vois aucun inconvénient — au contraire — à ce qu'il témoigne d'une égale indépendance, à condition que son style reste pur, logique, et musical. — Je crois que les 7<sup>es</sup> du 2<sup>d</sup> degré, non préparées, ne soulèveraient plus d'objections; mais il est des "rencontres de notes" dont un concurrent, dans un Conservatoire, fera bien de se méfier.

- (1) Le *Re* de la Basse, appoggiature plutôt que retard (la *préparation* étant insuffisante) serait, je crois, admis dans un concours.
- (2) C'est l'accord parfait mineur de *Sol#*, avec *La#* de passage à la Basse, contre la note réelle *Sol#* (au S.). Ce serait peut-être un peu risqué dans un concours?
- (3) La sensible *Re* descend. — Cela n'a pas d'importance dans un Chant de concours, où les mouvements sont toujours plus libres que dans les Basses. D'ailleurs ce *Sib* est nécessaire, pour aller ensuite au *Si#*.
- (4) 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré, abordée par mouvements conjoints, et que je crois — même dans un concours — très admissible.
- (5) Cet accord est la résolution, par échange, de l'accord de 7<sup>e</sup> sur *Do#*, auquel succède un accord de seconde sur *Si*. (Le *Re#* est une appoggiature)
- (6) Je préférerais, musicalement:  Mais au concours il est essentiel d'éviter l'unisson par mouvement direct, qui serait tenu pour une "faiblesse d'écriture"
- (7) *Re*, appoggiature, est très supérieur au *Do#* entendu dès le 1<sup>er</sup> temps; ce serait admis au concours, car on n'y est pas sévère quant aux appoggiatures, si elles sont écrites "purement".
- (8) Et je crois qu'on ne chercherait pas noise à un élève pour cette rencontre *La Sol* sur *Sol*, dominante. On

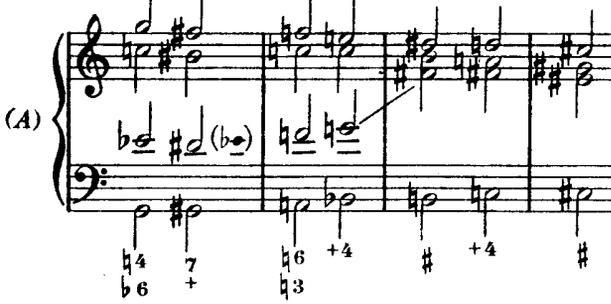
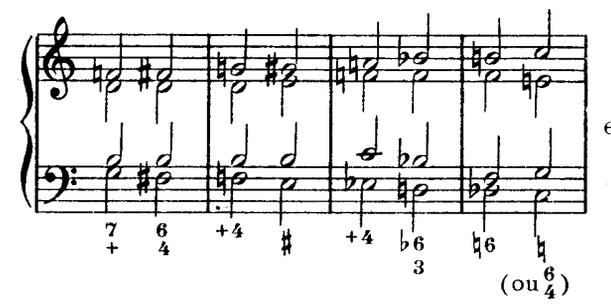
pourrait écrire au Ténor:  mais ceci serait mauvais: 

- (9) J'emploie couramment ces accords de 2<sup>de</sup>, modulants, après l'accord parfait. Ils sont si usités dans la musique classique qu'on ne peut en faire un grief à l'élève, surtout pour un C. D.
- (10) (11) Dans les classes, on écrira plutôt des *Re#* (10) et *Do#* (11), formant ainsi la marche de  $\frac{7}{4}$  bien connue. Mais je ne pense pas qu'il soit reproché à un élève de préférer (comme je le fais ici) le *Re#* et le *Do#*, qui affirment la tonalité avec plus de finesse et de netteté tout à la fois. D'ailleurs le *Do#* est obligé, à (11), à cause de celui du Soprano.
- Le mouvement *Sol# Si* au Ténor (11), sous le *La* du Soprano, est un peu libre. Le *Si* est une échappée, sorte de broderie du *Sol*; le *Sol* (7<sup>e</sup>) va au *La* et se résout par échange à la partie du Soprano (*Sol Fa Mi*).

- (12) Les appoggiatures *Sol* et *Mi* sont tout-à-fait courantes, ainsi que *Sol* sur la  $\frac{7}{4}$  de *Sib*.
- (13) Ici, c'est plus grave. Aux voix le résultat serait absolument admissible; les rencontres *Si Do#* (T.) contre *Do#* (C<sup>to</sup>), et la 2<sup>de</sup> directe *Mi Fa#* (C. T.) sont très douces. — Mais cela serait à éviter dans un concours. Et l'on risquerait aussi de chercher noise à l'élève, pour les deux accords de  $\frac{4}{3}$ , le *Do#* du C<sup>to</sup> se résolvant, par échange et fausse relation sur le *Do#* de la Basse. — Mais, musicalement, ce mouvement du Ténor m'était nécessaire.



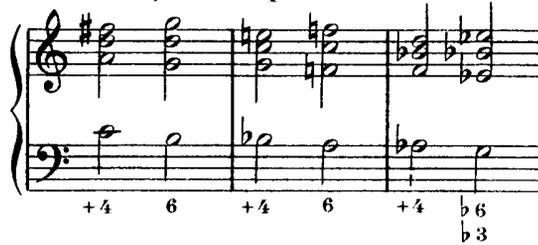
Rappelez-vous aussi les réalisations par résolutions exceptionnelles de  $\frac{7}{4}$  (enharmonique de sixte augmentée) et de +4 (la seconde y étant enharmonique de tierce diminuée):

(A)  etc. (B)  etc.

Ne pas oublier non plus certaines résolutions exceptionnelles de 7<sup>es</sup> diminuées, telles que :

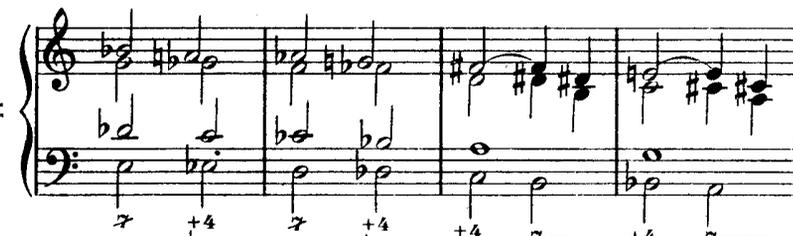
 etc.

En descendant, on a des marches connues, telles que :

 etc.

ou :  etc.

ou encore :  etc.

 etc. ou :  etc.  
(moins usitée, mais qu'il ne faut pas oublier)

On peut d'ailleurs enchaîner des 7<sup>es</sup> diminuées (à l'enharmonie près) par des mouvements chromatiques descendants, ou même ascendants.

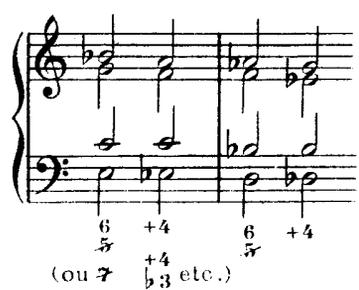
Je n'insiste pas sur la formule connue :

(Voir aussi la suite B citée plus haut).

**CHROMATISME DANS LES CHANTS DONNÉS.** Il est également de nature très variable.

Il se présente dans les successions (notées tout-à-l'heure) à résolutions exceptionnelles de  $\frac{7}{4}$  (enh. de sixte augmentée) etc. (en montant ou en descendant).

De même, dans les résolutions exceptionnelles de  $\frac{7}{4}$  ou de ses Renversements (en descendant). Nous avons vu précédemment. Rappelons les principales :

 (ou  $\frac{7}{4}$  +4 etc.)  (moins usitée)

etc.

7 (+6) (ou +6/5) 7 (+6) (ou +6/5)

etc.

7 (+6) (ou +6/5) 7 (+6) (ou +6/5)

Enfin, on a la marche bien connue :

etc.

7 + 9 8 7 — 9 b8  
7 — 7 — + — + —

(possible aussi rien qu'avec des 7, mais alors d'une sonorité moins pleine.

dont on peut admettre cette variante :

etc.

b7 b9 8 — b7 b9 b8 —  
b5 b3 7 b6 5 b5 b3 b7 b6 5

Et, par résolutions exceptionnelles et enharmonies, la suite *B* citée plus haut.

En montant, on a des marches telles que :

etc.

5 — # +6 # — # +6

ou :

etc.

4 +2 # # +2 #

Et, par résolutions exceptionnelles et enharmonies, la suite *A* citée plus haut.

Pour l'emploi des basses chromatiques sous un C. D., citons quelques passages d'une leçon de César Franck; (la réalisation de l'auteur se trouve dans le recueil publié par Lavignac,<sup>(1)</sup> dont j'ai parlé plus haut; elle n'est pas très chromatique; mais on pouvait comprendre ce chant — tout en restant dans le caractère *franckiste* — avec, parfois, une autre harmonisation. Et sans doute, on trouvera bien hardi que nous ayons écrit des variantes à la réalisation de Franck! Mais il est entendu que ces variantes ne sont là qu'à titre de renseignement pour l'élève).

CHANT DONNÉ. (César Franck) (Conservatoire de Paris, concours de 1876).

Basse et chiffrage de l'auteur.

(a)

(réalisation de Franck)

5 5 #5 5 7 7 5 5

(a) On pourrait avoir 7 6, mais l'harmonie de Franck est plus simple, et mieux dans le caractère de son Chant.

(1) Publié chez H. Lemoine et C<sup>ie</sup>, ainsi que nous l'avons indiqué précédemment.

$\#$   $\frac{7}{+}$   $\frac{7}{-}$   $\frac{+4}{\#3}$   $\frac{6}{-}$   $\frac{6}{-}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{+}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{+}$

Variante (Ch. Kœchlin)

(b) (c) (d)

(réalis. de Franck)

(e)

(Var. Ch.K.) (f)

$\frac{6}{4}$   $\frac{6}{\#3}$

(réalis. de Franck)

(Basse et chiffrage de Franck)

$\#$   $\frac{+6}{-}$

(Var. Ch.K.)

(b) Réponse au Ténor.

(c) 7<sup>e</sup> irrégulièrement résolue.

(d) Je ne compte pas les 8<sup>ves</sup> (T.B.) formées par l'échappée *Do#*. C'est le *Si* qui est note réelle.

(e) La "sixte napolitaine" se trouve ainsi presque de passage, ce qui atténue l'effet de "faiblesse" de la  $\frac{6}{4}$  majeure qui la suit.

(f) Ces harmonies sont d'une écriture plus libre que celle de la réalisation de Franck, mais elles me semblent rester dans le caractère *franckiste*, si l'on se reporte à tant de passages de résolutions exceptionnelles chromatiques, des *Béatitudes*, de *Psyché*, etc.

(réalis. de Franck)

(Basse et chiffrage de Franck)

(réalis. de Franck)

(x) imit. au Ténor

(x) broderie sous note réelle

**Più lento**

Reprise au T. du 1<sup>er</sup> thème

**2<sup>e</sup> EXEMPLES DE PASSAGES DIFFICILES.** Je prendrai seulement celui que j'extrais ici du C. D. de Massenet dont j'ai donné plus haut une réalisation.

L'écueil de ce passage est *B*, qui semble en *Ré b* — comme reproduisant le passage précédent (qui est plutôt en *Mib*). — Mais *C* est nettement en *Mib*. Il vaudra donc mieux consi-

dérer *B* aussi comme étant en *Mib*: — le *Sib* sera une dominante, appoggiature du *Lab* blanche, — et l'accord sera à base de 4<sup>e</sup> degré (*Lab*) du ton de *Mib*, pour préparer une 6/4 sous 5. On aura donc:

4<sup>e</sup> degré  
(5 ou 6/5 ou 6)

b<sub>4</sub>, probablement

Et alors il sera naturel de placer l'accord de sixte (*Sol* à la Basse) à la mesure précédente.

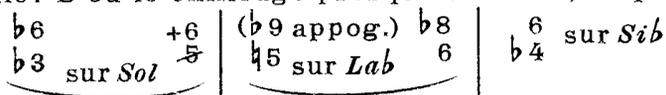
D'où :



Il y a donc là, sans doute, une sorte de marche. Cela peut conduire à trouver (bien que ce ne soit pas très facile pour l'élève) :



De là à supposer  $\frac{7}{4}$  sur *Re* au début de la 1<sup>re</sup> mesure, il n'y a qu'une conséquence logique. — Et toute la basse de ce passage est trouvée. — Reste à donner quelque intérêt aux tenues sur *Sol* et sur *Lab*. — Or le 4<sup>e</sup> degré *Lab* peut être préparé par une modulation provisoire en *Fa mineur*, procédé déjà étudié. D'où le chiffrage presque définitif, et qui se rapproche beaucoup de celui de Massenet :



Je sais bien que, dans ma réalisation (citée plus haut) j'ai des harmonies *tout-à-fait différentes*. Mais d'abord, connaissant la version de l'auteur, je n'avais pas à adopter sa basse, — car avec cette basse, la meilleure réalisation, à cet endroit, est sûrement celle de Massenet.

De plus, je tenais à éviter cette marche de  $\frac{7}{4}$ , évidemment usuelle dans les classes d'harmonie, mais dont la conception (pour ce passage) ne répondait guère à mon sentiment.

J'ai donc procédé d'une tout autre façon, en écrivant les 7<sup>es</sup> que l'on a vues. J'aurais pu, même avec ces harmonies, rejoindre l'accord de sixte sur *Sol*, mais j'ai préféré "jouer la difficulté", et aller carrément en *Reb* au passage dangereux.

Des 7<sup>es</sup> diminuées, ensuite, ont rétabli l'équilibre tonal; et d'ailleurs, ayant eu un *Lab* (D<sup>te</sup> de *Reb*) en *B*, il n'était pas question pour moi de prendre ensuite une  $\flat\frac{6}{4}$  sur *Sib*; il en résulte que je n'ai abordé le ton de *Mib*, à ce moment, que d'une façon tout-à-fait passagère (ce qui valait mieux, étant donné le caractère de ma réalisation) et que j'ai continué des modulations assez lointaines, jusqu'au repos sur *Sol*, D<sup>te</sup> de *Do*.

Mais, pour l'élève qui concourt, et qui est en loge, sans piano, devant un chant difficile, avec l'inquiétude de se demander s'il en viendra à bout, il ne s'agit pas de jouer la difficulté; il doit surtout chercher à mettre de l'ordre, *le plus simplement et le plus nettement possible*, dans les tonalités.

Je termine cette étude des *Chants de concours* par l'exemple de quelques réalisations, notamment celle d'un remarquable premier prix (M<sup>lle</sup> Julia Meuret, 1914) (1)

Il pourra être fort utile à l'élève de consulter, à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, d'autres leçons de premiers prix.

Mais toutes ne sont pas d'égale valeur, ni tous les textes non plus. Il ne faut point se dire: tel passage fut écrit par M<sup>r</sup> X, et récompensé par le jury, *donc il est parfait*. Ce critérium n'est pas absolu. — Toutefois, la plupart de ces réalisations offrent un réel intérêt, lorsque les textes en furent composés par des musiciens de quelque valeur.

(1) Cette jeune musicienne, si douée, et de tant d'avenir, mourut en 1918, emportée par une grippe infectieuse dans l'espace de quelques jours.

## CHANT DONNÉ DE X. LEROUX (Concours de 1914)

Réalisation de M<sup>lle</sup> Julia Meuret (1<sup>er</sup> prix)

(a) (b) Notes de passage, excellentes.

(c) Note de passage au temps fort, et malgré le *La* du T. Assez hardi; mais fort musical, comme d'ailleurs toute cette leçon.

(d) Cet accord de 2<sup>de</sup> (app. de la Basse) est très réussi, ainsi que la 7<sup>e</sup> sur *La*.

(e) N. de p. à la Basse. — C'est, aussi bien, le *Sol* qui est repris en échange, par la B.

(f) Résolution exceptionnelle de la  $\frac{7}{+}$  sur *Ré*.

(g) Très ingénieuse façon d'utiliser ces résolutions exceptionnelles de  $\frac{7}{+}$ . De même, (k)

(h) Deux 7<sup>es</sup> de suite (B. T.) et accord de 7<sup>e</sup> non préparé. Mais le tout est fort musical, et n'a soulevé aucune objection de la part du jury.

(i) Très curieuses harmonies, fort expressives et bien à leur place.

(Enharmoniques de  $\ast 2$  sur *Mi#* et de  $\flat 7$  sur *Mi*).

(j) Se rappeler qu'on peut très bien interrompre les parties d'accompagnement.

(l) Le thème principal au Ténor. Ce contrepoint est évidemment celui de l'auteur. Mais il aurait mieux valu l'avoir exactement, par *La Do# La Si* etc.

- (m) C'est, pour le *Mi* du C., comme une n. de p. issue de *Fa#*.  
 (n) *Sol#* broderie du *Fa#*, ou n. de p. venant du *La* précédent.  
 (o) Excellent emploi des n. de p. (*Do#*, *La*). De même, (*p*).  
 (q) Renversement de sixte augmentée.

Je donne également ma réalisation, qui par endroits est fort libre, et même assez en dehors des usages de ces leçons d'harmonie. Ce n'est pas pour la présenter comme modèle à l'élève, car certains passages pourraient être critiqués dans un concours. Mais en définitive, on a pensé que cela pourrait offrir quelque intérêt, précisément en raison de ces conceptions harmoniques laissant voir d'autres horizons que ceux des habituelles leçons de concours.

CHANT DONNÉ. (X. Leroux) (Concours de 1914).

Réalisation de Ch. Kœchlin.

- (a) *Mi* est ici comme une broderie.  
 (b) Accord de 9<sup>e</sup> de Dominante, mais sans la sensible.  
 (c) *Sol#* n. de p. *Si*, broderie (on écrirait, plus régulièrement: *Sol#* noire, puis *Fa#* croche).  
 (d) (e) (f) Il est entendu que j'emploie ici les 7<sup>es</sup> sans préparation.  
 (g) *Sol#* enharmonique de *Fax*, quinte augmentée.  
 (h) Autre forme de la quinte augmentée avec 7<sup>e</sup> sur la Basse (on peut analyser *Mi#* = *Fa#*, d'où ♯ avec quinte altérée).  
 (i) *Mi#* équivaut à une n. de p. non résolue.

(j) Accord de 11<sup>e</sup>; ou: accord sur pédale, si l'on préfère.

(k) Si, n. de p. (au Ténor). L'accord précédent est un renversement de 9<sup>e</sup> de dominante, écrit de façon libre, et qu'on n'utilise pas dans les leçons d'harmonie rigoureuse puisque le Si (Ct°) se trouve au-dessus du Do# (B.)

(l) Si $\flat$ , broderie. Do $\times$ , n. de p.

(m) Mi $\flat$ , broderie (puis Ré $\flat$ , quinte altérée) Mi $\sharp$ , n. de p.

(n) Si, broderie. Do $\sharp$  et Mi $\flat$ , n. de p.

(o) La, broderie.

(p) La, n. de p. "disjointe".

(q) La, Ré, Fa $\sharp$ , appoggiatures. Mi $\sharp$ , échappée. Cette réalisation a plus d'accent que si l'on écrit, de suite,  $\frac{7}{+}$  sous le La du S. C'est pourquoi l'on a laissé les quintes entre C. et S.

- (r) *Do*#, n. de p.                      (s) *Sol*#, broderie disjointe. *Si*, n. de p. reportée à l'octave haute.  
 (t) *Si*, broderie.                      (u) *Do*#, broderie disjointe.                      (v) *Sol*, n. de p.  
 (w) *Ré*#, n. de p. disjointe.

Voici également une autre réalisation assez libre.

CHANT DONNÉ. (G. Caussade) (Concours de 1918).

Réalisation de Ch. Kœchlin.

(a) Note de passage (*Ré*) disjointe (c'est comme s'il y avait *Ré Do* en doubles croches): on trouve souvent de telles notes de passage chez les maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle.

(b) Broderie disjointe (ou "échappée") synonyme de

(c) Accord écrit à dessein *sans la sensible*, pour permettre l'imitation à la Basse. (noter que la sonorité n'en est aucunement creuse)

(d) Accord de 2<sup>e</sup> sur *Sol*; le *La* est préparé. — La préparation "correcte" serait celle du *Sol*. Mais dans un C. D. de concours on n'est pas très rigoureux...

(e) Cette harmonie, et celle de la mesure suivante, donnent plus de relief à ce passage. Mais on peut écrire, si l'on craint le *Ré* du C. sur le *Do* du Ténor:

(f) Retard sous note réelle.  
 (g) Ceci doit être joué *pp*, et avec un sentiment de *lointain* qui légitimera le *Réb* de la mesure suivante.  
 (h) Quintes, fort douces. De même (j)  
 (i) *Ré#* note de passage. L'accord est #6 sur *Mi*.  
 (k) *Do*, note de passage.  
 (l) Ou *La*, au Ténor.

(f) Retard sous note réelle.

(g) Ceci doit être joué *pp*, et avec un sentiment de *lointain* qui légitimera le *Réb* de la mesure suivante.

(h) Quintes, fort douces. De même (j)

(i) *Ré#* note de passage. L'accord est #6 sur *Mi*.

(k) *Do*, note de passage.

(l) Ou *La*, au Ténor.

Je n'indique point de textes de "leçons de concours" à traiter par l'élève. S'il veut en réaliser, le plus simple est pour lui d'aller copier de ces textes à la Bibliothèque du Conservatoire; ou bien, son professeur lui en communiquera. Je me contente de proposer ici quelques leçons (plus difficiles que celles de la première partie) comportant l'emploi des notes de passage, broderies, et appoggiatures.

Le fond de l'harmonie y est en général très simple, et elles diffèrent des habituelles leçons de concours en ce qu'elles ne présentent guère de difficultés d'intonations à l'oreille (sauf peut-être les quatre dernières); elles ne sont point parsemées de ces *casse-cou* que l'élève rencontre parfois dans les épreuves qui doivent lui donner le prix (ou le lui faire manquer). — Cependant elles restent assez difficiles à réaliser, si l'on se montre exigeant sur la qualité des mouvements de parties — tant au sujet de la ligne qu'à celui de la judicieuse distribution des rythmes.

## LEÇONS DIFFICILES SUR LES NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES

C.D. (Sans chromatisme, et avec un fond d'harmonies très simples).

Pas vite à la blanche (*mais décidé, et bien allant*)

1

*mp* lié et très uni d'un bout à l'autre

*mf*

*dolciss.*

Cette leçon n'est pas difficile en tant qu'intonations. Elle module d'ailleurs assez peu; mais il faut déjà une certaine expérience des notes de passage pour les bien placer, et l'apparente simplicité ne doit pas donner le change; il est beaucoup moins facile qu'on ne le croit, de réaliser ces sortes de Chants avec pureté, — avec des harmonies bien choisies et des mouvements de parties qui en fassent *un morceau de musique*. C'est pourquoi nous l'avons placé dans le Chapitre des leçons de concours, avant des Chants et des Basses de tonalité plus complexe.

C.D. (Notes de passage, chromatiques ou diatoniques, et parfois sur changements d'accords).

Très tranquille

2

*p* Ped. de Lab Ped. de Fa (D<sup>te</sup>)

en Do (b) *pp* *cresc. poco a poco*

*mf più dolce*

retour au ton initial *pp* *rall.*

C.D. Andante dolcissimo

3

*p ma sost.*

3 *pp* etc. *poco allarg.* *a Tempo*

3 *mf*

changer d'harmonie *p* *rall.*

C.D. Lent et soutenu

changer d'harmonisation, naturellement, à chacune de ces périodes.

B.D. (Notes de passage chromatiques, et notes de passage sur changements d'accords).

Pour le début de cette Basse, j'indique le Soprano, ce qui donnera le caractère que l'on doit garder à la suite :

C.D. (difficile) (Id.)

C.D. (très difficile) Appoggiatures simultanées.



C.D. Appogiatures. Style "chromatico-tristanesque" (avec notes de passage, etc.)

Lent (à la blanche)

## ANALYSES HARMONIQUES

En maint fragment des leçons précédentes, j'eus l'occasion d'analyser des accords, des agrégations de notes et des enchaînements — ainsi que d'indiquer les tonalités, les cadences, les modulations, etc. C'est une pratique à laquelle certains maîtres tiennent beaucoup; d'autres la jugent moins nécessaire, estimant que de lui-même l'élève se livre à ce travail: d'une façon plus ou moins explicite, mais suffisante.

Je pense qu'on n'a pas besoin, si l'on est bien habitué à la musique, de multiplier ces analyses; mais cela dépend des natures et parfois le professeur pourra trouver utile de recommander ce travail à certains de ses élèves.

Je vais donc en dire quelques mots.

Lorsque les leçons ne contiennent pas de notes de passage, ni de broderies, etc., — cela se présente d'une façon très simple. L'analyse des accords se réduit au chiffrage; pour celle des modulations, cadences et tonalités, c'est le sens musical qui doit guider; et il guide aisément, sûrement, les élèves bons musiciens. Les notes de passage ordinaires et dans une seule partie sont facilement discernables; pour celles aux temps forts, ou simultanées, ou sur des changements d'accords (même à la basse), on se reportera aux leçons que nous avons données sur ces moyens, en étudiant bien les remarques qui les accompagnent.

Il y a, parfois, davantage de difficulté pour les altérations, et dans le cas des notes de passage par mouvements chromatiques. Mais le plus souvent il n'est point malaisé de les ramener à

des accords usuels. Par exemple:

Tristan et Yseult  
Prélude  
R. Wagner

(a) Sol# appog. de La accord: sixte augmentée avec 4 et 3. Altération descendante de la quinte Fa#, à Fa. (l'accord non altéré serait +6 sur Fa#).

(b) 7 avec appoggiature de la quinte (La# menant au Si).

Je prendrai tout-à-l'heure des exemples, en indiquant la façon générale de disposer ces analyses.

Certains accords altérés sont susceptibles de plusieurs analyses différentes, si l'on suppose des enharmonies; parfois ces enharmonies sont réellement logiques et conviennent à la tonalité réelle de l'accord; si le compositeur écrivit avec une autre "orthographe", c'est par négligence, ou (le plus souvent) pour la facilité de la lecture vocale ou instrumentale. On verra, au chapitre de l'*Evolution harmonique*, des passages de Scriabine que nous analysons de deux façons.

D'ailleurs, en tels de ces passages, le musicien lui-même a pratiqué l'enharmonie, écrivant par exemple un *Sol#* à tel instrument, avec un *Lab* à tel autre. Le cas est rare dans la musique d'autrefois; mais il se présente assez souvent si l'on analyse des œuvres contemporaines.<sup>(1)</sup>

Je recommande à l'élève, lorsqu'il aura affaire à des musiques modernes, de noter les *li-cénces*: dissonances non préparées ou non résolues — ou "par échange" — appoggiatures non résolues, etc.

Je parlerai, plus loin, des appoggiatures non résolues et des accords qu'elles réalisent. (Voyez, notamment, le chapitre sur les nouvelles formations d'accords).

Il n'est pas douteux que l'analyse par appoggiatures non résolues sert à expliquer bien des passages assez déconcertants à première vue. (On pourrait même analyser ainsi toutes sortes d'agrégations, si l'on admet la présence simultanée de la résolution de l'appoggiature, et de l'appoggiature non résolue). Mais disons tout de suite qu'il faut se méfier de certains pro-

cédés théoriques de l'analyse, notamment lorsqu'on les applique à la musique mo-

derne. J'y reviendrai lorsque j'étudierai les accords à caractère stable tels que  où l'oreille ne sous-entend nulle résolution du *Do* sur un *Si*, ni sur un *Sib*.

De même, lorsqu'on rencontre, autre-  en général, aucun *Sib* ni *Si#* n'est ment que par retard ou par appoggiature: sous-entendu.

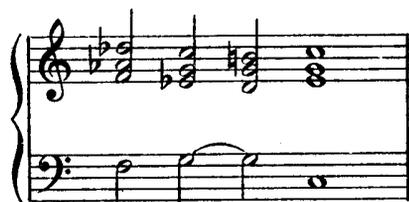
Il ne s'agit donc point là d'un accord formé de *tierces superposées*, comme le supposerait l'analyse des agrégations étudiées jusqu'ici.

Et dans celui-ci:  il est manifeste que le *Mi* sonne comme l'appoggiature de *Re* (résolue ou non), mais nul-  lement comme une 13<sup>e</sup> de l'accord:

puisque ni le *La* ni le *Do* ne se trouvent sous-entendus par l'oreille et que le *Re* n'est pas écrit non plus par le compositeur. C'est donc, simplement,  $\frac{7}{+}$  (avec appog. de la quinte par la sixte).

En résumé, il faut s'en rapporter à l'oreille et à la signification de l'accord *entendu*, non "vu" par l'œil.

Il en va de même à l'égard des tonalités. Les notes ou les accords d'emprunt qui n'altèrent pas le sentiment de la tonalité, on doit bien y faire attention. Exemple:



c'est en *Do* mineur malgré le *Re#*.<sup>(2)</sup>

Notez aussi les modes grégoriens: il y a de ces cas où le *Re#* n'empêche pas que l'on soit en *Mib* (hypophrygien); avec un *Si#* on est parfois en *Fa* (hypolydien); en *La* (hypodorien) avec un *Sol#*, etc.

(1) On en trouve déjà des exemples: dans l'*Ouverture des Francs-Juges*, de Berlioz, et dans l'*Ouverture de Philémon et Baucis*, de Gounod.

(2) Des harmonies plus complexes peuvent se présenter dans la musique moderne; elles semblent parfois moduler, alors qu'il ne s'agit que de sortes de broderies ou de notes de passage. Exemple:



(*Mon rêve familial*,  
Ch. Kœchlin  
3<sup>e</sup> recueil de mélodies)

Je ne donnerai, dans ce chapitre, que des exemples que l'on puisse analyser aisément au moyen des diverses conceptions envisagées jusqu'ici; elles suffisent pour un très grand nombre d'œuvres, et ce n'est qu'après avoir exposé mes vues sur de *nouvelles formations d'accords*, qu'on aura l'occasion de songer à de nouvelles sortes d'analyses.

Donc, pour l'instant, considérez seulement: les accords parfaits (et leurs Renversements), ceux de  $\sharp$ , de quinte augmentée, de 7<sup>es</sup>, de 9<sup>es</sup>, les altérations, les retards, les pédales, les notes de passage, broderies, appoggiatures, échappées, anticipations, etc.

**CHIFFRAGE DANS LES ANALYSES.** — Se reporter à celui que j'ai adopté dans les leçons sur les notes de passage et appoggiatures. Indiquer, si l'on veut, entre parenthèses, la n.

de p. sur temps fort ou sur changement d'accord:



Pour les appoggiatures, peut-être vaut-il mieux ne les point chiffrer mais indiquer: *app.*, (près de la note ou au-dessus).

On peut encore chiffrer ainsi:



Si l'appoggiature ou la note de passage est à la Basse, on place le chiffre sur sa note réelle ainsi que l'on ferait pour un retard, en indiquant: *app.*, ou n. de p.

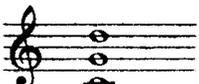


Pour les pédales à la Basse, chiffrer comme si la vraie basse était la partie immédiatement au-dessus de la Pédale. — Les autres pédales se noteront, par exemple: Ped. sup<sup>re</sup> de D<sup>te</sup> \_\_\_\_\_, etc.

Dans l'analyse des tonalités, notez les *accords mixtes* (c'est-à-dire communs aux 2 tonalités); les modulations préparant une tonalité qui ne doit pas rester (par exemple: si l'on module en *Ré mineur* pour adopter immédiatement l'accord mineur de *Ré* comme 2<sup>d</sup> degré de *Do*, avant un accord de Dominante, *Sol*).

Tout cela est simple; il n'y a pas lieu d'insister longuement.

Maintenant, dira-t-on, *pourquoi* analyser ainsi par notes de passage, appoggiatures, retards, etc.? n'est-il pas plus simple de supposer des accords (passagers) de 9<sup>es</sup>, de 11<sup>es</sup>, de 13<sup>es</sup>? J'ai déjà dit pourquoi je ne pense pas qu'il faille le faire. Les vrais accords de 9<sup>es</sup>, de 11<sup>es</sup>, de 13<sup>es</sup>, sont formés de tierces superposées et l'oreille doit, pour les admettre dans une analyse, *voir sous-entendre toutes ces tierces*.

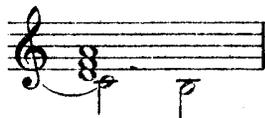
Si dans:  vous n' "entendez" (c'est-à-dire ne sous-entendez) ni *Mi*, ni *Si*, ce n'est pas une 9<sup>e</sup> comme celles que nous avons déjà vues.

Si, d'autre part, vous avez:  c'est bien, à l'oreille, et *réellement*, une appoggiature et l'analyse sera exacte qui dira: *Ré*, appoggiature de *Do*.

De même:  *Do*, retard du *Si*. Accord, 7 6. L'analyse ainsi faite est exacte. Toute autre analyse serait fautive; — et même celle qui dirait: accord de 7<sup>e</sup>. Car ici, c'est manifestement l'accord de sixte, simplement, avec le retard de la sixte.

Dans le cas  c'est bien au contraire un accord de 7<sup>e</sup>. Le *Do* est préparé et retarde le *Si*, mais forme *accord autonome*, le *Si* faisant partie d'un autre et tout différent accord.

Il y a ambiguïté apparente, parfois, pour les accords de seconde: (1)



chiffrerons-nous 7 sur le *Si* avec la barre: —7 ou bien: 2 7? Je penche pour cette dernière interprétation

puisque cela fait ressortir ainsi que le *La* est réellement préparé, sur le *Si*.

L'essentiel, c'est que nous analysions conformément à ce que l'oreille nous dicte.

Des théoriciens ont contesté (et ce n'est pas d'aujourd'hui) les méthodes d'analyse des traités antérieurs, méthodes que je propose de conserver parce qu'elles me semblent logiques et répondre au sens de l'oreille. Le fait réel est beaucoup moins la note vue, que le résultat de l'audition et l'interprétation donnée par l'esprit musical à cette perception auditive.



c'est 3— avec *Ré*, note de passage sur le *Do*. Jamais un musicien sérieux ne dira qu'on ait, avec le *Ré*, un accord de neuvième.

Quant à la théorie qui prétendait que les accords parfaits seuls "existent": les 7<sup>es</sup>, 9<sup>es</sup>, etc. n'étant dûes qu'à des mouvements de parties, — soyons heureux déjà qu'elle admette l'existence de ces accords parfaits. D'autres ne leur accorderont même pas le droit à la vie.. Il n'importe.

Probablement certains musiciens n'entendent-ils que des mouvements de parties: les accords ainsi formés et leur rôle harmonique ou leur accent expressif leur semblant accessoires, ou même nuls.

Il me semble que les œuvres des maîtres, et même de J. S. Bach, et même de ceux de la Renaissance (j'y reviendrai) s'opposent à cette théorie, — pour ce que, déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, on voit des morceaux où le dessin de la Basse est sans intérêt par lui-même, (parfois difficile à chanter), mais au contraire n'a d'importance et ne fut écrit tel qu'en raison du rôle harmonique de cette Basse.

Quant à Bach, le sens de l'harmonie est, chez lui, des plus caractérisés. Seulement, grâce à une technique merveilleuse, il sait faire mouvoir les parties avec tant d'aisance, qu'on ne prend pas garde tout d'abord, en les regardant sur la partition, à ce rôle harmonique. Mais, à l'audition, nul doute. Ce rôle est capital.

D'ailleurs, analysez et méditez ce passage, que je trouve dans le Traité de composition de M<sup>r</sup> V. d'Indy, et notez la puissance harmonique, la netteté de ces accords:

(Exemple de modulations par septièmes diminuées et enharmonie).

Tonalités Mi min. ————— Si min.

chiffrage sur la partie au-dessus de la pédale

— +2    6/4    #6/5 +4    — #6/3    +6/5    — +2    +6/5    #8

#### REMARQUES

a Retard (double) avec les notes retardées *Mi* et *Sol* à la partie supérieure.

(1) D'ailleurs la distinction entre retard et accord de septième n'a qu'une importance de second ordre.

(D<sup>te</sup> de La min.?)

J. S. Bach (*prélude d'orgue en Sol mineur*)

(b) Quadruple retard très énergique, souvent usité par Bach.

(c) Toute la force de la modulation est dans cette enharmonie, et la netteté donnée ensuite par la sensible à la Basse (Si). La tonalité, un peu étrange ici, de *Mi majeur* est presque celle d'une Dominante de *La mineur*.

(d) Accord d'*Ut mineur* pris comme 4<sup>e</sup> degré du ton de *Sol*; *Si<sup>b</sup>* et *La<sup>h</sup>* notes caractéristiques de ce ton.

La disposition d'écriture adoptée dans cet exemple (chiffrage au-dessous de la B., tonalités au-dessus du S., notes et remarques avec renvois) me semble la plus pratique pour ces analyses.

Je donne ci-après une leçon que j'ai récemment écrite pour un des examens de l'École normale de musique, de Paris. Elle est sans difficulté si on la prend comme Basse donnée, mais l'analyse tonale demande une certaine précision de la part de l'élève.

Comme exercices d'analyses, prenez, parmi les réalisations qui précèdent :

Les fragments de la B. D. de Gedalge, en *Mi mineur*.

La B. D. de M<sup>r</sup> Tournemire — (les deux réalisations).

B. et C. alternés (en *Si<sup>b</sup> mineur*) de Gedalge.

Le C. D. de M<sup>r</sup> Tournemire, réalisation de l'auteur.

Le C. D. de M<sup>r</sup> Büsser, les deux C. D. de M<sup>r</sup> Caussade, etc...

Tonalités    Do ————— La min. ————— Ré ————— modul. par sixte augm.

Chiffrage écrit sans tenir compte des appoggiatures ni des n. de p. :

La ————— Si ————— Mi

(Mi, dominante)    (b)

8 (sur Mi)

(sur Si)

(a) Pédale au S. — *Fa<sup>#</sup>* de passage, n'altérant pas la tonalité de *Do*.

(b) Pédale au C.

accord mixte

Mi ————— Do#

Fa min.

Do maj. ————— La hypodorien ————— ou Do ————— Do

Cad. rompue

La maj. ————— Ré ————— Do

(c) *Si*, n. de p.

(d) *Si*, n. de p.; *Fa#* appog. de *Mi*. L'accord  $\#6_3$  sur *Fa#* conduit à la tonalité d'*Ut#* et après la cadence plagale ( $\#5_3$  sur *Fa#*) on établit la tonalité d'*Ut#* majeur.

(e) Je ne continue pas à marquer les n. de p. ou appog. — L'élève les indiquera de lui-même.

(f) La tonalité de *Fa mineur* mène ici tout naturellement à celle de *Do majeur* et l'on n'a pas le sentiment que le *Do* (g) soit une dominante, mais une tonique.

(h) Tout ce passage semble en *La hypodorien*. Mais on peut aussi analyser: modulation en *Dc*, sur *Sol* (*Dte*) à la Basse, le *Ré* étant ensuite 2<sup>d</sup> degré du ton de *Do*. Cela serait d'une analyse plus précise, surtout à cause du *Fa* de la B. précédant le *Sol* et amenant comme une cadence.

(i) L'accord majeur de *La*, tonique, est pris comme accord de Dominante et amène la modulation en *Ré mineur*, pris aussitôt comme second degré du ton de *Do*, moyen qu'on a déjà vu plus d'une fois.

## LICENCES

On a guidé l'élève — étroitement, il le fallait — vers le *prix d'harmonie* (ou, du moins, vers ce que l'auteur de ce traité estimait le plus utile). On suppose aussi que d'eux-mêmes, des maîtres diligents, par la pratique des leçons de concours, complétèrent l'instruction du jeune musicien. — Il a son prix; ou, s'il ne l'a pas eu, c'est pure malchance. Dans tous les cas, il sait son métier d'harmoniste.

Alors, je voudrais qu'il lût attentivement les chapitres qui suivent. Ces chapitres vont lui indiquer, lui détailler toutes sortes de libertés et de moyens nouveaux — qu'au fond, s'il a entendu de la musique moderne, il connaît bien, je suppose — mais que les traités d'harmonie n'avaient pas l'habitude de regarder en face. Or pourquoi cacher, ou négliger, ce que tout le monde admet?<sup>(1)</sup> Le plus docile lauréat n'ignore pas que les quintes successives sont tenues pour excellentes par de grands musiciens; il sait à quoi s'en tenir sur bien d'autres licences... Alors, je ne fais ici que tenter de classer tout cela avec ordre et logique.

D'une façon générale, il faut savoir oublier ce que la pratique sévère des leçons d'harmonie (celle que nous avons conseillée) peut avoir, sinon d'étroit, du moins de très incomplet. Il y a en effet beaucoup d'autres choses dans la musique (même dans celle d'autrefois).

L'élève devra:

1<sup>o</sup> S'habituer au *style de la fugue*. Les notes de passage et les imitations l'y mèneront, et ses études de contrepoint rigoureux. Tout un métier à acquérir: sans quoi ses fugues ne seraient que des leçons d'harmonie scholastiques, point musicales, point *chantantes*. — Il faudra d'ailleurs qu'en s'initiant à la fugue il ne perde pas de vue la bonne harmonie, sinon il n'écrirait que des mélodies pour l'œil; — alors, autant ne rien faire.

2<sup>o</sup> Mais il doit aussi comprendre que, *même en pratiquant un style pur* et sans se livrer à d'anarchiques hardiesses, de grands maîtres ont risqué bien des "licences". Et point d'échevelés romantiques, mais des musiciens habiles et classiques, tels que Mozart ou Bach.<sup>(2)</sup> (Beethoven, lorsqu'il s'y met, est plus violemment frondeur; c'était dans sa nature, et *pour lui* il eut raison. Mais les audaces si souples et qui vont si loin, de Mozart et de J. S. Bach, sont encore plus probantes, encore plus persuasives).

3<sup>o</sup> Enfin, l'élève maintenant doit connaître que beaucoup d'autres licences, plus récentes, gardent un caractère aussi classique. Elles sont légitimées par de fort belle musique, — celle de Fauré, par exemple.

Le précédent exposé détermine le plan de ce chapitre.

## I. LICENCES DE STYLE CONTRAPUNCTIQUE

Je n'insisterai pas sur la question. Il s'agit moins, en ce cas, de "licences" proprement dites, que de l'utilisation logique des notes de passage, dans les limites de la musicalité. — On sait que dans la fugue, même d'école, le style est notablement plus libre que dans la plupart des leçons d'harmonie. On ajouterait aussi qu'en matière de contrepoint rigoureux, les élèves sont naturellement conduits à des rencontres de notes assez hardies. Mais l'examen de tout cela sortirait un peu du cadre de notre Traité. (Je donnerai néanmoins quelques citations caractéristiques, dans le dernier chapitre).

(1) Tout le monde, ou peu s'en faut...

(2) Je prends ici *habile* dans le meilleur sens, cela s'entend...

## II. LICENCES CHEZ BACH ET CHEZ MOZART

Posons d'abord ce principe capital: *la pureté du style n'est pas toujours d'observer les règles de l'École.*

J'ai suffisamment expliqué le pourquoi, et (à mon sens) l'utilité des règles scolaires, pour n'y point revenir. Je rappelle cependant que le style vocal (qu'on suppose être celui des leçons d'harmonie) a ses règles logiques, provenant des *difficultés d'intonations* que l'on doit éviter. C'est pourquoi il demeure bon, dans ce style, de se méfier des modulations lointaines ou chromatiques, <sup>(1)</sup> des grands intervalles mélodiques, etc. — Ces conseils à l'usage de la musique vocale *n'ont rien d'absolu* d'ailleurs; ils restent subordonnés à l'habileté des choristes. <sup>(2)</sup> Mais il est sage de s'y tenir, autant que possible. — Ils sont à la base du style de Bach et de Mozart, — (en y ajoutant l'interdiction des quintes consécutives) — et ces maîtres y obéissent *le plus souvent*.

Mais il existe d'autres règles propres aux leçons d'harmonie (et l'élève les connaît bien, car il a dû suffisamment pester, au début), — celles relatives aux octaves ou quintes par mouvement direct, aux fausses relations, à l'interdiction du retard avec la note réelle, et des rencontres à distance de 2<sup>de</sup> etc.

Celles-là, *très souvent*, sont lettre morte pour les maîtres dont nous citons des exemples.

A présent, ces règles *spéciales aux traités d'harmonie* (utiles, je crois, pour les débutants), *il faut que l'élève expérimenté sache les oublier* afin d'agrandir son champ.

Dans les classes de lettres, il y a des phases analogues. On est bien obligé de mettre l'enfant en garde contre des répétitions de mots (cela correspond aux octaves), ou des assonances désagréables (= dissonances consécutives).

Seulement, s'il est bon qu'un professeur de composition française, en troisième ou en seconde, émonde impitoyablement les *qui*, les *que*, les *de*, que ses élèves lui fournissent en trop grande abondance, — rappelons-nous des phrases de Racine ou de Montesquieu, <sup>(3)</sup> et ce vers célèbre: le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

A. France (si je ne me trompe) imaginait un jour une discussion entre Racine et l'un de ses maîtres, au sujet de l'admirable dystique:

Ariane, ma sœur, de quelle amour lassée  
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

Et M<sup>r</sup> André Gide, d'autre part, aborde parfois la question des mots répétés, ainsi que celle, plus subtile encore, des termes impropres. <sup>(4)</sup>

Il y a donc une autre beauté, une autre pureté de style que simplement d'obéir avec aisance aux lois de la grammaire et de la syntaxe. Celles-ci sont, à la fois, *non-nécessaires* et *non-suffisantes* (en musique, du moins).

Il y a la *lettre* des règles scolaires et l'*esprit* de la tradition des maîtres: deux choses, à certains moments, différentes.

Les dérogations que se permet Gabriel Fauré (si *pur* musicien, qu'on ne lui connaît peut-être aucun égal à cet égard), ces audaces harmonieuses nous révèlent, sans en avoir l'air, "sans rien casser", toutes sortes de possibilités révolutionnaires. Et — déjà chez Mozart ou J. S. Bach — il ne s'agit pas des "licences" que signalent et tolèrent les traités (par exemple la dissonance montant dans certaine résolution de +6, avec les quintes qui en résultent) mais de réelles et fort nettes infractions aux règles. Ces infractions sont *contraires à ce que recommandent les traités*, elles s'opposent à ce que nous avons conseillé comme discipline pour l'élève.

Aujourd'hui, ce jeune musicien (nous le supposons) a fini le traité, il sait réaliser proprement des Basses et des Chants de concours; il n'a, de ce côté, "plus rien à apprendre". Eh bien, il lui reste *énormément à apprendre*: dans le domaine de l'harmonie libre, celle dont il usera pour ses compositions — s'il n'en use déjà.

Qu'il commence, alors, par l'étude du style de Bach, à la fois traditionnel et indépendant. Voici donc une série d'exemples du grand maître; l'élève en méditera la musicalité.

(1) Les écrire toujours, au moins, avec des mouvements aisés.

(2) Ainsi, des Choristes d'Anvers chantèrent des réalisations *polytonales* de M<sup>r</sup> Milhaud (dans ses *Euménides*) et l'ensemble fut parfait. Mais aussi, quelle conscience, quelle opiniâtreté dans leur travail!

(3) Notamment ce titre: "Considérations sur les causes de la grandeur des Romains, et de leur *décadence*". — Voyez aussitôt de *que*, dans les préfaces de Racine. Et cependant, n'est-ce pas du beau français?

(4) Dans son étude, si pénétrante, sur Baudelaire. ("*Nouveaux Prétextes*")

Je ferai remarquer, néanmoins, que ces exemples n'ont pas tous la même valeur. S'il est incontestable que les quintes par notes de passage y sont excellentes, je goûterais moins certaines quintes "séparées par une seule note" — dans un morceau à 3 ou à 4 parties — parce qu'elles apparaissent alors comme une infériorité passagère de l'écriture (le point de départ, chez Bach, étant tout de même la volonté de ne point faire de quintes par notes réelles). — Les octaves que je signale plus loin (séparées par une note) sont chose rare dans les œuvres de Bach; il reste, avec raison, très puriste en la matière. D'ailleurs le choral en question n'est *peut-être* pas de lui. "On n'est pas absolument certain de l'authenticité de *tous* ces chorals", disait Gounod dans la préface de son édition.<sup>(1)</sup> — Pour la plupart, nous sommes fixés : Bach seul pouvait imaginer ces harmonies et réaliser avec cette maîtrise. Mais on en rencontre de moins intéressants, et même quelques-uns dont la réalisation paraît discutable. Ne seraient-ils pas apocryphes ?<sup>(2)</sup>

En revanche, abondent les quintes et les octaves par mouvement direct; *elles font partie de son style normal*. (D'ailleurs, il en va de même au XVII<sup>e</sup>, au XVI<sup>e</sup> siècle, et chez Mozart).

Il me faut insister quelques moments sur cette question. On a *littéralement abruti* des générations d'harmonistes et de fuguistes avec cette ridicule phobie de ce qu'on appelait, comme un péril d'autant plus redoutable, les quintes et les octaves "*cachées*". — Je me suis efforcé d'en simplifier et d'en adoucir les règles pour les leçons d'harmonie; je continue à penser que ces interdictions provisoires étaient utiles. Mais il est de toute nécessité, dans le contrepoint *rigoureux* à 3 et à 4 parties, de se montrer un peu plus large. J'ai vu de malheureux disciples qui m'arrivaient, avec la terreur (qu'on leur avait inculquée) de ces peccadilles, alors qu'ils tombaient dans un péché très grave, celui de mouvements peu mélodiques, d'harmonies plates, de *musique mauvaise*. C'est déjà bien assez difficile, avec la tolérance de certaines quintes ou octaves directes, de faire de bon contrepoint ou de bonne fugue! ne rendez pas impossible la musicalité de ces exercices d'élèves; n'ôtez pas à ceux-ci tout espoir de sortir d'une infernale scholastique.

Et sachez que, si les théoriciens édictèrent ces règles au sujet des octaves ou quintes directes, ce ne fut point d'après les grands maîtres, mais plutôt (je pense), à cause de ce que pouvaient réaliser de mauvais élèves, en pratiquant de trop libres mouvements directs *au début de leurs études*.

Il en va de même pour les rencontres à distance de seconde; pour les simultanités des notes de passage et des notes réelles (à distance de 7<sup>e</sup>), des retards et des notes réelles, des appoggiatures et des notes réelles; pour les frottements de toutes sortes. De même aussi pour les fausses relations.

Tout cela, qui est interdit par les traités, peut se trouver, à l'occasion, excellent. Et *ce n'est pas en dehors d'un style très pur*. Nos exemples de Bach et de Mozart le montrent surabondamment.

Quant aux doublures de la dissonance, écrites par Haydn, il s'agit d'une réalisation de quatuor à cordes. C'est déjà, avec ces doubles cordes, de l'orchestre. On n'aura point l'occasion d'en agir ainsi, à 4 voix. Mais *l'écriture harmonique de l'orchestre* ne doit pas être tenue pour chose insignifiante. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus. Toujours est-il que *certaines doublures* de tierces (ou même de dissonance) peuvent sonner fort bien, *en certains cas*. — On reviendra sur cela dans un autre chapitre.

Enfin, pour nos exemples de Beethoven, ses licences se légitiment surtout par *l'expression particulière* des passages, ou par la force d'élan d'un dessin; nous en reparlerons tout-à-l'heure.

De la même lignée que les licences de Bach et de Mozart, — comme classiques, générales, et semblant pouvoir s'appliquer à toutes les formes du sentiment — me paraissent celles de Gabriel Fauré: Résolutions et préparations par échange; non-préparation; non-résolution; triton montant, échange 7 9 ou 9 7; modulations ondoyantes (et cependant, tonalité nette), avec fausses relations...

Etudiez avec soin ces exemples,<sup>(3)</sup> voyez toutes les possibilités nouvelles qui en résultent, appréciez tout ce qu'il y a de pur et de classique dans cet art.

(1) Publiée chez Choudens.

(2) D'ailleurs, il convient de garder certaine prudence à l'égard des critiques que l'on serait tenté de faire à J. S. Bach! Relativement à certaines Octaves *presque consécutives*, si l'on examine les choses de près, on se convainc parfois que *l'expression du passage* (en se reportant aux paroles mêmes) légitimait la lourdeur ou la pauvreté de ces octaves. Il serait trop long de fournir ici de plus amples détails; mais le lecteur pourra trouver des commentaires à ce sujet dans mon *Traité du Choral d'école d'après J. S. Bach*. (Heugel, éditeur).

(3) Ceux relatifs à Fauré se trouveront dans le dernier chapitre.

J. S. BACH: LICENCES DIVERSES.

OCTAVES DIRECTES:

et

(Choral N° 8) <sup>(1)</sup>

(avec les 4 parties montant à la fois).

(Il est essentiel de noter, pour tous ces cas de quintes ou d'octaves directes, que l'effet de creux redouté par les professeurs d'harmonie est beaucoup moins sensible aux voix ou à l'orchestre, qu'il ne l'est au piano. De même pour les quintes consécutives, etc.)

QUINTES DIRECTES:

(Messe en Si)

(entre parties extrêmes et sur le 2<sup>d</sup> degré)

(Choral N° 1)

(Quinte directe, avec mouvement de quinte diminuée au T.)

QUINTES CONSÉCUTIVES (ou peu séparées)

(Choral N° 2)

(a) Deux quintes (S. T.) dont la 1<sup>re</sup> est diminuée.

(Passion selon St Jean)

(b) De même, — en montant — la partie inférieure procédant par note de passage (Fa#).

OCTAVES CONSÉCUTIVES:

Je n'insiste pas sur les octaves sur le temps faible (T. B., Si Do).

(Choral N° 45 de l'édition annotée par Gounod).

Mais on trouve, sur temps forts, des octaves peu séparées (cas assez rare, d'ailleurs, chez Bach):

(Choral N° 71)

NOTE DE PASSAGE AVEC LA NOTE RÉELLE:

(Choral N° 47 de l'édition annotée par Gounod).

(Messe en Si)

Vc. et Htb.

(Choral N° 12)

(a) Ré avec Do#

BRODERIE ET NOTE RÉELLE (Si<sup>b</sup>, sous La).

(Choral de l'Actus Tragicus)

(1) Les numéros indiqués ici se rapportent à l'Édition Peters.

(Choral N° 8)

Hautbois

Voix

(Choral N° 48)

APPOGIATURES AVEC LA NOTE RÉELLE :

Orch.

Voix

(Incarnatus de la Messe en Si)

RENCONTRES DIVERSES :

Chœur

Orch.

(Cantate de la Fête de Pâques)

(Cantate: Dieu, ne juge point tes fils...)

RETARD À DISTANCE DE SECONDE :

(Choral N° 284)

FAUSSES RELATIONS ET MODULATIONS RAPIDES :

(Choral N° 117)

et de même

(Choral N° 76)

(Choral N° 2)

et celle-ci, digne de Costeley :

(Choral N° 282)

ATTAQUES SUR DISSONANCE (note de passage dont le point de départ – note réelle – reste sous-entendu). Ces exemples sont assez fréquents dans le *style instrumental* de Bach. – Un de mes amis – aujourd’hui haut personnage dans le monde de la musique – discutant avec moi de la question, pensait qu’ils ne se trouvaient, chez Bach, que dans ce style instrumental. Mais voici, dans un *trio vocal* du célèbre *Magnificat*, le passage suivant :

Voix

Instruments

et ceci – du même morceau – encore plus hardi :

Voix

Instr.

A côté de ce qui précède, les licences que voici ne sont plus que peu de chose :

**BASSE DOUBLÉE DANS L'ACCORD DE SIXTE :**

(très usuel chez Bach; d'ailleurs par mouvements conjoints, toléré dans le contrepoint rigoureux et dans la fugue d'école).

(Choral N° 1)

(Choral N° 19)

**NOTES DE PASSAGE DISJOINTES :**

(Choral N° 1)

et

(Fugue en Mi b Clavier bien tempéré Vol. 1)

**TRITON MONTANT: (et sensible descendant, à la cadence).**

(Choral N° 6)

De même :

(Choral N° 7)

Réalisation, depuis, assez usuelle chez G. Fauré (voir plus loin les exemples tirés de *Penélope*).

(a) Triton montant, avec l'échange 9 7.

**RÉSOLUTION IRRÉGULIÈRE DU TRITON :**

(Choral N° 78)

On trouve aussi, chez Schumann (et probablement plus ancienne) la résolution plagale :

Les résolutions du triton montant d'un demi-ton, ou d'un ton, ou descendant d'une quarte, ont souvent scandalisé de fort honnêtes esprits pour lesquels cela semblait une atteinte grave portée à la tradition. Je crois qu'il convient de ne rien exagérer. — Nous avons vu d'ailleurs, avant le *Prélude* du *Faust* de Gounod, une résolution d'accord de seconde, chez Monteverdi, par un tel mouvement de quarte descendante à la Basse. Il est des cas où le sentiment de conclusion que la phrase exige à ce moment, ne saurait admettre l'accord de sixte, résolution normale — mais qui est parfois d'un caractère faible.

Et même, le passage si discuté d'*Absence*, de Berlioz (*Reviens, reviens, ma bien-aimée*), essayez de le réaliser "correctement"! Cela donnerait une platitude d'une banalité et d'une mièvrerie insupportables.

Tout cela ne signifie pas qu'il faille, à plaisir, enfreindre les règles : mais que l'instinct musical doit être, toujours, le plus fort.

**LICENCES, CHEZ MOZART ET HAYDN.**

**APPOGIATURE ET NOTE RÉELLE :**

(Mozart, *Sonate en Fa N° 1* de l'Ed. Peters)

même *Sonate*, (*Andante*)

(1) Noter aussi les quintes S. C.

De même :

(Mozart  
*Symphonie  
en Ut maj.*)

Rencontre de notes du même genre :

(Mozart  
*Sonate en Ut  
N° 8 de l'Ed.  
Peters*)

QUINTES. — En *arpèges*, elles sont fréquentes — je n'insiste pas. Mais il en est de *plaquées* :

(Mozart  
*Sonate en  
Ré, N° 10*)  
(V<sup>tes</sup> par arpèges)

(Mozart  
*Sonate en  
Fa, N° 5*)  
(V<sup>tes</sup> plaquées)

RETARD ET NOTE RETARDÉE :

(*Quatuor à cordes  
en Sol*)

DISSONANCES DE SUITE :

+ 6 consécutives

(Mozart  
*Sonate en Fa,  
Andante*)

DOUBLURES DE DISSONANCES :

1<sup>er</sup> V.  
2<sup>d</sup> V.  
Alto  
6 Vc.  
+4

RENCONTRE DE NOTES :

(Haydn  
*Quatuor à  
cordes*)

### III. LICENCES MOTIVÉES PAR LE SENTIMENT PARTICULIER D'UN PASSAGE

Je citerai plus loin, dans l'*Historique de l'évolution de l'harmonie*, des exemples d'octaves consécutives que j'ai écrites dans une intention particulière. Il existe mainte réalisation "subversive" que légitime le sens musical et la signification d'une mélodie. Ainsi, au début de *Briséis*, de Chabrier : le mouvement direct des 3 parties évoque le bercement du navire ; les quintes de l'*Hymne au soleil*, (des *Chansons de Miarka* de M<sup>r</sup> Alexandre Georges) ont un rôle descriptif (elles furent d'ailleurs écrites en un temps où ce moyen était passable-ment révolutionnaire).

Du même "domaine artistique" sont la plupart des licences de Beethoven, notamment les suivantes :

APPOGIATURE ET NOTE RÉELLE :

Quatuor  
Bois  
(*Symphonie  
Pastorale,  
Andante*)

RENCONTRES DIVERSES :

Cl.  
2<sup>ds</sup> V. et A.  
1<sup>rs</sup> V.  
Vc.  
(*Symphonie  
Pastorale,  
Andante*)



Et, comme liberté particulière, la célèbre rentrée de Cor dans le 1<sup>er</sup> temps de la *Symphonie héroïque* — d'ailleurs un peu dure — parce qu'elle n'est pas dans le style du reste, et semble alors une hardiesse isolée, comme d'un précurseur de M<sup>r</sup> Strawinsky (je songe aux harmonies *décalées* de *Mavra*).



Dans son écriture fuguée, Beethoven se montre extrêmement libre — cette liberté convient à son tempérament...



Et il ne craint pas les fausses relations:



ni même d'extrêmes duretés, produites par des imitations qui ne s'arrangent pas toujours très bien, ainsi:



Citons également ces deux passages caractéristiques de Gounod, <sup>(1)</sup> qui fut à l'occasion plus hardi et plus novateur que ne le pense le vulgaire des "connaisseurs".



(De même, dans la *Damnation de Faust* de Berlioz, une rencontre analogue entre 4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> degré, à la scène finale de l'apothéose de Marguerite).

Cette façon — romantique, peut-être? — de se reporter au sentiment de la phrase pour comprendre la légitimité de la licence, — on peut la juger dangereuse à tout élève inexpérimenté. Car s'il écrit telle dureté inutile ou telle intempestive maladresse, — sans réaliser ce qu'il a dans son sentiment propre mais *n'ayant pas su trouver autre chose* et s'entêtant à ce qu'il a trouvé, — le maître lui fera observer que cette harmonie ne semble pas excellente; mais il répondra irrespectueu-

(1) L'harmonie du chœur d'Ulysse se retrouve à la fin du 1<sup>er</sup> mouvement du *Second quintette* de Gabriel Fauré.

sement: "c'est voulu"... ou bien il dira, d'un air pénétré: "c'est instinctif; cette harmonie réalise le plus profond de moi-même, etc.". Que répondre, alors?

Et la grosse difficulté pour le maître, c'est qu'en effet, *parfois*, il peut se trouver qu'ait raison cet élève qui semble maladroit au premier aspect...

En somme, du point de vue de l'*autorité du professeur*, il y a sans doute quelque péril à poser en principe la relativité d'une règle (ou d'une licence) au "sentiment exprimé", puisque l'élève ne manquera point de faire servir le principe à l'excuse d'harmonies gauches. — Pourtant *il est vrai, ce principe* — on doit en convenir: il se trouve à la base de toute découverte harmonique (voyez Monteverdi, et Moussorgsky). La règle alors devient très large; elle pourrait s'énoncer: soyez logique, tout en restant musical. Et peut-être bien cette logique est-elle la seule règle, — celle d'ailleurs d'où découle aussi la relativité de la Dissonance, dont nous parlerons plus loin.

L'œuvre d'art apparaît d'ailleurs comme toute différente d'une composition abstraite, soumise à de générales, à d'intangibles lois géométriques. Elle est née d'un mouvement sensible, humain, qu'il faut traduire avec beauté. Mais cette beauté n'est pas réductible en équations.

Si nous considérons les enchaînements du point de vue de la logique musicale, nous saisissons pourquoi des accords de *sixte* sont faibles dans une leçon d'harmonie faite presque en entier d'accords parfaits à l'état fondamental, avec des modalités grégoriennes.<sup>(1)</sup> — Mais à son tour, l'accord parfait (surtout s'il contient la tierce) risque d'être pauvre après une agrégation bitonale.

La  $\frac{6}{4}$  du 2<sup>d</sup> degré *Ré* qui tend à moduler à la Dominante *Sol*, devient facilement illogique s'il n'y a point alors cette modulation en *Sol*, c'est-à-dire si vous la faites suivre d'accords où le *Fa* fait son apparition.

(Mais, prenez-y garde, même ces considérations basées sur la logique générale, sont loin de former des règles strictes; on y trouverait des exceptions).

Egalement, ce principe de la logique guide la marche des tonalités. Une tonalité *bien assise* correspond à certaine sûreté, à de la confiance, à une sereine assurance. Exemple, le *Choral pour orgue*,<sup>(2)</sup> de Bach, sur ce thème qui revient obstinément à la Basse:



avec à la partie supérieure:



Le ton de *Sol* se maintient avec une constance presque immuable (et le résultat, d'ailleurs, est de toute beauté). — En d'autres cas, il *faudra* des tonalités ou plus vagues, ou plus ondulantes...

#### IV. LICENCES RÉCENTES.

Je crois inutile d'insister sur celles *issues de G. Fauré: dissonances non préparées, fausses relations, modulations lointaines*. Il est certain que les musiciens modernes se montrent, à cet égard, très libres.<sup>(3)</sup>

On trouverait également chez eux maint exemple *de retard (ou appoggiature) avec note réelle*; on doit noter qu'il en résulte certaines possibilités et certaines agrégations nouvelles. D'autres nouvelles agrégations proviennent des *appoggiatures non résolues*.<sup>(4)</sup>

Puis, les *mouvements parallèles* de toutes sortes: quintes ou quartes consécutives, etc; accords tels que  $\frac{7}{+}$  ou  $\frac{9}{+}$ , successifs et "transportés parallèlement".

Enfin, une *indépendance* croissante dans l'*écriture contrapunctique* (rencontres sur note réelle par 2<sup>d</sup>e aboutissant à l'unisson; échanges 7 contre 9, notes de passage sous-entendues, chromatisme libre, etc).

Mais le but de ce chapitre était moins d'en venir aux dernières licences des temps modernes, que *surtout* de faire saisir la sorte de pureté d'écriture de Bach et de Mozart, bien que libres par rapport à certaines règles que nous avons émises. Il s'agissait de faire entendre à l'élève que le "strict" des leçons d'harmonie est très loin de constituer la seule façon "pure" d'écrire.<sup>(5)</sup>

Quant aux exemples de licences plus nettement révolutionnaires, telles que les mouvements parallèles ou l'indépendance toujours plus grande du langage contrapunctique, on les trouvera dans le dernier chapitre de ce *Traité*.

Le peu que nous en avons dit fait néanmoins entrevoir de nouvelles conceptions des temps modernes, menant à tenir pour licites et naturelles, bien des dissonances et bien des réalisations qui eussent scandalisé le monde musical, il y a soixante ans. Nous allons étudier plus en détail ces "nouvelles façons d'entendre".

(1) En effet, il y aura dissonance entre le caractère que donnera un accord de sixte inopiné, et celui des vigoureux accords parfaits à l'état fondamental.

(2) *In dir ist Freude*.

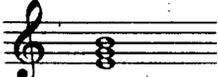
(3) (4) Voir le dernier chapitre.

(5) Parfois même, une licence *employée à propos*, donnera une plus grande pureté d'écriture que la réalisation "correcte".

# NOUVELLES CONCEPTIONS RELATIVITÉ DE LA DISSONANCE NOUVELLES FORMATIONS D'ACCORDS

## I. NOUVELLES FAÇONS D'ENTENDRE, NOUVELLES CONCEPTIONS MUSICALES.

Il est manifeste que par la musique moderne, et spécialement par la résurrection des modes grecs, l'oreille s'est habituée à *entendre différemment* certaines cadences. Lorsqu'on vivait sur l'emploi presque exclusif de la Tonique, de la Dominante et de la sous-Dominante, (c'est-à-dire : des accords parfaits des 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> degrés, y compris leurs renversements, — et des  $\frac{7}{4}$  ainsi que des  $\frac{7}{2}$ ) on n'avait pas les idées aussi étendues qu'avec la conception du 3<sup>e</sup> degré devenant dominante hypodورية, ou du 2<sup>d</sup> degré pris comme dominante hypophrygienne.

En réalité, il existe au moins deux façons d'entendre l'accord :  (dans un passage sans # et sans b).

Cela peut être, nettement, le 3<sup>e</sup> degré du ton de *Do*; cela peut être aussi une *Do*-minante, concluant à la tonique de *La* : 

J'en ai déjà parlé au chapitre des modes grégoriens; il est évident qu'aujourd'hui, un passage tel que le suivant :



tourne, pour nos oreilles, à la tonalité de *La hypodorie*. D'ailleurs le contexte pourra nous ramener immédiatement au ton de *Do*; si l'on continuait par exemple de la sorte, le retour en *Do* ne serait pas douteux :



J'ai montré que des cadences hypodorieennes sont fort nettes; je ne reviendrai point là-dessus. C'est un point acquis, pour l'oreille moderne.

Egalement, on reste en *Mib*, parfois, avec un *Réb*, dans certains passages de caractère hypophrygien, ainsi que je l'ai fait entendre par l'exemple du chœur : *Sous bois*.

Et le *Sib*, en *Fa* majeur, est devenu très admissible, donnant alors la gamme *hypolydienne*.

Mais à cela ne se bornent point les nouvelles conceptions.

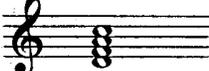
Je reviendrai plus loin (cf. *Histoire de l'évolution harmonique*) sur diverses manières de terminer un morceau de musique, ou même de le laisser en suspens. On admet aujourd'hui beaucoup d'autres cadences que la cadence parfaite. De plus, on accepte que des appoggiatures ne se résolvent pas; Chabrier conclut parfois sur cet accord :



Et cela nous mène à considérer ce que l'on peut appeler des *dissidences à caractère stable*. (1)

La  $\frac{7}{4}$  n'a point ce caractère, — encore que, même avec cet accord, on puisse admettre de finir un morceau (voyez l'exemple du *Semeur*, de Bourgault-Ducoudray, cité plus haut dans le chapitre sur les modes grégoriens).

Mais il est dans le caractère naturel de la  $\frac{7}{4}$  sur *Sol*, d'appeler le mouvement de *Fa* et de *Si* vers *Mi* et *Do* :  (Bien que maintes résolutions exceptionnelles soient aujourd'hui d'un usage courant).

Tout autre est le caractère de l'accord : 

Déjà, l'accord  $\frac{6}{5}$  sur tonique était écrit sans la moindre idée de résolution :



(M. Ravel, *La Valse*, — à l'instar des valse de J. Strauss).

(1) Si l'on se reporte à l'étymologie du mot *dissidence*, on m'objectera qu'une "dissidence" ne peut pas avoir de "caractère stable" : ce caractère de stabilité, et comme d'*homogénéité* du son, s'oppose à celui que sous-entend le préfixe *dis*. Mais ici, par abréviation et pour simplifier la terminologie, je prends "dissidence" dans le sens général de : accords contenant des intervalles appelés dissonants, les 7<sup>es</sup>, les 9<sup>es</sup>, etc.

Cet accord:  est passé dans les mœurs comme stable.

Mais également, la septième de technique, soit en mineur, soit même en majeur:

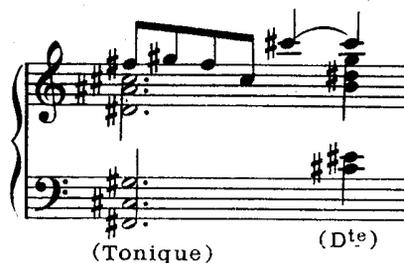


(*Epiphanie*, Ch. Kœchlin) 7<sup>e</sup> min.



(*Sainte*, M. Ravel) 7<sup>e</sup> maj.

Il y aurait encore bien d'autres accords placés sur la tonique, auxquels cette tonique — base de l'accord—donne un sentiment de stabilité que ne conférerait nullement une D<sup>te</sup> à la Basse; ainsi:



(Tonique) (D<sup>te</sup>)

(*Sonate pour Hautbois et Piano*).  
Ch. Kœchlin.

On voit donc une évolution dans le sentiment de la Dissonance. D'ailleurs, de façon générale, notre époque s'est accoutumée à des intervalles tenus, il n'y a pas très longtemps, pour impossibles.

Et cela nous conduit à étudier ce que j'appellerai la

## II. RELATIVITÉ DE LA DISSONANCE. Tout d'abord, il importe de considérer *le fait* lui-même. Je m'explique.

L'intervalle (A) 

ne donne pas du tout, à l'oreille, la même sensation que: (B) 

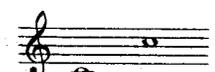
Les traités d'harmonie ne tiennent pas compte de cela. Ils simplifient l'étude des accords, en acceptant *a priori* pour synonymes des dispositions telles que, par exemple:

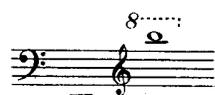
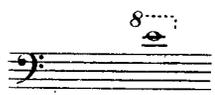
(C)  et (D) 

Et cette convention est logique: du moins pour la plupart des accords étudiés dans les traités.<sup>(1)</sup> Mais je signale dès maintenant qu'elle ne saurait s'étendre aux harmonies bitonales, non plus qu'à mainte autre agrégation à base de 7<sup>es</sup> ou de 9<sup>es</sup>. (J'y reviendrai plus en détail au dernier chapitre de ce *Traité*).

Le fait indiscutable, c'est que (A) semble, à l'oreille, beaucoup plus doux, beaucoup plus consonnant, que (B). D'ailleurs l'intervalle A ressemble davantage à l'octave.<sup>(2)</sup>

(1) Car en somme, C et D donnent bien, à l'oreille, le même accord.

(2) L'intervalle de demi-ton diatonique qui, dans B, sépare (a)  de (b)  est la douzième partie de l'octave (b) (en admettant que l'on

emploie le *tempérament égal*). Au contraire, l'intervalle de demi-ton diatonique qui, dans A, sépare (c)  de (d)  est une fraction

beaucoup plus petite de l'intervalle (d), ce qui explique pourquoi, à l'oreille, (c) diffère si peu de (d), — et beaucoup moins que (a) ne diffère de (b).

Et ces remarques s'étendraient à des combinaisons plus complexes.

1<sup>o</sup> La dissonance est donc relative à l'*écriture* de l'accord, et spécialement à la distance qui sépare les deux notes dissonantes.

2<sup>o</sup> Elle est également relative à la *signification musicale* de l'accord, à son *sentiment*. Ainsi, dans un accord contenant *Do* et *Si*, le *Si* peut être retard, — ou dissonance non préparée; en ce dernier cas il sera, à l'occasion, soit une des notes de +7 sur *Do*, soit encore de  $\frac{7}{5}$  sur *Do*, ou de  $\frac{7}{3}$  sur *Do*, ou même appoggiature non résolue, dans l'accord +2 sur *Do*. Et chaque fois, l'impression diffère.

D'ailleurs on doit considérer aussi le *rôle tonal* de l'accord. —  $\frac{7}{5}$  sur *Fa*, en *Fa*, n'a point le caractère de  $\frac{7}{3}$  sur *Fa*, en *Do*. (Le *Fa* étant alors sous-dominante).

Mais la dissonance est relative, encore, à bien d'autres choses.

3<sup>o</sup> Elle l'est, sans nul doute; à l'*habitude*. (1) Et cette habitude peut être:

(a) Celle de l'*époque*. L'accord  $\frac{7}{3}$  (avec 7<sup>e</sup> majeure), que l'on trouve déjà chez Monteverdi — bien qu'exceptionnellement — était, encore en 1830, tenu pour une insupportable dureté. Aujourd'hui il semble courant. L'oreille a changé. L'ancienne beauté reste, impérissable dans les vrais chefs-d'œuvre; mais *une autre beauté* s'est venue joindre à l'ancienne. D'autres domaines ont été annexés. Si l'on ne s'habitue point, si l'on ne s'habitue *jamais* à de la laideur antimusicale, on accepte pour licites de nouvelles dissonances qui sont bien à leur place, — et, dans un morceau donné, naturelles, expressives. Ainsi donc, l'habitude de la dissonance concerne encore:

(b) Le *style du morceau*.  $\frac{7}{4}$  détonne parmi les accords parfaits dont vous accompagneriez un chant grégorien;  $\frac{5}{3}$  serait plat, parfois, en telle œuvre de M<sup>r</sup> Schœnberg. — La dissonance peut être *préparée peu à peu*, dans un morceau; elle peut aussi s'affirmer brusquement, pour une expression donnée; étant ainsi *en place*, elle ne choquera point; et il y a également l'*écriture* par notes de passage (même bitonales), qui légitimera la dissonance à tel point que cette dissonance ne manquera point de douceur.

En somme, c'est donc aussi la relativité au *sentiment d'un morceau*, comme à la sensibilité (ou à l'a-sensibilité) d'une époque. (Certains modernes, aujourd'hui, ont besoin de certaines duretés).

4<sup>o</sup> Enfin, et cela n'est pas douteux, la dissonance est relative aux timbres des instruments, à la nature de l'attaque, à l'intensité du son. (Voyez, plus loin, l'exemple tiré de ma *Sonate à 2 Flûtes*).

Et il n'existe point, *a priori*, de règle théorique ni de *criterium scientifique* interdisant ou permettant l'usage de telle dissonance.

Il n'existe même point de scission entre dissonance et consonnance: mais, pour chaque intervalle, une *qualité* différente — et qui varie d'ailleurs avec toutes les causes que nous avons énumérées.

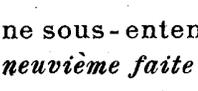
Cette vue d'ensemble suffit, pour l'instant. Nous la compléterons au dernier chapitre par un certain nombre d'exemples.

(1) Disons tout de suite qu'il ne faut pas confondre cette habitude de l'oreille acceptant, *comprenant* les dissonances, avec celle d'un palais émoussé dont le goût quasiment atrophié ne serait plus sensible qu'à de barbares épices. Le fait, pour les modernes, d'avoir saisi que certaines septièmes *sont*, dans certains cas, *très douces*, c'est tout simplement une compréhension plus vaste *et plus juste* de l'art musical: un goût plus éclairé, une façon plus pénétrante de discerner la beauté. L'habitude de l'oreille, en pareil cas, n'est autre que l'accoutumance nécessaire: celle qu'il faut pour nous familiariser avec les moyens matériels employés par l'artiste. Et si la dissonance nous devient familière, si nous percevons qu'elle est à sa place en tel endroit de tel morceau, cette perception n'inflige rien la finesse de notre oreille, au contraire. Je dirai plus: un musicien qui possède le sens de la "beauté grégorienne" aux accords parfaits à l'état fondamental, se trouvera choqué par l'intrusion d'une  $\frac{7}{4}$  au milieu de ces enchaînements serrés, — et son appréciation de la dissonance (*ici trop vive*) de septième de dominante, n'empêche aucunement qu'il n'accepte, d'autre part, des agrégations formées de dissonances beaucoup plus incisives.

III. NOUVELLES FORMATIONS D'ACCORDS. En matière de dissonances, la marche de l'évolution harmonique est généralement celle-ci :

- (1) Note de passage sur un temps faible ; la dissonance alors n'est presque pas perceptible.
  - (2) Retard, ou dissonance préparée.
  - (3) Appogiature (ou n. de p. sur un temps fort).
  - (4) Appogiature non résolue, — et qui devient accord stable, sans idée de résolution.
- (Il y aurait lieu de signaler aussi l'agrégation formée de : *retard et note retardée*).

Or, il arrive parfois, dans la musique moderne, que l'analyse de la formation d'un accord par *tierces superposées*, n'est plus conforme à l'impression ressentie par l'oreille.

Très souvent,  ne sous-entend aucun *Mi*, ni aucun *Si*. Ce n'est donc plus une l'accord suivant :  *neuvième faite de tierces superposées*.

De même :  que l'on serait tenté d'analyser :  ne sous-entend pour ainsi dire *jamais* le *Mi*, le *Si* ni le *Ré*.

Quelquefois même il ne se présente pas comme si le *Fa* était retard ou appogiature d'un *Mi*. Il en résulte que nous avons le droit, *le devoir même*, d'analyser ces accords d'une autre manière.

Au lieu de considérer des tierces superposées, considérons des quintes :  L'accord et son sentiment seront tout différents.

Or ces accords jouent un rôle important dans la musique moderne ; ils sont issus de celui du *Final* de la *Symphonie pastorale* :  que pour la première fois, je crois bien, l'on rencontrait dans la musique.

De même, les quartes superposées donneront :  Et l'on peut former des renversements de ces accords.

- (A)  renversement de  (ou de : *Fa-Do-Sol-Ré*)
- (B)  renversement de  (ou de : *Ré-Sol-Do*)

Ces analyses s'appliqueront aux cas où les 2<sup>des</sup> ne supposeront aucune résolution.

Bien entendu, dans le cas de  et de  on en revient à la conception par tierces superposées.

Enfin, des 2<sup>des</sup> ou des 7<sup>es</sup> superposées donneraient également des accords nouveaux. On en citera plus loin des exemples, ainsi que de ceux formés par quartes ou par quintes.

IV. AUTRES NOUVEAUX ACCORDS. Il en existe un grand nombre — on en verra dans dans notre dernier chapitre. Certains sont d'une analyse assez difficile. — Souvent la conception de l'*appoggiature non résolue* reste logique (par exemple chez M<sup>r</sup> Ravel). Parfois aussi, ce sont des superpositions sur une *pédale formant, à elle seule, un accord* (et cette pédale peut n'avoir d'autre durée que celle même de l'accord multiple). La *pédale*, souvent, est à *dessin mélodique*. Nous exposerons nos vues plus en détail, lorsque nous parlerons de l'*Évolution harmonique*. — Il n'est pas utile d'insister plus longuement ici, car, sans les *citations musicales*,<sup>(1)</sup> ces considérations demeurent un peu abstraites et nous en réservons l'étude plus approfondie pour le moment de la commenter par des exemples.

Mais, dès maintenant, il était impossible de passer sous silence et de paraître ignorer des moyens qui sont aujourd'hui d'un usage courant.

Ces sortes d'accords aboutissent à la bitonalité, à la polytonalité, à l'atonalité même; nombre de *bons musiciens* les écrivent. Un traité de l'harmonie, de nos jours, ne saurait les *nier*. Sans doute on en discutera l'usage, chez les compositeurs inexpérimentés ou mal doués. Car rien n'est plus difficile que la pratique de ces nouveaux moyens. Le vulgaire s' imagine qu'on peut tout écrire, et que d'ailleurs ce qu'on écrit résulte un peu du hasard; qu'une fausse note, en cet art, n'a point d'importance. *Erreur absolue!* Aucun art n'exige *d'avantage* une parfaite justesse d'exécution,<sup>(2)</sup> — et, naturellement, l'absence de "fausses notes". Il procède par empirisme — bien entendu! (D'ailleurs, c'est toujours le cas. Monteverdi aussi fut un empirique). Mais chez les compositeurs vraiment doués, chez ceux qui possèdent quelque génie, cet empirisme est à la fois hardi et sûr, car guidé par l'instinct musical.

Quant à donner à l'élève des Basses ou des Chants comportant l'usage de tels accords, il n'y faut point songer. Ce sera l'œuvre, peut-être, de traités futurs. Pour le moment ce domaine est encore trop mal connu, et les jeunes musiciens auront plus de profit d'habituer leur oreille à ces accords, en étudiant les meilleures œuvres des maîtres qui les emploient. Disons seulement, pour le public et pour les traditionnels, que *ces réunions peuvent être musicales*. Si elles ne le semblent pas toujours, cela résulte d'une inspiration inégale chez ceux qui les écrivent. Mais ce ne sont point les moyens *en eux-mêmes* que l'on doit accuser, puisque certains compositeurs en dégagèrent, véritablement, de la musique (voyez par exemple le *Sacre du Printemps*).

Enfin, les quarts-de-tons commencent à faire leur apparition. Timide, et peu fréquente! J'en reparlerai vers la fin de cet ouvrage. Pour l'instant, nous manquons des moyens pratiques d'*entendre* des intervalles si peu habituels à nos oreilles occidentales.<sup>(3)</sup> Il y a encore presque tout à faire, de la part des constructeurs d'instruments. Rien ne dit que ce domaine, réellement, soit fertile. Mais rien ne dit non plus qu'il ne le soit pas; entre les deux hypothèses, nous penchons *a priori* pour la plus favorable aux quarts de tons.

(1) Que nous donnerons seulement au dernier chapitre.

(2) Du moins, la justesse du *tempérament égal*. Si l'on exigeait la justesse harmonique "absolue", (c'est-à-dire avec la quinte  $\frac{3}{2}$ , la tierce  $\frac{5}{4}$  etc.) cela serait, la plupart du temps, trop compliqué à obtenir, en raison des modulations nombreuses de cet art. Mais nous reviendrons plus loin sur ces questions du tempérament égal et des gammes non tempérées. Disons seulement, dès à présent, que la justesse *absolue* ne peut s'étendre à la fois à tous les accords d'un ton donné, et que si l'on module il faut apporter quelques corrections à certains degrés de la nouvelle tonalité.

(3) Cependant, on commence à utiliser des pianos à 2 claviers, permettant l'usage des quarts-de-tons, ou simplement des *commas*.

## HARMONIE ET COMPOSITION

En réalité, ceci ne devrait point former un chapitre spécial: car il faut sans cesse que l'élève ait le souci de *faire de la composition* — c'est-à-dire *de la musique* — même en ses leçons d'harmonie. Et ce que nous avons dit plus haut, du caractère des cadences ou des modulations, du rôle des accords, etc., cela déjà fait partie du présent chapitre.

Toutefois, il est certains points sur lesquels on insistera, car ils sont aussi bien à considérer dans une classe d'harmonie que dans une classe de composition musicale.

Et d'abord:

1<sup>o</sup> INSUFFISANCE DES RÈGLES pour savoir si une musique est bonne ou mauvaise, plate ou belle. Tendance primaire, demi-science de ceux qui comptent le nombre de *quintes* consécutives, ou même les octaves directes! Au chapitre des *licences*, on a commenté par des exemples ce principe *sacré*: *L'oreille seule a le droit de juger*. Il existe des passages "incorrects" si l'on s'en rapporte strictement aux traités, — et malgré cela, très purement écrits (voyez Mozart). D'autres, moins habiles, moins souples, moins purs évidemment — ainsi, de Beethoven, — mais où l'on perçoit l'accent musical et le sentiment d'une vie intense. Il en va de même avec Berlioz. Au contraire, certaine correction est abominablement plate, sans qu'on puisse découvrir aucune règle contraire à cette correction — (il est même inexact que, si chaque partie se montre "euphonique", l'ensemble le soit). À coup sûr, les Règles ne sont ni nécessaires, ni suffisantes. Tout au plus peut-on, dans certains cas, tenir la règle pour un stimulant, — l'obstacle à vaincre, d'où sort une invention imprévue, ainsi que le fait entendre M<sup>r</sup> André Gide (cf. *Nouveaux Prétextes*). Encore ne faut-il point exagérer. Si nous sommes très exigeants pour la *qualité* des idées et des harmonies, comme pour l'*ordre* qui doit régner dans le développement de nos thèmes, je crois que ce sont là des "obstacles" et des "stimulants" bien assez nombreux...

2<sup>o</sup> EXISTENCE DE L'HARMONIE, même dans un style contrepointé. Cela est capital. J'y reviendrai à propos de la bitonalité et des contrepoints libres: *on ne peut faire abstraction de l'audition verticale*. Les Basses, notamment, ont une importance toute particulière: surtout, si ce sont des Dominantes. Une agrégation de nature contrapunctique donnant à l'oreille le sentiment de  $\frac{7}{4}$ , ou de +4, etc., devient nettement harmonique; et la résolution doit tenir compte de la nature de l'accord ainsi formé. (J'en ai parlé assez longuement pour n'y point revenir).

3<sup>o</sup> DANGER DE CODIFIER LES ACCORDS, ainsi que les tonalités et même les modes. — Danger de *l'a priori*, des cadres préétablis; relativité des cas, si nombreux. Evidemment, je sais bien qu'il y a des impressions générales, et qui correspondent à la "majorité des cas". Mais il est difficile, dangereux, de vouloir tout y subordonner. Le *contexte* a toujours une importance primordiale. En peinture, ce n'est pas avec du "blanc pur" qu'on fait de la lumière; les tons y sont relatifs. En musique également; et cette relativité même ne saurait être soumise à des lois fixes. Dira-t-on: certaines modulations, le plus souvent, sont "peu logiques", — ainsi, de *Do* à *Ré*? — Cependant il se rencontrera des cas où il *faut* moduler ainsi: et cela dépend de l'idée musicale.

La conception simpliste du majeur gai et du mineur triste se trouve en défaut, plus d'une fois. D'ailleurs la tristesse et la joie ne paraissent pas toujours, dans les œuvres d'art, d'une pureté sans mélange... Il y a des dissonances reposantes (certaines  $\frac{9}{4}$ ); on a vu des accords parfaits agités, douloureux, je dirais même instables (au moins sous la forme de certains enchaînements). Je sais bien qu'en général le style consonnant possède un caractère stable; que des appoggiatures donnent un sentiment de tension de la volonté. Mais tout cela, l'élève bien doué s'en aperçoit de lui-même, sans qu'il soit besoin de mettre les points sur les i. D'ailleurs, si on lui mâche la besogne (et cela sera toujours un peu contestable, pour la raison qu'il y a tant d'exceptions, tant de cas particuliers!) l'élève est tenté de se servir de formules, de ne rien trouver. Et *il faut qu'il trouve*, au contraire! (d'ailleurs, dans le vaste domaine de la musique, il reste beaucoup à découvrir pour lui, même avec des accords parfaits). Je n'insisterai donc pas sur le caractère (si variable) des accords. Je ne classerai

point la *septième diminuée* comme *tragique*, encore qu'elle le soit souvent; bien souvent aussi elle donne un sentiment tout opposé. Si j'écris que  $\frac{7}{4}$  est parfois un peu *petit* par rapport à  $\frac{5}{3}$ , cela encore reste discutable, en de certains cas! (voyez la fin du *Semur*, de Bourgault-Ducoudray). Et si, plus loin, j'étudie l'altération descendante de la quinte, pour noter le *vague* dont elle s'accompagne, que l'élève n'aille point en faire usage chaque fois qu'il voudra "du vague" ... La scène de la *Grotte*, de *Pelléas*, n'y a guère recours, et son mystère résulte de tout autre chose. — Pour la quinte augmentée, dirai-je qu'elle fut stridente, parfois? (cf. *Chevauchée des Valkyries*). Mais elle peut se faire sombre, ou lumineuse, et même sans dureté. Codifier l'emploi de telle harmonie pour tel effet, en un dictionnaire des recettes musicales, point n'est le rôle de ce *Traité*. Les moyens d'un art sont choses si relatives! Telle œuvre exige de nombreuses modulations, et comme des *paliers* dans la tonalité — marche ascendante, "mouvement vers" ... Telle autre, la tranquillité d'un ton qui reste le même pendant longtemps, avec de simples lignes contrapunctiques comme élément de vie. — Dans la liberté d'aujourd'hui, de quels accords user? De ceux qu'il vous plaira! mais avec logique, sans bavardage; et sachez *ne point diminuer l'intérêt*. D'ailleurs, si importante que soit l'harmonie dans la composition (surtout de nos jours), il faut encore — à de rares exceptions près — que la ligne existe, et *que cela chante*.

Point d'accords-fétiches. La valeur, le charme, la musicalité d'une harmonie sont relatifs à la signification qu'elle prend; à la place où vous l'avez mise; à la mélodie; aux rythmes; aux timbres même.

Ne vous occupez nullement de la mode. Ne dites pas qu'il y a des accords "impressionnistes" et n'ayez jamais le mépris des vieux moyens; ils sont toujours bons; si vous n'en faites rien c'est votre faute.

Aucune honte à des arpèges tels que



ou aux batteries bien connues:



Et vous n'êtes pas plus "nouveaux" en écrivant:



Ou du moins, dans très peu de temps cette nouveauté (illusoire) disparaîtra, pour ne laisser voir que la banalité de votre idée, — si votre idée, au fond, est banale. Tandis qu'une belle mélodie, accompagnée à la manière de Gounod ou de Mozart, elle restera belle malgré toutes les modes nouvelles. (Et les modes passent si vite!)

Mais je ne dis pas non plus de faire *le contraire de ce qui est à la mode!* la véritable liberté, c'est de n'être ni pour, ni contre, — mais *soi-même*. D'ailleurs ne vous effrayez d'aucune hardiesse, si votre sens musical vous la dicte impérieusement; et soyez libres, dans le sens où l'entendait Gauguin, à la fois si personnel, si nouveau, si audacieux, et si fort admirateur de Raphaël.

Au demeurant, étant données les tendances des jeunes musiciens d'aujourd'hui, je sais bien qu'ils marcheront plutôt vers ce qui est à la mode du jour. Mais cela ne suffit pas. Rappelez-vous comme les quintes augmentées semblèrent riches en possibilités nouvelles, et comme elles sont vieilles chez ceux qui n'en firent que formules...

Notez bien, aussi, que le caractère d'une musique reste une chose fort mystérieuse. Il ne tient pas tant aux accords employés qu'à la relation de ces accords avec la mélodie, et qu'à la synthèse qu'est l'idée musicale résultant de la fusion des éléments qui la constituent. Ainsi, dans la *Damoiselle élue*, Debussy, par instants, est déjà *lui-même*; <sup>(1)</sup> mais tant d'autres, avec des neuvièmes, ne firent même pas du pseudo-Debussy! Et la nouveauté — voyez G. Fauré — ne réside point dans le fait d'accords que personne encore n'ait écrits.

4<sup>o</sup> MODULATIONS, CADENCES. Je ne reviens pas sur le *caractère* des modulations ou des cadences. Les modulations sont en si grand nombre qu'il ne peut s'agir de les classer; et leur emploi comporte une telle variété qu'il devient même hasardeux d'affirmer que tel changement de ton sera lumineux, tel autre assombrissant. Je laisse à l'élève le soin de faire lui-même ces découvertes. Et surtout, je ne lui interdis rien *a priori*. Qu'il s'aperçoive par son propre instinct

(1) Et mieux: dans ces *Fantoches* dont la version originale remonte à 1882.

musical, de ce qui fait longueur, de ce qui est illogique, <sup>(1)</sup> de ce qu'il doit, à tel moment de son œuvre, faire ou ne pas faire. — Je lui signale que la valeur d'une modulation est inséparable de sa place dans le morceau, et de la mélodie, et même de la façon dont il la réalise. D'ailleurs, je lui conseille d'étudier avec soin les exemples des *modulations* que je donne au dernier chapitre, particulièrement celles de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Schubert, de Chopin, de Wagner, de Gabriel Fauré.

Pour les *Cadences*, je renvoie également à ce dernier chapitre, où l'élève verra mainte terminaison nouvelle. Je rappelle aussi que, le plus souvent, la signification d'un accord est en rapport intime avec le degré de la fondamentale de cet accord. On l'a déjà noté dans l'étude que nous avons faite, après le chapitre des accords parfaits et des accords de 7<sup>e</sup>.

Les accords 5, 7,  $\frac{9}{5}$  placés *sur la tonique*, sont parents; et parents d'autre part: 5,  $\frac{7}{+}$ ,  $\frac{9}{+}$ , *sur la Dominante*. Il y a quelque analogie entre les accords de sous-Dominante et ceux du 2<sup>d</sup> degré. Ils font tous partie de l'accord de 9<sup>e</sup> sur le 2<sup>d</sup> degré. Ceux dont la sensible est la basse (6,  $\frac{6}{8}$ , 7) (sauf 2, naturellement) gardent le caractère d'accords de Dominante. <sup>(2)</sup> Enfin, je signale la finesse de touche que donnent le 3<sup>e</sup> ou le 6<sup>e</sup> degrés, tout justement par le sens hypodorien que l'oreille tendrait *parfois* à leur donner.

5<sup>o</sup> En ce qui concerne les *Résolutions exceptionnelles*, le *Chromatisme*, les *Altérations*, je renvoie aux chapitres où j'en ai traité. Voyez, notamment, l'étude du chromatisme dans le chapitre des *Basses et des Chants de concours*; les altérations descendantes de la quinte, dans celui sur *l'Evolution de l'harmonie*; et de même pour les *Résolutions exceptionnelles*.

6<sup>o</sup> RETARDS; NOTES DE PASSAGE, BRODERIES, APPOGIATURES; STYLE CONTRAPUNCTIQUE. Lisez, jouez nos exemples de chorals de Bach au sujet des retards, des broderies et des notes de passage: c'est le meilleur exercice qui soit... Voyez aussi (dernier chapitre) avec quelle netteté tonale Bach écrit ses contrepoints et ses fugues. Et Bizet, et G. Fauré, nous donnent d'admirables modèles de style contrapunctique. Pour les appoggiatures, les leçons de concours vous y habitueront. Analysez, à ce sujet, des œuvres de Fauré, notamment la *Bonne chanson*, le 1<sup>er</sup> *Nocturne* (cf. le retour du thème, vers la fin), l'*Andante* du *second quatuor avec piano*, etc.; Chabrier, également, est un maître dans cet art que risqueraient de discréditer certains *poète minores*...

7<sup>o</sup> PÉDALES. C'est un moyen bien tentant... Mais il offre quelque péril, celui de ne plus savoir bouger les basses, si l'on prend une trop grande habitude des pédales. La pratique de la fugue vous obligera de faire mouvoir ces basses: conservez-y toujours la meilleure harmonie. Ce n'est pas toujours facile. Mais il faut y parvenir. Vous y parviendrez aussi par l'écriture du quatuor à cordes.

8<sup>o</sup> DIFFÉRENTES MANIÈRES D'ENTENDRE. Il ne faut pas croire qu'étant donné un morceau de musique, *l'audition* qu'il détermine soit la même chez tous. J'ai déjà dit quelque chose de cela, au sujet des "harmonies grégoriennes", qu'interprètent de travers ceux à qui elles sont par trop étrangères. Une oreille qui n'a l'habitude que des toniques et des dominantes de nos modes majeur et mineur, *avec sensibles*, se trouvera déconcertée en face du sentiment issu des modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien. Elle doit donc *apprendre* l'art d'*entendre ces harmonies*, d'en saisir la beauté musicale. Et il en va de même pour toute musique dont on n'a point l'accoutumance.

Il y a quelque trente ans (et même, moins) on voyait parfois dans les jurys du Conservatoire, d'estimables musiciens à qui le sens contrapunctique faisait défaut; pour eux, lorsqu'un élève écrivait:



le *Do*, sur le *Ré* leur semblait une septième, et fautive!

Il est clair, au contraire, que cela est d'un usage tout-à-fait classique et normal; — l'oreille entend, dès le début:  $\frac{5}{3}$  sur *Do*, et le *Ré* sonne nettement: note de passage.

(1) Ce n'est pas toujours ce qui semblerait résulter de la logique simpliste. Il est bon parfois de savoir quitter un ton, pour y revenir. Voyez la rentrée finale de *Nell*, de G. Fauré.

(2) Parce que c'est toujours le degré sur lequel se trouve placée la fondamentale, qui compte.

Mais il faut *savoir l'interpréter ainsi*, et c'est une éducation de l'oreille que l'on doit acquérir. Dans cet exemple d'autres notes de passage, telles que :



c'est la même chose, d'une façon un peu plus complexe; mais autrefois beaucoup de musiciens n'auraient pas *compris* que *Fa, La, Ré* ne sont que des *blanches de passage*.

Il existe un assez grand nombre de cas où l'oreille doit ainsi retrouver la pensée harmonique et contrapunctique du compositeur...

Harmoniquement, une même succession d'accords sonne différente suivant la ligne mélodique. On l'a vu déjà pour la  $\frac{6}{4}$  du 2<sup>d</sup> degré.

Notez aussi :



(a) Le *Do* est tonique; et dans (b) il est dominante.

Et le cas des *quintes successives* est complexe. Il y en a que l'oreille n'entend guère (certaines quintes par notes de passage; et cela dépend aussi de la réalisation); il en est en revanche qui sonnent creux et font disparate avec le style habituel des leçons d'harmonie, — particulièrement celles résultant d'enchaînements du 1<sup>er</sup> au 2<sup>d</sup> degré.

D'autres enfin ont cette "lumière debussyste" dont l'indiscutable charme a réhabilité définitivement ces quintes tenues naguère pour si coupables. L'impression de *quintes* y est très réelle, *très en évidence*, mais très musicale aussi; par exemple dans cet enchaînement :



(Debussy, *Sirènes*)

Cette question de l'*audition juste* d'un passage musical joue encore un rôle important lorsqu'il s'agit de l'art contrapunctique. Déjà, pour les leçons écrites en style d'harmonies plaquées, l'oreille peut s'exercer à l'analyse, et dissocier les notes dans le temps même qu'elle entend un morceau; ce n'est pas à coup sûr, la meilleure façon d'entendre! mais les élèves (ou les professeurs) qui sont aux aguets des quintes, montrent souvent cette manière de procéder. S'il s'agit d'un quatuor à cordes, on pourrait aussi donner l'attention principale à l'un des instruments, dont on s'obligerait de suivre la marche... Il y a certes des musiciens qui entendent ainsi, par le détail, toutes les notes; d'autres, ne cherchant point à les séparer, se laissent aller à l'impression musicale de l'ensemble; je pense qu'ils ont raison — et que c'est seulement après avoir, de la sorte, compris le *sens musical* d'un morceau qu'on peut (si cela paraît intéressant) s'exercer à son analyse. Mais, de toute façon, méfiez-vous de ces dissections impitoyables.

99 INSUFFISANCE DE L'ÉTUDE THÉORIQUE DE L'HARMONIE À 4 PARTIES — bien qu'elle soit le fond de l'écriture.

Prenez un élève d'harmonie, — un élève normal, sérieux, bon musicien, mais sans grande culture musicale. Il n'a fait jusqu'ici que des exercices à quatre parties, basses, chants, — et des leçons de concours pleines d'embûches enharmoniques ou chromatiques; — avec de l'entraînement, il arrive à triompher de ces embûches. Les pièges des chants les plus difficiles, il les évite, ou bien il les démonte habilement.. Ce n'est pas qu'il soit fort expert dans la pratique des notes de passage; mais il sait interpréter, comme il le faut, les appoggiatures et les échappées, et l'anticipation de l'appoggiature, et l'appoggiature de l'anticipation. Il aura le prix, c'est certain.

Il lui reste tout à apprendre.

Ces années d'harmonie pure et simple sont, presque toujours, nécessaires.<sup>(1)</sup> Mais il y a mille autres choses à savoir, de la musique *et même de l'écriture*. — Il y a tout d'abord à

(1) Cependant, un musicien très doué n'aura pas besoin d'un long entraînement, surtout s'il possède une sérieuse culture musicale.

comprendre quel peut être le rôle des notes de passage dans la formation de certains accords, "de passage" précisément, tel qu'on en trouve chez J. S. Bach et chez Fauré. Il ne s'agit pas seulement que l'élève étudie le contrepoint et la fugue et se débarrasse de certaine timidité d'écriture purement harmonique (d'ailleurs, la pratique actuelle des *Chorals* dans les classes d'harmonie peut être déjà d'un excellent résultat, et c'est pourquoi dans ce traité nous avons fait une part si large à ce chapitre un peu négligé dans les ouvrages antérieurs). — Il faut aussi qu'il comprenne toute la richesse de la musique que l'on peut ainsi réaliser, par l'alliance du contrepoint et de l'harmonie. Je citerai, <sup>(1)</sup> dans cette intention, plusieurs exemples typiques de Bizet et de Fauré; je recommande à l'élève de ne point seulement étudier ces courts fragments, mais de se pénétrer du style des maîtres qui les ont écrits, et si possible de lire en entier les morceaux d'où ils sont extraits.

Il faut savoir goûter la saveur toute spéciale de ceci:

(Menuet de  
la Jolie Fille de Perth  
G. Bizet)

Comprendre la grâce aisée et spirituelle de ce *Fa* (a) et de ce *Mi b* (b) qui semblent étrangers à l'accord mais dont l'oreille apprécie le rôle contrapunctique par le contexte, — c'est faire preuve d'une culture musicale subtile, et cela vaut mieux que de s'extasier sur n'importe quelle bitonalité réunissant un *Do b* et un *Do #*. <sup>(2)</sup>

Sorti du Conservatoire, prix de Rome même, le jeune musicien (à moins d'une précocité exceptionnelle) ne sait pas encore grand' chose. Après le *métier des autres*, il faut qu'il apprenne, qu'il réalise *son métier propre*. Et l'on met parfois beaucoup de temps à *se découvrir*: — voyez Wagner, et Beethoven...

Mais, pour en revenir à l'étude seule de l'harmonie, il importe de noter que, d'abord, l'écriture de l'orchestre et celle même du quatuor à cordes ne sont point pareilles à celles du piano, ni des leçons d'harmonie. La question des timbres joue un rôle; et surtout, il y a le fait que dans ces musiques instrumentales, l'élément *horizontal* s'affirme davantage que dans les œuvres pianistiques et dans les Basses ou Chants donnés des classes d'harmonie. Certaines finesses, parfois un peu quintessenciées, de ces leçons scolaires, perdraient tout leur prix dans un quatuor à cordes. En revanche, le style du quatuor permet des rencontres de parties bien plus audacieuses que celles des notes de passage envisagées jusqu'ici dans cet ouvrage. Il existe des sonorités paraissant creuses au piano mais qui, par la nature même des sons du violon, de l'alto ou du violoncelle, <sup>(3)</sup> ne le sont point aux instruments. Il faut donc, en cette matière, une éducation nouvelle de l'oreille. Elle ne se fera que par l'expérience (complétée par la lecture des meilleurs classiques).

Bien entendu, la fugue aidera beaucoup l'élève, mais à la condition qu'il pratique cette fugue avec suffisamment d'indépendance entre les parties. (Étudier les fugues de Bach spécialement). Une telle indépendance d'ailleurs, si elle est *nécessaire* à l'élève qui souhaite de devenir un maître, elle offrira des inconvénients au concours de fugue parce que les leçons y sont jouées au piano à 4 mains, parfois assez mal, et que cette sorte d'exécution accentue les "duretés" sans faire ressortir les mouvements de parties. Or, aux voix, au quatuor, la musique entendue, *celle résultant des mouvements libres des parties*, pourra être excellente alors qu'elle semblera très laide au piano, même à un jury de tendances assez larges.

(1) Au dernier chapitre de cet ouvrage.

(2) D'après ce que j'ai dit de la bitonalité, d'après l'importance que j'y attache au dernier chapitre de ce livre, d'après l'usage que moi-même j'en ai fait, on voudra bien comprendre que je n'attaque point ce genre de musique et que je ne nie aucunement son intérêt, — mais que, seulement, je me permets de railler un petit peu les naïfs pour lesquels il suffit qu'un passage en *Do* soit accompagné d'accords en *Re b*.

(3) A cause, je pense, des harmoniques qu'ils donnent.

L'harmonie instrumentale doit tenir compte, non seulement de cette modification de sonorité (et même de signification) due à des mouvements de parties mieux perceptibles, — mais aussi des tessitures. — Ainsi, un violoncelle jouant avec le piano, ne donnera nullement l'effet que l'on obtiendrait en transcrivant pour piano à 4 mains l'ensemble de ces deux instruments. C'est là *un fait*, dont il importe de se souvenir en composant une œuvre de ce genre. Et le mieux, si l'on n'est pas sûr de bien *entendre ce que cela donnera*, ce serait de l'essayer expérimentalement: jouez au piano "l'accompagnement" de piano, et *chantez* vous-même la partie du violoncelle. Alors vous aurez une idée de la sonorité vraie; et de la sorte vous saisirez que certaines réalisations *surprenant à la lecture, passent très bien à l'exécution*. — En revanche, il ne faut pas trop compter sur le violoncelle <sup>(1)</sup> pour compléter une harmonie du piano. La chose peut réussir parfois; mais pas toujours, et mieux vaut l'essayer avec le moyen que j'indique.

Les exemples suivants, extraits de ma *Sonate pour violoncelle et piano*, feront saisir (à l'audition avec violoncelle, ou simplement si vous chantez la partie de cet instrument) que l'écriture n'est plus du tout celle d'un ensemble homogène, mais d'une mélodie accompagnée par le piano.

Il y a, dans *Pénélope*, des passages de *cordes* qui semblent assez durs et vides au piano; ils deviennent excellents à l'orchestre, avec juste assez de rudesse pour être significatifs de la "muflerie" des *Prétendants*, mais pas trop pour sortir des limites d'un art parfaitement classique et musical.

Répetons que la connaissance des quatuors classiques <sup>(2)</sup> est la meilleure des cultures en pareille matière. On s'y rendra compte (et déjà, dans les exercices de contrepoint à 3 parties) que les accords n'ont pas toujours besoin d'être complets, et que parfois certaine plénitude, excellente en des leçons d'harmonie et au piano, devient lourde aux instruments à cordes. <sup>(3)</sup> Tout cela est à étudier; l'expérience ne s'acquiert pas en un jour...

Pour l'orchestre complet, c'est encore autre chose. — L'écriture de certains groupes, de sonorité *transparente* (les cuivres, par exemple) se rapproche davantage de celle du piano. Des intervalles serrés, dont il faut *parfois* se méfier au quatuor, restent bons avec les trombones et trompettes. D'ailleurs, aux cuivres, des dispositions plus espacées sont également possibles. — La difficulté d'employer les trois trombones, à l'orchestre, provient de ce que le musicien doit conserver à leur petit groupe une sonorité relativement pleine: ce groupe étant en général fort en dehors, et ne se pouvant "compléter" par aucun autre (à l'exception des trompettes: mais on ne peut allier sans cesse les trompettes aux trombones). Au contraire, le quatuor n'a pas toujours besoin d'être écrit avec une plénitude totale; et mieux vaut parfois le réaliser à 2 parties qu'à cinq, si, dans le même temps, beaucoup d'autres instruments se font entendre. Car ces 5 parties des cordes sont *isolément* faibles, et l'ensemble (à moins qu'on ne les double par les Bois) devient gris. C'est ce qui arrive surtout lorsque dans un *f*, l'on divise le quatuor et qu'on l'écrase par de lourds "paquets" de Bois, ou par des tenues de quatre Cors.

(1) De même pour le violon. L'alto se fond mieux, et surtout les Bois.

(2) Particulièrement ceux de Mozart.

(3) Se méfier, notamment, des quintes dans le grave au violoncelle; bonnes en général dans les *pp*, et parfois discutables dans les *f*. De même à l'orchestre. Tandis qu'au piano ces quintes sont bonnes, la plupart du temps.

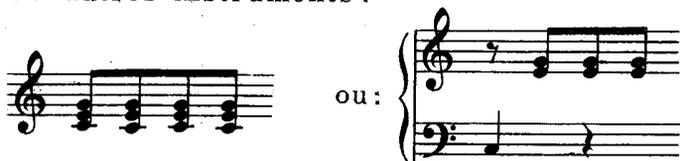
En thèse générale, il ne faut point tabler sur un "groupe" pour compléter d'une façon homogène l'harmonie d'un autre groupe. Mais chacun d'eux n'exige pas d'avoir une harmonie absolument complète; il suffit qu'il ne sonne pas creux.

On peut avoir aussi des contrepoints écrits pour 2 ou 3 instruments de même famille, les accords étant réalisés, pleinement, par un autre groupe, et formant ainsi un *fond* sur lequel se viennent détacher des chants. C'est le système de l'orchestre de J. S. Bach, lorsque par exemple il s'agit d'accompagner les airs de la *Messe en Si*. — Une voix qui chante; un ou deux contrepoints (faits par des bois, ou des violons) — et l'harmonie se trouve réalisée par l'organiste, la "Basse continue" lui indiquant cette harmonie. Cela donne, en général, une excellente sonorité. Et l'on peut très bien s'inspirer de ce système pour le réaliser à l'orchestre.

Enfin, dans un *ff*, on admettra qu'un chant soit fait par tout le quatuor, avec tous les Bois et une trompette, — les accords étant réalisés par les trombones et les autres trompettes, — avec, au besoin, les cors (quoique ceux-ci ne se fondent pas toujours aux trombones: — on les écrirait alors, soit au-dessus des trombones, soit, comme le conseille Rimsky - Korsakoff, au-dessous, en accords, avec le *tuba* faisant la Basse). Mais, pour de plus amples détails, je renvoie le lecteur aux traités d'orchestration.

Quelques mots à présent sur les manières de réaliser l'harmonie, dans le style instrumental (piano, ou orchestre).

Voici d'abord le système adopté, souvent, par Mozart et par Haydn dans leurs quatuors à cordes: une mélodie au 1<sup>er</sup> violon; (1) et les accords en *batteries* (notes répétées) par les autres instruments:



(voir aussi les accompagnements des valse, ou des airs d'opérettes).

Cette forme d'accompagnement est (et surtout fut) très fréquente au piano. (cf. *Ich grolle nicht*, de Schumann, *le Soir*, de Gounod, etc). On s'efforcera d'observer la correction des enchaînements, dans cette façon d'écrire. Mais le chant peut croiser avec l'accompagnement, bien entendu, et d'une manière souvent assez libre.

Les *arpèges* sont très usités dans la littérature du piano et dans la musique de chambre. Etudiez à ce sujet, spécialement, les œuvres de Fauré (*Nocturnes*, *Quatuors avec piano*, *1<sup>re</sup> Sonate de violon*, etc). Le style arpégé, plus souple que celui par accords suivis, peut s'écrire avec davantage de liberté; (2) toutefois, si dans les arpèges on sent la subsistance des parties chantantes, cela n'en vaut que mieux (voir l'exemple précédent, de *la Jolie Fille de Perth*, de Bizet).

Il y a aussi le style fugué, ou contrapunctique, d'un morceau formé rigoureusement de 2, 3 ou 4 parties réelles (œuvres de J. S. Bach, pour le clavecin: *Inventions*, *Clavecin bien tempéré*, *Partita*, etc). Rien de spécial à dire; il est d'une réalisation plus difficile, naturellement, mais il offre l'avantage d'une sûreté infaillible et d'une excellente unité; l'écueil, c'est d'y être scholastique... Inspirez-vous de J. S. Bach, qui ne l'est jamais.

Signalons également, accompagné soit avec des tenues, soit avec des batteries, soit avec des arpèges, le style *concertant* de 2 ou 3 solistes qui se répondent. Vous le rencontrerez dans mainte œuvre classique, (3) d'orchestre ou de musique de chambre.

D'ailleurs ces styles peuvent alterner, dans une même œuvre, et jusque dans un même morceau. Ainsi, prenez un menuet de symphonie: à un *Tutti* du début, (en accords ou en imitations),

(1) Souvent d'ailleurs, reprise en réponses par l'alto, le violoncelle ou le second violon.

(2) Ainsi:  (J. S. Bach, *Concerto en Ut majeur*, pour orgue)

(3) Je parle autant des *classiques modernes*, que des anciens. Voyez, par exemple, les *Quatuors avec piano*, de G. Fauré.

succède un *Trio* où l'on n'entendra que deux instruments, l'un chantant une mélodie et l'autre faisant, en arpèges, l'harmonie complète. Enfin, on connaît encore le style par harmonies plaquées, simples suites d'accords, — et pouvant être capable d'autant de beauté. — Il n'y a pas de "monopole de la beauté" qui soit le privilège de l'un plutôt que de l'autre. Tout dépend de la juste appropriation de la sorte d'accompagnement, à la sorte de mélodie. (1)

109 LA MUSICALITÉ. Je ne me suis pas étendu très longuement sur la question des formes d'accompagnements, et des réalisations harmoniques distinctes de ce que donnent les leçons habituelles proposées aux élèves : parce qu'en définitive, tout cela, c'est plutôt du domaine de la classe de composition musicale. Cependant il le fallait signaler, mettant l'élève en garde contre l'orgueil de croire que le prix d'harmonie ou celui de fugue lui pût conférer tout le savoir nécessaire. Le savoir ? la vie entière se passe à l'acquérir. Et elle ne suffit pas, car toujours l'on devient plus exigeant envers soi-même : sans cesse, de nouvelles difficultés surgissent.

Mais il est une autre question, plus importante encore que celle de la technique, et qui la domine, et qui l'enveloppe : celle de la musicalité.

On voudrait pouvoir définir cette musicalité ; mais chaque fois qu'on le tente, on y échoue. Pourtant il n'est pas douteux qu'il existe des élèves bien doués, "bons musiciens" de nature, et d'autres à qui la technique ne profitera jamais parce qu'ils sont "mauvais musiciens" (d'ailleurs, je dirai que, dans ce cas, il leur serait *impossible d'acquérir une réellement bonne technique*, car celle-ci ne se conçoit pas sans des réalisations *musicales*. On n'écrit pas une fugue pour l'œil...)

L'usage constant des licences dans la musique moderne, ou pour mieux dire l'*absolue liberté* que prennent les jeunes, nous mène (d'après les meilleures de leurs réalisations) à conclure que *tout peut se faire*. — Soit. — Mais pas de n'importe quelle façon. Il y a un abîme entre la liberté de qui sait écrire et celle de l'amateur maladroit qui ne va qu'au hasard. — L'absence de règles (ou du moins, l'abondance des exceptions) nous donne à réfléchir, touchant la musicalité. Comment dire ce qu'elle est, puisque les règles ne sont, ni nécessaires, ni suffisantes ?

Il faut, répandez-vous, l'harmonieuse concordance entre le sentiment de la phrase, les accords, et leur réalisation. Mais existe-t-il une musicalité antérieure à cette expression, à cette "idée" ? Je ne crois guère à la beauté musicale simplement harmonique, indépendante de la phrase et même de la personnalité du musicien, — abstraite et quasiment géométrique. Dans tous les cas, elle est trop diverse pour qu'on puisse avoir recours à des règles où l'enfermer. Mais cette diversité est justement celle des personnalités humaines : elle provient des natures différentes de chacun des créateurs de musique. On a vu que certains enchaînements paraissent bons, ou du moins explicables, en raison du sentiment de la phrase. Celui de Tonique à Dominante n'est en soi ni *bon* ni *mauvais*. Tout dépendra de l'usage qu'en fera le musicien, c'est-à-dire des mélodies qu'il écrira et de la façon dont il y placera ces Toniques et ces Dominantes. Il y en aura de plates parce que l'*idée même sera plate* ; et cette idée, c'est l'image du sentiment de chaque compositeur. Ainsi ces harmonies, assez primaires, *sembleraient inacceptables* chez certains de nos modernes (Fauré, (2) ou Debussy). Elles passent très bien chez Weber. Et l'enchaînement de Tonique à  $\frac{9}{4}$ , fort beau dans l'*air d'Agathe*, l'est beaucoup moins dans l'*air de Louise*.

(1) L'écriture d'un accord, et sa résolution, ne seront pas les mêmes si l'on peut analyser par notes de passage, ou bien si l'accord est un réel "accord dissonant".

Exemple:  (J. S. Bach  
Petits préludes)

Essayez le même passage avec *Do* au lieu de *Sib* à la seconde mesure. Alors le *Lab* de la 3<sup>e</sup> mesure sera note réelle et portera un *accord de 7<sup>e</sup>* ; dans ce cas la résolution sur la  $\frac{6}{4}$  de *Sol* serait plate et vide. Tandis qu'avec la réalisation de Bach, le *Lab* étant nettement *note de passage*, et l'accord restant 5 sur *Do*, l'enchaînement n'a rien de repréhensible. Il faut donc, toujours, s'en rapporter au contexte.

(2) Je veux parler de plusieurs successions de Tonique à Dominante, et non pas de la *cadence parfaite*, que l'on trouverait avec une belle simplicité, chez G. Fauré. Et je pense, par exemple, à la fin de l'*Ouverture du Freyschütz*.

En peinture, on dit qu'il y a des tons qui jurent, des "*tons gueulards*". Quel en est l'équivalent dans la musique? il y en a, soit. — Mais le sont-ils d'une façon absolue? Peut-être, direz-vous: lorsqu'on aborde les  $\frac{6}{4}$  "d'une façon maladroite". Mais cette *façon maladroite* est-elle analysable, codifiable? (1) Pourquoi une  $\frac{6}{4}$  sera-t-elle plate à la fin de la *Marseillaise*?

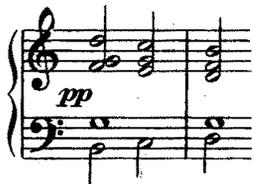
A cause de la doublure, aux extrêmes, du *Sol*? Mais ceci me semble acceptable:



De même, dans



quelques professeurs recommandent d'éviter le *Do* à la partie supérieure. Or je ne vois pas de mal, en certains cas, à l'écrire; exemple:



Autre exemple. La marche de  $\frac{7}{4}$  est souvent scholastique et même plate. Or Mozart et Chabrier en ont fait des choses charmantes....



Un de nos confrères (M<sup>r</sup> Chevaillier, dans l'*Encyclopédie de la musique*) juge que Monteverdi n'accorde pas assez à la *satisfaction de l'oreille*. Mais qu'entend-il par "satisfaction de l'oreille"? Est-ce la hardiesse *expressive* de telles réalisations qui lui semble contraire à cette satisfaction, de tout repos, de l'oreille? (2) Bien difficile, de séparer ce résultat expressif, du "plaisir de l'oreille"! — Et pourtant, il n'est pas niable que certains musiciens ayant tenté un art d'expression, sortirent parfois de la musicalité parce qu'ils n'étaient pas assez bons musiciens. — On sait des cas, cela n'est pas douteux, où le compositeur n'a pu *trouver, pour son expression, un langage suffisamment musical*. On dira donc qu'il y a de *mauvais harmonistes, de mauvais musiciens*, et qui n'ont pas le don de la musicalité. C'est entendu. Il y en a même beaucoup.

Mais toujours, l'on est ramené à ce problème: la signification d'une musique doit s'accompagner de la *plus belle réalisation musicale, celle qu'il faut exactement à cette signification-là*. (et il me semble bien que Monteverdi, comme Moussorgsky, les ont trouvées).

Je ne crois pas, je l'ai dit, qu'on puisse définir par des règles précises cette mystérieuse correspondance d'où naît la beauté. — On recommandera certaines dispositions d'accords? plus sonores? doublures à éviter? mais en certains cas, les doublures de tierces seront bonnes. (3) En d'autres cas elles seront plates, avec la même disposition de l'accord (cela dépendra du contexte). Quelle complexité! seul l'instinct musical peut nous tirer d'embarras; mais en supposant cet instinct, le jugement qu'il émet reste *relatif à la phrase considérée*. — On a discuté à perte de vue sur Berlioz. Quelques grammairiens discutent aujourd'hui au sujet de M<sup>r</sup> A. Roussel... Je reviendrai, dans mon dernier chapitre, sur cette question des "Basses fausses" de Berlioz. Mais il a surabondamment prouvé, dans l'*Enfance du Christ* (cf. le *chœur des bergers*) qu'il était capable d'écrire de jolies harmonies. Or il n'est pas "devenu bon musicien", de mauvais qu'il se fût montré dès l'abord. Seulement, le sentiment à exprimer n'était pas le même que dans la *Course à l'abîme*... Et je crois que c'est là que nous devons chercher une des raisons de l'incompréhension à l'égard de Berlioz, dont témoignent ceux qui préfèrent la musique de Mendelssohn et celle des "prix d'harmonie". Si l'on vit sur l'expression de certains sentiments, d'une douceur tranquille, si l'on cherche le charme aisé et serein, alors évidemment, en général, Berlioz ne l'a point traduit. Mais lorsqu'il eut l'occasion, le besoin, l'inspiration de rendre de tels sentiments (cf. *Septuor des Troyens*), sa musique se transforme et les professeurs d'harmonie les plus stricts la jugeront acceptable.

(1) On peut citer deux exemples de  $\frac{6}{4}$  qui sont plates, presque à coup sûr:



Encore (a) sera-t-il possible avec une autre disposition de la partie supérieure, ainsi que je l'ai constaté dans une de mes leçons sur les modulations. Quant à (b), on rencontre un exemple d'un pareil enchaînement, dans ma réalisation du C. D. *en Lab* de M<sup>r</sup> Caussade, et qui m'a semblé très possible en ce cas particulier. On voit donc à quel point les choses sont relatives!

(2) Que dirait-on alors de certains passages de Beethoven? et même, admettrait-on tout ce que Bach a écrit? Cependant *cela est beau*.

(3) Et je vois d'ici Bouvard et Péluchet commentant ce chapitre!

D'ailleurs il existe d'autres compositeurs qui, eux aussi, n'ont guère exprimé que des sentiments âpres ou douloureux : les uns avec une grande beauté musicale, d'autres sans avoir atteint cette beauté parce que les dons musicaux et l'imagination harmonique ou mélodique leur ont fait défaut. Mais Berlioz ne me semble point de ces derniers. On peut seulement estimer que, venu au monde musical dans une école française anémiée, ayant presque tout à recréer, il a rencontré bien des obstacles et qu'il ne les a pas toujours surmontés. C'est fort compréhensible. C'est déjà bien étonnant qu'il ait réalisé la *Damnation, Roméo*, et les *Troyens*.

La musicalité harmonique est très riche aujourd'hui, grâce à l'effort de tant de musiciens, grâce aux découvertes de tant d'inventeurs, et grâce également à la connaissance du Passé, à la Tradition dont ils s'inspirent — pour aller plus loin, vers de nouvelles découvertes. Soyons reconnaissants à nos devanciers pour tout ce qu'ils ont fait ; nous ne le serons jamais assez...

Enfin, quand on aura tenté de serrer de plus près la solution du problème de la musicalité, en cherchant à dire ce qu'elle n'est pas : Eviter l'illogisme dans les modulations, les accords *inutilement* vagues, les tons opaques, la monotonie, la platitude, on n'aura dit, à peu près, que des choses évidentes. Et d'éviter cela, ce ne sera point encore avoir atteint la musicalité.

On peut conclure : il y a, dans notre art, des relations tonales auxquelles nous sommes habitués ; elles nous fournissent des *éléments* d'expression et de beauté musicale. L'accord de Tonique, celui de Dominante, etc. ont un sens. Nous les devons employer à propos, dans la phrase musicale. Cet *à-propos* est relatif à l'allure, au *sens* de la phrase. Et l'écriture (la disposition) de ces accords n'est même pas indifférente. Puis, surtout, il y a les enchaînements des accords : ils jouent un grand rôle. Ce sont des moyens qui nous sont offerts par la matière musicale, ainsi que les lignes mélodiques.

A nous de choisir ce qu'il faut. La plus ancienne beauté est la beauté mélodique, monodique. Vint ensuite l'harmonisation. Le choix de telle ou telle basse, de tel degré de la gamme pour soutenir tel passage du chant, fut plus ou moins en rapport avec la vie, avec l'expression de ce chant. Alors la beauté harmonique commença de naître. On la voit, toute jeune encore, mais *déjà existante*, chez Guillaume de Machaut, au XIV<sup>e</sup> siècle... Il fallut ensuite de nombreuses années, d'innombrables essais — inégaux : cela va sans dire — pour nous mener à la perfection harmonique si achevée de Mozart. Ceux, parmi les musiciens (car on ne crée pas de toutes pièces, et même Monteverdi, Mozart, ou Moussorgsky, au XIV<sup>e</sup> siècle, n'auraient rien écrit de plus musical que ce que l'on connaît de Guillaume de Machaut), ceux, dis-je, parmi les musiciens, qui ont eu ce don de s'assimiler la musique du passé pour la transformer en une beauté *nouvelle, personnelle*, ceux-là sont doués musicalement. Si étonnant que soit Schubert en sa merveilleuse précocité, en son aisance souveraine, il n'eût pas été tel sans Mozart et sans Beethoven... Assimiler d'ailleurs ne suffit pas ; mais cela est nécessaire — au moins dans une certaine mesure. Et l'histoire entière le prouve. C'est ce que nous allons voir au chapitre suivant, passant en revue les siècles de la musique, depuis la naissance de l'harmonie jusqu'à nos jours.

## L'ÉVOLUTION DE L'HARMONIE

## AVANT-PROPOS

A parcourir les diverses époques de la musique, du XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, on constate de nombreux, d'incessants changements. De nouvelles harmonies apparaissent; des agrégations plus complexes sont employées; l'écriture même des anciens accords se modifie. — Cette évolution, contre laquelle s'élèvent parfois les traditionnalistes à outrance, on peut soutenir au contraire qu'elle constitue une tradition, — et mieux: qu'elle est la seule forme de *tradition vivante* puisque d'un siècle à l'autre, s'il n'y a pas nécessairement l'oubli du passé, <sup>(1)</sup> il se produit toujours une adaptation du style antérieur aux sensibilités nouvelles.

Est-il, à cette évolution, une loi générale et en quelque sorte *scientifique*? Beaucoup de bons esprits le pensent; et surtout ils le souhaitent. Il semble, dans tous les cas, que le langage musical aille du simple au complexe. <sup>(2)</sup>

Des théoriciens ont vu, dans cette marche, celle même que donnent les harmoniques successifs d'un son. <sup>(3)</sup> Il y a certes des coïncidences entre cette théorie et l'histoire. La quinte <sup>(3)</sup> est apparue avant la tierce <sup>(5)</sup>; la tierce avant la septième de dominante <sup>(7)</sup> et celle-ci avant la neuvième majeure <sup>(9)</sup>. Mais il faut noter également des chronologies d'accords que n'explique pas la suite des harmoniques. L'accord parfait mineur (6.7.9) arrive bien tard dans cette série, alors que l'histoire de la musique le montre à peu près contemporain de l'accord majeur (1.3.5). Pour celui de neuvième mineure de dominante, il faut attendre l'harmonique <sup>(17)</sup> ou tout au moins l'harmonique <sup>(13)</sup> (et pareillement en ce qui concerne la septième diminuée, neuvième sans fondamentale). Or, la septième diminuée et la neuvième mineure précèdent plutôt la neuvième majeure. <sup>(4)</sup> D'ailleurs 7 est plus ancien que 7 sur sensible (du majeur); et la série des harmoniques indiquerait le contraire; 5 (harm. 5.6.7) fut écrit couramment avant 7 (4.5.6.7), ce que ne suggère pas cette série harmonique; la quinte augmentée (7.9.11) paraît, chez les musiciens, avant la neuvième majeure (4.5.6.7.9). Et comment trouver, avec ces vibrations 1. 2. 3. 4... des accords de septième tels que *Ré Fa La Do*? Or on en rencontre chez Monteverdi, sans plus de préparation que pour la septième de dominante. Il y aurait enfin une dernière objection: a-t-on le droit de dire que 7 soit formé par le 7<sup>e</sup> harmonique? Celui-ci est beaucoup plus bas que la véritable septième *Do Sib* définie en acoustique par le rapport  $\frac{16}{9}$ ; le 7<sup>e</sup> harmonique correspond au rapport  $\frac{7}{4}$ . (et le onzième harmonique ne donne pas la quinte augmentée exacte). Les sons 7 et 11 sont caractéristiques, étranges; l'emploi en deviendra peut-être courant, quelque jour à venir. Mais actuellement ce sont des ressources inusitées, même à l'orchestre.

En somme, il existe bien quelque analogie, quelque parallélisme entre les intervalles de série des harmoniques et ceux qui graduellement furent admis par l'oreille comme pouvant former des accords. Mais la concordance nous semble trop incomplète pour qu'on y puisse voir une "loi exacte".

(1) L'oubli de l'ancienne beauté ne serait d'ailleurs, en son injustice flagrante, qu'un manque de goût assez primaire, et propre à des "parvenus" de la modernité.

(2) Je parle ici de la simplicité et de la complexité: *apparentes*, celles qu'indique l'analyse d'un accord. La véritable simplicité, celle de l'ensemble d'un morceau, est chose *beaucoup plus subtile* et qui n'exclut pas le raffinement des agrégations sonores.

(3) Je rappelle ici cette série des harmoniques, les nombres de vibrations (dans un même temps) des notes successives étant entre eux comme les nombres 1, 2, 3, 4... etc.



(4) Chez Monteverdi, il y a des 9<sup>e</sup> majeures et mineures; mais la 9<sup>e</sup> majeure ne devint réellement *usuelle* que beaucoup plus tard, tandis que 7, dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle, fait partie du langage courant.

Dans l'histoire qui nous occupe, on remarque d'ailleurs plus d'une irrégularité. La courbe n'est pas continue; et surtout, elle est fort sinueuse. Des accords surgissent: à l'état isolé, — écrits exceptionnellement par des précurseurs de génie (telle la quinte augmentée chez Guillaume de Machaut, né en 1284). Ensuite, un très long temps peut s'écouler avant que ces accords ne s'acclimatent définitivement aux jardins de la Musique... En tel siècle, plusieurs nouvelles agrégations sont découvertes. Le rôle du siècle suivant, en général, est d'apprendre à tirer le meilleur parti de ces trouvailles. Si l'on en vient à considérer les artistes eux-mêmes, on se rend compte que les précurseurs les plus hardis en fait de combinaisons imprévues, ne furent *pas toujours* les plus grands musiciens. <sup>(1)</sup> Ceux-ci, bien souvent, n'ont usé que du langage de leur époque; il est vrai que leur vie propre animant ce langage, ils réalisèrent sans cesse du nouveau: par les enchaînements d'accords, comme aussi par les justes relations de ces accords à des mélodies personnelles et significatives.

En ces derniers temps, la courbe évolutive semble plus agitée. Cinquante années ont vu des changements tels que n'en avaient point montré les deux ou trois siècles précédents. — Il n'existe pas de limite *a priori* pour cette évolution, dût-elle aborder quelque jour le domaine d'intervalles nouveaux, encore ignorés aujourd'hui. (Qu'aurait dit un contemporain de Charlemagne s'il avait pu entendre les harmonies de *Pelléas et Mélisande*?) Mais rien ne s'est fait par heurts, rien ne s'est créé "tout d'une pièce". Seulement, à toutes les époques, il a fallu des esprits audacieux pour vaincre les forces d'inertie et, chaque fois, rajeunir les traditions de l'époque antérieure. <sup>(2)</sup>

L'examen d'ensemble et de détail que nous entreprenons (pour la première fois, si je ne me trompe, on le trouve dans un traité de l'harmonie), montrera la logique et l'irrésistible puissance de cette évolution — quels que soient les temps d'arrêt ou même les erreurs qu'on y puisse relever. Nous ne nous attarderons pas aux "théories", ni à rechercher s'il existe des causes scientifiques à l'apparition de tel accord avant tel autre. Restant toujours dans le domaine musical, nous nous efforcerons de faire vivre cette étude par de nombreux exemples. Exemples trop courts, à la vérité; mais le total de ces brèves citations prend à lui seul une place importante: on ne saurait l'augmenter. Recommandons seulement aux élèves de se reporter aux œuvres d'où ces passages sont extraits, et de jouer ces œuvres (ou du moins, de les lire aux bibliothèques s'ils ne peuvent se les procurer. Les volumes de la belle collection H. Expert <sup>(3)</sup> me furent, pour le XVI<sup>e</sup> siècle, des plus utiles, — ainsi que pour le XVII<sup>e</sup> ceux de *L'Encyclopédie de la musique* publiée chez Delagrave. <sup>(4)</sup> J'ai d'ailleurs puisé à mon propre travail paru dans cette Encyclopédie <sup>(5)</sup> lorsqu'il s'est agi des musiciens contemporains, et je n'ai pas cru devoir omettre mes compositions. Je renvoie le lecteur à *l'Etude* en question s'il désire un plus grand nombre de citations modernes (particulièrement sur la *polytonalité*). Dans le présent ouvrage il m'a fallu les réduire à l'essentiel. J'ajoute enfin que ce dernier chapitre <sup>(6)</sup> s'arrête à 1925, date de la rédaction de mon *Traité de l'Harmonie*.

(1) On citerait cependant Monteverdi, et Moussorgsky, qui restent au premier plan.

(2) Souvent, en réalité, il ne s'agit que de retrouver la véritable tradition des grands maîtres: à la place d'une fausse, infidèle et mesquine tradition due à d'incompréhensifs disciples, à de plats épigones.

(3) Editions M. Sénart et C<sup>ie</sup>.

(4) Et ceux aussi de l'Anthologie des *Maîtres de l'orgue*, publiée par A. Guilmant.

(5) *Etude sur l'harmonie moderne — Etude sur les tendances de la musique française contemporaine*. (2<sup>de</sup> partie de l'Encyclopédie, tome I).

(6) Sauf en ce qui concerne les quarts de tons, au sujet desquels je signalerai des recherches plus récentes.

## I. DES ORIGINES AU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

**ORIGINE DES HARMONISATIONS.** N'écrivant pas ici d'histoire complète de l'art musical, je n'insisterai pas sur les monodies antiques, encore moins sur l'instrumentation. D'après les auteurs les plus autorisés, tout porte à croire (et l'on semble d'accord) que la musique des Grecs, celle des Egyptiens, comme aussi celles des Romains et des premiers Chrétiens, fut *monodique*, c'est-à-dire à une seule partie (unissons, ou redoublements à l'octave). (1)

Aux premiers siècles du moyen-âge, l'inspiration était populaire, ou religieuse. Il y avait, d'une part, des chansons (humoristiques parfois: voyez la *Prose de l'âne* (2) utilisée par M<sup>r</sup> Pierné dans le spirituel *Scherzo* de l'*An Mil*); — de l'autre, le Chant grégorien (probablement issu, en partie, de l'ancienne musique grecque). Pour quelles raisons, à quelle époque précise les hommes de ces "temps nouveaux" éprouvèrent-ils le besoin de réaliser à deux ou à trois voix *différentes*? Il est difficile de le savoir exactement. On admet en général que chez les peuples du Nord l'"instinct contrapunctique" est plus développé que chez ceux du Midi. Le fait qu'il existe de fort ancienne musique du pays de Galles, à plus d'une "partie réelle", semble confirmer cette manière de voir.

On fait remonter au IX<sup>e</sup> siècle les premiers essais d'harmonisations. Peut-être en découvrira-t-on d'antérieurs? En musique il y a souvent des précurseurs ignorés... Quoi qu'il en soit, ces essais que l'on remarque dans la période du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, sont fort rudimentaires. On les a classés en deux catégories:

1<sup>o</sup> L'*Organum primitif*. La mélodie est accompagnée, parallèlement, par des quintes ou par des quartes (l'usage des quartes aurait précédé celui des quintes), — et ce moyen semble naturellement suggéré par la tessiture des voix: *Ténor*, à la quarte ou à la quinte de la *Basse*; *Soprano*, à la quarte ou à la quinte du *Contralto*.

2<sup>o</sup> La *diaphonie*, par laquelle un contrepoint venait s'ajouter, à *intervalles variables*, au chant principal appelé *Ténor* (ce chant était peut-être plutôt *instrumental*, car l'orgue existait déjà).

Ces deux manifestations du nouvel esprit *polyphonique* correspondent respectivement à l'harmonie et au contrepoint. Mais alors, l'harmonie est à peine autre chose qu'une sorte de résonance (ainsi que celle des jeux de mutation, à l'orgue): on n'y distingue rien des *fonctions tonales* qu'indiquerait une Basse (indépendante du chant) posée à dessein sur tel ou tel degré de la gamme. — Et pour le contrepoint qu'offre la *diaphonie*, il se montre à la fois très libre et très primitif, avec des rencontres inopinées, des heurts, des inégalités, des disparates de sonorités qui subsisteront encore jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. — Voici deux exemples, extraits du *Traité de composition* de M<sup>r</sup> V. d'Indy:



Bientôt (XI<sup>e</sup> siècle) apparut une nouvelle sorte de contrepoint, avec une partie plus indépendante, écrite sur un chant en valeurs longues. L'orgue ou le chœur exécutait ces valeurs longues, et la partie d'ornement était chantée, improvisée peut-être, par un soliste.

L'on avait ainsi des passages de ce genre:



Et la tierce commençait dès lors à faire son apparition.

(1) Toutefois, certains ont émis l'hypothèse que la musique de l'antiquité connaissait les résonances par quintes parallèles, — celles que l'on trouve aux premiers temps de l'*Organum*.

(2) Cette *Prose* est, d'ailleurs, moins ancienne que les premiers *chants grégoriens*.

XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

C'est avec l'apparition de la tierce et des retards que les choses commencent à changer. Au XIII<sup>e</sup> siècle, et bien qu'il y ait encore prédominance de *quintes à vide*, on trouve déjà des tierces (la tierce seule, — ou combinée à la quinte : de façon à former un accord parfait ou même — plus rarement — un accord de sixte). Incidemment, il se présente des retards et des appogiatures.

Il est probable que le sentiment de la tierce, (je veux dire la *sorte de qualité* de cet intervalle, qui d'abord parut *moins* consonnant que la quinte) fut admis, grâce à l'habitude qu'on put en prendre avec les notes de passage que donnaient les contrepunts de la diaphonie. Alors sans doute on remarqua la sorte de plénitude de l'accord parfait, et dès lors on l'écrivit pour lui-même, indépendant, sans qu'il fût formé de notes de passage. <sup>(1)</sup> — Quant au retard, j'imagine qu'il dut être, à l'origine, suggéré par l'erreur d'un chanteur n'ayant pas exécuté sa partie tout-à-fait en mesure (*Felix culpa* : les fausses notes sont encore de ces hasards providentiels dont bénéficie l'imagination des créateurs). Bientôt ensuite, le retard fut employé *exprès, et régulièrement*.

Toujours est-il qu'entre l'harmonie du XIII<sup>e</sup> siècle et celle du XI<sup>e</sup>, il y a un grand pas. Si les mouvements parallèles de l'*Organum* ne sont, à tout prendre, que des résonnances, <sup>(2)</sup> l'écriture de certains auteurs du XIII<sup>e</sup> est bien différente : non-seulement par le fait de la tierce, mais *surtout* à cause que les Basses, dorénavant, affirment une certaine liberté par rapport à la mélodie (parfois, en mouvement contraire avec cette mélodie). Et déjà, à l'occasion, elles jouent un *rôle tonal* de Dominante, de sous-Dominante ou de Tonique. Alors, et *alors seulement* on peut dire que l'harmonie est née, — avec l'*organisation de la phrase* (si rudimentaire soit-elle encore) et l'existence d'une *Basse fondamentale* <sup>(3)</sup> *déterminant le caractère et le rôle d'une harmonie*.

Il n'en reste pas moins que l'écriture contrapunctique est encore très libre, — assez déconcertante, même à nos oreilles. Mais parfois elle a pour base des accords dont la signification harmonique, tonale, n'est pas douteuse.

On conçoit la différence capitale entre l'harmonisation primitive, par mouvements parallèles, — et celle où la phrase conclut (avant l'accord de tonique) avec une fonction nette de Dominante ou de sous-Dominante.

Ainsi, considérez diverses façons d'harmoniser un même fragment de chant donné :



basses parallèles de l'harmonisation primitive.



basse d'où résulte un sentiment de *dominante* à la cadence (*Sol*, sous le *Ré*).



ici le sentiment de dominante et de cadence est plus faible, l'accord *Si Ré* n'étant pas celui de la *D<sup>te</sup>* à l'état *fondamental*.

Enfin une impression de cadence tout-à-fait *organisée* (avec la *S. D<sup>te</sup>* précédant la *D<sup>te</sup>*) serait donnée par :



Il s'en faut que ces fonctions de Dominante ou de sous-Dominante soient toujours et nettement affirmées dans les œuvres du XIII<sup>e</sup> siècle : au contraire, le cas ne se présente que rarement ; mais c'est déjà beaucoup, que nous en puissions noter quelques exemples.

De brèves citations feront aisément comprendre le sens des lignes précédentes. Mais d'abord, il ne sera pas inutile d'indiquer *la nature des accords employés*, et divers spécimens de l'*écriture contrapunctique*, — quelque étrange que doive sembler cette écriture. N'oubliez pas que c'est le début d'un art, encore plein de tâtonnements.

(1) De même, plus tard, l'on a vu de véritables accords nouveaux naître des appogiatures ou des retards. L'oreille a besoin d'accoutumance.

(2) En somme, des sons harmoniques.

(3) Par le *degré* de la gamme sur lequel repose l'accord parfait  $\frac{5}{3}$ . Et il est probable que l'usage même de la tierce eut, dans cet évolution, un rôle capital.

(1) ACCORDS EN USAGE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE. L'accord parfait, — le plus souvent avec la quinte à vide; parfois avec la tierce (majeure ou mineure). — Quelques apparitions de l'accord de sixte, de préférence par broderies ou par notes de passage. — Accidentellement, la *septième de dominante*, que l'on retrouve encore chez Guillaume de Machaut au XIV<sup>e</sup>, mais que n'utilisèrent plus le XV<sup>e</sup> ni le XVI<sup>e</sup>, jusqu'à Monteverdi. (1) — (On découvrirait sans doute quelques retards, mais ils ne viennent d'un emploi courant que vers le XV<sup>e</sup> siècle).

Voici des exemples de ces accords:

Accords parfaits, avec ou sans tierce :

et plus loin :

(a) Il ne faut s'étonner, ni s'indigner, surtout, des quintes consécutives ou presque point séparées. On sort à peine de la période de l'*Organum*.  
 (b) Cette 7<sup>e</sup> de Dominante peut être considérée comme préparée, le *Mi* précédent n'étant qu'une broderie. Mais on en trouve aussi sans aucune préparation — voir plus loin.

(Extraits d'un *Motet* de Pierre de la Croix)

Accords de sixte :

et plus loin :

(Extraits du même *Motet* de P. de la Croix)

- (c) On peut analyser aussi le *Do* comme retard; mais c'est plutôt le *Fa* qui est broderie.  
 (d) Notez cette broderie *Mi* contre "note réelle" *Fa*. Le fait se produit souvent dans ces anciennes musiques.  
 (e) *Fa#* de passage; mais l'impression d'accord de sixte, et de *sensible*, est fort nette. Et le *Mi*, sous le *Fa#*, sonne comme un retard.

Dans le même *Motet*, nous trouvons un autre exemple de  $\frac{7}{+}$  sans préparation :

(2) ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE. Certains des passages précédents contenaient déjà des notes de passage et des broderies. En voici d'autres, d'un caractère moins harmonique, avec parfois des *rencontres de notes* fort hardies, — pour ne pas dire assez déconcertantes :

(Extrait du *Manuscrit de Bamberg*) (2)  
 (Ecriture en quintes issue de l'*Organum*)

(1) Sauf par retards, et d'ailleurs assez rarement.

(2) Ce morceau est par moments extrêmement fruste. Il se compose d'une partie en blanches pointées (3 blanches suivies d'une mesure de silence) que viennent orner deux autres parties en *diaphonic* très libre. — On rencontre un style analogue, et peut-être plus primitif encore, dans le *Manuscrit de Montpellier* :

Du *Motet* de Pierre de la Croix cité précédemment, je tire ces exemples, déjà plus souples (semble-t-il) que ceux du *Manuscrit de Bamberg* et surtout du *Manuscrit de Montpellier*:



et enfin:



Bien entendu, les *quintes successives* abondent. C'est tout naturel, puisque dans la période des débuts de l'harmonie l'*Organum* était à base de quintes et de quartes successives. — Ces quintes font donc partie des usages du temps.



Dans le *Manuscrit de Bamberg* on trouve des octaves, des quintes et des quartes à foison, ainsi que des rencontres de notes très "modernes"... Le tout sans cohésion d'ailleurs: car, à des passages d'une incisive dureté, succèdent des mesures telles que:



D'ailleurs la fin de ce morceau, aux voix, serait charmante:



(on doit signaler que la partie en blanches pointées était *peut-être* celle d'un "Ténor" instrumental, et sans doute plus accentuée que les deux autres).

(3) RÔLE TONAL. Reste maintenant la question du rôle tonal de la Basse, laquelle ne s'astreint plus du tout à suivre parallèlement le chant. Le *Motet* de Pierre de la Croix nous présente des passages significatifs:



Une seconde période du morceau conclut vers un repos à la dominante *Sol*. Egalement, impression réelle de *Dte* avec:  (*Dte*)

Et de *sensible* du ton de *Sol*, avec: 

Dans le *Manuscrit de Bamberg*, on trouve un repos très net à la dominante, avec une sensible affirmée assez crûment (*Fa, Si*, sur *Do*).



Il est assez curieux de noter, chez Pérotin (commencement du XIII<sup>e</sup> siècle), — celui que l'on considère en général comme le créateur de l'écriture à 3 parties, — l'emploi de la Pédale d'orgue, par exemple dans ce "Triple" sur l'*Aleluia Posui*:



XIV<sup>e</sup> SIÈCLE

Somme toute, le style du XIII<sup>e</sup> se caractérise par un emploi très primitif encore des notes de passage et même des harmonies. Certaines œuvres ne manquent pas de beauté, d'ailleurs; et maintenant qu'on est libéré de la phobie des quintes, il serait très possible à nos contemporains de percevoir cette ancienne, robuste et parfois très expressive beauté. Mais, dans l'écriture des parties, ce mélange de liberté et de gaucherie aboutit à des résultats de valeur diverse. Et les mouvements semblent n'avoir pas toujours le sens de la coordination, — ainsi que des gestes brusques de nouveaux-nés. — Le XIV<sup>e</sup> siècle marque un progrès notable; et si l'on étudie tant soit peu les œuvres de l'étonnant Guillaume de Machaut (1284-1369), il apparaît évidemment comme un empiriste de génie. Et chez lui se révèle un *don musical* si manifeste, que nous goûtons encore la beauté, je dirai même le charme et la *souplesse* de certains passages! Quant à ses découvertes harmoniques, <sup>(1)</sup> il faut attendre plusieurs siècles avant d'en rencontrer l'utilisation courante.

Je ne cite point de nouveaux exemples d'*accords parfaits*; mais la *sixte* et même la *sixte et quarte* se rencontrent en plus d'un passage :

Accords de sixte :

(*Felix Virgo*,  
motet de G.  
de Machaut)

(*Credo* de  
la *Messe*  
de G. de  
Machaut)

(comme cela est déjà plus musical, et plus près de nous, que l'art de ses précurseurs!)

Sixte et quarte :

(*Felix Virgo*)

Septièmes :

(Id.)

Neuvième de  
D<sup>te</sup> et septième :

(*Felix Virgo*)

Quinte augmentée :

(à l'état de renversement)

(*Credo* de  
la *Messe*)

Modulation lointaine, et 9<sup>e</sup> de D<sup>te</sup> par appogiature.

(Id.)

Notez aussi l'*expression* de  
ce passage et l'harmonie de  
la conclusion en majeur :

(*Felix Virgo*)

9<sup>e</sup> par appog.

(1) Quinte augmentée; 9<sup>e</sup> de Dominante, modulation brusque d'*Ut# mineur* à *Re mineur*, etc.. En ce XIV<sup>e</sup> siècle, les musiciens explorent hardiment, au hasard de l'empirisme, une grande forêt vierge. — Le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> y tracent des routes.

Les rencontres par notes de passage restent fort hardies, ainsi que par broderies :

(Felix Virgo) (Id.)

Il y a certainement une habileté plus grande qu'au XIII<sup>e</sup> siècle dans l'écriture des notes de passage; plus de souplesse et surtout de *musicalité*; les accords gagnent en plénitude. Maint passage serait à citer, rien que dans les deux pièces d'où j'extrai mes exemples, mais on ne peut en surcharger cette étude. Pourtant il nous faut montrer aussi que le sens de la *Tonalité* poursuit ses progrès; des relations nettes de Dominante à Tonique, de s. D<sup>te</sup> à Tonique, et de Dominante hypodorique, se trouvent plus d'une fois chez Guillaume de Machaut.

Dominante hypodorique: voir le passage à 2 parties avec la 9<sup>e</sup> appogiature.  
(enchaînement de *Mi* à *La*.)  
♭3 ♭ou♯

Enchaînement plagal:

(Felix Virgo)  
(Remarquez la saveur, si musicale, du *Mi* broderie).

S. D<sup>te</sup> Tonique

Enchaînement de Dominante à Tonique  
(avec la sensible):

D<sup>te</sup> Tonique

Notez enfin ce qu'il y a de *moderne* (à l'écriture près) en des passages tels que le suivant, dont la terminaison est presque *fauréenne*:

(a)

(a) Un scrupule d'écriture conduit déjà l'auteur au *croisement* qui évite les Octaves avec la Basse, donnant aussi l'avantage d'un plus grand intérêt mélodique. Musicalement, cela évoque la cadence chère à Fauré:

+6 #

Citons enfin cet étrange et si expressif passage de l'*Agnus Dei* de la *Messe* (composée pour le sacre de Charles V):

(b)

B. 3<sup>e</sup>  
T. 3<sup>e</sup>

(b) Ce *Sib*, en broderie contre le *La* 3<sup>e</sup> degré, donne une harmonisation que l'on retrouve, bien plus tard, chez Gounod (à la fin de l'acte du *Jardin*, de *Faust*; et dans la belle mélodie *Le Vallon*).

## II. XV<sup>e</sup> ET XVI<sup>e</sup> SIÈCLES

Dans la conquête des nouvelles provinces de l'art, il y a toujours deux étapes : la découverte de ces provinces, leur organisation. Peut-être bien les mots de *romantisme* et de *classicisme* ne font-ils que correspondre à chacune de ces étapes. Quoiqu'il en soit, lorsque des empiriques de génie, hardis explorateurs, annexent à la musique des territoires inconnus jusque là, il faut que ces terres soient *découvertes à nouveau*, et cultivées avec méthode. Je ne dis point qu'alors les compositeurs s'astreignent à des *règles inflexibles*; cependant, *ils les observent en principe*; elles sont à la base de leur écriture. Et ce sont les théoriciens qui, par la suite, les jugent absolues, tandis que de nouveaux pionniers en renversent les barrières.

Le XV<sup>e</sup> siècle et le XVI<sup>e</sup> (jusqu'à Monteverdi) nous paraissent avoir organisé les conquêtes du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup>. Il est certain que malgré la subsistance, par endroits, de quintes successives (ou séparées par une note, sans changement d'accord), les maîtres de la Renaissance se montrèrent beaucoup plus stricts que leurs devanciers. Sauf les Retards (dont ils étendirent et perfectionnèrent l'emploi), leurs accords et leurs moyens n'apportent rien d'essentiellement nouveau jusqu'au temps des harmonies à changements chromatiques que l'on remarque déjà, un peu avant Monteverdi, chez tels maîtres Français (Claude le Jeune, notamment), chez l'Italien Gesualdo, et même (quoique assez rarement) chez Palestrina. — Mais la pureté, l'habileté de l'écriture — d'ailleurs souvent audacieuse — depuis Josquin des Prés (fin du XV<sup>e</sup>) jusqu'à Vittoria, Palestrina, R. de Lassus et Cl. Goudimel, furent portées à l'extrême. Cet art atteignit dès lors une perfection qui justifie la faveur témoignée par les temps modernes, l'admiration passionnée des Ch. Bordes, des Bourgault-Ducoudray, des H. Expert. Peut-être y a-t-il lieu de regretter que le XIV<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> soient tenus dans un oubli relatif.<sup>(1)</sup> Je crois qu'une inspiration telle que le *Felix Virgo* de Guillaume de Machaut contient assez de musique pour braver les siècles. Au XV<sup>e</sup>, nous avons dans les œuvres de Guillaume Dufay des réalisations d'une pureté toute classique; *le Jour s'endort* (dont nous extrayons plusieurs passages) mérite absolument de survivre, ainsi que sa *Messe de l'homme armé*. Signalons ici, nous bornant au rôle d'historien de l'évolution harmonique, les principaux caractères de cet art.

### XV<sup>e</sup> SIÈCLE

(1) ACCORDS. Inutile d'insister sur l'emploi, désormais courant, des *accords parfaits* et des *accords de sixte*.

Mais les *retards*, au XV<sup>e</sup> siècle, sont fort usités. En voici quelques exemples :

(*le Jour s'endort*, G. Dufay)

(on notera l'harmonie syncopée, souvent en usage aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles)

(Id.)

(Remarquez la note de passage *Mi* irrégulièrement résolue, — et les quintes à la Basse)

(Id.)

(Id.)

Retard de la Basse :

(*Je ne pas jeulx*, J. Okeghem)

(Je signale l'accord de *quinte diminuée*, assez souvent employé, surtout à 3 parties. Notez aussi l'anticipation du *Fa*, résolution du retard)

(1) On commence d'ailleurs à réagir contre cet oubli, et je signalerai de récentes auditions à la Bibliothèque Nationale de Paris, organisées par M<sup>r</sup> H. Expert. D'autre part, la publication des œuvres complètes de Guillaume de Machaut, ainsi que de celles de Okeghem, est dès maintenant commencée, en Allemagne.

(2) NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES. Je crois qu'il n'est pas besoin d'exemples de quintes consécutives, ou peu séparées. On n'y reviendra que pour en noter la survivance jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle. Quant aux *notes de passage*, nous commençons à rencontrer des exemples (quoique assez rares) de *notes de passage simultanées*, telles que :

(a)

(*Je vostre cœur*  
J. Okeghem)

(a) Cette réalisation ingénieuse donne l'effet d'un accord de 7<sup>e</sup> du 4<sup>e</sup> degré, et très nettement affirme la cadence à la Dominante (*Mib* et *Do* sont notes de passage).

On voit aussi des notes de passage en valeurs relativement longues :

(*le jour s'endort*  
G. Dufay)

(*Agnus Dei*  
G. Dufay)

Et certaines "notes de passage par mouvement disjoint", si fréquentes au XVI<sup>e</sup> siècle, ont déjà fait leur apparition :

(x)

(*Je ne pas jeulx*, J. Okeghem)

(x) Echappée; mais en réalité c'est à l'oreille comme une note de passage avec un *Sol* sous-entendu, après le *La*.

On remarquera, dans *le Jour s'endort*, la présence du *Sib* en clef de *Fa*, contre le *Si* en clef de *Sol*, particularité assez étrange d'un mode du plain-chant.<sup>(1)</sup> — Il en résulte des fausses relations, incisives parfois, mais qu'on peut s'expliquer par l'expression de la phrase (encore que certaines d'entre elles déconcertent un peu, à première audition) :

(a)

(*le Jour s'endort*, G. Dufay)

(a) Il faut sans doute un *dim.* sur cette mesure, avec une certaine mélancolie — bien qu'on doive se garder d'en exagérer l'"expression".

L'expression mélodique et harmonique, sur quoi je reviendrai à propos du XVI<sup>e</sup> siècle, ne faisait nullement défaut à ces musiciens. On a noté les trois mesures si curieuses, de G. de Machaut, avec la 9<sup>e</sup> en appoggiature. Voyez aussi cette cadence fort musicale :

(*le Jour s'endort*  
G. Dufay)

(et dans *Je ne pas jeulx*, d'Okeghem, les 26<sup>e</sup>, 27<sup>e</sup>, 28<sup>e</sup>s mesures).

Les *rencontres de notes* (note réelle et broderie, etc.) ne manquent pas au XV<sup>e</sup> siècle; mais nous en citerons plutôt chez les maîtres du XVI<sup>e</sup>.

(1) Elle est issue de la musique grecque, ainsi que le faisait remarquer Bourgault-Ducoudray dans sa conférence de 1878.

(3) **TONALITÉ.** Quant au développement du *sentiment tonal*, il y a certes de notables progrès depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, où les basses conservaient souvent quelque chose de massif, et les harmonies une certaine rigidité archaïque, — évoquant celle des mosaïques chrétiennes ou des premières statues grecques. — Outre des relations fort nettes de Tonique à Dominante (et inversement) ainsi que de sous-Dominante à Tonique, le XV<sup>e</sup> siècle nous montre des Dominantes succédant à l'accord du second degré :



(*Je vostre cœur*  
J. Okeghem)

La terminaison d'une phrase par l'enchaînement du 2<sup>d</sup> degré au 1<sup>er</sup> est caractéristique de cette époque :



(*Je ne pas jeula*  
J. Okeghem)

L'incertitude (d'ailleurs relative) propre aux *cadences grégoriennes*, se remarque plus d'une fois dans les cadences et même à la fin des morceaux :



(*Christe de la Messe de l'homme armé*, G. Dufay)

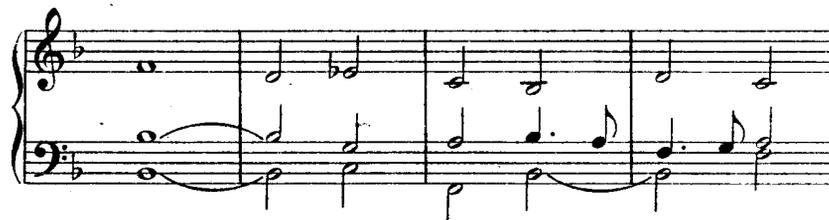
Ici elle provient surtout de l'accord de sixte (a); mais cette fin conserve ainsi un caractère de mystérieuse gravité: évidemment *voulu*, et très réussi.

Il serait d'ailleurs tout à fait injuste de prétendre que le sens de la *tonalité nette* manquât aux musiciens du XV<sup>e</sup> siècle; voyez seulement ces quelques exemples :



(ce qu'on peut dire seulement, c'est que ces musiciens passent avec aisance d'un ton à son relatif; l'habitude leur en venait tout naturellement par la pratique des modes grégoriens, et ils n'éprouvaient pas le besoin de *fixer* la tonalité d'une façon plus appuyée, au moyen de la *sensible* du mineur).

Mais ceci est d'un majeur très net :



(début de:  
*Je vostre cœur*  
J. Okeghem)

D'ailleurs, il est des cas où l'on rencontre le mineur avec sensible, témoin cette charmante "lauda" italienne du XV<sup>e</sup> siècle, citée dans l'*Encyclopédie de la Musique* publiée chez Delagrave, et d'où nous extrayons ce début :



XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

Il n'y a pas de scission entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup>; celui-ci est le prolongement naturel de celui-là. La musique suit alors une voie d'évolution régulière qui l'amène peu à peu vers une parfaite maîtrise de réalisation et de pensée. Entre Guillaume Dufay (1400–1474), Jean Okeghem (1430–1495) et Josquin des Prés (1450–1521), il ne s'écoule qu'un nombre d'années assez restreint. Mais par le caractère achevé de son art Josquin des Prés appartient plutôt au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette triple floraison de l'Ecole franco-flamande, de l'Ecole italienne et de l'Ecole espagnole, — il y faudrait ajouter encore l'Ecole anglaise (W. Byrd 1538–1623, etc.) — présente un certain nombre de caractères communs, et dans notre présente étude la place nous manquerait pour faire ressortir en détail le caractère *national* de chacune de ces écoles; (l'analyse de courts passages n'y suffirait point). Mieux vaut, dès le début, renvoyer le lecteur aux œuvres mêmes de ces maîtres, dont on possède heureusement d'excellentes éditions,<sup>(1)</sup> et beaucoup plus complètes que celles des musiciens du XV<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup>. — Ici, l'on se bornera donc à une étude de l'ensemble du XVI<sup>e</sup> siècle, dont le plan sera le suivant :

1. Accords employés.
2. Licences et particularités de style. — Notes de passage. — Imitations, et genèse de la fugue.
3. Marches. Cadences. Modulations. Tonalité. Sentiment harmonique. Expression.
4. Evolution, à la fin du XVI<sup>e</sup>, vers la musique du XVII<sup>e</sup>. (Nous réserverons Monteverdi pour le XVII<sup>e</sup> siècle, bien qu'en réalité plusieurs de ses compositions datent du XVI<sup>e</sup>. Mais il y a chez lui des moyens si nouveaux, avec une sorte d'expression si particulière, qu'on ne saurait le ranger parmi les maîtres du XVI<sup>e</sup>).

1. ACCORDS. Je ne reviens pas sur ceux que l'on employait dès le XV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire les *accords parfaits*, les *accords de sixte*, celui de *quinte diminuée* et les *retards* 9 8, 7 6,  $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{2}$ , ainsi que le *retard de la basse* avant 5 ou 5̄.

Mais, outre les accords parfaits et les accords de sixte, la *sixte et quarte* est au XVI<sup>e</sup> siècle d'un usage normal, sinon très fréquent. En voici des exemples :

(Brumel  
de *Beata Virgine*)

(a) On ne sait exactement comment analyser ici. Le *Re* de la B. compte-t-il comme basse réelle, et le *La* comme n. de p., avec *Sib* comme note réelle? alors c'est une  $\frac{6}{4}$  sur *Re*. — On peut aussi estimer que le dessin de la B. forme broderie, et que l'impression du *Sol* domine pour la Basse.

(b) Sixte et quarte régulière avec le *Re* préparé.

(Vittoria  
*O vos omnes qui transitis per viam*)

(a)  $\frac{6}{4}$  avec le *La* préparé. Remarquez le mouvement expressif du Ténor et l'art accompli de cette réalisation.

(b) Renversement de quarte augmentée (du 3<sup>e</sup> degré mineur).

(Id.)

Sixte et quarte avec le retard de la Tonique.

(a) Notez cette rencontre de notes (2<sup>e</sup> suivie d'unisson). Elle est excellente, et d'un usage courant au XVI<sup>e</sup> S.

(1) Notamment celle de l'Édition mutuelle de la *Schola Cantorum*, et l'Édition H. Expert, — ainsi que d'importantes publications allemandes ou italiennes.

C'est au XVI<sup>e</sup> siècle que nous voyons apparaître des agrégations telles que  $\frac{6}{5}$  ou encore  $\frac{4}{3}$  auxquelles ne sont plus des retards proprement dits, mais les premiers indices des *renversements d'accords de septième* qu'on trouve plus couramment au XVII<sup>e</sup>. Citons notamment :

Premier renversement ( $\frac{6}{5}$  ou  $\frac{6}{\sharp 5}$ )

(Claude Gervaise, *Pavane*)

(a) *Fa*, de passage au T. contre la note réelle. Il y a souvent de telles rencontres de notes, au XVI<sup>e</sup> S.

(b) Exemple très net et fort musical de  $\frac{6}{5}$ , avec résolution sur l'accord  $\frac{6}{\sharp 5}$  de la sensible (aujourd'hui, l'on écrirait de préférence *Sol* au C<sup>10</sup> au lieu du *Si* doublé).

(Fevim. *Messe: Menta tota*)

C'est indiscutablement  $\frac{6}{\sharp 5}$  — avec redoublement de la sensible, et résolution sur l'accord de *Ré*.

Pour le second renversement (+6), on le rencontre également :

(de l'édition Atteignant. 1529)

Tonalité oscillante, avec ses alternatives de  $\flat$  et de  $\natural$  fort caractéristiques du temps de la Renaissance. Le *Do* au Ténor donne bien, à l'oreille, +6. On peut d'ailleurs l'analyser comme note de passage et chiffrer  $\frac{4}{3}$ .

L'exemple suivant est plus nettement encore le second renversement +6 :

(Bartolomeo Tromboncino fragment datant de 1515 à 1520)

Quant au 3<sup>e</sup> renversement (+4), on voit chez Palestrina :

(*Missa: Gabriel Archangelus* Palestrina)

On trouve d'ailleurs aussi le *second renversement de l'accord de septième La, Do, Mi♭, Sol* :

(G. Costeley)

On peut, il est vrai, soutenir que le *La* du S. est de passage et que l'accord est  $\frac{6}{3}$  sur *Mi♭*.

Cependant, il y a (à l'oreille) le caractère de double retard au 1<sup>er</sup> temps et le *La* prend une importance particulière. De toute façon, c'est ici comme la genèse de l'accord  $\frac{4}{3}$ .

(Id.)

(avec des notes de passage donnant deux quarts consécutives).

On a vu plus haut un exemple de *quinte augmentée* dans le beau passage de Vittoria, cité à propos de la sixte et quarte. En voici un autre :



(Palestrina. *Plange quasi Virgo*)

Le Do du T. est une anticipation, si l'on veut; mais il donne un caractère harmonique très net à l'agrégation produite ainsi.

Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'autres accords, au XVI<sup>e</sup> siècle, que l'on n'ait déjà rencontrés au XV<sup>e</sup>. Pourtant il me semble intéressant de citer une apparition (exceptionnelle, je crois bien) de la *sixte augmentée*, que l'on retrouvera quelque temps après chez Monteverdi. — Le passage suivant est extrait d'une œuvre de l'Espagnol Fray Thomas de Santa Maria, mort en 1580.



A ce propos (quoique ce soit une digression), revenons un instant sur les caractères nationaux de ces diverses musiques. Ce n'est pas qu'en France on ne puisse trouver la gravité: les réalisations des *Psaumes protestants* de Goudimel en témoignent assez; mais la Renaissance française se distingue aussi par quelque chose de spirituel, de malicieux et de charmant tout à la fois. L'école flamande, avec Josquin des Prés, nous semble plus mystique; l'Italie conserve sans cesse une grâce aisée, des mouvements souples et arrondis, et l'on y sent la lumière latine. L'Espagne est concentrée, sombre souvent; certaines réalisations y atteignent à la profondeur que plus tard l'on trouvera chez J. S. Bach.

Il va de soi que ces remarques n'ont rien d'absolu. Il y a parfois grande tristesse dans l'art français; on peut rencontrer certaines âpretés chez les Italiens, et la musique espagnole n'est pas toujours empreinte de cette gravité monacale. Enfin, la Flandre ne reste pas constamment mystique... mais, dans l'ensemble, en chacun de ces pays, l'art musical du XVI<sup>e</sup> semble assez bien se conformer aux caractères généraux que nous indiquons ici.

Et c'est chose curieuse, de voir qu'avec des langages analogues, des moyens semblables, des accords pareils, ces musiciens se distinguent ainsi les uns des autres beaucoup plus qu'on ne le croirait. Mais, lorsqu'une musique *vit* réellement, elle *signifie quelque chose*; elle traduit toujours le *caractère* de celui qui l'a créée (qu'il le veuille ou non). Laissons libres les théoriciens, d'imaginer l'existence, la possibilité d'une musique *purement plastique*. Pour nous ce n'est qu'un mot, et vide de sens. La plastique d'une ligne musicale a son expression de beauté, ou d'insignifiance...

Voyez le passage suivant (qui termine le morceau de *Fray Thomas de Santa Maria* d'où nous avons extrait une citation de sixte augmentée). Il ne diffère peut-être que très peu, d'autres *codas* moins expressives. Mais il a son expression propre, et qui est fort belle :



A côté de ce chant, né "dans l'ombre de la cathédrale", lisez cet extrait du *Ballet comique de la Reine*, de Boijoyeux, "valet de chambre" du roi de France et de Pologne, Henri III. — (œuvre sans doute à peu près contemporaine de celle du moine espagnol). Ce sont des "Syrènes" qui chantent :



(a) Ne vous semble-t-il pas que la clarté si spirituelle de cet accord par broderie, n'a pu naître qu'à la faveur de la lumière tourangelle?

Ce sont les mélodies, les enchaînements d'accords, les dispositions de ces accords, la signification musicale des notes de passage ou des broderies (voyez l'admirable *Fa* de la Basse, dans la coda de Fray Thomas) qui déterminent le caractère: bien plutôt que la nature des accords employés. On l'a dit au chapitre *Harmonie et composition*, mais on ne saurait trop le redire: il n'y a point d'accords fétiches, doués en eux-mêmes d'une beauté dont tout un chacun puisse immédiatement et comme mécaniquement parer sa musique (il n'y a point d'art géométrique, mécanique); en revanche, les vieux moyens, les vieux accords qu'on croirait désuets et démodés ne le sont point, si le génie les vient animer à nouveau.

Quant aux "accords nouveaux" ils n'en sont pas moins extrêmement utiles, à l'occasion, — surtout lorsqu'en les écrivant on fait œuvre réelle d'inventeur par la force d'une sensibilité personnelle.

L'élargissement du domaine musical, en matière d'harmonies inédites, est une loi de l'esprit humain; elle apparaît évidente, déjà, par nos exemples de l'évolution du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Poursuivons donc la série de ces exemples

Les *Retards* sont fréquents au XVI<sup>e</sup> siècle. Inutile de revenir sur les retards simples (sauf, tout-à-l'heure, pour en indiquer des réalisations interdites depuis par les Traités). — Voici des retards simultanés:



(Claudin de Sermizy, *Edition Atteignant*, 1529)

(a) Double retard; il y a le retard *La* (avec la note retardée *Sol*), mais au XVI<sup>e</sup> S. on ne craignait pas les rencontres. — Notez la musicalité charmante des  $\frac{6}{4}$  de passage, à la 1<sup>re</sup> mesure.



(Brumel, *Messe: de Beata Virgine*)

(double retard)



(Brumel, *Motet: Laudate Dominum*)

(triple retard)

2. LICENCES ET PARTICULARITÉS DE STYLE. L'écriture, d'ailleurs souvent magistrale, de ces œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle présente parfois des licences assez hardies à l'égard des règles d'aujourd'hui, — celles en usage dans les Traités. Nous avons expliqué le *pourquoi* de ces règles, et suffisamment insisté sur l'indépendance possible, pour n'avoir point à y revenir. Toutefois, comme au chapitre des *Licences* nous nous bornâmes à celles de Bach, de Mozart et de Beethoven, il ne sera pas inutile de présenter, à ce sujet, les principales caractéristiques du XVI<sup>e</sup> siècle. En voici une étude assez détaillée:

Octave et quinte directes:

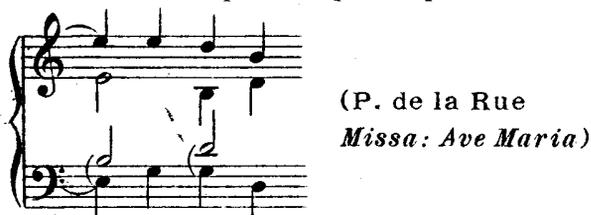


(Jacques Mauduit  
*Chansonnette mesurée*)



(*Psaume CIV*  
Cl. Goudimel)

Octaves ou quintes peu séparées:



(P. de la Rue  
*Missa: Ave Maria*)



(Jacques Mauduit  
*Chansonnette mesurée*)

(le Printemps  
Claude le Jeune)

(Brumel, *Messe de Beata Virgine*)

Quintes par notes de passage :

(a) (b)

(Pavane, Claude Gervaise)

(a) Ré Sol, Do Fa.

(b) Noter aussi, dans cet exemple, les sixtes et quartes par notes de passage, d'ailleurs charmantes.

Pour les *mouvements mélodiques libres* (c'est-à-dire par intervalles augmentés ou diminués) on en rencontre parfois, mais *toujours avec une intention expressive* et point par maladresse d'élève inexpérimenté ou gaucherie de primitif. (1) — Du même ordre expressif et mélodique sont les cas de *sensible descendante* (au Soprano ou à des parties intermédiaires), affectant en général ces formes, très usitées à cette époque :

ou

Je ne reviens pas sur les nombreux exemples d'*accords parfaits sans tierce*, c'est - à - dire avec la *quinte à vide*, et dont la sonorité vocale est excellente, — contrairement à ce que donne celle du piano (parfois un peu creuse). — Inutile de revenir aussi sur le cas des *harmonies syncopés*, que nous avons déjà rencontré.

Les *silences* sont pratiqués, au XVI<sup>e</sup> siècle, d'une façon constante (et non sans habileté) pour éviter des fautes ou faire rentrer les parties avec davantage d'accent. Mais les musiciens de ce temps ne s'astreignent pas à la règle exigeant que la note quittée par une partie qui se

tait, fasse également partie de l'accord suivant. Ainsi Goudimel écrit (*Psaume CV*):

(Les Do de la B. et du T. ne font point partie de l'accord suivant, *Sib Ré*).

(1) On trouve aussi des sauts de 7<sup>es</sup>, voire de 9<sup>es</sup>, exemples :

pax ho - mi - ni - bus

(Josquin des Prés, *Missa: "una musque de Biscaya"*) (*Gloria*)

(Josquin des Prés, *Missa: "Malheur me bat"*) (*Qui tollis*)

Egalement, la sixte majeure (du 2<sup>d</sup> degré au 7<sup>e</sup>) se rencontre parfois; et la 7<sup>e</sup> en 3 notes, et même la 10<sup>e</sup>. Exemples :

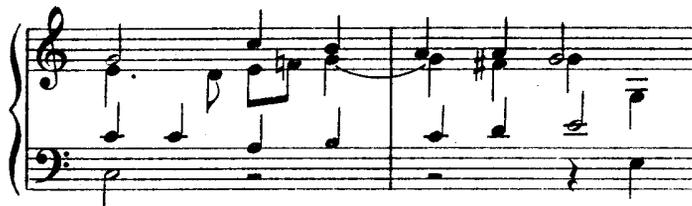
(Josquin des Prés, *Missa: Sine Domino*) (*Osanna*)

(Palestrina, *Motet: Dum aurora*)

(Heurich Isaac: *Vixit Dominus*)

On a déjà vu au XV<sup>e</sup> S. des *doublures de la basse* dans l'accord de sixte, même lorsque cette basse est le 3<sup>e</sup> degré. Ce procédé est courant au XVI<sup>e</sup>, et parfois sans mouvements conjoints.

Il est vrai qu'en général l'effet un peu creux qui en résulterait, se trouve corrigé par l'intérêt des mouvements mélodiques des parties. Exemple :



(Psaume CI  
Cl. Goudimel)

Les *fausses relations chromatiques* sont nombreuses. Nous étudierons plus loin la conception tonale du XVI<sup>e</sup> siècle. Il y a évidemment des oscillations *voulues*, de  $\flat$  à  $\sharp$  (et inversement), qui surprennent parfois, même aujourd'hui, des oreilles habituées à une tonalité moins changeante. Mais ces fausses relations ne manquent point d'un certain caractère expressif; elles mettent davantage en valeur les rentrées dans le ton (et c'est un peu le même but qu'en certaines harmonisations de J. S. Bach). Il est évident que, dans le passage précédent du *Psaume CI* de Goudimel, l'auteur aurait pu écrire  $F\sharp$  dès la première mesure. S'il ne l'a point fait, c'est (je pense) pour donner un accent plus vif à la cadence en *Sol* de la seconde mesure, avec le  $F\sharp$  s'opposant ainsi au  $F\flat$  de la première. — Souvent ces successions de  $\sharp$  et de  $\flat$  sont plus rapprochées, et il en résulte des fausses relations très hardies :

(Pavane, Claude Gervaise)



(fausse relation d'ailleurs fort musicale)

(G. Costeley "Musique", 1<sup>er</sup> fascicule)

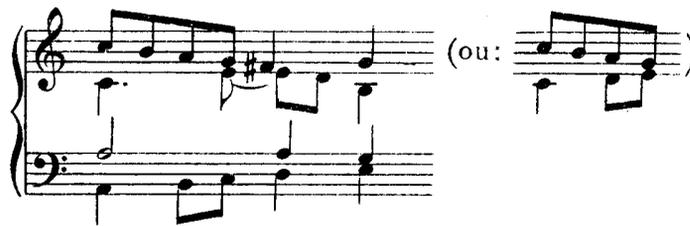


les fausses relations de Costeley sont, je crois, les plus incisives du XVI<sup>e</sup> siècle... on en verra d'autres, plus loin, de ce même musicien.

On trouve encore, chez Goudimel (*Psaume CIV*)



Bach eût écrit, avec un emploi tout indiqué des notes de passage :



**NOTES DE PASSAGE.** — Il en existe déjà beaucoup au XVI<sup>e</sup> siècle. — Régulières, ou par mouvements disjoints (telles qu'on les a vues aux époques précédentes); prises au moment d'un changement d'accord; en rencontre avec la note réelle; il y a aussi des broderies et même des retards avec note réelle. Voici quelques exemples de ces moyens.

(Brumel, de *Beata Virgine*)



L'accord du second temps est évidemment de passage, le Ré du Ténor est note réelle ainsi que le Sol du S.

(P. de la Rue, *Missa: Ave Maria*)



Le dessin du C<sup>te</sup>: *Do Si La Si*, est une broderie fort usitée à cette époque. — L'attaque du *Do* contre le *Si* est d'un excellent style et sonne parfaitement aux voix.

(Palestrina, *Madrigal: Nessun visse*)

(a) Deux 9<sup>es</sup> consécutives, entre B. et C.

(Constanzo Festa, *Motet: Regem archangelorum*)

(a) Rencontre entre T. et C.

(Palestrina, *Motet: Congratulamini*)

(a) Si, Ré, n. de p. sous le Do du Sopr.

(Josquin des Prés, *Motet: Laudate, pueri, Dominum*)

(Note de passage, La (a), sur changement d'accord)

Sur changement d'accord, nous citerons également:

(Josquin des Prés, *Missa: "Una musque de Biscaya", Credo*)

(a) Exemple, assez rare, de 7<sup>e</sup> de D<sup>te</sup> - d'ailleurs préparée.

(b) La, n. de p., sous le Sol note réelle; l'accord est  $\frac{6}{3}$  sur Mi.

(c) La est réellement n. de p.; l'accord est plutôt  $\frac{5}{3}$  sur Do.

(Lombart, *Edition Atteignant, 1529*)

Citons encore les rencontres que voici:

(Brumel, *de Beata Virgine*)

(a) (Savoureuse 7<sup>e</sup> de passage, Mi. Le Fa de la Basse est une de ces notes de passage disjointes, que nous avons déjà signalées chez Okeghem, au XV<sup>e</sup> S.)

(Brumel, *de Beata Virgine*)

(a) Note de passage contre note réelle, à distance de 2<sup>de</sup> min.)

(Pavane, Claude Gervaise)

(Quartes à vide)

(Richafort, *Motet: Tulerunt*)

(Très musicale note de passage Mi (a), sur temps fort).

(Boijoyeux, le chant des Syrènes, extrait du Ballet comique de la Reine)

(a) 7<sup>e</sup> par broderie.

On a vu que les cas sont fréquents, de note de passage contre note réelle :

(Lombart, *Edition Atteignant*)

Mais on trouve aussi des broderies avec note réelle, et même à distance de 2<sup>de</sup> mineure :

(Cl. Gervaise, *Pavane*)

Le retard avec note réelle est courant :

(Palestrina *Missa: Jam Christus*)

Et même à distance de 2<sup>de</sup> :

(Brumel, *de Beata Virgine*)

Quant aux successions d'intervalles dissonants, produites par des notes de passage, on en a déjà signalé plusieurs. Citons encore :

(Josquin des Prés, *Missa: Si dederò*)

(P. de la Rue, *Missa: Ave Maria*)

**DISSONANCES NON PRÉPARÉES.** Bien qu'il soit d'usage, au XVI<sup>e</sup> siècle, de préparer les 7<sup>es</sup> (1) (jusqu'à l'époque de Monteverdi), il existe des infractions à cet usage, telles que les suivantes, par exemple :

(Josquin des Prés, *Missa: Ave Maris Stella. - Agnus Dei.*)

(Josquin des Prés, *Missa: "Lami Baudichon".* (2). - *Qui sedes...*)

**ÉCHAPPÉES, ANTICIPATIONS, APPOGIATURES.** On rencontre surtout des échappées, particulièrement de la forme  (où le *Si* serait une note de passage

disjointe avec un *La* sous-entendu). Cette forme d'échappée existe aussi en montant :

Josquin des Prés, *Missa: Hercules. - Gloria*)

(1) Alors qu'on trouve des 7<sup>es</sup> non préparées, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

(2) On sait que, du temps de Dufay et même de Josquin, certaines Messes contenaient des thèmes de Chansons populaires; ainsi, toutes les Messes dites "de l'homme armé". On s'explique alors le titre un peu familier de cette Messe.

L'anticipation est usitée de temps à autre, et l'appoggiature est rare. Ces derniers moyens ne deviendront d'usage courant qu'avec le style de l'opéra, lorsqu'ils serviront à Monteverdi

et à ses contemporains. Je citerai pourtant un exemple caractéristique, tiré d'une charmante pièce de Pierre Certon sur un sonnet de Ronsard :



(P. Certon,  
"J'espère et crains")

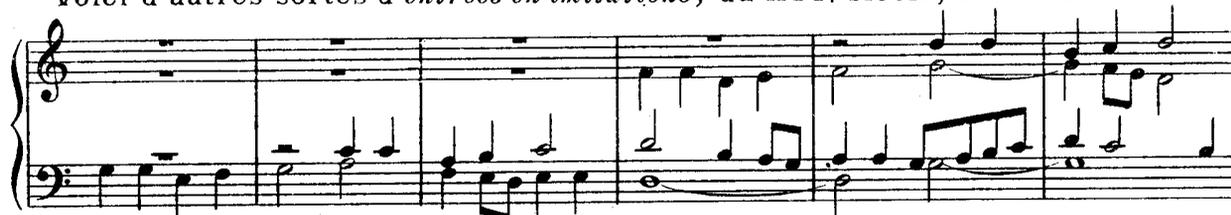
(x) La, anticipation.

**GENÈSE DE LA FUGUE.** Le style *par imitations*, avec des entrées successives, devait donner naissance à des compositions gardant une unité particulière : — les fugues. On trouve déjà des imitations au XV<sup>e</sup> siècle, par exemple dans *le Jour s'endort*, de G. Dufay, dans sa *Messe de l'homme armé*, etc. Le début de *Je ne pas jeulx*, de Jean Okeghem, est un véritable début de fugue, à cela près que la troisième entrée ne se fait point dans le ton de la première :



C'est là une ébauche *d'exposition de fugue*, assez rudimentaire peut-être; cependant, d'une musicalité très nette et d'une écriture aisée. Notez que la fin du sujet forme contresujet et se trouve reproduite par le Ténor, sous la 3<sup>e</sup> entrée.

Voici d'autres sortes d'entrées en imitations, du XVI<sup>e</sup> siècle, celles-ci :



(Brumel,  
de Beata  
Virgine)

Ce sont trois entrées à la quarte (B.T.C.) suivies d'une 4<sup>e</sup> entrée à la sixte mineure de la troisième. Comme chez Okeghem, la fin du sujet se continue sous chaque nouvelle entrée.

Avec G. Costeley, — vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la réalisation se fait plus habile. Il y a, comme souvent à cette époque, des tonalités abordées sans modulation explicite, l'oreille admettant alors immédiatement, comme *Tonique*, une note que l'accord précédent indiquait *sous-Dominante* ou *Dominante*. On peut penser qu'au XVI<sup>e</sup> siècle l'oreille s'emparait rapidement d'une tonalité, et qu'elle admettait ces sortes de raccourcis sans le besoin que les tonalités fussent précisées davantage.

(En certaines *expositions* de J. S. Bach, et surtout dans des entrées de Strettes, on rencontre encore de semblables raccourcis).



(G. Costeley.  
"Musique",  
1<sup>er</sup> fascicule)

Les 4 entrées, ici, se font régulièrement dans les tons d'usage : Tonique, D<sup>te</sup>, Tonique, D<sup>te</sup>.

(a) Sol, Tonique, est pris comme S. D<sup>te</sup>.

(b) Sol, S. D<sup>te</sup>, est pris comme Tonique.

(c) Sol, Tonique, est pris comme S. D<sup>te</sup>.

3. MARCHES. CADENCES. MODULATIONS. TONALITÉ. SENTIMENT HARMONIQUE. EXPRESSION.

MARCHES D'HARMONIE. On en rencontre déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, et même de modulantes :

(Extr. des *Chansons musicales* de Claudin de Sermizy)

(*le Printemps*, Claude le Jeune)

(*Psaume CIV*, Goudimel)

CADENCES. Dominante précédée du 4<sup>e</sup> degré: (c'est une des formes normales de la cadence parfaite).

(Jacques Mauduit *Chansonnettes mesurées*)

(G. Costeley. p. 62 *Edition Expert*)

Cadence par 4<sup>e</sup> degré précédant le 5<sup>e</sup>; ce 4<sup>e</sup> degré étant amené par une modulation préalable :

(G. Costeley)

(a) Modulation en *Ut mineur*, l'accord de tonique étant pris immédiatement comme du 4<sup>e</sup> degré du ton de *Sol mineur*.

Cadence avec  $\frac{6}{4}$  :

(*Psaume CV* Goudimel)

(C'est la classique "cadence parfaite" si fréquemment en usage au XVIII<sup>e</sup> siècle).

Cadences plagales :

(Jacques Mauduit *Chansonnettes mesurées*)

(*Psaume CV* Goudimel)

(Ici il y a double effet plagal : 1<sup>o</sup> de *Re* à *La* 2<sup>o</sup> de *La* à *Mi*).

Cadence rompue, précédant la cadence parfaite :

(*Papane d'Angleterre* Claude Gervaise)

La série de ces Cadences indique bien que *tous les éléments des cadences du XVII<sup>e</sup> siècle existent déjà dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup>*. Il est à noter que les morceaux se terminent, tantôt avec la quinte seule, tantôt avec  $\frac{5}{3}$  en majeur, tantôt enfin (cf. *Pavane d'Angleterre*) avec  $\frac{5}{3}$  en mineur, contrairement à l'opinion (assez répandue) que les musiciens d'autrefois jugeaient "impossible de finir sur l'accord mineur". — Mais non seulement ils ne craignaient pas cet accord: ils se permettaient, à l'occasion, de terminer dans un autre ton que celui du début. La *Pavane d'Angleterre*, qui commence en *Fa*, s'achève sur une cadence hypodorique en *Ré mineur*. Le *Kyrie* de la *Missa: Ave Maria* de P. de la Rue commence en *Do* et finit en *La hypodorien*.

Notons aussi cette curieuse cadence par le 6<sup>e</sup> degré:



(Brumel  
de *Beata Virgine*)

**MODULATIONS.** Une grande variété, *suivant les auteurs et les genres*. Pour la plupart des morceaux religieux, souvent à base d'imitations, les mouvements de parties se font avec des harmonies assez calmes et les modulations ne sont autres que des oscillations entre l'hypodorien et le majeur relatif; cependant cette coutume n'est pas absolue: les *Psaumes* de Goudimel, notamment, sont d'une écriture plus modulante (voir plus haut, dans nos exemples de *marches*, le passage modulant du *Psaume CIV*). D'une façon générale, les modulations se bornent aux tons voisins; exceptionnellement, à ceux dont l'armature ne diffère que de deux ou trois accidents. — L'exemple modulant de la marche d'harmonie extraite de *Printemps* de Cl. le Jeune, montre assez bien le caractère de ces modulations rapides et passagères, sortes d'ondulations entre deux tonalités voisines. On en citera d'autres, fort éloignées, à la fin de cette étude sur le XVI<sup>e</sup> siècle.

(Nous renvoyons également le lecteur à nos exemples sur les *Fausses relations*, celles notamment de G. Costeley).

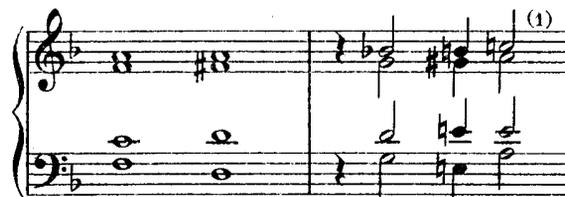
Dans un passage d' "*Amour, amour...*" de Costeley, nous voyons cette suite de tonalités:

Ré mineur — cadence à la dominante par  De là à l'accord parfait de Mi  dominante de La.

puis accord de *Do*♯ — puis cadence rompue par  puis Ré mineur.

Outre ces modulations à des tons assez voisins, on trouve celle que nous avons déjà signalée (voir: *Fausses relations*), par le passage (sans intermédiaire) de l'accord de *Mib majeur* à celui de *Do majeur*. (de Claude Gervaise)

Plus lointaine encore est la succession chromatique que voici, véritablement une trouvaille pour l'époque (et du même style que celles, plus connues, de Monteverdi et de H. Schütz)

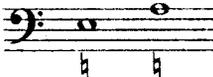


(Palestrina:  
*Plange quasi Virgo*)

**TONALITÉ AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.** La *netteté des cadences* citées plus haut, indique bien que c'est par un de ces lieux communs dont on ne vérifie jamais l'exactitude (faute de savoir), que l'opinion publique dénie au XVI<sup>e</sup> siècle l'avantage de tonalités nettes! Elles existaient déjà au XV<sup>e</sup>, chez Okeghem, ainsi que nous l'avons fait voir... Mais l'origine de ce lieu commun, de cette opinion inexacte (ou du moins beaucoup trop absolue) réside dans l'impression de *modalités grégoriennes*, que l'on rencontre fréquemment chez ces maîtres. Il est certain que ces enchaînements du 1<sup>er</sup> au 2<sup>d</sup> degré, du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup>, etc. (que nous étudierons plus loin) tombés en désuétude au XVIII<sup>e</sup> S.,

(1) Chromatisme très rare chez Palestrina.

devaient paraître *extrêmement vagues* aux oreilles qui n'avaient plus l'habitude que de la Tonique, de la Dominante et de la sous-Dominante. Mais nous répétons ici ce que nous avons dit précédemment au chapitre des *harmonies grégoriennes*: (1) dans ces harmonies, la tonalité est beaucoup moins vague qu'on ne le prétend. Il peut y avoir des cadences nettement caractérisées,

par l'enchaînement de *Dominante hypodorique* à *Tonique mineure*: 

Donnons d'abord des exemples d'harmonies grégoriennes au XVI<sup>e</sup> siècle, avant d'en venir à des tonalités majeures qui ressemblent à celles du XVII<sup>e</sup>.



(Psaume CIV  
Goudimel)



(Psaume CII  
Goudimel)

Quant à la cadence hypodorique, elle commençait à disparaître vers la fin du XVI<sup>e</sup>. (2) On laissait alors aux chanteurs la latitude de faire entendre une *sensible* que, manifestement, ils préféraient. Mais la *version originale* de certains passages exige parfois que l'on se conforme aux anciens modes :



(Cl. Jannequin  
*le chant des oiseaux*)

(a) Il est clair que le Ct<sup>o</sup> devait chanter *Fa $\flat$*  et jamais *Fa $\sharp$* , puisque le Ténor ne pouvait, lui, chanter que *Fa $\flat$  Mib*. Dans une édition ultérieure à cette version (qui est la version originale), le *Fa $\flat$*  du Ténor a disparu, et un *Ré, blanche* permettait alors au Contralto de faire entendre un *Fa $\sharp$* !

Voici des exemples d'enchaînements de caractère grégorien:

du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré,  
et du 3<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup>



(Pavane  
Cl. Gervaise)

du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup>



(Pavane d'Angleterre  
Cl. Gervaise)

(1) Il est entendu que, par abréviation, j'appelle *harmonies grégoriennes* (bien que le chant grégorien fût monodique), les harmonies qui sont écrites dans les modes du plain-chant, et qui donnent à l'oreille ce caractère si particulier. (Voir le chapitre 1<sup>er</sup> de ce volume).

(2) C'est ainsi que chez Palestrina la cadence s'affirme avec la sensible (à  $\frac{1}{2}$  ton de la tonique), alors que Josquin des Prés, plus ancien d'ailleurs, conclut toujours en un mode de plain-chant.

du 3<sup>e</sup> au 2<sup>d</sup>

(Brumel  
de Beata  
Virgine)

du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup>

(Psaume CI  
Goudimel)

Noter ici les rencontres de notes (a) et (b), si courantes au XVI<sup>e</sup> siècle ainsi que chez Bach.

du 2<sup>d</sup> au 5<sup>e</sup>

(a) Sol, note de passage

Noter aussi cet enchaînement :

(P. Certon,  
J'espère et crains...)

et ce passage écrit dans le mode hypolydien (en Sib avec Mi<sup>h</sup> 4<sup>e</sup> degré) :

(Cl. Jannequin  
Las, pauvre cœur)

Considérez la réalisation suivante de Goudimel (Psaume CIII) :

(I) (a) 2<sup>d</sup> degré de Sol hypo-phrygien. Notez le caractère de ce Fa<sup>h</sup>.

L'harmonie de Bach serait plutôt :

(II) ou

Avec une certaine mièvrerie et non sans quelque prétention, un "élève d'harmonie" écrirait peut-être aujourd'hui :

(III)

La conception grégorienne des deux 1<sup>es</sup> mesures, chez Goudimel (ainsi que son Fa<sup>h</sup> à la 3<sup>e</sup> mesure) donne une largeur d'expression toute particulière, et que le XVII<sup>e</sup> siècle, peu à peu, oubliera.

La réalisation (II) a l'avantage d'une grande netteté et d'une certaine force. Mais (III), à côté, semble bien petit (surtout à la seconde mesure).

Tous ces enchaînements, aujourd'hui, sont redevenus familiers à nos oreilles; on les trouve souvent dans la musique française moderne; et les leçons proposées, dans ce traité, sur les modes grégoriens, auront exercé l'élève à ces façons de penser. — Les modalités grégoriennes du XVI<sup>e</sup> siècle n'ont rien de *dur*, ni même de désagréablement austère... Cette austérité a bien son charme, chez un maître. Evidemment, je ne dis pas que *tous* les auteurs de la Renaissance montrent une égale valeur. Rien que dans nos exemples il est facile de se rendre compte (malgré leur brièveté) que certains sont d'une musicalité profonde, d'autres au contraire moins caractéristiques et moins significatifs. — La musique religieuse à base d'imitations, avec ses essais de fugues, présente des inégalités, parfois même des longueurs. Tels morceaux restent admirables, d'autres ne laissent pas de traîner quelque peu. Comment en serait-il autrement? tout le monde n'a pas du génie; et c'est même une chose étonnante, que ce XVI<sup>e</sup> siècle nous ait laissé tant de belles œuvres.

Si, à l'occasion, la tonalité demeure un peu indécise et parfois d'une certaine monotonie, cela tient au moindre talent de l'auteur, non du tout au style de l'époque. — On a vu que les conceptions grégoriennes ne manquent point de vie, ni d'expression, ni même d'une certaine netteté (lorsqu'on est arrivé à *comprendre* ces modes). D'ailleurs, à côté de l'hypodorien, de l'hypophrygien et du locrien, le mineur avec sensible existe parfaitement au XVI<sup>e</sup> siècle,

ainsi que le majeur tel qu'on l'écrivit au siècle suivant. Voici des exemples de ce majeur, déjà plusieurs fois rencontré:



(*le Printemps*  
Claude le Jeune)

(*le Printemps*, Claude le Jeune)



(*Pavane*, Claude Gervaise)



Inutile de multiplier les citations de ce genre. On en trouverait un grand nombre, particulièrement chez Claude le Jeune, Cl. de Sermizy, Claude Gervaise. Il existe également un majeur très net chez Palestrina (et déjà, au XV<sup>e</sup> siècle, chez Okeghem). Le plus déconcertant peut-être, à cette époque, réside dans l'oscillation de la tonalité, déjà signalée à propos des fausses relations. Souvent la musique de Costeley exige que l'oreille *accepte instantanément une tonalité*, et qu'elle la puisse quitter avec la même désinvolture.

Déjà les passages suivants offrent des exemples de ces tonalités rapidement changeantes:



(P. Certon  
*J'espère et crains...*)

(Notez aussi l'anticipation (a), si musicale).

et:



(Anthoine de Bertrand  
1<sup>er</sup> livre des *Amours* de  
P. Ronsard. — 1573)

Ces musiciens de la Renaissance savaient très bien ce qu'ils faisaient, et point ne s'agit là de fausses relations écrites au hasard, mais d'un jeu voulu et subtil. On rencontre, dans certaines œuvres de Fauré, de telles ondulations — avec d'ailleurs une musique plus évoluée, plus parfaite (et plus profonde aussi, peut-être). La *Bonne chanson* demande, par moments, qu'on sache *comprendre le passage rapide* (si souple, heureusement) *d'une tonalité à une autre*.

Voici quelques mesures de G. Costeley, qui sont parmi les plus caractéristiques de ces curieuses oscillations de # a b :



(*"Musique"* 1<sup>er</sup> fascicule, chanson N<sup>o</sup> 2 page 10 de l'Édition Expert)

Ces sortes de fausses relations se voient encore chez certains auteurs de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans des fugues : elles ne contribuent pas à rendre clair le sentiment harmonique de ces œuvres ; on est encore bien loin de la perfection tonale et contrapunctique de J. S. Bach.

**SENTIMENT HARMONIQUE.** Lorsque les maîtres du XVI<sup>e</sup> n'écrivaient point par imitations, ils s'abandonnaient davantage à leur *sentiment harmonique* ; cela est tout naturel puisqu'alors les mouvements des basses étant plus libres, le musicien n'avait pas à lutter contre la difficulté, toujours grande, de soutenir les *dessins obligés* de la fugue, par les *harmonies les plus naturelles*. On a prétendu parfois qu'à cette époque il n'existait que des "mouvements de parties" ; et que d'ailleurs, les accords ne sont autre chose que le résultat de ces mouvements de parties. — C'est une querelle de mots ; tâchons d'y voir clair. — Dans une leçon d'harmonie où, pour le chant, nous choisissons la meilleure basse — sans d'ailleurs nous préoccuper de la *mélodie* qu'elle forme, mais uniquement guidés par le choix des accords à enchaîner, — évidemment, cette Basse *a une ligne* (bonne ou mauvaise). Mais cette ligne *résulte des accords* que nous avons choisis, et non ceux-ci de la ligne. — Dans le passage de Costeley, cité plus haut, l'auteur a songé tout d'abord à la ligne des parties ; et nous avons l'impression que ses harmonies résultent, *un peu au hasard*, de ces différentes lignes. Enfin, dans une fugue de Bach, il existe à la fois un admirable sens harmonique, et une *liberté ordonnée*, quant aux mouvements ; mais Bach est un des *très rares* musiciens qui aient résolu le problème de cette synthèse parfaite du "vertical" et de l'"horizontal".

Il ne serait pas difficile de trouver, au XVI<sup>e</sup> siècle, nombre de mesures où le rôle de la Basse est tout simplement *harmonique*.

Les choristes d'aujourd'hui qui ont l'habitude de chanter telles ou telles chansons de cette époque, savent bien que, s'il en est qui procèdent par imitations, d'autres au contraire ne présentent que des mouvements de basses peu intéressants par eux-mêmes. (1) Ces mouvements sont déterminés par le choix des accords et la nature essentiellement *harmonique* du morceau.

*L'absence de sentiment harmonique au XVI<sup>e</sup> siècle* : encore une erreur qu'il s'agit de réfuter.

Or, voyez simplement la ligne de Basse, dans les exemples de *cadences nettes* que nous avons donnés : elle n'est telle, que par le rôle, voulu, des différents accords qu'elle soutient. *L'idée est harmonique*. Il en est de même dans le curieux passage chromatique de Palestrina (*Plange quasi Virgo*). Et les citations suivantes viennent à l'appui de notre thèse :



(*Le Printemps*  
Claude le Jeune)

(la réalisation des intermédiaires n'ayant pas un intérêt primordial, j'indique seulement par le chiffre, les accords employés)

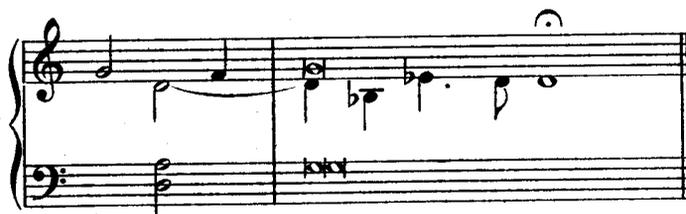
(1) Et pas toujours bien aisés d'intonation.

(G. Costeley. *Edition Expert*)

Il est hors de doute que les musiciens de ce temps se montraient déjà, à l'occasion, de *fins harmonistes*. Parfois leurs accords sont assez monotones — et d'une monotonie voulue, afin de laisser bien en dehors le rythme et les paroles (cf. la *Bataille de Marignan*, de Cl. Jannequin). Mais en d'autres cas, l'on goûte une finesse de touche tout à fait exquise — notamment dans cette pièce de Pierre Certon <sup>(1)</sup> (*J'espère et crains..*), qu'il faut avoir entendu aux voix pour en goûter le raffinement si musical.

**L'EXPRESSION AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.** Une dernière erreur à combattre: celle du *manque d'expression* de cette musique. Conception des plus dangereuses: celle de la possibilité d'un art purement plastique. A supposer qu'il existe, ce n'est pas au XVI<sup>e</sup> siècle que vous le trouverez, — non plus que dans la monodie grégorienne. Si par hasard certains morceaux à base d'imitations n'ont point de sens expressif, point de signification en rapport avec la sensibilité humaine, soyez assurés qu'ils sont alors d'un extrême ennui: et ce n'est pas la régularité de leurs imitations qui, à elle seule, leur pourrait conférer la moindre vie. — En revanche, certaines des œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle nous apparaissent des plus expressives; peu importe le plan, et que l'auteur y ait employé, ou non, des réponses de thèmes d'une voix à l'autre. — Citons seulement quelques passages où l'expression est évidente; il n'en faudra point davantage.

EXPRESSION  
PAR LA LIGNE: (2)

(Fevim, *Messe: Menta tota*)

(Voyez aussi l'exemple de Vittoria: *o vos omnes qui transitis per viam*, avec la ligne expressive du ténor)

("Selon ta grand' clémence")

(Psaume CII  
Goudimel)

Le chromatisme expressif n'est pas moins heureux, et même avant la fin du XVI<sup>e</sup> siècle:

(Cl. le Jeune (1530 - 1564)  
"qu'est devenu ce bel œil?")

(1) Déjà citée précédemment.

(2) Elle existe déjà au XV<sup>e</sup> siècle, dans *le Jour s'endort* de Dufay. Elle existait déjà dans les œuvres de Guillaume de Machaut: voyez la 9<sup>e</sup> par appogiature, que nous avons citée.

## EXPRESSION PAR L'HARMONIE :

(Psaume CIV, Goudimel)

(a)

(b)

(a) Notez cet accord mystérieux et sombre et, dès (b), la couleur obscure de ce passage si expressif.

(Id.)

(a)

(a) Expressive modulation avec ce *Sol#* venant après le *Sol*.

(Psaume CII, Goudimel)

(a)

(“Miséricorde au pauvre vicieux...”)

Noter les harmonies sourdes de cette réalisation, et surtout (a)

(Id.)

(a)

(Modulation expressive)

Et l'expression (a) de cette cadence rompue, avec la ligne du Contralto :

(a)

(Psaume CIII, Goudimel)

ÉVOLUTION VERS LES HARMONIES DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE.

Terminons enfin cet exposé de l'art du XVI<sup>e</sup>, par quelques exemples montrant l'évolution qui, dès la fin de ce siècle, mène à l'harmonie du XVII<sup>e</sup>. Ce n'est pas seulement dans la netteté du mode majeur (voir les citations, plus haut, à ce sujet), c'est aussi dans le sens *déjà presque moderne* de certaines harmonisations :

(le Printemps,  
Cl. le Jeune)

(a)

(b)

Il y a quelque chose de plus *délié* dans cette basse, avec l'emploi des deux accords de sixte (a) et (b)

De même, la *sensible* à la basse est d'un emploi qui sent le XVII<sup>e</sup> siècle :

5 6 5 — 4 # #

(G. Costeley)

Enfin, et d'une façon générale, la plupart des exemples que nous avons réunis au sujet de la *netteté des cadences et des tonalités*, correspondent à la période d'évolution vers la conception tonale du XVII<sup>e</sup> siècle. Peut-être d'ailleurs ne faudrait-il point délimiter cette période par des dates ; car dans une même époque il coexiste souvent des styles un peu différents. Le XVI<sup>e</sup> siècle a vu des Messes relativement archaïques, si nous les comparons aux *Dancieries* de Claude Gervaise, — et pourtant Claude Gervaise, qui écrivit pour François I<sup>er</sup>,

n'est pas de la fin du siècle. <sup>(1)</sup> Mais son style annonce déjà, en certaines harmonies, celles du XVII<sup>e</sup>. Inversement, sous Louis XIII subsistent encore des modalités grégoriennes; car tous les compositeurs d'un même temps ne sont point semblables et tous n'ont pas le même genre de sensibilité.

Le chromatisme auquel, prétendait-on, les musiciens de France se complaisaient davantage, (l'art des Italiens se révélant plus dramatique et plus mélodique), ce chromatisme d'accords parfaits de tonalités différentes, n'était évidemment pas le monopole de nos artistes. J'ai cité un exemple de Palestrina; il en existe dans la musique anglaise du même temps, et bientôt après l'on en retrouve chez H. Schütz (cf. *Traité de composition* de M<sup>r</sup> V. d'Indy). Mais, puisqu'on assure que le chromatisme fut cultivé par le XVII<sup>e</sup> siècle, il est manifeste qu'on en trouve déjà l'usage antérieurement, comme en témoigne ce passage du *Prin. temps*, de Claude le Jeune :



Enfin, il se trouve dans les œuvres d'Anthoine de Bertrand, un exemple extrêmement curieux, de  $\sharp$  et  $\flat$  simultanément, — bitonalité par broderie contre "note réelle", et que je citerai plus loin. (Il m'est communiqué par M<sup>r</sup> H. Expert, dont le zèle toujours vigilant vient de tirer de l'oubli tout un recueil de ce musicien, sur des poèmes de Ronsard).

Terminons enfin cet exposé de l'évolution harmonique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, en citant de très curieux passages des *Madrigaux* (1580) de Gesualdo, prince de Venouse. Il s'y trouve une liberté tonale des plus audacieuses :

(Merci grido piangendo) (Id.)

(puis en Fa  $\sharp$  majeur)

Puis, dans le même morceau, des successions telles que les suivantes, donnant comme de subits changements de coloration :

et

Tu m'occidi, o crudele...)

Notons aussi :

7<sup>e</sup> à peine préparée

(1) Et Claude Gervaise nous montre encore l'erreur des théoriciens qui prétendraient que l'art du XVI<sup>e</sup> siècle, "purement contrapunctique", accordait une égale importance à chaque voix, à chaque partie instrumentale. — Le fait a pu se produire, assez souvent même, en des œuvres à base d'imitations (par exemple, les *Messes* et les *Motets*). Mais les *Danceries* de Claude Gervaise sont d'un style tout différent, et il en va de même dans plus d'une *chanson* italienne à 4 voix, d'origine populaire. Ainsi l'art "mélodique" du XVII<sup>e</sup> siècle (je pense à celui des opéras) n'est point né de toutes pièces, ni par opposition brusque avec celui du XVI<sup>e</sup>. — J'ai cité Claude Gervaise, pour ce qu'il est relativement ancien, ayant vécu sous François I<sup>er</sup>, mais on trouverait souvent une analogie prépondérante mélodique du Soprano chez Claude le Jeune, Claudia de Sermizy, etc.

### III. XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES (1)

On a sous-estimé, le plus souvent, le rôle du XVII<sup>e</sup> siècle dans l'évolution de la musique. D'ailleurs, il faut bien l'avouer, on le connaît fort mal : avec d'autant moins d'excuse, qu'il existe suffisamment de bonnes éditions pour donner des aperçus sérieux sur cette période de l'art musical. Or, que produit-on dans les concerts ? Parfois, des airs de Lully, toujours les mêmes et qui sont loin de le représenter complètement. Mais parmi les autres musiciens français d'opéra, qui joue-t-on ? aucun, et pas davantage les Italiens (2) (J. Peri, Cavalli, Luigi Rossi. etc.) Quant à notre belle école d'organistes du XVII<sup>e</sup>, les professionnels de l'instrument l'apprécient sans doute, mais eux seuls. Il a fallu quelques initiatives particulières pour nous révéler Monteverdi (3) (*Orfeo* à la *Schola Cantorum*, le *Couronnement de Poppée* au *Théâtre des Arts*, sous la direction de M<sup>r</sup> Rouché).

Le XVI<sup>e</sup> siècle fut remis à la mode par le dévouement de Charles Bordes et de ses Chanteurs de Saint-Gervais ; mais (depuis le temps d'une *harmonie réellement existante*) ce sont les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui se trouvent les plus mal partagés : aucun d'eux ne mérite cet oubli.

Quant au sujet particulier qui nous occupe, celui de l'évolution harmonique, le XVII<sup>e</sup> vaut bien qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie avec quelque détail. Il apporta beaucoup de nouveau dans le monde ; il n'est pas moins que révolutionnaire. On n'y voit de traditionnel, par rapport au XVI<sup>e</sup>, que le développement de l'art de la fugue, lequel se poursuivra régulièrement jusqu'à Hændel, J. S. Bach et Mozart. Mais pour le reste ! Des accords inédits, une autre forme mélodique ; (4) une conception différente, de la tonalité comme des modulations ; le tout, favorisé par la naissance de l'Opéra et la pratique de la *Basse continue*, — réalisé par des génies de premier ordre, tels que Monteverdi et H. Purcell, — pour ne citer que les deux plus grands.

#### CONCEPTION TONALE AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

Parlons d'abord de la conception tonale et de ce qui, par là, distingue les deux siècles (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>)

Une des principales caractéristiques de celui-ci, c'est la simplification de l'accompagnement (5) jointe à une expression plus dramatique, plus accentuée et plus *personnelle* — *ment active*, de la partie principale chantante (sauf encore, bien entendu, dans le cas des chœurs).

Joignez-y une importance *plus constante* attachée au caractère *expressif* des accords et des enchaînements d'accords qui soulignent le chant ; — en somme, la prépondérance de l'élément harmonique, soutien de la mélodie qui s'épanche ; et cela conduisit forcément à la découverte, à l'usage courant de nouveaux accords.

Dans cette évolution de l'harmonie, il advint que la suprématie s'affirma du majeur et du mineur, amenant peu à peu l'oubli des modes du plain-chant, ainsi que des accords par faits des 2<sup>d</sup> et 3<sup>e</sup> degrés.

Le sentiment des dominantes hypodoriennes s'effaça ; (6) l'hypolydien disparut, avec l'hyphrygien. L'intervalle *Fa-Si $\flat$*  n'était plus interprété qu'en *Do majeur* ou en *La mineur* ;

(1) En y comprenant le XIX<sup>e</sup> jusqu'à Schubert inclus.

(2) Par exception, un intéressant concert de la Revue Musicale, en avril 1926, nous révéla de fort beaux chœurs de l'*Orfeo* de Luigi Rossi, en même temps qu'un merveilleux *Psaume* de Monteverdi transcrit fidèlement par M<sup>r</sup> F. Raugel.

(3) Grâce aux soins vigilants de M<sup>r</sup> Vincent d'Indy, notamment.

(4) J'ai dit, plus haut, que la "mélodie accompagnée" existait déjà au XVI<sup>e</sup> ; mais c'est par le caractère des mélodies que le XVII<sup>e</sup> se distingue des siècles précédents.

(5) Sauf, bien entendu, chez les fuguistes.

(6) J'ai noté cette évolution, déjà vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle — voir plus haut.

le ton de *Sol* comportait nécessairement un *Fa*♯, note sensible; et le ton de *La mineur*, un *Sol*♯. — Un événement capital: c'est, dans les œuvres de Monteverdi, la *Septième de Dominante non préparée*.<sup>(1)</sup> La prépondérance que prit alors cette harmonie dans la plupart des phrases musicales eut pour effet que l'on négligea les sensibilités plus discrètes du troisième et du second degré, comme aussi la cadence hypodorienne, moins appuyée, et qui n'insistait pas à l'égal de la cadence parfaite avec  $\frac{7}{4}$ .

Les conséquences de la septième de dominante furent: d'abord, l'importance plus grande dès lors accordée au rôle de la *Dominante* dans toute phrase musicale (et aussi de la *sous-Dominante*, laquelle souvent prépare cette Dominante); ensuite, un emploi plus fréquent de la *sensible réunie au 4<sup>e</sup> degré* (*Fa*, *Si*, dans un même accord: celui de  $\frac{7}{4}$  sur *Sol*). D'où, une sorte de précision tonale presque étroite (+6 sur *Re* est plus précis que  $\frac{6}{3}$ , car  $\frac{6}{3}$  peut appartenir au ton de *La mineur*; — et plus précis également que  $\frac{6}{4}$ , qui semble moduler en *Sol majeur*.)

Cette précision tonale peut avoir ses inconvénients, lorsqu'elle confine à certaine mesquinerie<sup>(2)</sup> (et d'ailleurs, tout dépend du caractère de la phrase, de la sorte de sensibilité du compositeur). Mais elle a présenté des avantages au XVII<sup>e</sup> siècle, puisqu'elle eut pour résultat direct de permettre des modulations plus lointaines et plus chromatiques. Ces modulations, l'oreille les admit volontiers (et mieux qu'au XVI<sup>e</sup>) à cause justement de la netteté propre à la septième de dominante qui consolidait le nouveau ton. L'usage de la sixte augmentée étendit encore le champ des modulations; et de la sorte, de vastes territoires nouveaux furent annexés au royaume de la Musique.

BASSE CONTINUE. — Il y eut aussi, joint à la *simplification des parties intermédiaires* en certains cas (récitatifs, airs dramatiques), le système de la *Basse continue*. On pouvait écrire un morceau d'une façon abrégée, ne précisant que la principale des parties mélodiques (en général, le *Soprano* vocal ou instrumental) et la *Basse*, avec son chiffrage *déterminant ainsi les accords employés*. La "réalisation" restait confiée au talent et à l'initiative de l'organiste ou du claveciniste. (Bien entendu, pour des chœurs et des partitions d'orchestre, le compositeur spécifiait tous les détails de son œuvre, — à moins qu'il n'indiquât, parfois, certaines abréviations au moyen de cette Basse continue et ne confiât la réalisation des intermédiaires au chef d'orchestre, ou même au copiste...)

Ce système offrait des avantages et des inconvénients. Pour ceux qui voulaient faire bon marché de l'art contrapunctique et simplifier jusqu'à l'extrême les accompagnements, il était bien commode. Mais alors, il encourageait certaine "mentalité primaire" et la paresse de ne point réaliser exactement l'idée musicale. En revanche, le rôle tonal, *harmonique*, de la Basse, se trouvait mieux affirmé. D'où une attention plus précise apportée à l'"*audition verticale*" et facilitant les progrès de l'harmonie proprement dite. Entendant mieux les accords, on leur attribuait une majeure importance, on se dirigeait plus volontiers vers des harmonies nouvelles et des modulations hardies.<sup>(3)</sup>

J'ai signalé que ce rôle *harmonique de la Basse* existait en puissance, déjà, dans certaines œuvres du XVI<sup>e</sup> siècle (cf. les basses de la plupart des *Chansons profanes*, — et celles aussi des *Pavanes* de Claude Gervaise). Le choix judicieux des renversements donne plus de souplesse à l'harmonie du XVII<sup>e</sup>, (alors qu'au siècle précédent il y a majorité d'accords parfaits à l'état fondamental). — J'ai dit également que, les contrepoints se faisant plus simples, le maniement

(1) On a vu cet accord de  $\frac{7}{4}$  non préparé *longtemps avant Monteverdi*, chez P. de la Croix notamment, et chez G. de Machaut... Mais il fut à peu près oublié aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles; du moins, on ne l'écrivait plus sans préparer la 7<sup>e</sup>. Et, même avec cette 7<sup>e</sup> préparée, il n'est pas fréquent: on peut lire des pages entières de musiciens du XVI<sup>e</sup>, sans le rencontrer.

(2) Voyez, par exemple, l'effet regrettable d'une  $\frac{7}{4}$  au milieu d'accords  $\frac{5}{3}$  à l'état fondamental, dans un mode grégorien.

(3) Les accords parfaits de tonalités différentes (et parfois très éloignées) que l'on rencontre chez certains musiciens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, constituaient plutôt des "changements de coloration" que de véritables modulations. Et si je parle des "modulations hardies" que l'on rencontrerait au XVII<sup>e</sup>, il faut reconnaître d'ailleurs qu'elles sont encore l'exception, — écrites par des précurseurs. C'est surtout au XVIII<sup>e</sup>, avec Bach, Mozart, Rameau, puis Beethoven, qu'elles s'affirment d'une manière plus fréquente. Encore furent-elles souvent discutées par les contemporains...

des basses et l'usage des renversements devenait plus aisé (de justes basses, de souples mouvements sont possibles jusque dans la fugue, avec des contrepoints vivants et variés. — Mais c'est un art difficile : au début du XVII<sup>e</sup> siècle on était loin de la perfection atteinte par J. S. Bach, Mozart, et Rameau.) — Enfin, la Basse continue obligeant à noter l'harmonie, elle la précisait. Car l'esprit humain, malgré tout, a besoin des signes. En somme, je pense qu'à ce moment de l'évolution musicale, cette basse continue ne fut pas inutile : mettant en évidence, tout justement, le rôle capital de la partie inférieure dans la musique. — Je n'en cacherai point, non plus, les inconvénients. Si l'on attache une trop grande importance aux Basses et surtout si l'on néglige de savoir pratiquer le contrepoint dans leur écriture, elles manquent de vie. A l'orchestre, notamment, de longues tenues sont parfois regrettables. Il se peut qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, chez certains musiciens, la Basse continue ait simplifié à l'excès la réalisation des autres parties. (1) Mais, si l'on regrette évidemment l'abandon du grégorien, c'est beaucoup plus la faute de la septième de Dominante que de la Basse continue.

Celle-ci, donc, favorisa les inventions harmoniques du XVII<sup>e</sup> siècle, et qui sont nombreuses (comme on le verra plus loin). Ces inventions, dans une certaine mesure, compensent l'appauvrissement dû à l'oubli des modes du plain-chant. En outre, les nouveaux accords s'accompagnent de nouvelles modulations et d'une vie mélodique nouvelle. On discerne que les mélodies se font plus longues : et surtout plus longues les périodes tonales. Au XVI<sup>e</sup> siècle la tonalité oscille, comme en de courtes vagues ; au XVII<sup>e</sup> elle reste établie pour une durée plus grande, — non sans d'ailleurs se permettre des incursions vers des tons plus éloignés du ton principal. Les enharmonies, les résolutions exceptionnelles et chromatiques de septièmes diminuées s'y prêteront admirablement. — Tout cela permet alors un plus vaste développement des épisodes musicaux et prépare la sonate, la symphonie, comme aussi les vastes fugues de J. S. Bach.

Le XVII<sup>e</sup> est un temps d'évolution et de découvertes ; il élabore des éléments du langage des "classiques" du XVIII<sup>e</sup> : œuvre très féconde, très active et dont il est rare qu'on soupçonne la richesse. Quelques exemples éclaireront l'exposé de nos vues.

**MONTEVERDI.** C'est un génie essentiellement inventif, et non seulement dans la disposition des parties vocales, mais dans les accords employés. Je cherche en vain, parmi les musiciens du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècles, la trace de certains moyens que l'on rencontre couramment chez Monteverdi. Tout porte à croire qu'il les a découverts. Il y a chez lui tant de personnalité, tant d'imprévu et de hardiesse, (avec tant de logique expressive), une force d'invention si active et si incessante, qu'on ne s'étonne presque pas qu'il ait créé des moyens nouveaux. Car l'on peut bien dire qu'il les a créés, alors même que G. de Machaut (2) ou P. de la Croix ont écrit des septièmes et des neuvièmes : — alors même qu'il s'en puisse trouver chez les Madrigalistes d'Italie, au XIV<sup>e</sup>, — ceux-ci connus de leurs successeurs du XVI<sup>e</sup>.

Il est manifeste que Monteverdi, malgré la qualité de sa ligne, est moins que tout autre un de ces musiciens "purement plastiques" à l'existence de qui veulent croire certains modernes théoriciens. Chez l'auteur d'*Orfeo*, la musique naît du sentiment. Langage, et moyen d'exprimer. Monteverdi, comme Moussorgsky, me semble un "expressionniste" et même un "impressionniste", — ce qui n'empêche pas sa musique d'être construite et, toute individuelle, toute dramatique qu'elle soit, de conserver une haute et noble tenue... Si notre rôle, ici, est forcément celui de l'analyste qui dissèque les œuvres pour en exposer quelques "préparations anatomiques", il importait de rappeler aussi quelle fut la source de cette vie musicale intarissable.

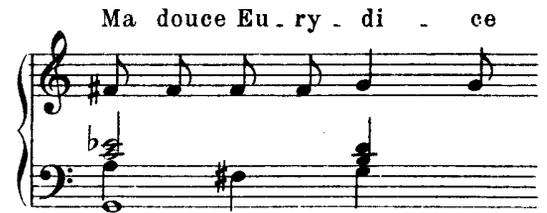
Avant de citer des exemples de Monteverdi, une remarque de toute importance : seules authentiques sont les réalisations des passages écrits pour chœur ou pour orchestre (avec ou sans *Soli*). Au contraire, les *Récitatifs* (sauf exception) ne nous sont connus que par la

(1) Toutefois, d'une façon générale, il serait erroné de prétendre qu'elle ait tué le style contrapunctique, puisqu'au XVII<sup>e</sup> siècle la fugue ne cesse de prospérer, jusqu'au *summum* de perfection atteint au XVIII<sup>e</sup> avec Bach et Mozart. L'abandon de la technique de Bach, après sa mort, provient de causes tout autres.

(2) De tous les prédécesseurs de Monteverdi, c'est G. de Machaut qui lui ressemble le plus, par la force d'invention se traduisant en des trouvailles si musicales et restées parfois si jeunes. — Il convient aussi de rappeler que l'auteur d'*Orfeo* n'ignorait point les *Madrigalistes* italiens du XIV<sup>e</sup>, assez voisins de G. de Machaut.

Basse continue et la ligne vocale. Leur réalisation était confiée à l'initiative de l'exécutant chargé de la partie d'accompagnement. — Cela, sans doute, n'offrait que peu d'inconvénient lorsque vivait encore le musicien; il n'en est pas de même si l'on considère des éditions modernes.

Comparez les harmonisations de M<sup>r</sup> d'Indy à celles de M<sup>r</sup> Malipiero: elles sont fort différentes, en plus d'un endroit. Et malgré les intentions excellentes, malgré le sympathique dévouement de l'auteur de *Fervaal*, il est à craindre que telle de ses réalisations ne soit légèrement anachronique; par exemple celle-ci:



La version de M<sup>r</sup> Malipiero ne présente point cette *septième diminuée sur pédale*, et traite simplement le *Fa* # du chant en appogiature, — ce qui semble peut-être plus conforme au style de l'époque.

Autre divergence à noter: à la fin du *récit* de la Messagère annonçant la mort d'Eurydice, M<sup>r</sup> d'Indy harmonise au moyen d'un *renversement de quinte augmentée* (sur: *est morte*), et M<sup>r</sup> Malipiero se contente de l'accord de sixte (*Si, Ré, Sol*). Les deux interprétations sont possibles, car l'accord de quinte augmentée fut écrit par Vittoria, et par Palestrina (et d'ailleurs, Monteverdi était capable de l'*inventer*); toutefois, il nous semblerait assez que l'accord de sixte de M<sup>r</sup> Malipiero fût réellement conforme à la pensée de Monteverdi.

Enfin, dans le *Prélude* d'*Orfeo*, j'avais trouvé une manifeste 9<sup>e</sup> de Dominante:



(Edition de la *Schola Cantorum*, dûe à M<sup>r</sup> V. d'Indy)

Mais, et bien à regret, je dois renoncer à en faire état, puisque dans l'édition de M<sup>r</sup> Malipiero je trouve simplement ceci:



et que, même en n'admettant point comme incontestable la réalisation de M<sup>r</sup> Malipiero, un doute subsiste. (1)

#### ACCORDS EMPLOYÉS PAR MONTEVERDI.

(toutes les citations suivantes sont extraites d'*Orfeo*) Je n'insiste pas sur 5,  $\frac{6}{3}$ ,  $\frac{6}{4}$ , — ni sur la septième de Dominante; mais l'on trouve également des 9<sup>es</sup> de Dominante:



(a) Notez cet accord de 7<sup>e</sup> maj. amenant la modulation sur *Fa* # dominante.

(b) Cette réalisation sous-entend *Mi* # ou *Mi* b. Mais de toute façon, c'est une 7<sup>e</sup> sans préparation.



(a) Neuvième de dominante, majeure, produite par n. de p. à la Basse.

(Agrégation donnant la 9<sup>e</sup> sous la fondamentale)



(a) Admirez la puissance expressive dure-tard *Mi Ré*, sur *Fa Ré* de la clef de *Fa*.

(Le *Sib* du Soprano n'est pas une 9<sup>e</sup> de Dominante, mais je joins cet exemple au précédent parce qu'il se trouve dans le même morceau, — et simplement à titre de renseignement sur l'écriture de Monteverdi).

(1) La différence de tonalité de ces deux versions provient de ce qu'un passage en *Ré mineur* succède à ce début. Il est extrêmement probable que la tonalité originale est bien celle de *Do*, transcrite par M<sup>r</sup> Malipiero, alors que M<sup>r</sup> d'Indy aura jugé plus logique de faire succéder *Ré mineur* à *Ré majeur*. Mais il est incontestable que l'enchaînement de *Do* à *Ré mineur* présente infiniment plus de caractère, pour inattendu qu'il soit. Et cet enchaînement n'était point pour inquiéter Monteverdi...

Autres septièmes ou neuvièmes.

Ce qu'on ignore en général, c'est que Monteverdi n'a pas écrit que des  $7_+$  et des  $9_+$ . Il emploie, à l'occasion, d'autres accords de 7<sup>es</sup> et même de neuvièmes. En voici des citations :

- (a) Accord de septième avec préparation "insuffisante" (d'ailleurs excellent).
- (b) Anticipation du Ré.
- (c) Septième de D<sup>te</sup> avec retard de la sensible. (Remarquer aussi le double retard à la 1<sup>re</sup> mesure, donnant au dernier temps un accord  $\frac{4}{3}$  2<sup>d</sup> Renv! d'accord de 7<sup>e</sup>).  $\frac{6}{6}$

Les septièmes peuvent aussi résulter de broderies :

On a déjà signalé un cas de 7<sup>e</sup> majeure sans préparation, formé par notes de passage au temps fort (voir à la citation

de  $b9_+$  sur Ré). Voici d'autres septièmes, à caractère d'appoggiatures, mais qui n'en sont pas moins nettement des accords de septièmes :

(a) On pourrait analyser : Mi, note réelle; Fa et La, n. de p.; mais l'oreille a assez bien l'impression d'un accord de 7<sup>e</sup> sur le Fa.

Sixte augmentée : (déjà écrite, il est vrai, par l'Espagnol Fray Thomas, et par Palestrina).

Septième diminuée. Ainsi qu'on l'a exposé plus haut, il n'est pas certain que tels passages de récits d'Orfeo, réalisés par des modernes avec  $7_-$  (ou des renversements de  $7_-$ ), aient comporté tout d'abord une telle harmonisation. Peut-être Monteverdi n'a-t-il pas employé cet accord, au moins dans Orfeo. Cependant, un passage tel que le suivant, réalisé par M<sup>r</sup> Malipiero, semble bien correspondre à l'idée de Monteverdi; celui-ci aurait donc écrit l'accord +2, au moins par appoggiature (ce qui est un achèvement à son emploi normal).

PÉDALES. (1) Ici également je n'affirmerais pas d'une manière absolue que Monteverdi ait eu recours à l'accord de septième de dominante placé sur la Tonique-pédale (et qui se chiffre +7); toutefois, si l'on considère les passages suivants, les réalisations en paraissent assez plausibles :

(1) On a vu que la pédale est d'origine fort ancienne, puisque Pérotin, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, y recourt.

De même :

*Orphée*  
(Réalisation de M<sup>f</sup> Malipiero)  
*Basse continue*

Ici il n'est guère possible d'harmoniser autrement que par cet accord +7 (ou bien, comme le fait M<sup>f</sup> d'Indy, par  $\begin{smallmatrix} +7 \\ 6 \\ 6 \end{smallmatrix}$ ) — à moins de traiter le *Fa* # comme appoggiature du *Sol*, avec  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  sur *Sol*, ce qui donne une harmonie plus monotone, et moins vraisemblable.

NOTES DE PASSAGE, APPOGIATURES, etc. Elles montrent le caractère essentiellement expressif de ces lignes mélodiques et de ces harmonies audacieuses :

Sort fu - nes - te!

(Réalisation de M<sup>f</sup> d'Indy)

(a) Notez la hardiesse de cette rencontre par mouvement chromatique à la Basse, et l'accord  $\begin{smallmatrix} b7 \\ b3 \end{smallmatrix}$  qui la suit, ainsi que les quintes (b)

Les réalisations suivantes (de Monteverdi, et non de ses transpositeurs) sont plus audacieuses encore. Pour les "comprendre", il faut même, par moments, faire tout-à-fait abstraction de la sonorité que donne le piano, et noter qu'il s'agit là de parties instrumentales dont chacune *chante* avec son timbre.

(p. 40 de l'Édition Malipiero)

(Id., p. 37)

(Id., p. 25)

(*Sol* ♯ contre *Sol* #!)

MODULATIONS. Elles sont extrêmement variées, et il est impossible d'en former un "catalogue". Tantôt il s'agit d'un chromatisme de forme nouvelle, ainsi :

*Orphée*  
(Réalisation de M<sup>f</sup> Malipiero)  
*Basse continue*

(p. 86)

Tantôt ce sont des successions d'accords parfaits de tonalités différentes, comme dans ce passage célèbre :

A - dieu, Ter - re, A - dieu, Ciel!

(a)

(Réalisation de M<sup>f</sup> d'Indy)

(a) M<sup>f</sup> Malipiero harmonise ici avec *Sib* l'accord de *Sol*. Mais le *Sib* semble donner plus d'accent au *Sib* qui suit. De toute façon, il s'agit évidemment d'accords  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ .



(a)

L. Marchand (*Livre 1<sup>er</sup> des pièces choisies pour orgue (Basse de Trompette.)*)

(a) N. de p. chromatique (avec  $\flat$  contre  $\flat$  !)

On constate encore, même chez Marchand (1669-1732) qui est presque contemporain de Bach (1685-1750) ces façons presque instantanées de passer d'une tonalité à une autre (d'ailleurs voisine), et que nous avons analysées dans l'exemple, avec entrées de fugue, de Costeley :

(L. Marchand, *même pièce d'orgue que ci-dessus.*)

Et aussi, avec fausse relation :

(L. Marchand, *fugue*)

Pareille souplesse de tonalité chez Frescobaldi, avec une grâce extrême de la ligne et parfois même quelque chose de fauréen déjà, <sup>(1)</sup> ainsi qu'on pourra s'en rendre compte par les citations suivantes :

Pédales

(*Toccata avanti la Messa della Domenica*)

(*Toccata per l'Elevazione*)

(*Toccata avanti la Messa della Madonna*)

Chez les compositeurs italiens d'Opéras, successeurs ou contemporains de Monteverdi, nous citerons :

Val - li pro - fon - de, al sol - ne mer - che

(*Dafné. Gagliano 1575-1642*)

(modul. par sensibles à la Basse)

(1) Ainsi, la cadence menant à l'accord majeur de *Mi*, à la fin du 1<sup>er</sup> de ces exemples.

Chant

2 Flûtes

quintes avec le chant

(Cavaliéri)

Chant

(Eurydice. -1600- J. Peri)

(Id.)

(3 Flûtes)

("frottements" sur pédale)

Mais la plupart des exemples de cette époque n'apportent rien de plus que l'*Orfeo* de Monteverdi, sauf cependant ce passage étrange, si "moderne" avec sa triple pédale (*Mi La Si*), que le XVIII<sup>e</sup> S. même ne nous offre rien d'équivalent :

(Passacaille de Luigi Rossi. - Exemple cité par M<sup>r</sup> Alfredo Casella dans son *Histoire de l'Evolution de la Musique*, 1917)

Après de cela, les trois septièmes consécutives de Bernardo Pasquini (1637-1710) sembleront d'un traditionalisme très normal :

(Extrait d'une *Pastorale pour orgue*, de B. Pasquini)

Elles n'en sont pas moins assez hardies, et dignes de Monteverdi. Quant aux accords parallèles que suggère le doigté du luth, c'est un moyen que l'on retrouve aussi dans le style de la guitare. Mais il prouve que, vers 1600, les quintes consécutives n'étaient pas encore tenues pour aussi dangereuses qu'elles le semblèrent par la suite :

(Fabriccio Caroso, *Alla regina*) (1600)

Survivance de certain sentiment grégorien, au XVII<sup>e</sup> siècle :

(Chanson à 4 voix, G. Bouzignac)

et

(Id.)

Chez les Allemands du XVII<sup>e</sup> siècle (H. Schütz, J. Ph. Krieger, F. Tunder, etc.) on retrouve des harmonies et des tournures de phrases déjà vues chez Monteverdi ; citons notamment une 7<sup>e</sup> prise sans préparation :

(J. Ph. Krieger 1615-1692)

et cette marche modulante de 7/4 :

etc.

(Id.)

Voici des façons de moduler, bien caractéristiques du XVII<sup>e</sup> siècle :

(*Proserpine*  
Lully)

(Id.)

Quelques exemples de retards :

(M. A. Cesti.  
*Il pomo d'oro*  
(1667)

(a)

(a) Notez la modulation par la sensible à la basse, avec le saut *Mib* *Sih*, ainsi que dans l'exemple de Lully cité plus haut.

(Id.)

(a) Hardie anticipation (*La*) de l'accord suivant.  
(b) Sensible, formant retard, avec la tonique.

Quelques manières d'utiliser l'accord de sixte, particulièrement à des modulations :

(J. Malani. *La Tancio*. 1657)

(M. A. Cesti. *la Dori*. 1661)

On trouve dans cette même œuvre, un autre bel exemple de modulation, avec chromatisme :

(F. Provenzale. *le schiavo di sua mogli*. 1671)

(Id.)

Et cette marche (cf. déjà *le Printemps*, de Claude le Jeune), qui est bien dans le style du XVII<sup>e</sup> siècle :

(Id.)

En France, l'écriture contrapunctique se faisait déjà, vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, aussi libre qu'elle apparut chez Rameau. Je n'en veux pour exemples que les passages suivants, extraits de *l'Europe galante*, de Campra (1) (il est vrai que ce musicien était fort discuté de ses confrères) :

(7<sup>es</sup> sans préparation.)

(1) Ces exemples me sont communiqués par M<sup>r</sup>. Roger Desormières.

(La♭ contre Lab, — non plus étran- ge d'ailleurs, que tel pas- sage déjà cité, de Monteverdi, ni qu'un autre d'Anthoine, de Bertrand que je signalerai au sujet de la Bitonalité. — Mais tout cela dut effarer bien des musiciens postérieurs — s'ils le connurent).

(7<sup>es</sup> de suite)

(Rencontres de notes) (a)

(a) On sait que *Fa Mi* écrit de la sorte (avec la croche, petite note, non barrée) équivaut à *Fa Mi* croches, — contre *Mi Fa* de la ligne au- dessous. Rencontre très musicale d'ailleurs, — ce dont on se rend compte en chantant la ligne supé- rieure, et en jouant le reste au piano.

Et, dans le domaine purement harmonique, l'audace n'est pas moins grande, d'Ales- sandro Scarlatti ou de Destouches :

(a) Pédale de tonique, — quittée sur l'accord dis- sonant pour aller à la dominante.

(Al. Scarlatti, "*L'onesta nell' amore*", 1680)

(Al. Scarlatti, cantate *in idea inhumana*, 1712)

(Id.) (Enharmonies, modu- lations lointaines et résolutions excep- tionnelles)

Il y a déjà là toute l'harmonie chromatique de Bach dans son *labyrinthe harmonique*, et de Rameau dans l' "Enharmonique" des Pièces de clavecin. Cela annonce même Schubert.

L'exemple suivant (qui date, il est vrai, de 1721) est d'un modernisme que le XVIII<sup>e</sup> siè- cle est loin d'avoir dépassé, — ou même, le plus souvent, atteint :

la mer é-tait tran- quille au le- ver du soleil

résol. +6  
9 except. b5

(*les Eléments*, ballet de Destouches)

(a) Do, Fa#, La, sont des appoggiatures de Sib, Sol, Sol. — (ou: +6 sur La, pla- cé sur pédale passagère de Sib.)

D'ailleurs, Gigault (né en 1623) plus li- bre encore, peut-ê- tre, avait écrit pré- cédemment :

(a) Sib appogia- ture non résolue! (le La reste sous- entendu.)

Terminons enfin par quelques citations de Purcell, le grand musicien anglais dont on peut dire qu'aucune mesure n'est indifférente :

Chant

(*Didon et Enée. 1680*)

(Id.)

Re - mem - ber me, but ah — for - get my - fate

(*le Roi Arthur 1691*)

(Id.)

et (Id.)

(“*Sonatas in four parts*”) No IX

## J. S. BACH.

Les exemples précédents montrent bien qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle la musique est déjà en possession de tous les accords usités au siècle suivant et jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup>.<sup>(1)</sup> Mais, chez Destouches notamment, certaines de ces agrégations ne sont encore que trouvailles de précurseurs. Le rôle de Bach, de Rameau, de Mozart, de Haydn et de leurs contemporains, fut d'organiser les nouvelles provinces découvertes. D'ailleurs, et bien entendu, il n'existe point de démarcation particulière entre le temps d'Alessandro Scarlatti, de Clérambault, de Destouches, et celui de J. S. Bach. (quatorze ans seulement séparent les naissances de Marchand et de Bach). — L'art contrapunctique, porté par J. S. Bach à son plus haut degré de perfection, l'ample développement des phrases, des périodes et des épisodes dont la succession forme un morceau de symphonie chez Mozart ou Beethoven, voilà l'œuvre — extrêmement importante — du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la nature de nos citations, forcément brèves, ne nous permettra point de reproduire en entier ces phrases plus larges et ces vastes développements; d'ailleurs, ce serait le rôle d'un traité de composition plutôt que d'harmonie. Je crois mieux conforme au caractère de cette étude, — plus pratique également et plus utile —, de présenter en un certain nombre d'exemples de Bach et de Rameau, l'état de l'harmonie vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Lorsqu'on parle de Bach, on songe aussitôt à la fugue. Mais on ne remarque pas assez le

(1) A l'exception de certaines harmonies de Berlioz, et du sentiment de la neuvième de dominante, si fréquent au début du XIX<sup>e</sup>, mais plus rare au XVIII<sup>e</sup>. (voir cependant, p. 163, les citations de Mozart à ce sujet.)

rôle capital de l'harmonie dans ces compositions à l'écriture si souple et si serrée: or, il suffit de ce grand maître pour démontrer qu'il y a là des accords et non pas, simplement, des mouvements de parties.

Il est certain qu'au début de l'histoire de la fugue, le rôle harmonique est restreint; la marche des parties semble le principal et le musicien la réalise, tant bien que mal, avec des harmonies parfois vagues et peu significatives, — avec des modulations sans accent, — ou trop immédiates, inopinées, intempestives. Ce vague qui résulte de certaines harmonies incomplètes telles que  (et qui peut, à l'occasion, n'être pas désagréable, mais en général (en Sol ou en Do):  ral devient vite monotone et ne permet guère de musique vivante), ce vague que connaissent bien les professeurs de fugue, <sup>(1)</sup> prouve justement, par son contraire souhaité, l'existence de l'harmonie et des accords.

Il est de toute nécessité que nous insistions ici sur cette existence de l'harmonie chez Bach, parce que souvent l'on entend dire que, chez lui, les harmonies "résultent des mouvements de parties". On ne prend pas garde à l'importance de son harmonie, parce qu'elle est écrite, en effet, avec des mouvements qui chantent. Mais cette importance n'en existe pas moins, et Bach est un harmoniste, autant qu'un contrapunctiste. J'ajouterais qu'harmoniste, il l'est bien davantage, en réalité, que Hændel.

Dans certains chœurs fugués de Bach, et plus souvent encore chez Hændel, l'harmonie joue un rôle assez subalterne: à elle seule, elle n'offre pas un grand intérêt. Mais il n'en va point de même à l'égard des belles fugues expressives du *Clavecin bien tempéré*. Quant aux *Chorals à 4 parties*, quant aux *Paraphrases pour orgue* (sur des thèmes de la liturgie protestante), le caractère et la puissance de l'harmonie en sont admirables. Il y a chez Bach une fusion intime du style par notes de passage, avec imitations, — et du style harmonique le plus propre à signifier nettement la tonalité: le tout sans préjudice au détriment de l'expression et de la marche musicale du morceau. — Cette synthèse parfaite semble chose très simple à réaliser, tant il y met d'aisance. Mais avant lui, les compositeurs n'y parvinrent que peu à peu: et nul, je crois, aussi entièrement que Bach.

Je vous ai fait remarquer déjà qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque nous rencontrons des effets harmoniques, il est rare que le mouvement des parties reste aussi vivant; d'autre part, lorsque ces parties s'imitent et que, d'une façon générale, elles obéissent à des mouvements obligés, les harmonies se font parfois vagues et monotones, ou "subalternes". Il en est de même au XVII<sup>e</sup>; chez quelques fuguistes de cette époque, la médiocre qualité de l'harmonie, peut-être, est plus visible encore. <sup>(2)</sup> — Cependant, ce XVII<sup>e</sup> siècle montre une évolution par rapport au XVI<sup>e</sup>: car des musiciens tentent nettement d'unir les deux styles, harmonique et contrapunctique, et de les fondre dans la musicalité vivante de l'ensemble: Clérambault, Marchand, Frescobaldi, Buxtehude, H. Schütz, Purcell... <sup>(3)</sup> D'autre part, nous y avons vu des trouvailles d'expression mélodique et d'harmonie pure (cf. les exemples d'A. Scarlatti, de Destouches, etc.). Mais c'est le propre et c'est la gloire de Bach, que d'avoir si complètement réuni tout cela. — Mouvements chantants, imitations, — harmonies expressives, frappantes, tonalités nettes et significatives — marche sûre d'un ample développement qui s'épanche comme une vaste mélodie, — caractère émotif, voire évocateur et descriptif, s'alliant à la forme parfaite...

C'est là un apogée de civilisation musicale, dû à maintes patientes recherches de maîtres antérieurs, groupées et utilisées par ce génie exceptionnellement puissant, doué comme pas un, et travailleur comme personne: J. S. Bach.

Le génie de Bach est plus profond et plus fort que d'avoir simplement, en précurseur, découvert et employé passagèrement des agrégations sonores inconnues avant lui. <sup>(4)</sup>

(1) Lorsqu'ils corrigent des devoirs contrapunctiques, d'élèves dont l'éducation harmonique a été négligée.

(2) Parce qu'avec la sorte de netteté tonale exigée par le majeur et le mineur "classique", l'oreille se fait plus exigeante et pardonne moins volontiers certaines harmonies indéçises.

(3) Et parfois, non sans un rare bonheur.

(4) On sait de grands musiciens (Monteverdi, Moussorgsky) dont le génie essentiellement inventif découvrit de nouveaux accords ou d'inédites dispositions d'accords déjà connus: non sans une très grande liberté à l'égard des Règles de leur temps. — D'autres maîtres, leur personnalité (aussi profonde peut-être) se traduit plutôt avec des enchaînements d'harmonies et de tonalités qui leur sont propres: ainsi Gabriel Fauré. — Cette classification d'ailleurs n'est point absolue, car dans *Orfeo* comme dans *Boris Godounow* on trouve des enchaînements et des modulations des plus caractéristiques. Mais Bach nous semble, par la nature de son invention, plus voisin de Gabriel Fauré.

Son harmonie est basée sur les accords de son temps. Il n'est pas le premier qui ait écrit des neuvièmes de dominante, des quintes augmentées, ni des accords sur pédale, ni telles appoggiatures ou telles résolutions exceptionnelles.<sup>(1)</sup> Mais ce qui lui appartient en propre, c'est l'enchaînement de certains accords, des façons particulières de moduler, l'utilisation magistrale des notes de passage et cette manière si large, si *épanouie*, si profondément vivante par la force du sentiment expansif, de présenter en une synthèse homogène l'union parfaite de son harmonie, de son contrepoint et de sa mélodie.

Bien entendu, il faut nous contenter de citations de détail, et courtes. (Rappelons que nous en avons donné précédemment, au chapitre du *Choral*, et à celui des *Licences*). La musicalité incomparable de ses *Fugues*, leur sensibilité, leur vie? il faut les lire et s'en pénétrer, plus encore que de les analyser.

En définitive, Bach, avec ses harmonies "courantes",<sup>(2)</sup> fut aussi nouveau, aussi personnel, aussi *original* que personne — et cela, sans l'avoir prémédité, ni même perçu. "Du Bach", ce n'est pas du tout d'écrire des mouvements raides, avec une certaine solidité austère, un air de "perpétuelle remontrance". Tout cela existait de son temps; c'était le style usuel des *Allegro*. Il n'a point créé non plus la symétrie des airs ternaires, ni les reprises des menuets. Bach, c'est bien autre chose que de la "forme régulière", de la "santé vertueuse" et tout ce qu'on a l'habitude d'écrire à son sujet, en prétendant l'opposer à Claude Debussy! Mais c'est, *avec une sensibilité profonde*, une manière bien à lui de lier intimement l'harmonie au développement de la fugue, — d'inventer pour les Strettes une vie harmonique intense, sans cesse imprévue et sans cesse renouvelée — au lieu de froides et scholastiques imitations... Car il est le contraire d'un scholastique puisque, inlassablement divers, il anime les formules de son temps, du souffle de son inspiration mélodique et de son harmonie vivante.. Mais cela, le propre du génie, on ne peut le réduire en recettes (heureusement!) ni même le faire saisir par des exemples schématiques.

Bach, au demeurant, a trois visages: l'un tourné vers le *passé* (car il n'a pas oublié la splendeur de l'art contrapunctique ni même parfois celle du Grégorien, et certains de ses contemporains le traitaient de retardataire); le second, vers le *présent*, puisqu'il use des accords de son époque; le troisième vers l'*avenir*, ayant enchaîné ces accords par des notes de passage ou des modulations si hardies qu'on le tenait pour anarchique et qu'aujourd'hui encore, telles de ses réalisations restent d'une puissante audace et d'une intangible jeunesse. — Il est probable que ces trois visages sont nécessaires à tout artiste supérieur... La richesse de la vie harmonique est si diverse, si abondante en son œuvre, que nous y puiserons un assez grand nombre d'exemples. Je ne pense pas qu'aucun d'eux soit inutile à l'élève, et je l'engage de s'attarder sans crainte à l'étude des citations qui vont suivre.

Pour aider à l'examen de ces passages, j'indique tout d'abord le groupement que j'adopte; il est analogue à celui des citations du XVI<sup>e</sup> siècle:

1. Accords nouveaux (ou peu employés avant Bach).
2. Harmonies diverses et résolutions exceptionnelles.
3. Ecriture des notes de passage.  
Exemples de souplesse et de liberté d'écriture (appoggiatures, anticipations, échappées.)
4. Quelques cas de survivance du *sens grégorien*.
5. Modulations.

Dans une histoire de la fugue, il serait intéressant de comparer à ceux de Bach, les moyens des organistes français que le grand fuguiste avait étudiés avec le meilleur soin. Mais cela sortirait du cadre de cet ouvrage. Je me bornerai donc à quelques exemples, en signalant particulièrement à l'élève la belle édition publiée par A. Guilmant, des *Maîtres de l'orgue* aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles:

(1) On citerait pourtant des moyens harmoniques dont il fut l'un des premiers à se servir: ainsi, l'altération descendante de la quinte dans l'accord de septième de dominante, employée d'une façon très différente de la sixte augmentée. De même aussi, la tierce diminuée.

(2) Il y a toujours à trouver du nouveau, même avec des harmonies connues: ce dont on ne sait point, le plus souvent, se rendre compte.

(Clérambault 1676 - 1749 :  
Suite du 1<sup>er</sup> ton, pour orgue.  
Edition Guilmant)

a) (b) Accords incomplets, mais arrivant par mouvements conjoints et contraires.

(Clérambault : Suite du deuxième ton. Edition Guilmant)  
a) (b) Harmonies qui sont bien dans le caractère de Bach.

(Marchand 1669 - 1732 : "Fond d'orgue" extrait du 1<sup>er</sup> livre des Pièces choisies. Edition Guilmant)

(Du Mage  
"Plein Jeu"  
Edition  
Guilmant)

EXEMPLES DE J. S. BACH.

(1) ACCORDS NOUVEAUX (ou peu employés jusqu'à cette époque)

Tierce diminuée:  
(dans l'accord de 7)

Sixte augmentée:  
(déjà chez Monteverdi)

(Crucifixus  
de la  
Messe en Si)

(Id.)

Altération descendante de la quinte, dans le 1<sup>er</sup> Renv. de l'accord de 7<sup>e</sup> de Dominante:

Accords sur pédale: (+7 sur tonique)

(Passion selon St. Mathieu)

(Actus tragicus)

7<sup>e</sup> sans préparation:

7<sup>e</sup> sans préparation: (sur 4<sup>e</sup> degré)

(Crucifixus  
de la  
Messe en Si)

(Choral  
N° 109  
Edition  
Peters)

Quintes augmentées:

(Choral N° 146  
Edit. Peters)



(Fugue en Si b mineur: Clavecin bien tempéré. Vol. I.)



(Choral N° 174. Edit. Peters)

Modes: mineur avec 6<sup>e</sup> degré majeur: (Accord  $\sharp_3$  sur 4<sup>e</sup> degré, homonyme de  $\natural_9$  de D<sup>te</sup>)



(Messe en Si)

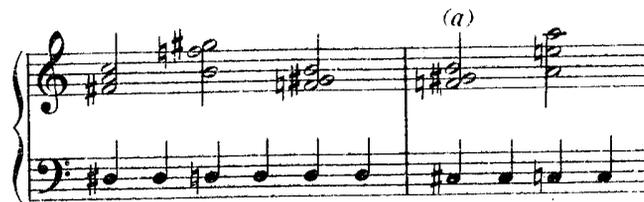


(Prélude en Ut # mineur Clavecin bien tempéré.)

(Vol. I.)

(2) HARMONIES DIVERSES ET RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

7<sup>es</sup> diminuées :



(Crucifixus de la Messe en Si)

(a) Enharm. de Mi #.

Harmonies chromatiques:



(Choral N° 261 Edit. Peters)

(Id.)



(Fugue en Fa min. Clavecin bien tempéré)

(Vol. I.)

(Id.)



(Inventions à 3 voix, N° 9)

(Id.)



(Crucifixus de la Messe en Si)

(Id.)



(Caprice sur le départ de son frère)

Harmonies particulières :

(Choral N° 195: Edit. Peters)

(Id.)

("Et misericordia"... dans le Magnificat)

(Id.)

(Choral N° 2  
Edit. Peters)

(3) ÉCRITURE DES NOTES DE PASSAGE. etc.

(a) NOTES DE PASSAGE

(Choral: Passion selon St Jean)

(Choral N° 40: Edit. Peters)

(Choral N° 46: Edit. Peters)

(Choral: Jesu, meine freunde)

Notes de passage à la Basse:

(Choral N° 283: Edit. Peters)

(Choral N° 35: Edit. Peters)

(Choral N° 159  
Edit. Peters)

(Choral N° 207  
Edit. Peters)

(b) EXEMPLES DE SOUPLÉSSE D'ÉCRITURE :

(Choral N° 248: Edit. Peters)

Voix

Orch.

Basses

(Domine Deus  
Messe en Si)

Voix

Orch.

Chœur

Orch.

*(Qui tollis... Messe en Si)*

Chœur

Orch.

*Passion selon St Jean (1er Chœur)*

(c) LIBERTÉ D'ÉCRITURE :

*(Prélude en Ut# mineur, Clavecin bien tempéré) (Vol. I.)*

(Id.)

et

(Id.)

et

*(Fugue en Ut# mineur: Clavecin bien tempéré, Vol. I.)*

*(Fugue en Sib mineur Clavecin bien tempéré) (Vol. I)*

*(Qui tollis... Messe en Si)*

(d) INTERVALLES DISSONANTS CONSÉCUTIFS :

(deux 9<sup>es</sup> de suite)

(Choral N° 22  
Edit. Peters)

(deux 2<sup>des</sup> de suite)

(Choral N° 293  
Edit. Peters)

7 + 7 + #7 6/4 2 +7

(Choral N° 195: Edit. Peters)

(a)

(Petits Préludes, N° 9)

(a) Deux quarts, avec retard à distance de seconde de la note réelle.

(e) APPOGIATURES :

Chant etc.

(“Les pleurs de St Pierre”, dans la Passion selon St Jean)

(Choral N° 1: Edit. Peters)

(a)

6 6/3 5/3

(Choral N° 19: Edit. Peters)

(a) On pourrait analyser : Ré, Sib, Fa, notes réelles de l'accord; Do (à la B.) note de passage. Mais à l'oreille cela sonne comme appoggiatures.

(f) ÉCHAPPÉE ET ANTICIPATION :

5 6/4

(2<sup>d</sup> degré)

(Choral N° 13  
Edit. Peters)

Anticipation :

(Choral N° 159  
Edit. Peters)

Echappées :

(Choral N° 282  
Edit. Peters)

(4) DIVERS EXEMPLES DE SUBSISTANCE DU "SENS GRÉGORIEN"

(Crucifixus de la Messe en Si)

(a) L'harmonie "classique" serait avec *Re*♯; *Si* étant dominante du ton de *Mi* mineur. Ici, le *Re*♯ a une beauté toute particulière.

(Choral N° 15: Edit. Peters)

(Choral N° 17: Edit. Peters)

(Choral N° 266: Edit. Peters)

(Choral N° 267: Edit. Peters)

(Oeuvres d'orgue: Ed. Peters, Vol. I, N° 26)

(Choral N° 66: Edit. Peters)

Mais, si l'on trouve par moments de ces traces des harmonies grégoriennes d'un temps antérieur, parfois au contraire l'harmonie est établie au moyen de septièmes de Dominantes assez appuyées, à la manière de Beethoven, et qui sont réellement à l'opposé de la conception grégorienne :

(Choral N° 67: Edit. Peters)

L'harmonie syncopée formée par le 3<sup>e</sup> temps (après 6 sur le 2<sup>d</sup>) accentue encore le caractère de cet accord de  $7_+$ , qui d'ailleurs n'est pas dans le style habituel de Bach, au moins écrit de cette façon.

Citons aussi le début du Choral de la Cantate *Austiefer Noth*, que l'on concevrait plutôt, aujourd'hui comme au XVII<sup>e</sup> siècle, en *Mi* mineur :

(N° 166 de l'Edit. Peters)

La liberté et la diversité de Bach sont d'ailleurs extrêmes, car à côté de ces exemples d'un style plutôt postérieur à lui, on trouve des passages tels que :

(Choral N° 285 Edit. Peters)

(5) MODULATIONS. En général, Bach module plutôt à des tons voisins. Mais chez lui, ce n'est pas une règle absolue. Il est un génie trop libre pour ne pas enfreindre la tradition lorsque cela lui est commandé par son instinct musical. On trouve donc, en ses œuvres, des modulations lointaines, et parfois subites; et si hardies, que longtemps après sa mort elles semblent encore incompréhensibles à d'excellents musiciens. Voyez à ce sujet, dans l'édition des *Chorals* annotée par Gounod, l'exemple suivant:



(N° 130 de l'Édition de Gounod)

Cette étrange modulation en *Réb* par cadence rompue, avec la fausse relation de *La ♯* à *Lab*, fut totalement incomprise de Gounod. A vrai dire, elle surprend — même aujourd'hui. Mais on rencontre parfois ces sortes de surprises chez Bach — et probablement chez lui seul, à cette époque.

Ces modulations sont conduites avec une sûreté qui n'a d'égale que leur audace même. La *netteté tonale* de Bach est toute particulière, et c'est grâce à cette franchise d'accent qu'il peut se permettre des fausses relations très hardies, ainsi qu'une manière d'*anticipation de la tonalité nouvelle*, comme on le verra tout-à-l'heure. Il n'est pas inutile de donner plusieurs exemples de ces façons de moduler, dont Bach est presque le seul à posséder le secret — avec Mozart, avec aussi Gabriel Fauré, chacun d'ailleurs y mettant sa sensibilité propre.

NETTETÉ DU SENS TONAL:

(Kyrie de la Messe en Si)

(a) Notez la puissance tonale de ce *Sol ♯*, en fausse relation avec les *Sol ♯* précédents.

Pareille netteté de modulations dans les fugues. Voyez notamment ces passages de la fugue en *Fa ♯ mineur* du 1<sup>er</sup> livre du *Clavecin bien tempéré*:

(a)

(Il trouve moyen d'être clair quant à la tonalité, et d'avoir un dessin suivi au contresujet. — (a) Notez l'importance du *Si ♯* à la basse, pour revenir en *Ut ♯ min.* — Combien d'élèves novices qui écriraient *Si ♯*!)

Plus loin, à 3 parties:

et il affirme, par une audacieuse modulation:

Voyez aussi, dans les Chorals:

(a)

(Choral N° 121: Edit. Peters)

Ce passage était fort difficile à réaliser nettement.

(a) *Fa ♯* était possible. Mais le *Fa ♯* donne plus d'accent à la modulation suivante, avec *Fa ♯* et *Sol ♯*.

(Modul. par sensibles à la Basse)

Choral de la Passion selon St Jean (N° 16 de l'E'dit. Peters)

(Choral N° 7 Edit. Peters)

Etablissement du ton de *La mineur*, pris ensuite comme S. D<sup>te</sup> du ton de *Mi*.

(Choral N° 46: (Edit. Peters)

Modulation rapide et hardie

(Choral N° 15: (Edit. Peters)

(a) Le *Mi* pose déjà la tonalité de *Fa mineur*.

On a vu, plus haut (*Kyrie de la Messe*) une fausse relation, motivée par une modulation. (Notez également celles des *fugues en Ut majeur* et en *Ut mineur*, 1<sup>er</sup> livre du *Clavecin bien tempéré*). Dans la même *Messe en Si*, nous trouvons aussi :

et

Parfois la modulation est si rapide qu'elle semble anticiper sur l'harmonie attendue :

(Fugue en *Ut mineur*, du 1<sup>er</sup> livre du *Clavecin bien tempéré*)

(a) On attendrait *La#*. Avec le *La* on est déjà en *Fa# min.*

Du même genre :

(Fugue en *Sib mineur*, du 1<sup>er</sup> livre du *Clavecin bien tempéré*)

Modulations lointaines et passagères :

(Choral N° 23: (Edit. Peters)

(a) Cette modulation par *cadence rompue* est d'ailleurs très logique pour revenir en *Ut min.* Mais il fallait précédemment le *Sib*.

Citons encore ce très curieux et très beau passage (Choral N° 154: Edit. Peters)

## Modulations de détail:

(Choral N° 66: Edit. Peters)

(Fugue en Mi du Clavecin bien tempéré, livre II)

(Id.)

(Choral N° 151: Edit. Peters)

(a) Appartenant indifféremment à la tonalité de La ou à celle de Ré.

Modulations rapides, donnant de la saveur à une partie mélodique qui, en elle-même, n'a guère d'intérêt: — (Avec ce chant de choral, il eut été plat de rester en *Do*, en écrivant des *Si $\sharp$*  et des *Fa $\sharp$* . — Avec un autre chant, il pourra être préférable de ne pas moduler: à cet égard, *il n'y a pas de règles* et le sentiment musical doit seul guider)

etc.

(Choral N° 153  
Edit. Peters)

Tonalités: Do — Sol — Do Fa — Do — (ou Sol) — Sol —

Cet exemple est fort intéressant à cause de la rapidité des modulations (ainsi, celle de *Do* en *Fa*, immédiatement après l'établissement de la tonalité de *Sol*). Il semble, si l'on s'en rapporte à la *logique primaire*, qu'il soit absurde de moduler ainsi, et de changer de ton pour revenir presque aussitôt dans le ton d'où l'on était parti. Mais c'est justement ce qui donne de la vie à ce passage, et le *Si $\sharp$*  de la 3<sup>e</sup> mesure (a), qui serait assez bête si l'on était resté en *Do* (à moins de trouver un intéressant mouvement de parties, ou peut-être un autre accord que celui de la Dominante), ce *Si $\sharp$*  prend un accent tout autre parce que l'on vient d'entendre le *Si $\flat$*  au dernier temps de la mesure précédente. — On trouve souvent d'autres exemples analogues chez Bach; le précédent est l'un des plus caractéristiques. — Voyez aussi, à ce sujet, l'exposition de la fugue (de quatuor à cordes) de Mozart, sur ce sujet:

etc.

(Choral N° 161: Edit. Peters)

(Choral N° 172: Edit. Peters)

(a) *Ré $\flat$*  serait possible, mais *Ré $\sharp$*  est d'une tonalité plus nette. *Do $\flat$*  affirme la modulation en *Mi* mineur.

(b) Tout est admirablement à sa place dans ce passage. Le *Sol $\sharp$*  (b) est absolument obligé si l'on veut avoir le *La $\sharp$*  à la Basse au temps suivant; on aurait pu écrire, il est vrai, à la Basse: *Mi, Fa $\sharp$ , Sol $\sharp$ , Fa $\sharp$*  (avec #3 sur ce dernier *Fa $\sharp$* ), mais le mouvement serait beaucoup moins bon; de plus, l'accent du *Sol $\sharp$*  par rapport au *Sol $\flat$*  du Ténor, éveille l'attention de l'oreille et nous indique qu' "il va se passer quelque chose de nouveau". Et le *Ré $\sharp$*  du Ténor est le complément obligé de cette modulation en *Si*, — puisque c'est en *Si* mineur que module le thème du Choral. Il y a donc ici deux fausses relations, non immédiates, mais où les changements chromatiques sont assez voisins; et cependant elles sont excellentes (*Sol $\flat$*  - *Sol $\sharp$* ; *Ré $\sharp$*  - *Ré $\flat$* )

L'étude de l'harmonie de J. S. Bach se compléterait des exemples que nous avons cités de lui, dans les chapitres précédents, au sujet des *Chorals* et des *Licences*. Nous y renvoyons le lecteur. — Mais le mieux encore sera qu'il lise et joue avec assiduité les œuvres du grand Cantor. — Elles sont d'ailleurs en nombre si considérable, atteignant la vraie beauté, qu'on a l'embarras du choix lorsqu'il faut indiquer des titres à l'élève. Citons pourtant en tout premier lieu :

Passion selon St Jean.  
 Passion selon St Mathieu.  
 Magnificat. — Actus tragicus.  
 Cantate de la Fête de Pâques.  
 Concerto pour 2 violons.  
 Concertos "brandebourgeois".

Clavecin bien tempéré.  
 Inventions à 2 et à 3 voix.  
 Orgue: Sonates; Paraphrases sur des chorals; Passacaille; Fantaisie en Sol; Préludes et fugues, etc.  
 Chorals, réunis dans diverses éditions (Peters, Durand, Choudens, etc.)

Et rien qu'avec cette liste, si résumée soit-elle, "il y a de quoi faire"...

## J. PH. RAMEAU

L'art de J. S. Bach, sommet le plus haut de ce XVIII<sup>e</sup> siècle, n'est pas un sommet isolé. J'ai dit que le grand *Cantor*, non seulement n'a point créé son œuvre de toutes pièces, mais, utilisant le style de son époque, a connu et étudié nombre de ses prédécesseurs — d'Allemagne, de France ou d'Italie. D'autre part, si l'on considère des motets de Rameau (cf. "*Quam dilecta tabernacula*") on ne remarque point, quant à l'écriture, de différences essentielles entre ces œuvres et celles de Bach (comme chez lui, l'on trouve des notes de passage basées sur des accords consonnants, des dissonances préparées, <sup>(1)</sup> etc.). Il n'y a donc pas lieu de réunir ici, relativement aux maîtres français, une série d'exemples qui ferait double emploi avec celle des citations de J. S. Bach.

On peut noter seulement certaines particularités propres à Couperin-le-Grand, comme à J. Ph. Rameau. — D'abord, l'importance qu'y prennent ce qu'on appelait les "agrèments mélodiques", tous ces *grupetti* dont s'ornait l'art des clavecinistes et dont nous retrouvons d'ailleurs l'emploi chez J. S. Bach (cf. *Inventions* à 2 et à 3 voix, etc.). Ces "petites notes", de forme et de durée diverses, constituaient des broderies avant la note réelle, ou des appoggiaturés, des anticipations, des trilles, etc., dont l'écriture par rapport à la "note réelle" se faisait parfois assez libre. <sup>(2)</sup> Il est vrai que la nature même du clavecin permettait des rencontres de ce genre, qui seraient plus dures avec des sons tenus et incisifs (ceux du Hautbois, par exemple). Mais on trouve aussi chez Rameau (notamment par anticipations) des hardiesses comparables à celles de J. S. Bach.

Ainsi :

Chant



Orch.

(Platée, Rameau)

Il y a chez ce grand musicien (comme chez tous ceux pourvus de l'audace que donne un excellent instinct musical) des licences fort osées et qui ne le cèdent en liberté, ni en à propos, à celles de J. S. Bach. D'ailleurs, un sens très net de la tonalité, — mais parfois établie d'une façon incisive, inattendue, spirituelle, avec de ces raccourcis chers aux compositeurs qui savent user judi-

(1) A l'exception des  $\frac{7}{4}$ , qui, naturellement, sont employées sans la préparation.

(2) Est-ce une illusion? Il me semble que le système de notation de ces ornements par signes abrégés, et celui des appoggiatures indiquées par *petites notes*, encourageait la hardiesse des rencontres entre ornement et notes réelles.

Cela est à la fois puéril et bien humain. L'esprit, l'œil, s'effareraient davantage de ce qui est franchement affirmé :



mais acceptent plus volontiers, parce qu'un peu dissimulé :



Chose absurde, puisqu'à l'audition ces deux passages donnent le même résultat. Et la musique ne doit être écrite que pour l'oreille.

cieusement des accords de septième. Ce caractère *accusé, mais sans violence*, imprimant aux harmonies une signification d'élégance et de force tout à la fois, est particulièrement celui de notre XVIII<sup>e</sup> siècle musical, dont Rameau semble le plus illustre représentant. Si, à l'analyse première et par un examen superficiel, son langage ressemble à celui de Bach, le choix des *termes* et la *syn-taxe même* sont un peu différents, — avec une finesse d'Ile-de-France qui appartient en propre à l'auteur de *Castor et Pollux*. Voyez, par exemple, dans ses *Pièces pour le clavecin*:

Two staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. There are some ornaments and a fermata in the treble part.

(“Les tendres plaintes”) (a) (b) Notez l'élégance extrême de cette réalisation. (Id.)

De même:

A single staff of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music is a single melodic line with some ornaments and a fermata. There are labels (a) and (b) under specific notes.

(Castor et Pollux, acte II, air de Téléïre)

Bien des phrases de Gluck sont annoncées par celle-ci. Mais la réalisation de Rameau est sans doute plus raffinée, par exemple avec le retard (a) Ré joint à l'appoggiature La. — La quinte directe (b) n'enlève rien à la pureté d'écriture de ce passage.

Citons encore, dans cet ordre d'esprit:

Two staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

(Castor et Pollux, acte II, ballet)

Modulations. — On connaît celles, chromatiques et passagères, du 1<sup>er</sup> acte de *Castor et Pollux*; elles sont réalisées au moyen d'entrées successives en *imitations*, sur un dessin chromatique:

Two staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music shows a series of chords that change chromatically. There is a label 'etc.' above the second staff.

etc.

Chœur

Orch.

Le même dessin se trouvant repris contre une pédale du chœur (“que tout s'unisse..”):

Plus caractéristiques encore, ces modulations lointaines et rapides, dans la *Sarabande* des *Pièces de clavecin*:

Two staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The second staff is a bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. There are labels 'Fa # min., puis:' and 'et en Sol 4 puis en Si 4 min.'.

Fa # min., puis:

et en Sol 4 puis en Si 4 min.

De même, l' "Enharmonique" réalise des modulations fort éloignées :

etc.

Les tonalités se trouvent définies avec une netteté comparable à celle de Bach :

(Castor et Pollux, acte II, air de Pollux)

Quant aux rencontres de notes, celle indiquée plus haut (extraite de *Platée*) est une des plus hardies ; les suivantes paraîtront tout-à-fait naturelles :

Pollux Nature, a\_mour Qui de vous sera (c)

Orch. (a) (b) (Id.)

(Castor et Pollux, acte II, air de Pollux)

- (a) *Sib* au chant, anticipation, contre *La* à l'orchestre.
- (b) Broderie, à l'orchestre, contre le *Sib* du chant.

(c) *Sol Mi* au chant, contre *Sol Fa* à l'orchestre. A l'œil cette rencontre semble très risquée ; vous constaterez à l'oreille qu'elle est excellente.

Notons encore, parmi tant d'autres caractéristiques, les passages suivants :

(Gavotte, extraite des *Pièces de clavecin*)  
(Emploi de la gamme mineure, en descendant, avec le 6<sup>e</sup> degré majeur)

(2<sup>e</sup> Gigue en Rondeau, extraite des *Pièces de clavecin*)  
(a) Quintes par arpèges.

"Cal-me toi"  
Chant: (a) (b) (c) (d)

(Castor et Pollux, acte II, second air de Pollux)

(Remarquez particulièrement les harmonies a. b. c. d.)

Si, chez J. Ph. Rameau, l'épanchement de la phrase mélodique ne se présente pas toujours avec l'ampleur exceptionnelle que l'on trouve chez J. S. Bach, il semble néanmoins que les reproches aient été bien injustes, des critiques favorables aux Italiens (dans la *Querelle des Bouffons*) et défavorables au grand musicien français. Son œuvre ne manque d'humanité ni de sensibilité (sinon, il ne serait pas un grand musicien); à distance, on ne voit point qu'il y ait là, réellement, quelque chose de *figé* contre quoi les Bouffons aient eu à réagir. Car les *Tambourins*, les *Danses* de toutes sortes, les *Pièces de clavecin*, les beaux *Chœurs* des opéras, les *Récits* avec la variété de leurs mesures changeantes et les *airs dramatiques* dont la mélodie expressive est soutenue d'accords significatifs, — tout cela contient une indiscutable vie musicale. Cependant, si injustes et si exagérées qu'elles fussent, les attaques de Rousseau ne manquaient pas entièrement de raisons (ni surtout celles des Encyclopédistes à l'égard des livrets d'opéra et de la forme mondaine d'une action tragique coupée de "divertissements"). Il y a parfois, sinon du convenu chez Rameau, du moins — à côté de beaucoup d'indépendance — un peu d'obéissance à certaines modes de l'époque, et qui date: des vocalises accompagnant avec une régularité décourageante les mots *Triomphe*, — *amour*, — *je vole*, etc... et le respect de bien d'autres petits usages, — détails sans doute, mais apportant par instants quelque chose de factice et de formulaire. <sup>(1)</sup>

La lutte contre ce qu'il pouvait y avoir ainsi de formule et d'artifice, au détriment de la *vie directe* que souhaitaient les Encyclopédistes, — cette petite révolution avant la grande se proposait un but excellent; mais comme il arrive souvent dans l'histoire de l'art, elle usa de moyens regrettables: je veux dire que la réaction contre l'art de Rameau s'accompagna, chez les successeurs, de l'oubli de sa forte technique: d'où s'ensuivit, en France, un appauvrissement, *qu'on ne saurait nier*, du langage harmonique et du langage contrapunctique.

Il est extrêmement fâcheux que les musiciens entrés dans la carrière après le départ de Rameau n'aient point utilisé sa *science* (au lieu de la dédaigner) à des œuvres d'où se serait épanchée la belle et puissante sensibilité humaine que réclamaient les Encyclopédistes. Cet épanchement, qui se trouve chez Bach, fut d'ailleurs méconnu par ses contemporains. Ils ne saisirent pas l'avantage qu'avait la musique, à cette fusion de l'harmonie et du contrepoint; il fallut ensuite bien longtemps avant que l'idéal de Bach fût compris et qu'on se le proposât comme but.

Les causes de la volte-face qui suivit la mort de Rameau et celle de Bach furent multiples. Après la hardiesse et la profondeur de ces grands musiciens, on vit alors des tendances diverses:

- 1<sup>o</sup> Mondaines, — plaire, par des mélodies agréables, en opposition à la prétendue "scolastique savante", — en opposition même à la profondeur réelle.
- 2<sup>o</sup> Philosophique et démagogiques: — la douleur, la pitié, inspiratrices d'œuvres "humaines"; un art aisément "accessible à tous", sensible, dramatique, pathétique et simplifié.
- 3<sup>o</sup> L'engouement pour la musique Italienne de théâtre comique, <sup>(2)</sup> et pour les drames du chevalier Gluck.

Toutes ces raisons poussèrent les musiciens à négliger les études contrapunctiques; joignez-y le désir d'arriver, la paresse naturelle à l'homme, et l'influence de théoriciens tels que Rousseau, à qui le contrepoint semblait en opposition avec toute mélodie expressive.

Cette réaction n'eut point les mêmes effets dans tous les pays. — Elle favorisa un style plus léger, en France comme en Italie —: le style de l'opéra-comique; mais, s'il était agréable d'y trouver certaine aisance spirituelle et l'impression qu'il y avait de l'air dans les œuvres, l'inconvénient s'accrut avec les années, des accompagnements simplifiés à l'extrême, des harmonies souvent primaires (moins raffinées et moins fortes à la fois que chez Rameau)

En Allemagne, les résultats furent autres; la sensibilité s'y traduisit plus sérieuse, et le destin voulut la réunion de trois musiciens de premier ordre: Mozart, Haydn, Beethoven, — grâce auxquels l'art harmonique, s'il évolua, ne montra point tout d'abord d'appauvrissement dangereux.

L'oubli — du moins, partiel — des techniques précédentes (et parfois même le mépris des styles antérieurs) est un phénomène assez fréquent dans l'histoire de l'art. (voyez les idées de Boileau à l'égard des poètes de la Renaissance, et l'épithète de *gothique* (=barbare) adressée

(1) cf. cet intéressant ouvrage du regretté L. Striffling: *Essai sur le goût musical en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*.

(2) Depuis la *Querelle des Bouffons*.

aux grandes cathédrales du Moyen-âge). — Il semblera peut-être que l'esprit humain et les facultés inventives des artistes aient besoin, pour s'exercer en de nouveaux champs, de laisser en friche ceux que cultivaient les devanciers immédiats; — (d'autres générations, plus tard, les retrouvent avec joie.) — Parfois ainsi l'on récolte de belles moissons, après une période de tâtonnements. Mais à vrai dire, l'oubli du Passé n'est pas nécessaire; il n'est même guère souhaitable. Bach, par exemple, ne commet point cette faute. C'est l'harmonie et l'écriture de ses prédécesseurs qu'il a perfectionnées; et si l'on peut regretter qu'il ne se soit pas souvenu fréquemment des modes grégoriens, il faut bien convenir qu'il n'a tiré de si admirables résultats du majeur et du mineur "classiques", que grâce à sa connaissance traditionnelle de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle, *celui de ses précurseurs immédiats*. Il y a dans ce soin, dans ce respect, quelque chose d'essentiellement civilisé, cultivé, et laborieux au meilleur sens du mot (cf.: "*le génie est une longue patience*"). Au contraire, si les évolutions d'un art conduisent à des techniques simplifiées, sous l'influence d'une démagogie flattant ce qu'il y a de primaire en l'esprit humain, le résultat est toujours, en définitive, un appauvrissement provisoire, — même lorsque l'exceptionnelle puissance d'un génie de premier ordre vient arrêter, pour un temps, cet appauvrissement. (Tel fut le cas en Allemagne à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Beethoven). Mais l'on ne saurait approuver *en soi* le dédain des techniques précédentes; tout au plus l'accepterait-on comme un "mal nécessaire" — que pourraient éviter cependant une plus grande énergie, une moindre paresse, un moindre désir d'*arriver* en plaisant à la masse.

### MOZART. — HAYDN.

Ainsi donc, c'est dans l'art allemand et dans l'art autrichien qu'on remarque le moins de faiblesse, malgré le croissant oubli du "métier" de Bach. Les grands noms de Mozart, de Haydn, de Beethoven, de Gluck, puis l'épanouissement de la sensibilité romantique avec Weber, Schubert, Schumann et Mendelssohn, montrent que l'art musical, en cette évolution, reste florissant et *vivant*. Essayons de caractériser vers quelles voies l'harmonie évolue.

Chez J. S. Bach (et même auparavant, chez Destouches et Alessandro Scarlatti), j'ai noté qu'on trouve déjà *tous* les accords sur lesquels ont vécu les musiciens jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire jusqu'avant Liszt, Chopin, Wagner, et les Russes.

C'est dans l'expression des enchaînements et des modulations, dans leur *rapport avec la mélodie* et avec le développement musical, que se remarqueront de nouvelles manières de penser. S'il est trop long de les analyser complètement, on en peut indiquer les principales caractéristiques.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle, depuis 1750, continue d'organiser les conquêtes du XVII<sup>e</sup>. Le fait capital qui domine cette époque, c'est l'importance que prirent la *Sonate* et la *Symphonie*. De 1650 à 1750, les Français, les Italiens, Hændel et Bach également, et d'abord H. Purcell, préparèrent l'art de Mozart et de Haydn. Que d'œuvres charmantes alors, et trop mal connues! mais il nous faut abréger, ce chapitre ne constituant pas une histoire complète des formes musicales.

Les modulations se font, à la fois, plus lointaines et plus souples. Et chez Mozart, la fugue ne perd jamais ses droits, ni l'art contrapunctique. Mais avec une sorte de liberté du développement, une grâce, une fantaisie dans la marche des morceaux, à quoi ses successeurs sont loin (même Beethoven) d'avoir atteint. Il est évident que l'influence des Italiens s'exerça sur Mozart comme sur Haydn, et de la façon la plus heureuse. D'autre part, la tradition du contrepoint de Bach et de Hændel, bien que négligée, peu à peu, par leurs successeurs, est encore vivace chez Haydn et chez Mozart: malgré certaines simplifications dans les accompagnements. Mais ces simplifications rendirent plus aisées, peut-être, des manières de moduler, purement *harmoniques* (et dont Bach offre déjà des exemples — parce que chez lui se trouve une incroyable diversité de moyens, étant à la fois traditionnel et précurseur).

Nous classerons ainsi l'exposé du langage harmonique de ces maîtres:

- (1) Sentiment des accords.
- (2) Résolutions et enchaînements nouveaux.
- (3) Modulations.
- (4) Diverses hardiesses d'écriture; — et, pour les licences, nous renvoyons le lecteur au chapitre déjà traité.

(1) SENTIMENT DES ACCORDS:

(Mozart, Sonates)

7<sup>es</sup> diminuées formant broderies ou accords de passage - très usitées aujourd'hui.

(Id.)

(a) Renversement de 9<sup>e</sup> de Dominante.

(Mozart, quat. à cordes)

9<sup>e</sup> de Dominante, majeure.

(Haydn, quat. à cordes)

9<sup>e</sup> de Dominante, majeure.

(Haydn, quat. à cordes)

(a) 7<sup>e</sup> de sensible

(Haydn, quat. à cordes)

Quinte augmentée avec résolution par cadence rompue.

(2) RÉSOLUTIONS ET ENCHAÎNEMENTS DIVERS:

(Mozart, Sonates)

(Harmonies chromatiques)

(Id.)

etc.

(Id.)

Résolution, par échange, de la 7<sup>e</sup>.

(Id.)

Résolution exceptionnelle de 7<sup>e</sup> (très employée par Wagner).

(Haydn, quat. à cordes)

Résolution exceptionnelle de 7<sup>e</sup>.

(Mozart, Sonates)

(a) Harmonie "d'emprunt".

(Id.)

(Appoggiatures)

(Id.)

(a) N. de p. au temps fort avec quintes par notes de passage (*Ré La, Do Sol*)

(Rencontres de notes)

(a) Anticipation. (Haydn, *quat. à cordes*)

Accords sans préparation:

(Mozart, *Sonates*)

Emploi des accords de sixte:

(3) MODULATIONS

Netteté et subtilité de l'harmonie dans les modulations:

(Mozart, *Rondo N° II*)

(Mozart, *Menuet pour piano*)

(Mozart, *Sonates*)

(Modulation par accord mineur de tonique pris ensuite comme 3<sup>e</sup> degré du ton suivant) (très usitée chez Beethoven, etc.)

(a) Modulation qu'on retrouve chez Beethoven.

(Tonalités rapidement et subtilement établies)

(Mozart, *Fantaisie N° III*)  
(Modulation lointaine et passagère)

(Id.)  
(Modulations chromatiques)

Notez aussi les admirables modulations de la *Fantaisie en Ut* (1<sup>re</sup> page) de Mozart, et le charme si aisé de la modulation en *Mi mineur*

dans la Sérénade de *Don Juan*, ainsi que les changements de tonalités, (destinés à donner l'impression du chaos) du *Prélude de la Création*, de Haydn.

(Mozart, *Rondo N° II*)  
(Modul. par cadence rompue)

(Modul. par suite d'accords de sixte) (Id.)

(Haydn, *quat. à cordes*)  
(Modulation par conduit mélodique - fort employée ensuite par Beethoven)

et en Ré min.  
(Id.) (Modul. par changement brusque, simple juxtaposition des tonalités)

(4) DIVERSES HARDIESSES D'ÉCRITURE

Nous ne citerons ici qu'un très petit nombre d'exemples, parmi un si grand nombre que nous engageons l'élève à retrouver de lui-même, chez Mozart et chez Haydn.

APPOGIATURES:

(Mozart, *Sonates*)

(Mozart, *Symphonie en Sol mineur*)

(Mozart, *Sonates*)

Je n'insiste pas sur des passages courants, tels que :

(Id.)

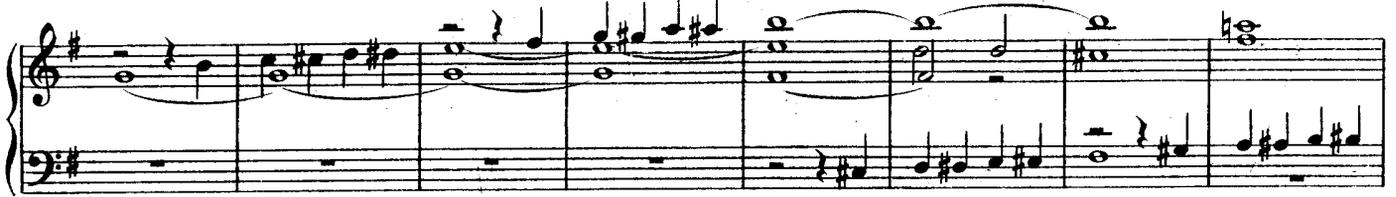
(a) (♯ contre ♭ par appogiature, que l'on trouve déjà chez Purcell.)

Dans le même ordre d'idées, notez ce très curieux passage d'un *quatuor à cordes* de Haydn :



(Si ♯ contre un Si ♭ non tonal)

Et les harmonies de ce final d'un *quatuor à cordes* de Mozart :



(a) Lab enharmonique de Sol ♯.

etc.

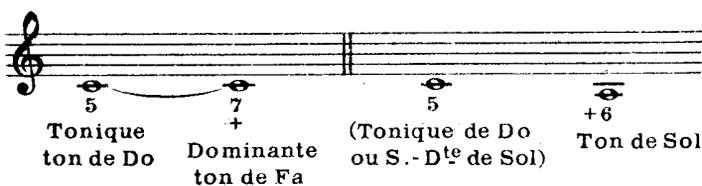
Dans le même final, citons aussi ces rencontres de notes :



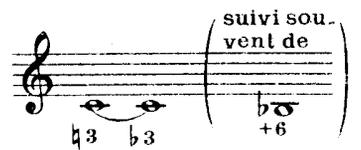
## BEETHOVEN

Comme celles de Mozart et de Haydn, l'harmonie de Beethoven est à base de Tonique, de Dominante et de sous-Dominante. L'emploi de l'accord du second degré est rare; cependant, on le rencontre parfois dans ses fugues: — soit qu'il l'ait écrit exprès, par certain sentiment d'archaïsme ou par souvenir de ses exercices de contrepoint, — soit que la réalisation des parties obligées de la fugue l'ait contraint à cette harmonie qu'il ne pratiquait pas souvent. En revanche, la septième de dominante joue chez lui un rôle prépondérant; on la trouve écrite, quelquefois, d'une façon appuyée et (volontairement ou instinctivement) un peu primaire <sup>(1)</sup> (cf. *Final* du *Concerto en Mi♭* pour piano et orchestre). L'enharmonie est fréquente, entre la 7<sup>e</sup> et la sixte augmentée (voyez la modulation bien connue, dans l'*Andante* de la *Symphonie en Ut mineur*). — Le sentiment de la septième de Dominante s'étend souvent jusqu'à la neuvième majeure (on trouve aussi, naturellement, la neuvième mineure). Cet accord de neuvième majeure de dominante garde la même signification dans la musique de Schubert, mais c'est chez Weber surtout qu'il revêt tout son caractère expressif de rêverie romantique. (cf. *air d'Agathe*, du *Freyschütz*; voir l'exemple cité plus loin)

L'écriture de Beethoven, en tant que *contrepoint*, est surtout intéressante par la hardiesse, parfois assez rude, de ses licences. Il est vrai que cette rudesse le plus souvent s'accorde à l'idée même: elle en fait ressortir la force impétueuse — notamment dans les fugues de ses dernières *Sonates pour piano*. — En ce qui concerne les modulations, on trouve l'origine de tous ses moyens chez Mozart ou chez Haydn: changements de tons par sensible à la Basse, par chromatique descendant, par cadences rompues, par résolutions exceptionnelles de 7, par sixte augmentée, par simple juxtaposition des tonalités ou par conduit mélodique à vide. Souvent aussi, comme chez Bach, il module en passant de l'idée de Tonique à celle de Dominante ou de sous-Dominante.



ou bien encore, par le moyen d'un changement de mode:



(1) Il y a aussi de ces simplifications d'harmonie chez Weber, par exemple dans les manières d'harmoniser certains airs (cf. la fin de l'*Ouverture* du *Freyschütz* et surtout de celle d'*Obéron*)

On y rencontre également, ainsi que déjà chez Mozart (et même chez J. S. Bach), des successions telles que :



Quant au rôle des modulations de Beethoven, il est certain qu'elles servent plus volontiers à cette partie des morceaux qu'on appelle *le développement*. Mais il s'en peut trouver de passagères, dans l'exposition; on en remarque fréquemment dans les *Adagios* qui servent d'introduction aux premiers temps des Symphonies (cf. *Symphonie en La*); ainsi que dans les *Codas*, avant de revenir brusquement à la tonalité initiale.

Mais nous préférons ne point analyser en détail la marche des modulations d'un développement de Beethoven, — d'autant que cette marche est fort diverse, variant avec l'idée, avec le caractère même du morceau. Et puis, il y a quelque danger à ces analyses; car on peut être conduit, par elles, à juger que toute autre façon de moduler serait mauvaise: ce qui est fort inexact. Encore une fois, tout dépend du morceau et de ce que l'on veut faire. Telles expressions demanderont une grande stabilité tonale, même dans la musique la plus moderne (ainsi, les 36 premières pages des *Matelots*, de M<sup>r</sup> Auric, restent en *Si majeur*, à part quelques modulations de détail). D'autres sensibilités exigeront un renouvellement tonal, — ou même l'incertitude et jusqu'à l'absence de la tonalité.

Voici un certain nombre des passages les plus caractéristiques à citer, pour le chapitre qui nous occupe, dans les *Sonates* et dans les *Symphonies* de Beethoven:

(1) ACCORDS. On peut rappeler tout d'abord que, comme Schubert et Schumann (voir à ce sujet, notamment, la dernière partie de *Faust*) Beethoven emploie volontiers les accords de +7 sur Pédale:



(Beethoven *Sonate N° 1*)

Parfois aussi avec la tonique à la partie supérieure, et la sensible à côté de cette tonique:



(Beethoven, *Sonate N° 7*)

(Je n'insiste pas sur les accords de 9<sup>e</sup> de D<sup>te</sup>, déjà utilisés par Mozart, et dont Schubert, après Beethoven, montre bien des exemples.)

Pédales à forme de *dessin mélodique*. — Ce n'est encore qu'un dessin très rudimentaire; mais déjà quelque chose de plus qu'une simple pédale:



*Scherzo* de la *Symphonie en La*

(Notez la Dominante *La*, au-dessus de la 9<sup>e</sup>, *Sib*)

Et dans la *Symphonie pastorale*, cette double pédale présente le caractère d'une cadence plagale:



Une des plus belles trouvailles harmoniques de Beethoven, et qui ne fut pas du goût de tout le monde (certains la prirent pour une fausse note), c'est, au début du *final* de cette même *Symphonie pastorale*, l'accord suivant formé de quintes superposées:



Notons aussi l'harmonie charmante, par accord d'emprunt, du *final* de la *seconde Symphonie*, et qui fait penser à Schumann:



Résolutions exceptionnelles. — On en trouvera souvent, chez Beethoven, avec les septièmes diminuées. Citons celle-ci (déjà annoncée par des marches modulantes de  $\frac{7}{4}$  datant du XVII<sup>e</sup> siècle) :



(Sonate N° 27)



(Allegretto de la Symphonie en La)



ainsi que :

(Id.)

(2) APPOGIATURES. Elles sont directement issues de Mozart, par exemple celle de la tierce de la tonique, par  $\frac{1}{2}$  ton ascendant, et accompagnée d'une autre appoggiature descendante, par  $\frac{1}{2}$  ton également :



(Sonate N° 9)

Egalement, on connaissait déjà chez Mozart l'appoggiature de la 7<sup>e</sup> diminuée :



(Sonate N° 5)

D'autres appoggiatures par  $\frac{1}{2}$  ton ascendant, ou sur cadence rompue, sont l'origine de celles de Wagner :



(Sonate pathétique)

et



(Sonate N° 27)

(3) DIVERSES PARTICULARITÉS D'ÉCRITURE. Rencontre de notes (voyez aussi celles indiquées au chapitre des Licences)



(Sonate pathétique)

(a) *Do* broderie contre *Si* au changement d'accord.



(Sonate : les Adieux)

(a) Appoggiature préparée par le dessin même du thème, et qui se reproduit, plus hardie encore, en (b).



(Sonate N° 28)

(a) Rencontre du 2<sup>d</sup> degré et de la sensible, sur la tonique, rendue logique par le dessin du thème.

et, analogue au 1<sup>er</sup> des exemples de cette série de "rencontres" :

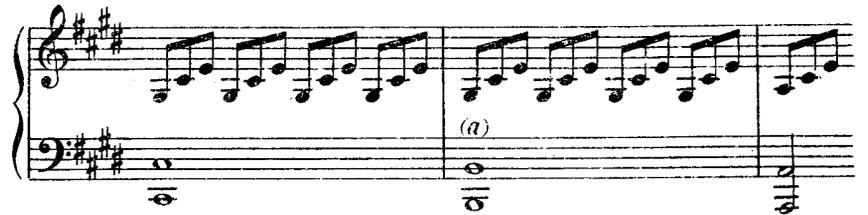


(Sonate Op. 106)

Citons encore :



(Sonate N° 14)



(a) Ronde, note de passage.

(Sonate en Ut# mineur)



(Id.)

(Pédale intérieure de Dominante)

Je n'insiste pas sur des 7<sup>es</sup> consécutives par n. de p., déjà usitées chez Bach et même auparavant. On trouvait également, dans un choral de Bach, deux 7<sub>+</sub>. — Celles-ci, de Beethoven, proviennent d'une résolution exceptionnelle de la sixte augmentée :



(Sonate N° 24)

(4) MODULATIONS. Nous avons indiqué, plus haut, quels sont les principaux moyens de Beethoven pour moduler; mais l'emploi de ces moyens est en somme fort divers: il ne sera pas inutile d'en citer quelques exemples.

Dans les chorals de Bach, on trouve plus d'une fois la modulation par sensible à la basse, après 7<sub>+</sub> :

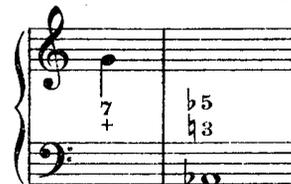


Inversement, Beethoven écrit (et il n'est certainement pas le premier à l'avoir fait) :



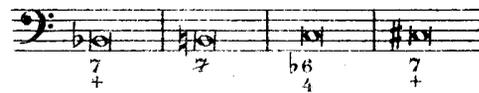
(Sonate N° 2)

Par cadence rompue :



(Sonate N° 3)

Par résolutions exceptionnelles de septièmes de Dominante, de septièmes diminuées, etc :



etc. (Sonate N° 3)

Modulation par passage direct d'une tonalité à une autre :



ton de Do

ton de Lab

(Final de la 6<sup>e</sup> Sonate)

(Voir aussi les changements de tonalité, dans le Développement du 1<sup>er</sup> morceau de la Symphonie Pastorale)

Bien entendu, l'enharmonie est pratiquée couramment lorsque l'écriture l'exige :



Andante de la Sonate pathétique)

Les modulations par *conduit mélodique*, déjà rencontrées chez Haydn, sont fréquentes, et non seulement par quelques notes :



(Sonate N° 15)

Mais aussi par une sorte de *mélodie modulante* :



(Sonate N° 16)  
et en Fa# mineur

Voyez également :



(Symphonie en La)

Les modulations par *changement brusque* sont fort dans la manière de Beethoven :



(Symphonie héroïque)

ou bien encore, l'on trouve des raccourcis tels que :



(Sonate Op. 106)

Nous bornons là, quoique fort incomplète, cette étude de la modulation chez Beethoven. Aussi bien, celle de Mozart ne devrait pas être moins importante. Mais les exemples précédents suffisent

dans ce chapitre *d'ensemble* où nécessairement il faut choisir et résumer.

Terminons cet exposé de l'harmonie beethovénienne, par des citations de moyens qui lui sont moins habituels et que cependant lui suggéra le génie, dans l'exceptionnel *Allegretto* de la *Symphonie en La* :



(a) Modulation par le second degré de *La mineur*.

et plus loin :



(b) Disposition d'accord de Dominante, sans la sensible, — et qui gagne infiniment à cette suppression.

Enfin, comme rencontres de notes, plutôt *bïtonales*, et dans tous les cas fort osées pour son époque :



(Sonate op. 106, p. 265 Edit. Durand)



(Id.)

La comparaison de nos exemples de Mozart avec ceux de Bach et ceux de Beethoven montrera clairement ce que savent les musiciens expérimentés : ce n'est pas l'accord, ce n'est même

pas toujours la sorte d'enchaînement de cet accord à un autre qui déterminent le caractère d'une musique : mais la façon dont cet enchaînement est réalisé, sa relation avec la mélodie et le rythme. — Bach; Mozart, Beethoven, se servent des mêmes accords, et placés sur les mêmes fondamentales (surtout les 1<sup>er</sup>, 2<sup>d</sup>, 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> degrés); ils usent de résolutions exceptionnelles qui se ressemblent, et ce serait une rareté peu probable, qu'un enchaînement qui appartient en propre à Beethoven ou à Mozart sans que Bach, déjà, l'eût écrit. — Pourtant différent leurs natures, leur "harmonie profonde".

L'élève attentif aura perçu les différences très nettes qui distinguent Mozart de Beethoven : il suffit de jouer les citations qui précèdent. Il y a chez Mozart une subtilité de pensée harmonique, une grâce audacieuse dans le style, que Beethoven n'atteint que par exception (et encore!). Celui-ci, quand même, par la force de l'idée et du rythme, par l'accent brusque des changements de ton et l'imprévu pathétique de ses conclusions, arrive au résultat qu'il cherche; celui-là n'a point l'air d'avoir rien cherché : mais écrit, comme par jeu, des choses profondes; et c'est une manière d'acrobate aux mouvements parfaits. On ne se rend pas compte qu'il accomplit des tours de force, ses muscles harmonieux n'attirent point l'attention. Beethoven, l'hercule, tendre ou colère tour à tour, on voit ses biceps et le geste violent d'un effort d'ailleurs victorieux.

Il est certain que telle modulation de Mozart, avec sa ligne pure, et la hardiesse de qui merveilleusement sait conduire le char (j'allais dire l'*auto*) de la Muse, on ne conçoit pas que Beethoven l'aurait pu réaliser aussi entièrement souple, ni que son imagination harmonique en eût trouvé les ingénieux mais *simples* détails. (Je crois, pour les élèves qui liront ce Traité, que l'étude des œuvres de Mozart — au point de vue de l'harmonie et de l'écriture contrapunctique — est plus utile encore que celle des Symphonies ou des Sonates de Beethoven, si admirables soient-elles.) — Quant à J. S. Bach, je ne tenterai point de le caractériser; il montre une telle diversité qu'on y trouve, à l'occasion, du Mozart et du Beethoven — et même du Mendelssohn (dans l'*Andante* de la seconde *Sonate de violon*). L'élève aura grand profit à connaître ses *Chorals*, pour la force du sens tonal et l'imagination sans cesse renouvelée des mouvements de parties.

Après Beethoven, il ne semble pas que le langage harmonique présente une évolution très marquée, — parce que les accords et les enchaînements, jusqu'à Liszt et Chopin, restent à peu près les mêmes. (1) Toutefois le sens harmonique se modifie avec le temps, et l'on voit apparaître, dans Schubert, Schumann et Mendelssohn, certaines "idées" plus voisines de notre époque (ainsi, celles des *Barcarolles* de Mendelssohn).

## SCHUBERT

Il n'écrit guère que les accords employés par Beethoven, (2) mais on y rencontre parfois une expression différente (par exemple, l'appoggiature de la quinte par la sixte, dans  $\frac{7}{4}$ , — que d'ailleurs on trouve chez Mozart — cf. *Fantaisie en Ut mineur*; — à l'occasion, Beethoven a pu l'écrire : mais elle est moins dans le caractère beethovénien. — Nous citerons d'autres exemples de pensée "relativement moderne", chez Schubert). Les modulations ont recours aux mêmes moyens que celles de Beethoven, mais leur caractère est autre. Moins de subtilité d'écriture que dans Mozart, et l'accent n'est pas si incisif que celui de Beethoven; mais une aisance extraordinaire et telle, qu'on ne sent point que cela module... La musique, en ces passages d'une tonalité à une autre, puis à une autre encore, elle coule comme l'eau d'un fleuve paisible; et ce fleuve nous entraîne loin, loin, presque sans que nous l'ayions remarqué.

Nous grouperons les exemples de Schubert comme il suit :

- (1) Accords et enchaînements particuliers.
- (2) Appoggiatures.
- (3) Résolutions exceptionnelles.
- (4) Modulations.

(1) Je parle ici de l'Allemagne et de l'Autriche. L'Angleterre, après Hændel, devient insignifiante; l'Italie n'apporte rien de nouveau. Reste la France; nous en reparlerons tout-à-l'heure, car Berlioz est de la race des créateurs. Après les romantiques allemands, nous étudierons donc : Berlioz, Chopin et Liszt.

(2) Il se sert, toutefois, de la quinte augmentée pour l'effet expressif de cet accord — conception tout à fait différente de celle de Bach et de Rameau lorsqu'ils écrivaient l'harmonie du 3<sup>e</sup> degré du mode mineur.

(1) ACCORDS ET ENCHAÎNEMENTS PARTICULIERS.



(Schubert, 2<sup>de</sup> Sonate pour piano. op. 53)

Accord de 7<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> degré, pris sur pédale de Dominante; chose très fréquente dans la musique moderne mais qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle on écrivait, je pense, assez rarement.



(Sonate op. 147)

Tierce diminuée (renversement de sixte augmentée) avec la pédale de dominante à la partie supérieure, d'où la réunion de Si, Do<sup>b</sup>, La<sup>#</sup>.



(Sonate op. 122)

Pédale supérieure de Dominante; cet exemple est d'ailleurs moins hardi que le précédent.



(Sonate op. 53)

Exemple curieux de quinte augmentée avec note de passage à la Basse déterminant la modulation en Ut majeur après le ton de Mi<sup>b</sup>.



(Sonate op. 120)

Autre exemple de 7<sup>e</sup> augmentée du mode mineur, avec la 7<sup>e</sup>

Mais la quinte augmentée écrite pour le "caractère descriptif de sa sonorité" (alors encore très nouvelle), se trouve dans une mélodie célèbre de Schubert, *Gruppe aus dem Tartarus*.

N'insistons pas sur la tendance à la 9<sup>e</sup> de Dominante, déjà visible chez Mozart; on citerait:



(Sonate op. 53)

Plus caractéristique est celle-ci, à cause de son mouvement direct et de son expression à la Weber:



(Sonate op. 122)

Citons enfin un enchaînement de caractère assez beethovénien, donnant deux 7<sup>e</sup> de suite, chose peu fréquente encore et dont nous avons trouvé le premier exemple dans un choral de Bach.



dont la suite est:



(2) APPOGIATURES

de la quinte par la sixte, dans 7<sup>e</sup>:



(Sonate op. 120)

id. dans 9<sup>e</sup>:



(Sonate op. 42)

id. avec celle de la tierce:



(Sonate op. 120)

Appoggiature 9 8 dans l'accord mineur:



(Sonate op. 120)

On trouve aussi, naturellement, l'appoggiature de la tierce par 1/2 ton ascendant, telle qu'elle se rencontrait chez Beethoven et chez Mozart.

Des appoggiatures dans l'accord de 7, il est probable que Schubert en offrirait des exemples, ainsi que Schumann. Mais elles sont d'un caractère si mendelssohnien, que nous réservons nos citations à ce sujet, pour celles de l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*.

Citons enfin cette appoggiature donnant une 9<sup>e</sup> mineure dans un passage en majeur. Cela est très fréquent dans la musique moderne; mais cette sorte d'expression un peu romantique (et très "Chopin") est encore assez rare au début du XIX<sup>e</sup> :

(Sonate op. 143)

(La majeur)

(3) RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES par enchaînements de sixte augmentée à  $\frac{6}{4}$ , de  $\frac{6}{4}$  à +4 (enharmonique de tierce diminuée), etc.

(Sonate op. 42)

Suite qu'on trouve déjà chez Beethoven, et dont les éléments se rencontrent chez Mozart, Bach (et plus anciennement), — mais qui est bien dans la nature des modulations de Schubert.

De même:

(Sonate op. 42)

L'enchaînement des trois premiers accords est tout-à-fait dans la manière de Schubert, qui par les moyens les plus simples réalise des modulations très éloignées (ici, de Fa mineur en Fa# mineur).

Assez habituel est l'enchaînement que voici:

(Sonate op. 42)

et moins fréquent celui-ci:

(Id.)

Résolution de 9<sup>e</sup> par enharmonie:

(Sonate op. 122)

(a) C'est évidemment Sol#.

Le sentiment plus "moderne" de la citation précédente (presque franckiste) se retrouve en celle-ci:

(Sonate op. 147)

et dans

(Sonate op. 120)

(cf. Parsifal: "un simple, un pur".)

Et ceci est très franckiste également:

(Sonate op. 42)

(a) Résolution exceptionnelle de 7<sup>e</sup> par enharmonie avec sixte augmentée.

(4) MODULATIONS. On a vu, par le second de nos exemples de résolutions exceptionnelles, avec quelle facilité Schubert passe d'un ton à un autre ton très éloigné. Voici quelques autres exemples de sa manière:

(Sonate op. 42)

Déjà chez Beethoven nous avons cité l'usage de cette enharmonie, dans l'Andante de la Sonate pathétique:

(mais chez Schubert la modulation en Mi mineur, est bien plus lointaine et c'est presque le passage franckiste, directement, de  $\frac{b5}{3}$  sur Lab à  $\frac{b5}{3}$  sur Mi#)

Très caractéristiques de Schubert sont des modulations par marches harmoniques enchaînant des tonalités éloignées, ainsi que :

etc. (Sonate op. 53)

ou par accords mixtes :

(Sonate op. 53)

(L'accord de Ré peut être pris pour le 6<sup>e</sup> degré (mineur) du ton de Fa# majeur, d'où son enchaînement naturel à la <sup>#6</sup> sur Do#, — l'inverse serait d'ailleurs aussi aisé. Par ces moyens très simples Schubert module très loin.

(a) (Sonate op. 122)

(a) L'accord de Ré mineur est tout de suite pris comme 3<sup>e</sup> degré du ton de Si b majeur, d'où les harmonies de la Basse.

Par cadence rompue : (celle-ci est assez à la manière de Beethoven)

(Sonate op. 42)

Egalement la suivante, par changement brusque :

(Sonate op. 53)

ou, du même genre :

(Sonate op. 53)

et :

(eten La) (Sonate op. 53)

et :

(Sonate op. 120)

Parfois la modulation s'effectue par juxtaposition directe des deux tonalités :

(Sonate op. 143)

et etc. (Id.)

Et enfin, par 7<sup>e</sup> diminuée, sur sensible à la Basse, il réalise des modulations fort éloignées :

(Sonate op. 53)

Autres exemples de modulations rapides, et très aisées :

(pp)

(Sonate  
op. 164)

Tonique de Ré<sup>b</sup>      D<sup>te</sup> de Fa<sup>#</sup> min.      Accord de Tonique de Fa<sup>#</sup>, ou du 3<sup>e</sup> degré de Ré maj.      Tonique de Ré maj. avec cadence plagale (acc. de Sol min., S. D<sup>te</sup>)      S. D<sup>te</sup> de La majeur

(Sonate op. 164)

Exemple très caractéristique de ces emplois d'accords mixtes.

et la suite en La maj.

#### IV. DE BERLIOZ À WAGNER

Quant à la France, que provisoirement nous avons laissée de côté depuis Rameau, il n'est pas douteux qu'à l'époque de Mozart et de Beethoven l'on ne remarque chez nous certaine faiblesse de l'harmonie et du langage contrapunctique. Cela n'empêche qu'on ne puisse trouver beaucoup d'agrément à l'esprit comme à la grâce des opéras-comiques de ce temps, et nous devons reconnaître (bien qu'un peu nue) la beauté de l'art sobre, puissant et juste, de Méhul.—Mais dans l'ensemble, (1) l'école française est en décadence; à tout le moins, elle s'y achemine et nous avons dit pourquoi, ayant exposé les raisons qui firent négliger la "science" (je veux signifier la technique supérieure) de Rameau et de Couperin. De tout temps furent dangereuses les tendances primaires encourageant cette paresse du musicien qui se fie à la "toute-puissance de l'inspiration". Sans doute, des élans exceptionnels peuvent animer de simples amateurs, — ou plutôt des artistes dont la technique est médiocre; on l'a vu pour la *Marseillaise* de Rouget-de-l'Isle. Et le *Chant du Départ*, de Méhul, avec la sorte de naïveté de son harmonie, reste une fort belle œuvre. On citerait encore, et non sans quelque sympathique admiration, l'*Hymne à l'Être suprême*, de Gossec. Mais quant au reste, comparez la musique française de la Révolution à celle de Beethoven, à celle de Mozart! S'il est tentant, pour le philosophe humanitaire, de prôner un art que "tous les citoyens puissent comprendre" parce que tous "ont droit à la beauté", je trouve infiniment regrettable que ces théories (bien qu'issues d'un bon sentiment) aboutissent à des concessions de la part des artistes, aux simplifications que conseillerait une fâcheuse démagogie, à l'oubli de la riche pureté que des siècles de civilisation artistique, précédemment, ont atteinte. (2) Or, c'était bien un peu cela chez les précurseurs de Beethoven, se voulant "affranchir" de la technique de J. S. Bach. Mais alors, il y avait eu le génie si prodigieusement vivace de Mozart (celui-ci n'avait pas oublié cette technique de Bach; ou bien, à son tour, il l'avait recréée). Il y avait eu la puissance pathétique et la grande tendresse de Beethoven. Et, bien que trop délaissé chez nous, on ne doit point omettre l'excellent J. Haydn. En France, faute de pareils *as*, la décadence s'annonçait. L'absence de subtilité, — propre aux époques de soulèvements populaires — ne créait point un art plus fort. D'ailleurs, ainsi que le raffinement ne s'oppose pas à la simplicité mais s'y peut unir en parfaite harmonie (— notamment chez Gabriel Fauré —) la subtilité n'est pas une cause d'affaiblissement: l'écriture de Rameau, celle de Monteverdi, celle de Purcell, sont subtiles — et leur langage est puissant. Celui des musiciens de la Révolution française n'a pas toujours la vigueur que l'on voudrait; sa simplicité dénudée et tant soit peu formulaire n'y suffit point.

(1) Et surtout quant à l'harmonie.

(2) Et il serait grand dommage que de telles fautes se présentent à l'heure actuelle.

Ce langage était trop faible pour des choses héroïques et collectives exigeant une inspiration soutenue; il était trop uniforme, trop conventionnel parfois, pour l'expression individuelle d'une souffrance ou d'une joie. Il n'a point fait école; il ne le pouvait pas. Il n'a point favorisé la floraison d'une belle musique française, mais dégénéré, après d'aimables opéras-comiques (de Grétry, puis de Boïeldieu) vers la romance à la mode entre 1830 et 1848.

Seul en France, Berlioz rompt avec cette tradition et ressuscite l'harmonie. — Je sais bien qu'avant lui, <sup>(1)</sup> son maître Lesueur rêvait d'une musique plus expressive et d'accords plus significatifs que ceux de la majorité de ses confrères. Et Lesueur n'était peut-être pas le seul à penser ainsi. Car jamais (heureusement) il n'existe d'unification complète dans les tendances d'une époque; il y a toujours des dissidents, espoirs des temps futurs. — Mais je pense que, faute du génie nécessaire, le maître de Berlioz n'aurait point accompli la tâche qu'assume l'ardent romantique dès sa cantate de *Cléopâtre*. Délibérément, celui-ci se permettait des harmonies à la fois significatives et "subversives" (voyez sa discussion avec Boïeldieu: "*je ne suis pas un harmoniste*, disait l'auteur de la *Dame blanche* à son jeune confrère; mais je vous avoue qu'à vos accords *de l'autre monde*, je n'ai rien compris"). Ne croyez point d'ailleurs qu'il y ait eu d'extraordinaires nouveautés dans ces accords; ce devaient n'être que les septièmes diminuées chères à Berlioz, avec des résolutions exceptionnelles ou des enchaînements imprévus d'accords parfaits; et tout cela, on l'eût rencontré chez Bach, chez Purcell ou chez A. Scarlatti — en des passages qu'ignorait, certainement, le jeune candidat. Mais ces enchaînements étaient nouveaux, autant pour lui que pour Boïeldieu.

## BERLIOZ

Surgissant au milieu d'une école française anémiée, ne trouvant comme nourriture qu'une harmonie faible et monotone, et d'autre part ayant grand appétit d'expressions pathétiques ou descriptives, passionnées ou pittoresques, il lui fallut presque tout recréer. On se gausse de lui, parfois, dans les classes du Conservatoire. De bons élèves, correctes médiocrités, raillent ce qu'ils appellent ses "basses fausses". C'est facile à dire. Essayez donc, sous telle mesure d'une de ses mélodies, ce que vous pensez être la "basse juste", — un accord de sixte, par exemple, à la place de la tonique que vous trouvez "gauche". Et vous verrez quelle platitude! Ne croyez-vous donc point que, s'il l'avait voulu, il eût été capable de songer à cet accord de sixte plus en rapport avec vos petites habitudes d'école? S'il ne l'a fait, c'est en connaissance de cause.

Je n'ai pas ici le loisir de traiter à fond la question; peu importe d'ailleurs en ce qui concerne le but d'ensemble de ce chapitre. <sup>(2)</sup> On se bornera donc à citer des exemples caractéristiques. Quant au reste, qui serait une manière de plaider en sa faveur, résumons brièvement: si Berlioz ne semble pas toujours impeccable, s'il n'a point l'aisance d'un Mozart ou d'un Claude Debussy, — est-il donc le seul grand artiste, dans l'histoire de la musique, auquel on puisse reprocher de ne point réunir à la fois toutes les qualités? mais on ne saurait prétendre que ce ne soit pas un harmoniste. Miracle, au contraire, qu'il ait trouvé tant de choses, presque tout seul; et pour la question du choix des accords et des enchaînements, ce n'est pas au moyen des règles ni des usages de l'Ecole qu'on la résoudra. D'ailleurs il faut entendre ses œuvres à l'orchestre, non les juger au piano; des raisons interviennent alors, de timbres, de tessitures, et d'écriture contrapunctique; un morceau tel que *la Chasse des Troyens* par exemple paraît absolument différent, à la réduction pianistique ou à l'exécution instrumentale.

Nul doute qu'à l'époque, le langage harmonique de Berlioz n'ait fait scandale. — Celui de Beethoven produisait le même effet; un éditeur de Paris songeait à publier une édition des *Symphonies*, dans laquelle seraient corrigées les "fautes d'harmonie" — (celle, je suppose, de la fameuse rentrée de Cor, au premier temps de l'*Héroïque*, etc.)

Aujourd'hui que nous acceptons toutes les septièmes ou neuvièmes consécutives (à condition qu'on y mette de la musicalité), il est difficile de se rendre compte de l'état des oreilles vers 1830. Mais pour cela, lisons des traités d'harmonie contemporains de la *Symphonie fantastique* ou même de *Roméo et Juliette*. On y voit des jugements bizarres. La quarte augmentée (+4) serait *plus douce* que la quarte; celle-ci est *dissonance* et *défendue*; celle-là est permise (à cause de sa

(1) Il ne faut pas oublier non plus le remarquable éducateur que fut Reicha, auquel Berlioz et Franck (selon toute apparence) doivent beaucoup.

(2) Voyez, au sujet de l'auteur de la *Damnation de Faust*, notre étude parue dans la *Revue musicale*, le cas Berlioz.

“douceur” relative). Pour les accords de septième majeure (p. ex. *Fa La Do Mi*, 4<sup>e</sup> degré de *Do*), leur “dureté” est *si grande* qu'ils sont presque inusités, même avec la “préparation”.

Or, on trouve chez Beethoven des rencontres de notes, (de *vraies duretés*, celles-là!) bien autrement dures que n'importe quelle septième majeure, et Bach emploie cette 7<sup>e</sup> du 4<sup>e</sup> degré, *non préparée*, avant une cadence. (1) Pour la quarte, la phobie de deux siècles à son égard demeure une énigme à notre entendement musical. Mais, sivers 1840 les traités proscrivaient cette quarte, comme trop dissonante, Chopin (peu après) dans sa *première Ballade* écrivait, avec un charme extrême, une suite de ces intervalles défendus par la scholastique. (cf. le passage en *Mib*). — Il y aurait en l'histoire musicale bien des erreurs dûes aux règles de cette scholastique, si de tous temps les vrais musiciens ne s'étaient montrés assez libres à l'égard de ces règles (voir plus haut, notre chapitre sur les *licences*). On peut bien l'avouer à présent: si, à l'école, elles sont utiles, il ne faut rien exagérer. Longtemps, la peur des quintes fut une réelle maladie; elle avait atteint tous les musiciens. Ils se permettaient celles qu'on “n'entend pas”, mais redoutaient et proscrivaient l'impression particulière, dite creuse, résultant des quintes consécutives (— tout en admettant les suites de quartes, en des successions de  $\frac{6}{3}$  et même de  $\frac{6}{4}$ , comme on en voit chez J. S. Bach). En ce cas particulier, ils éduquaient l'oreille d'après les règles, non d'après leur sentiment propre. Là réside l'erreur: car c'est la juste musicalité qu'il faut chercher, celle *qui réellement satisfait notre intime sens musical*; (2) et comme l'écrivait Berlioz: “il ne s'agit que de cela, en dépit de l'autorité de cent vingt vieillards, eussent-ils cent vingt ans chacun”.

Il n'en faudrait point conclure que nous méprisions les anciens traités de l'harmonie. Si l'étroitesse des théoriciens est dangereuse (et surtout celle des critiques prenant leur *critérium* dans les prétendues règles), certains esprits dont l'analyse fut réellement “logique” ont apporté des lumières utiles. Les accords sont toujours écrits, *d'abord*, par l'*instinct empirique* des musiciens inventeurs. Ensuite viennent les analystes; ceux-ci se montrent plus ou moins intelligents, plus ou moins lucides. Parfois leurs théories fixent, définitif, un point acquis. De 1820 à 1840, Reicha, Jelensperger étudièrent attentivement ces problèmes de la formation des accords et de l'analyse harmonique. Toute la méthode des traités suivants en dérive; et de nos jours encore leur classification par accords parfaits, de septième, de neuvième, etc. — accords altérés (avec altération de la quinte), — retards, notes de passage, broderies, appoggiatures, pédales, — reste absolument usuelle et suffit aux analyses, du moins jusqu'aux frontières de la bitonalité. (3)

Berlioz d'ailleurs, tout en se gardant fort libre, n'était point un anarchiste, pas même un révolutionnaire. Il parut tel à des confrères ignorants de l'harmonie de Beethoven, de Mozart et de Bach; mais les accords de Berlioz restent de la même famille que ceux de ses illustres confrères allemands. Le sentiment, à vrai dire, en diffère parfois, et l'on y trouve une annonce des temps modernes. C'est en quoi réside, le plus souvent, sa nouveauté; voici, à ce sujet, quelques citations:

Chœur  
seul

et en *La mineur*

*Roméo et Juliette*  
fin du *Scherzetto*  
(avec chœurs)  
de la *Reine Mab*

(1) On la trouve déjà chez Monteverdi: voyez un de nos exemples.

(2) Et ce fut la grande force de Claude Debussy, que d'avoir toujours obéi à ce que lui persuadait l'instinct musical.

(3) A condition d'admettre aussi les notes de passage par mouvement disjoint, les résolutions disjointes, les appoggiatures et retards non résolus, les pédales à dessin mélodique, les pédales librement prises en dissonance par rapport aux autres parties. — L'extension du principe des pédales et de celui des appoggiatures non résolues permet la juste analyse musicale d'œuvres assez récentes. Mais cette sorte d'analyse ne suffit pas toujours. Alors il convient de faire intervenir les formations d'accords par quartes, par quintes, etc; le mélange de ces formations avec celles en tierces; la réunion d'accords parfaits de tonalités différentes, puis d'accords divers, également bi- ou polytonaux. Et cela suffira-t-il? certaines œuvres dont le sens est (ou prétend être) purement contrapunctique, demanderont sans doute d'autres sortes d'analyses.

puis:

se conti-  
nuant par:

(Roméo et Juliette  
nuit sereine - le jar-  
din de Capulet, si-  
lencieux et désert)

2 mesures

Ces harmonies, dont les moyens sembleront aujourd'hui très simples, demeurent extrêmement caractéristiques et traduisent des sentiments - des visions aussi - dont la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle n'offrait guère d'exemples. De même, le *Lamento du Pêcheur* (sur la poésie de Th. Gautier), intitulé dans le recueil de Berlioz: *Sur la lagune*, nous montre des passages fort nouveaux à cette époque:

est repris en *Lab*, avec toujours *Do Réb* à la partie supérieure; puis cela devient:

Citons aussi, dans la *Scène d'amour de Roméo et Juliette*:

N'y a-t-il pas quelque chose, déjà, de franckiste en cette résolution exceptionnelle de l'accord de 7<sup>e</sup> (non préparé) sur *Si*?

Ce sens du *mystère* se traduit également par les accords bien connus de l'*Invocation à la Nature*, de la *Damnation de Faust*:

et en  
*Fa # mineur*

Je rappelle, pour mémoire, les passages "hypodoriens" de l'*Enfance du Christ* et de la *Coda* de cette *Invocation à la Nature*, déjà cités.

Dans le *Septuor des Troyens*, l'on trouve des rencontres entre pédale de Dominante (à l'orchestre) et sixte augmentée (à distance de seconde mineure de cette pédale), qui ne sont autres que celles de la *Habanera* de M<sup>e</sup> M. Ravel:

(Très tranquille et très doux)

Orch.

Voix

Orch.

(Septuor des Troyens)

(a) Renversement de la sixte-augmentée (*Réb-Si $\flat$* ), contre *Do* (*D<sup>te</sup>*) à l'orchestre.

Dans la *Symphonie fantastique* (1830), se trouve déjà mainte harmonie audacieuse. J'en extrais

(1<sup>er</sup> mouvement de la *Symphonie fantastique*)

etc.  
appoggiatures, avec imitations—modulations par accords de sixte successifs.

et 8<sup>a</sup>

(*Symph. fantastique, Marche au supplice*)

(Id. *Songe d'une nuit du Sabbat*)

Enfin, l'*Ouverture des Francs-Juges* présente une suite de tons entiers. Ce n'est point d'ailleurs la gamme issue de la conception "quinte augmentée", comme je le croyais (par ouï-dire) avant d'avoir vérifié le passage dans l'œuvre même de Berlioz. Mais ce passage n'en est pas moins assez curieux :

Violons

Altos

Violoncelles

(En ne tenant pas compte de la transposition à l'octave, la ligne des altos et celle des violoncelles est par tons entiers. Remarquez aussi l'écriture enharmonique: Sol $\flat$  aux altos, Fa $\sharp$  aux violoncelles, etc., destinée à faciliter la lecture).

## MENDELSSOHN.—CHOPIN.—LISZT.

Dans l'histoire d'un art, l'étude des effets veut souvent que l'on remonte aux causes; et ces causes résident parfois dans l'influence d'autres arts ou même d'événements politiques. Il est bien probable qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le mouvement d'idées sociales des Encyclopédistes français (et plus généralement, des philosophes de tous les pays) ne fut pas étranger aux tendances pathétiques que l'on voit à la fin de ce siècle; d'ailleurs elles se trouvaient en harmonie avec la nature même de Beethoven et celle de Gluck. Les théories de Rousseau (— point de musique savante; laissez le contrepoint, ne songez qu'à la *sensibilité de la mélodie*, — etc.) s'accordaient à ce que devaient penser, peu après, des musiciens rêvant d'un art populaire et fraternel.

Aussi bien, l'on ne s'étonnera point que dès la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le *Romantisme* ait laissé des traces, et nombreuses, dans l'art musical. Certaines harmonies de Schubert (dont nous avons signalé la ressemblance avec des accords franckistes) ont déjà quelque chose de rêveur que l'on ne trouve, chez Beethoven ou chez Mozart, que par exception. Le sens d'*infini nocturne* <sup>(1)</sup> de Berlioz est essentiellement romantique. Et Schumann aussi nous offre des exemples de cette influence d'un *nouveau sentiment de la nature* issu de Rousseau autant que des poètes allemands. Quant à Mendelsshon, en dépit d'une forme très ordonnée et d'une impeccable correction (d'où l'épithète de "notaire élégant" que Debussy lui décerna), il ne laisse pas de s'adonner à l'expansion de son époque, et notamment par ses appoggiatures de septièmes diminuées — encore que ces appoggiatures ne soient pas nouvelles dans l'histoire de la musique. Les évoca-

(1) cf. le *Lamento du Pêcheur*, la *Scène d'amour de Roméo*, etc.

tions du *Songe d'une nuit d'été* (le *Scherzo* des Fées, et surtout le beau *Nocturne* avec le *solo* de Cor) appartiennent au même temps du Romantisme, ainsi que les neuvièmes du *Freyschütz* et les épisodes "fantastiques" de la *fonte des balles* (d'ailleurs réalisés avec des moyens connus). Mais c'est principalement dans les *Barcarolles* des *Romances sans paroles* (de Mendelssohn) que l'on rencontre une sorte d'expression et des enchaînements véritablement *nouveaux* par rapport au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les exemples suivants feront mieux comprendre notre manière de voir.

Je ne reviens sur la neuvième majeure de dominante que pour rappeler comme elle fut chère à C. M. Weber, et l'on connaît ce beau passage de la *cavatine* d'Agathe, dans le *Freyschütz* (2<sup>d</sup> acte):



Chez Mendelssohn, le plus typique en ce qui concerne l'évolution de l'harmonie et du sentiment, se trouve en ces *Barcarolles* où la vision nocturne de Venise, et peut-être aussi le souvenir de chants populaires entendus sur la lagune, ont conduit le musicien dans une voie

tout-à-fait différente de celle de Beethoven. — On pressent déjà Gounod et G. Fauré:



(Barcarolle  
de  
Mendelssohn)

Cette façon de passer de *Sol mineur* à *Sib*, avec le retour en *Sol* par l'accord du 2<sup>d</sup> degré de *Sib*, devenu 4<sup>e</sup> degré de *Sol*, présente un caractère particulier malgré qu'il soit écrit avec de simples accords parfaits. (cf. la ritournelle de l'admirable *Venise*, de Gounod)

Ces appoggiatures de septièmes diminuées sembleront moins "modernes" par leur sentiment, mais elles sont à citer:



etc. (Romances sans paroles, N<sup>o</sup> 24)

Signalons d'autre part un exemple fort net de *pédale en des-sin*, extrait du *Songe d'une nuit d'été*:



etc.

(Overture du *Songe d'une nuit d'été*)

et cet emploi de la septième diminuée:



(Barcarolle  
de  
Mendelssohn)

Ces derniers passages de Mendelssohn nous mènent tout naturellement à Chopin, par l'évocation (si nouvelle pour l'époque) de la nuit, du lointain, du mystère. J'ai dit qu'on la trouve rarement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Dans la musique du XVI<sup>e</sup>, et chez J. S. Bach, certaines fins de morceaux, certains enchaînements grégoriens la suggèrent de temps à autre; mais Mozart et même Beethoven ne l'évoquent que tout-à-fait exceptionnellement (ainsi, dans la célèbre *Sonate en*

*Ut# mineur*, — à cause de cela nommée *Sonate du clair de lune*). Pour Chopin au contraire, c'est une des sources de son inspiration... L'admirable départ du *Nocturne en Ut# mineur* est une chose quasiment géniale, et telle qu'on n'en connaît point d'analogue<sup>(1)</sup> avant Chopin:

accords 5 7 6 +7

On peut dire que Chopin, par son sentiment et par la liberté de ses conceptions, est un des créateurs (le plus authentique peut-être) de la musique moderne. Elle n'est pas sans découler, aussi, de Berlioz et de Liszt, — en même temps que des Russes et de Richard Wagner. Mais l'influence de Chopin se révèle, je crois, plus profonde encore. Il est assez difficile de la mettre en évidence au moyen de courts exemples (comme le sont forcément ceux de ce Traité) et le nombre de nos citations n'est pas en rapport avec l'importance extrême de Chopin dans l'histoire de la musique. On y devra suppléer par la lecture et l'étude de ses œuvres.

La sorte d'incertitude du début de ce *Nocturne en Ut# mineur* (d'abord sans tierce, puis avec le *Mi#* qui monte au *Mi#* pour aboutir, avec l'accord de seconde, au *Fa#*), était bien celle qui convenait à l'infini mystérieux de la nuit. Je répète que les maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, et Beethoven lui-même (à l'exception de la *Sonate* que nous citons, ainsi que de certains passages de ses dernières œuvres) ne se sont point tournés vers le mystère qui hante la musique moderne. Mais

la nostalgie que dégage ce mystère est évidemment la cause première de certaines harmonies de Chopin, telles que les suivantes:

(Barcarolle  
op. 60)

(Mazurka,  
de Chopin)

dont la terminaison est:

(Etude  
en Mi)

(Mazurka)

(Id.)

Comme il y a déjà du Fauré dans ces harmonies!

et 8<sup>a</sup> bassa

(Etude N° 6)

(1<sup>re</sup> Ballade)

(1) Sauf peut-être, qui sait? dans certaines mélodies populaires, où de telles harmonies seraient sous-entendues.

Il est certain, d'autre part, que la manière de composer qu'affectionnait Chopin — basée sur l'improvisation — lui facilita la découverte de mainte hardiesse qu'il n'eût pas écrite, délibérément, à la table. — S'il est bon de recommander aux élèves de ne point se servir du piano pour réaliser leurs devoirs (car il faut développer le sens de l'audition intérieure), cette recommandation est loin de constituer *une règle* pour les compositeurs. Qu'ils agissent donc suivant leur nature, suivant leurs facultés et leurs préférences. On ne leur demande que de réaliser de la musique, et qui soit issue d'eux-mêmes; or, l'improvisation fut beaucoup trop décriée par les professeurs. Il est temps de la réhabiliter. — Voici encore un certain nombre d'exemples de Chopin, dont la hardiesse et la nouveauté, non douteuses, sont de celles que favorise l'improvisation.

(Etude N° 6)

(Id.)

Modulations :

Harmonies chromatiques :

$\begin{matrix} \flat 7 \\ \flat 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} +6 \\ \text{---} \\ +2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \flat 7 \\ \flat 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} +6 \\ \text{---} \\ +2 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ \text{---} \\ +3 \end{matrix}$	$\begin{matrix} 7 \\ \text{---} \\ +4 \end{matrix}$	$\begin{matrix} \sharp 6 \\ \text{---} \\ \end{matrix}$
---	--	---	--	---	---	---

(Id.)

(Id.)

(Id.)

(Etude N° 1)

(a) Noter la sonorité de cet accord de 7 non résolu, avec ces quartes.

(Id.)

*con fuoco*  
*et 8<sup>a</sup> ba*

etc.

(Id.)

Final de la Sonate en Sib mineur

Modulation pour  
terminer l'Etude N° 6:

b6  
b3      b9  
b4      b8  
b3

Harmonies diverses:

(Prélude  
N° 2)

(Id.)

venant de +6 sur Fa#, puis Fa (ton de Mi mineur avec Fa#)

(Id.)

(Prélude  
N° 4)

et plus loin:

(Id.)

5  
4

Deux +6 de suite (déjà pratiqué par  
Mozart):

(Etude  
N° 6)

Enfin, les notes de passage donnant lieu à  
des rencontres fort hardies (— réunions  
de # et de b, par exemple):

(Etude  
N° 2)

(Id.)

(Id.)

b9  
+



(Etude N° 8)



(Id.)

Terminons enfin la série des citations de Chopin, par celle-ci que mentionne M<sup>r</sup> A. Casella dans son intéressant article sur l'Harmonie de M<sup>r</sup> Ravel.<sup>(1)</sup> Il indique que l'accord suivant, cher à l'auteur de la Rhapsodie Espagnole:



se trouve tout d'abord écrit par Chopin, sous cette forme semblable:



C'est d'ailleurs tout simplement une sixte augmentée (à l'état de renversement) sur pédale de Dominante: *exactement* la même chose que le passage transcrit plus haut, du *Septuor des Troyens* (à la disposition près).

Rien qu'à ces exemples de Chopin, (on en citerait dix fois plus, mais nous avons dû nous restreindre) vous comprendrez la puissance et l'étendue de son rôle novateur. Les musicographes de notre temps ont beaucoup insisté sur les trouvailles de Liszt: celles-ci sont réelles; mais il nous semble que Chopin, même lorsqu'il se borne à des accords très connus, est encore plus "moderne"; et l'on ne saurait attribuer trop grande importance à ce musicien génial, un des plus riches *inventeurs* du XIX<sup>e</sup> siècle: à la fois précurseur et grand artiste.

Chez F. Liszt, il faut mettre à part l'orchestrateur, si nouveau, (— ainsi que Berlioz, lequel ne fut pas sans influencer le grand virtuose de Weimar). Ici, nous n'avons à considérer que l'harmoniste. On sait que Wagner lui doit beaucoup; mais souvent, Liszt ne fit qu'indiquer certaines trouvailles, sans y attacher autrement d'attention, et surtout sans en tirer parti à l'égal de Wagner. Les harmonies du *Sommeil de Brunehilde* (dans la *Valkyrie*) sont dûes à Liszt, paraît-il. Mais on peut dire que Wagner les a faites siennes, comme il advint plus tard chez Debussy, avec des enchaînements parallèles de 9<sup>es</sup> de dominante, écrits avant lui par César Franck, par Erik Satie et par Emmanuel Chabrier. De Liszt, nous citerons plutôt des passages moins connus, mais qui révèlent une nature ardemment tournée vers l'avenir<sup>(2)</sup> bien que l'*idée musicale* y soit en général moins neuve que celle de Chopin.

Tout d'abord, dès le début de la partition de *Christus*, voici un *thème grégorien*. Ce n'a l'air de rien, et c'est beaucoup. Songez que le sens harmonique de ces vieux modes avait tout-à-fait disparu de la musique au point que Lesueur, le maître de Berlioz, les considérait comme absolument morts. Berlioz semble d'ailleurs le premier qui ait bien voulu s'en souvenir, — (même avant la *Pastorale* de l'*Enfance du Christ*) dans la *Coda* de l'*Invocation à la nature*. — Gounod vint ensuite, puis Saint-Saëns.<sup>(3)</sup>

Liszt, délibérément, construit une œuvre religieuse sur des chants de l'antique liturgie. — Bel exemple, mais que les musiciens mirent un assez long temps à suivre.<sup>(4)</sup>

Le premier thème de *Christus* est le suivant:



Si je ne me trompe, cela est complètement nouveau depuis le XVI<sup>e</sup> siècle.

(1) Dans le numéro de la Revue Musicale consacré à M<sup>r</sup> Maurice Ravel.

(2) On sait d'ailleurs avec quelle bienveillance il accueillait les novateurs. Nul ne se montra plus dévoué à la musique, ni meilleur confrère. Il encouragea Borodine, dont la modestie exagérée gardait quelque timidité à l'égard de ses découvertes harmoniques; il fit jouer *Samson et Dalila* à Weimar, longtemps avant que l'Opéra voulût bien y songer; il aurait compris *Pelléas et Mélisande*, peut-être, et *Pénélope*, et jusqu'au *Sacre du Printemps*.

(3) Il y avait eu également cette admirable, mais exceptionnelle inspiration de Beethoven: le *Chant de reconnaissance à la divinité*, dans le "mode lydien", — qui est l'*Adagio* du *XV<sup>e</sup> quatuor*.

(4) De Liszt également, la *Procession Nocturne* présente et développe un admirable thème grégorien, celui dont M<sup>r</sup> d'Indy fit usage au 3<sup>e</sup> acte de *Fervaal*.

L'Alleluia est écrit sur ce motif:



(et qui rappelle celui de la scène finale de *Fervaal*)

Le sens grégorien se retrouve dans les harmonisations de Liszt, — qui n'ont véritablement aucun rapport <sup>(1)</sup> avec celles de Schubert, de Mendelssohn, et même de Berlioz :



(*Christus*, 1<sup>re</sup> partie)

Chœur

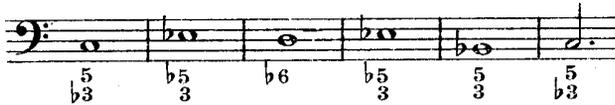


(*Christus*, 1<sup>re</sup> partie)

Également très grégoriens, <sup>(2)</sup> ces enchaînements:



(Id.)



se continuant par :



La seconde partie de *Christus* débute également en grégorien, mais dès la seconde ligne elle se trouve harmonisée en mode "classique".

Toutefois, les quintes suivantes (quoique retardées) sont bien dans le caractère archaïque souhaité par Liszt :



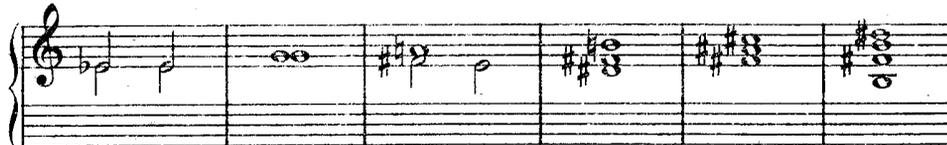
(Le dernier chœur du *Faust* de Gounod accentue encore, par ses mouvements rigoureusement parallèles, cet archaïsme).

Le *Pater noster* a déjà quelque chose de la sérénité des chœurs de *Parsifal*, sous la coupole.

Pour la *Tempête*, le musicien use largement des notes de passage chromatiques, mais sans plus de hardiesse (c'eût été difficile!) que Chopin dans les exemples cités précédemment.

MODULATIONS.

De rapides et hardis changements de ton, tels que :



(*Christus*, 1<sup>re</sup> partie)

Notez aussi cette modulation purement monodique (on en voit aussi chez Berlioz — cf. *Damnation de Faust*, "Faust dans la chambre de Marguerite").



(*Christus*: le Christ dans la Tempête)

Voici des réalisations intéressantes de quintes augmentées écrites pour leur caractère expressif, ainsi que le firent plus tard les franckistes et les Russes :



(*Christus*, 2<sup>de</sup> partie)



(*Christus*, 2<sup>de</sup> partie "tristis est anima mea")

(a) Enharmonique de la quinte altérée dans  $b_9$ , formé par l'apogéiature de la sensible.

(1) Je ne vois que certains passages du *contrepoint de basson*, dans le *Final de la IX<sup>e</sup> Symphonie* de Beethoven, qui pourraient présenter quelque analogie de sentiment, — et encore.

(2) Voyez aussi, dans sa *Procession nocturne*, l'emploi et l'harmonisation du beau thème liturgique du *Tantum ergo*.

Enfin, le chromatisme expressif (— altérations *mélodiques*) se trouve plus d'une fois dans cet oratorio de *Christus*:

(Stabat, de Christus)

## R. WAGNER

On a pu quelquefois opposer Wagner à Berlioz. De nombreuses différences les séparent, cela est évident. Et pourtant Wagner est à la fois le continuateur de Berlioz et de Liszt. — Dans toute évolution harmonique, il est hors de doute qu'à la première apparition d'un nouvel accord ou d'un enchaînement inédit, l'importance qu'on attache à sa sonorité propre, à sa *couleur*, est extrême. Parfois, et peut-être toujours, cette impression d'un accord-fétiche est bien trompeuse: illusion qui, se dissipant, laisse déçues les générations suivantes. (Il en fut ainsi, naguère, avec les quintes augmentées — et plus récemment avec les 9<sup>es</sup> consécutives. Il en sera de même, si ce n'est déjà fait, avec la bitonalité.) — Donc, n'exagérons pas le rôle de l'accord pour l'accord. Mais reconnaissons que les maîtres qui, à tel moment précis de leurs œuvres et pour l'expression de tel sentiment, inventèrent un moyen harmonique nouveau, <sup>(1)</sup> créèrent une beauté qui *dans cette œuvre* est durable. Chez les épigones seuls, parce qu'alors elle devient formule et copie, l'illusoire mérite de leurs réalisations "à la mode", et *non inventées*, a tôt fait de disparaître. Et l'accord est classé (à tort) désuet, jusqu'au jour qu'un nouveau génie le ressuscite d'une nouvelle jeunesse.

Dans Wagner, ce sens (réellement moderne) de la *couleur* de l'accord, est légitime; et le plus souvent — parce que Wagner fut un réel inventeur — sa beauté subsiste. Ainsi pour le sentiment de *nirvâna* des harmonies placées sur la pédale de *La<sup>b</sup>*, du grand duo de *Tristan et Yseult*; ainsi également pour les accords des *Murmures de la Forêt* de *Siegfried*.

Evidemment, cette conception de la couleur de l'accord n'est pas *tout* dans la musique, même moderne, <sup>(2)</sup> et qui serait trop petitement descriptive s'il n'y avait à la fois *ordre* dans la présentation, *génie* dans l'invention. — Du vivant de Wagner, les partisans exclusifs de la musique (dite *classique*) des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles l'ont traité de révolutionnaire, d'anarchiste; et, lui reprochant de ne mettre que *sensation* dans son art, opposèrent à leur ennemi Richard Wagner le traditionnel Brahms. — Ce n'étaient là que théories, — excessives, étroites, injustes. En réalité Wagner continue aussi bien la lignée des grands classiques Allemands, et l'on ne saurait qualifier ses œuvres de "sensation pure", ni leur reprocher de n'être pas "construites".

Qu'on approuve ou non le système du *leitmotiv*, qu'on se pâme ou qu'on s'ennuie aux vastes développements wagnériens, il est manifeste que l'influence du maître de Bayreuth fut considérable; et l'harmonie lui doit beaucoup. Moins révolutionnaire à coup sûr qu'on ne l'a dit, et peut-être moins nouveau, au fond, que l'extraordinaire Chopin. — Il se rattache d'ailleurs nettement à Beethoven, à Weber, et même aux Italiens de 1830. Mais l'action de *Tristan* et de *Parsifal* sur les musiciens français (principalement les franckistes) semble incontestable. En ce qui touche au développement symphonique, elle ne se montre pas toujours excellente et nous songeons parfois à la fable de la Grenouille... Mais, dans le domaine purement harmonique, elle laisse des traces nombreuses.

Enfin, il y aura lieu de remarquer, chez ce maître, un salutaire retour à J. S. Bach (cf. *Choral* du 3<sup>e</sup> acte des *Maîtres chanteurs*; 1<sup>er</sup> acte de *Siegfried*, etc). Son écriture contrapunctique enrichit le langage; on y trouve non seulement des combinaisons de thèmes, mais un emploi

(1) La nouveauté de ce moyen, d'ailleurs, réside souvent dans la disposition d'un accord, dans son rôle tonal, dans son enchaînement.

(2) D'ailleurs, ce sens de la couleur de l'accord existait autrefois, bien que moins développé. Il est certain que le *Crucifixus* de la *Messe en Si*, et maint passage de Monteverdi (pour ne parler que de grands maîtres) témoignent de cette "tendance moderne", — et les accords si caractéristiques de Destouches, que nous avons cités plus haut, — et bien d'autres.

(un peu oublié avant lui) des notes de passage à la manière de J. S. Bach, du chromatisme à la fois mélodique et harmonique, des pédales à dessin, etc.

Pour toutes ces raisons, nous ferons une large place à l'harmonie wagnérienne, la plus importante (et de beaucoup) des manifestations harmoniques de l'Allemagne avant celles de M<sup>r</sup> Richard Strauss, et depuis Schubert. <sup>(1)</sup> (Liszt, Chopin et Berlioz ne sont point de la même école).

Après cet examen, qui nous mène jusqu'au temps de *Parsifal*, (c'est-à-dire après 1870) nous reviendrons légèrement en arrière pour exposer les découvertes des Russes, qui ne furent pas non plus sans influencer nos musiciens français. Puis, ceux-ci nous occuperont presque exclusivement à partir de 1860, et l'importance de leur évolution est telle qu'il lui faut attribuer presque toute la nouveauté de la musique européenne, jusqu'aux manifestations, plus nouvelles encore, de M<sup>r</sup> Béla Bartok, de M<sup>r</sup> Schönberg, de M<sup>r</sup> Igor Strawinsky.

## R. WAGNER

### I. "SENTIMENT" DES HARMONIES.

#### (a) COULEUR DES ACCORDS.

(*Siegfried, Murmures de la Forêt. 2<sup>d</sup> acte*)

(*Siegfried, 1<sup>er</sup> acte*)

Quintes augmentées, avec éclat et âpreté.

et

(*La Valkyrie. chevauchée des Valkyries*)

Même emploi des quintes augmentées.

(*Les Maîtres-chanteurs. 2<sup>d</sup> acte*)

Douceur des neuvièmes.

(*Tristan et Yseult*)

9<sup>es</sup>, avec un autre sentiment, plus voisin de celui des 9<sup>es</sup> de Weber.

(a) L'accord *La, Mib, Fa#, Do#* est enharmonique de  $\sharp 4$  sur *La*, c'est-à-dire d'un 2<sup>d</sup> renv<sup>t</sup> d'accord de 7<sup>e</sup>

Pourtant Wagner l'écrivant avec *Mib*, on l'analyserait alors comme  $\frac{7}{4}$  avec quinte altérée (*Mib*) et appoggiature (non résolue) de la 7<sup>e</sup>: *Fa#*, appog. d'un *Sol* sous-entendu.

#### (b) SENS "MODERNE" DE CERTAINES HARMONIES.

(*Tristan et Yseult*  
duo du 2<sup>d</sup> acte)

(a) Je transcris ici ces harmonies schématiquement, sans le rythme (d'ailleurs si caractéristique) de l'orchestre.

(Il est certain qu'on ne conçoit pas un tel passage, dans aucune musique du XVII<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup> siècle)

(1) Incidemment, je citerai plus loin des exemples de Schumann. Mais il est à noter que ce musicien personnel, profond et charmant, n'offre point — au sujet *précis* de l'évolution harmonique — des passages aussi nouveaux que ceux de Chopin, de Liszt ou de Wagner. Comme il nous faut nécessairement faire un choix, force nous est de supprimer un chapitre de moindre importance. De même pour Brahms. Mais cela ne diminue en rien notre sympathie à l'égard de Schumann.



(Parsifal. Marche funèbre de Titirel)

Ceci est d'une "modalité grégorienne", et l'un des caractères des temps modernes est d'avoir retrouvé ces anciennes façons de penser.

De cette même *Marche funèbre de Titirel*, où se trouvent tant d'accords significatifs et d'agrégations ou d'enchaînements nouveaux, citons les passages suivants, où souffle un esprit franckiste. Il semble bien que Franck, et surtout ses disciples, aient subi l'influence de ces harmonies wagnérienne :



(a) Succession de 2 accords parfaits mineurs, très habituelle à Chausson, à M<sup>r</sup> Guy-Ropartz, etc. et qu'on trouve déjà dans le *Lamento du Pécheur* de Berlioz.



Succession d'acc. parfaits maj.



et 8<sup>a</sup> bassa..... est également très Franck, ainsi que :

(Ceci est bien aussi dans le caractère des harmonies de M<sup>r</sup> Guy-Ropartz)



II. ACCORDS NOUVEAUX, OU DISPOSITIONS ET ENCHAÎNEMENTS NOUVEAUX.

(a) ÉCRITURE DES 7<sup>es</sup> ET DES 9<sup>es</sup> :



(Prélude de Tristan et Yseult)

Renv<sup>t</sup> de 7<sup>e</sup> de sensible, avec la sensible au-dessus de la 7<sup>e</sup>



(Parsifal. Scène des filles-fleurs)

9<sup>e</sup> avec sensible au-dessus de la 9<sup>e</sup>.



(Parsifal)

(a) 9<sup>e</sup> par retard, avec quinte altérée Do<sup>b</sup>



(Parsifal, Marche funèbre de Titirel)

(a) C'est l'enharmonique de b<sup>9</sup> sur Sol, avec résolution exceptionnelle.



7<sup>e</sup> sans préparation.

(Tristan et Yseult)

et de même :

(Tristan et Yseult)  
(avec résolution irrégulière)

(Id.)  
suivi de:  
7<sup>es</sup> de suite

(b) ALTÉRATIONS DIVERSES:

(a)  
(Id.)

(a) Cet accord est enharmonique de  $\begin{matrix} 4 & 6 \\ \# & 4 \\ 3 & \end{matrix}$  sur Ré - 2<sup>d</sup> Renv<sup>t</sup> d'un accord de 7<sup>e</sup>, placé sur une pédale étrangère, Fa $\sharp$ . Mais il s'analyserait aussi:  $\begin{matrix} 9 \\ \# \end{matrix}$  sur Fa, avec altération descendante de la quinte (Do $\flat$ ) et appoggiature (Ré $\sharp$ ) se résolvant à Do $\sharp$ ; et appoggiature du La $\flat$  au La $\sharp$ .

(Le Crépuscule des Dieux)

Du même caractère:

(Id.)

C'est le même accord que précédemment, mais directement placé sur la pédale Fa $\sharp$ . - Il s'analysera aussi comme quadruple appoggiature de l'accord suivant. Mais ces analyses importent peu; l'accord est trouvé et écrit par le compositeur, pour le caractère de sa sonorité. (ici, il s'agit du passage de mystérieuse anxiété, qui suit la mort de Siegfried)

La marche funèbre de Titurel présente aussi des altérations caractéristiques:

(a) (b)

(a) C'est un accord de onzième sur Sol $\flat$ , 3<sup>e</sup> degré du ton de Mib mineur. (Le Sib est sous-entendu, et d'ailleurs il existe au temps précédent). On peut aussi analyser: pédale de Dominante à forme de broderie, sur laquelle se trouve placé l'accord  $\flat 9$ .

(b) Fa $\sharp$ , enharmonique de Sol $\flat$ , (note du ton de Mib mineur) avec résolution exceptionnelle de ce Sol $\flat$  sur Sol $\sharp$ . - Le Fa $\sharp$  est d'une orthographe plus expressive, mais il y a quelque irrégularité à cette orthographe puisque la basse emploie des Sol $\flat$ . - Cette sorte d'irrégularité se rencontre souvent dans la musique moderne et celle-ci, avec certains auteurs, devient fort difficile à lire harmoniquement. On trouve même de simples accords parfaits déguisés sous une écriture pseudo-dissonante... Parfois il y a des raisons de facilité de lecture pour une partie vocale, - ou, comme dans cet exemple de Parsifal, des raisons expressives, le Fa $\sharp$  ayant quelque chose d'étrange par rapport à l'autre tonalité. - Mais souvent aussi l'on pourrait adopter une orthographe plus logique et plus conforme à l'existence des accords employés.

Ici, nous analyserons nettement comme pédale à dessin mélodique:

(Id.) (Id.)

(a) (b)

(a) Broderie de la basse sur le temps fort, l'accord étant tout simplement  $\begin{matrix} + & 4 \\ \flat & 3 \end{matrix}$  sur Sib.

(b) Le Sol $\flat$  est une appoggiature; la note réelle de la basse est Sol $\sharp$ .

Bien entendu, cette Marche funèbre de Titurel où se trouvent tant de choses hardies et significatives, fut d'abord la partie la plus incomprise de Parsifal. Mais il ne pouvait en être autrement, et c'est le sort de toute musique nouvelle. Aujourd'hui ces accords nous semblent très clairs; rien ne nous en écarte. Mais il faut se reporter aux habitudes harmoniques du temps où ils furent écrits. Bien que ce temps ne soit pas trop ancien et que déjà Liszt, Chopin, Moussorgsky eussent réalisé de leur propre chef mainte pensée neuve, mainte agrégation ou maint enchaînement inédit, le public et même la plupart des compositeurs étaient loin de compte.

Rien que l'écriture wagnérienne des septièmes non préparées constituait une sorte de révolution, car si l'on remarque, en des auteurs beaucoup plus anciens, cette dérogation à la loi classique de la "préparation de la dissonance", ce ne sont que licences isolées et dont on ne peut dire qu'elles semblent autre chose — même chez Bach, Mozart et Beethoven — que des exceptions. Chopin et Liszt se montrent déjà beaucoup plus libres — et surtout Moussorgsky, lequel à certains égards est encore en avance sur Wagner. Mais il n'en reste pas moins que *Tristan et Yseult* ouvrit des voies nouvelles. Il fallait pour cela, à la fois le génie de Wagner, et les causes humaines qui le poussèrent à réaliser cette œuvre, toute de passion et de sensibilité.

Mais continuons cette étude de l'harmonie wagnérienne, par :

(c) ENCHAÎNEMENTS DIVERS, ET RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

(Tristan et Yseult)

et, du même genre:

(Id.)

(Id.)

Maestoso Allegro  
(et 8<sup>e</sup>) (Les Maîtres-chanteurs, 3<sup>e</sup> acte)

(Siegfried, 1<sup>er</sup> acte. Accords de Wotan)

(La Valkyrie. Accords du sommeil)

(d) APPOGIATURES. Elles se font, chez Wagner, extrêmement nombreuses. Les plus célèbres sont celles du *Prélude de Tristan et Yseult*, si directement suggérées par le sentiment même :

et (a) (b)

(a) C'est +6 avec altération de *Fa#* en *Fa*. L'accord suivant est 7, naturellement.

(b) Ici le *Do* est une appoggiature de *Sib* (résolue seulement sur le changement d'accord); l'accord de la 1<sup>re</sup> mesure, sans l'appoggiature, serait +6 sur *Si*. Avec l'appoggiature *Do*, il est enharmonique de  $\frac{b6}{4}$  sur *Do*. On peut aussi analyser : #5 sur *Do*, avec double appoggiature de *Ré* et *Fa*, se résolvant sur *Mi* note réelle. Mais le peu d'importance du *Mi* ne légitime pas cette analyse.

Voici d'autres appoggiatures, également dans *Tristan et Yseult* :

(C'est la 7 sur *Do#* constituant appoggiature de l'accord de sixte sur *Ré*, le tout sur pédale de *Fa*, Dominante)

*Do*, *Sib*, appoggiatures de *La*. Accord de sixte *Do# Mi La* sur pédale de Dominante *Fa*, ou : accord de 7<sup>e</sup> sur *Fa* (avec quinte augmentée) (mais cet accord de sixte *Do# Mi La* est lui-même appoggiature de l'accord de sixte suivant : *Ré, Fa, Sib*.)

Celle-ci, des *Maîtres-chanteurs*, est bien connue, et devenu quasiment classique :

(a) Appog. dans un renversement de 7.

Elle se modifie, plus loin, en :

Autre appog. de renversement de 7 :

(Siegfried)

Celle-ci, 9<sup>e</sup> avec tierce mineure, extrêmement usuelle aujourd'hui, se trouvait déjà dans Schubert ainsi que nous l'avons noté (mais sans la 7<sup>e</sup>) :

et 8<sup>a</sup> (Siegfried)

Enfin, l'appoggiature de la tierce, par  $\frac{1}{2}$  ton ascendant, dont nous citerons seulement cet exemple :

(Les Maîtres-chanteurs)

III. MODULATIONS. Elles se produisent souvent par des changements chromatiques — surtout dans *Tristan* et dans *Parsifal*, et sont en général déterminées par des  $\frac{7}{+}$ , ou des  $\frac{9}{+}$ , ou des renversements de ces accords de Dominante. La précision tonale de tels accords permet de rapi-

des et lointaines modulations, — souvent passagères, et se reproduisant en marche ascendante ou descendante. Citons notamment (avec aussi l'emploi des 7 dans ces réalisations chromatiques) :

etc.  
(Prélude de *Tristan et Yseult*)

(Id.)

(en marche)  
(*Tristan et Yseult*. 1<sup>er</sup> acte)

Voici d'autres exemples de ce chromatisme par notes de passage, si fréquent dans Wagner depuis *Tristan et Yseult* :

(*Tristan et Yseult*)

Les plus belles réalisations en sont, peut-être, celles du 3<sup>e</sup> acte de *Tristan*, dont il nous faut transcrire quelques passages relativement plus développés que ceux de nos autres citations :

etc.

et plus loin, avec une intensité poignante, la combinaison des deux thèmes :



Notez également celle-ci, non moins belle :



On trouve aussi beaucoup d'exemples chromatiques, très expressifs, dans *Parsifal* :



Parfois le mouvement chromatique amène des échanges de notes fort audacieux pour l'époque :

Et, dans l'Ouverture des *Maîtres-chanteurs* :



À relire ces passages de *Tristan* et de *Parsifal*, on se convainc aisément que toutes ces modulations chromatiques sont directement issues du sentiment à exprimer, et de la force d'invention que détermina l'intensité de ce sentiment. Parfois aussi, c'est la nécessité d'allier deux thèmes (cf. 3<sup>e</sup> acte de *Tristan*). — Obstacles à vaincre, dont la difficulté précisément exalte la faculté créatrice de l'artiste, ainsi qu'on le voit dans les *Chorals en canon* (pour orgue) de J. S. Bach.

Parfois la tonalité est volontairement incertaine, image des remous du sentiment, de l'agitation passionnée et de la joie de "ne plus savoir où l'on est", — ainsi qu'au début du duo du 2<sup>d</sup> acte, lorsque Tristan retrouve enfin sa bien-aimée :



A d'autres moments, la modulation donne un effet de profond lointain et de tendre sérénité :



Cette dominante (*Lab*) qui se pose ainsi, inattendue et cependant nécessaire, — comme si elle avait existé dès le début de la phrase — c'est vraiment une trouvaille de génie.

Voici, très simple et très nette, à la manière de Bach, une modulation avec une fausse relation des plus musicales :



Quant aux incessantes modulations de *Tristan* dont les périodes, souvent, se reproduisent en marches, elles sont inséparables de la *manière* même de Wagner, et de l'*essence* de ce développement où la mélodie procède par répétitions, soit textuelles, soit à un demi-ton ou à un ton plus haut. Ce procédé, avec d'autres idées que celles de Wagner, put devenir extrêmement monotone; et parfois, même chez ce maître, il ne laisse pas d'avoir ses inconvénients. Mais il n'y a point de règle en pareille matière, et tout dépend des cas. Lorsque son génie le soutient, lorsque la force de l'idée et la puissance de la passion sont là pour animer le développement, c'est alors l'impétuosité d'un torrent qui emporte tout sur son passage, et nul ne songe à trouver formule ce qui l'est devenu tant de fois chez ses imitateurs.

Il va sans dire que l'on citerait, chez Wagner, beaucoup d'autres modulations, mais nous devons ici faire un choix très strict et nous borner aux quelques exemples suivants :

etc.  
(*Tristan et Yseult*  
2<sup>d</sup> acte, duo)

(Id.)

Bien connue, celle-ci, du 1<sup>er</sup> acte de la *Valkyrie* :

IV. STYLE CONTRAPUNCTIQUE. Nous avons dit quelle vie intense le mouvement des parties donne aux œuvres wagnériennes. Cela paraît tout simple aujourd'hui! Mais il ne faut pas oublier l'état de la musique vers 1850, dans tous les pays d'Europe. L'art de Bach, surtout en tant qu'art de contrepoints et de notes de passage, avait été laissé dans l'oubli depuis la mort de Mozart; Beethoven seul, dans ses derniers *Quatuors*, dans ses dernières *Sonates*, dans certaines parties de la *Messe en Ré* et du *final* de la *IX<sup>e</sup> Symphonie*, s'était adonné à la fugue, — avec une autre écriture que celle de Bach, — un sens des mouvements de parties (un peu rude, mais si énergique) qui donnait une force extrême à son style contrapunctique. — En revanche, Schubert n'en use que par exception, de même que Schumann. Leurs fugues d'ailleurs sont loin d'avoir la vie harmonique et mélodique que l'on admire chez Bach, ou de montrer un élan comparable à celui de Beethoven.

Berlioz au contraire a le sens naturel du contrepoint. En matière de fugue, sa technique manque de la connaissance réelle de Bach (ce fut, en réalité, Saint Saëns qui, vers la fin de sa carrière, le lui révéla). Quand même, son orchestre vit: par la mélodie et le rythme des parties, autant que par l'admirable et si juste couleur des timbres. Mais, en 1830, Berlioz est le seul. — Mendelssohn reste encore bien timide, et plutôt harmoniste que fuguiste, <sup>(1)</sup> malgré sa grande aisance et ses dons incontestables. Le langage de Berlioz (avec ses libertés, et ce qui paraissait "des gaucheries") lui sembla fort sujet à caution. <sup>(2)</sup> Ainsi d'ailleurs jugeait Zelter,

(1) Je sais bien qu'il écrivit des fugues, mais elles sont loin de pouvoir être comparées à celles de Bach, surtout quant à l'écriture libre des notes de passage.

(2) Schumann seul, à cette époque (avec Liszt, bien entendu) comprit que cette *gaucherie* de Berlioz n'était souvent qu'une apparence trompeuse.

l'ami de Goethe, et qui enseigna le contrepoint à Mendelssohn. (Mais ce contrepoint devait être bien scholastique...) Et pourtant, ce fut Mendelssohn qui ressuscita une grande partie de l'œuvre de J. S. Bach. Evidemment, il vénéra, il aima sincèrement le grand ancêtre; mais il ne découvrit sans doute point *toute la vie* que possédaient les audacieux mouvements par notes de passage, des Chorals et des Fugues. — Ou, s'il la découvrit, ce ne fut point pour s'en inspirer vers l'avenir.

La véritable résurrection de Bach demanda des années, car les musiciens s'étaient à un tel point déshabitués de ces mouvements, que Gounod écrivait dans sa belle préface de l'Édition des *Chorals* annotés par lui :

“Il est vrai que l'oreille, trop amollie par le plaisir un peu monotone des consonnances perpétuelles, éprouve quelque aversion pour ce vigoureux régime qui trouble tout d'abord ses habitudes et secoue sa paresse; mais lorsque, par un commerce assidu, on a pénétré le sens et la raison de ce style grandiose, on y découvre des prodiges d'élégance et de solidité; on s'y attache de plus en plus, tant on éprouve, à se nourrir de cette moëlle de lion, le bien-être robuste qui accompagne tout exercice salutaire de l'esprit aussi bien que du corps”.

Et Wagner lui-même, dans ses premières œuvres, y compris *Tannhäuser* et *Lohengrin*, n'usage guère du style de Bach. Mais de *Lohengrin* à *Tristan*, presque contemporains, il y a un abîme. Chose extraordinaire, que cette différence profonde entre deux œuvres que sépare un si court intervalle. *Tristan* possède déjà une vie intérieure des parties, l'orchestre y bouillonne sans cesse... Mais c'est dans *Siegfried* surtout, dans le *Crépuscule des Dieux*, dans les *Maîtres-Chanteurs*, que s'affirme le style contrapunctique de Wagner. On s'en rendra compte par les citations que voici :

Écriture chromatique, dans *Tristan* (2<sup>d</sup> acte).

A musical score for the second act of Tristan, featuring chromatic writing. The score is written for piano and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is characterized by rapid chromatic passages and complex harmonic structures.

(Voyez aussi les exemples d'harmonisation, déjà cités, du thème du *Solo de Cor Anglais*, au 3<sup>e</sup> acte)

Dans *Siegfried*, l'écriture se fait moins harmonique, et plus librement contrapunctique, avec des dessins répétés formant pédales :

A musical score for Siegfried, showing repeated patterns forming pedals. The score is written for piano and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music features repeated rhythmic and melodic patterns that create a sense of pedal points. The score is divided into three sections: (a), (b), and (c). Section (a) shows a treble staff with a repeated pattern and a bass staff with a similar pattern. Section (b) shows a treble staff with a repeated pattern and a bass staff with a similar pattern. Section (c) shows a treble staff with a repeated pattern and a bass staff with a similar pattern. The score is labeled with 'etc.' and '(1er acte)'.

Aujourd'hui, tout cela nous semble bien normal, — on en a vu d'autres.. Mais, au temps *déjà lointain* où fut écrit ce premier acte de *Siegfried*, qui donc, parmi les compositeurs, osait de telles réalisations? Je ne vois guère que Chopin, avec la hardiesse des exemples que nous avons cités (*2<sup>d</sup> Prélude; Etudes* avec mouvements chromatiques) — et bien d'autres passages qu'on trouverait dans ses œuvres. Peut-être aussi, par instants, Liszt.

Songez-y : cette indépendance d'un *dessin tout entier*, d'un *thème*, par rapport à des harmonies nettement étrangères à l'harmonisation normale du thème (voyez : *a*, *b*) n'est autre que celle de M<sup>r</sup> Strawinsky dans le *Sacre du Printemps*, lorsqu'après avoir exposé un motif, il le garde comme pédale mélodique sous un autre thème. <sup>(1)</sup> La liberté harmonique se montre plus grande que chez Wagner, évidemment. Mais le principe reste le même. Et ce principe est issu de J. S. Bach.

D'ailleurs, la réalisation de ces *pédales mélodiques* n'est pas toujours aisée. Car la pédale, parfois, contient des notes dont le rôle harmonique est si évident qu'il devient difficile de n'en point tenir compte. C'est pourquoi quelque chose nous gêne toujours dans le passage suivant, de *Parsifal* :

(a) Après l'accord de sixte sur *Do* (nettement en *La*), affirme la tonalité de *Do* d'une façon bizarre et qui garde une certaine gaucherie. Il est vrai que l'équilibre est vite rétabli, en (b)

V. NOUVELLES FORMATIONS D'ACCORDS, etc. Il est évident que le passage suivant, de *Tristan et Yseult*, dérivé de l'accord de la *Symphonie Pastorale* :

est de la famille des accords formés de quintes superposées :

Quant aux accords sur *pédale*, on a déjà vu, chez Schubert, un exemple analogue à celui-ci :

(*Les Maîtres-chanteurs* 2<sup>d</sup> acte)

C'est un accord *dissonant par rapport à la pédale*, pris sans préparation. Germe des accords que l'on trouvera plus tard chez Debussy, M<sup>r</sup> Ravel, et bien d'autres.

D'autre part, les réunions suivantes annoncent déjà la bitonalité :

(*Tristan et Yseult*. 2<sup>d</sup> acte) (?)

(Id.)

Plus significatif encore, ce passage de *Siegfried* (1<sup>er</sup> acte) :

(frayeur de Mime)

Enfin, il y a bien aussi quelque bitonalité (au moins, successivement) dans ces mesures du *Prologue* du *Crépuscule des Dieux* (fin de la 1<sup>re</sup> Scène) :

(1) Je me permets de citer également, à ce sujet, la pédale qui termine *le Vaisseau* (Ch. Kœchlin, 4<sup>e</sup> recueil de mélodies)

Car si l'on admet l'enharmonie, c'est-à-dire *Fa#* à la Basse, la 1<sup>re</sup> mesure n'est pas dans le ton de *Fa#*, ni la 3<sup>e</sup>; et si l'on écrit *Solb* (comme l'a fait Wagner), la 2<sup>de</sup> mesure est dans un ton différent de la pédale: (à moins de l'écrire en *Ut bémol mineur*).

— En définitive, il n'existe pas un grand nombre d'accords, chez Wagner, qu'il ait été le premier à écrire. Mais cela importe peu, même au sujet spécial de l'évolution harmonique. Son rôle, dans cette évolution, fut *des plus importants*, car il a réalisé d'une façon courante, naturellement expressive de sa sensibilité, beaucoup d'enchaînements dont ses précurseurs n'avaient usé que par exception et sans connaître la vraie beauté dont ces enchaînements sont capables. Il a considérablement élargi le champ de l'art chromatique, — il a contribué à la résurrection du contrepoint, — il a donné une couleur nouvelle à mainte harmonie; enfin, quant à l'emploi des accords de septième et des résolutions exceptionnelles de  $\frac{7}{+}$ , de  $\frac{7}{-}$  et de 7, il a fourni des modèles et suggéré toutes sortes de possibilités dont César Franck et ses disciples ont largement profité. On verra, chez Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, de nouvelles découvertes; mais ces découvertes, la musique de Wagner n'est pas sans y avoir, à l'origine, contribué — malgré la différence de caractères et de nationalités. — Car, dans l'histoire de la musique, tout se tient, et l'action d'un grand génie est toujours féconde — sur les autres génies.

## V. LES RUSSES

La découverte que l'on fit en France de la musique Russe, entre 1885 et 1900, fut une joie sans mélange. Tout y était attrayant: leurs harmonies, comme le chromatisme de *Tristan*, révélaient de nouveaux horizons; (1) l'orchestration de Balakirew ou de Rimsky-Korsakoff nous ravissait à l'égal de celle de Wagner et l'orientalisme nostalgique de Borodine s'accordait aux tendances baudelairiennes de M<sup>r</sup> Duparc ou de Claude Debussy.

La sensibilité des Russes est essentiellement différente de ce que l'on connaissait chez les Allemands et chez les Italiens. Seul Chopin, par ses lointains nocturnes et la profondeur de son rêve inassouvi, offre quelque ressemblance avec Borodine.

Aussi bien, les Russes n'ont jamais gagné à l'influence allemande. Elle ne produit chez eux que des œuvres scholastiques, au développement régulier mais ennuyeux; et l'on préfère encore les sortes d'improvisations que sont les poèmes symphoniques de Balakirew et de Rimsky-Korsakoff, malgré (principalement chez celui-ci) des redites un peu trop fréquentes.

Mais lorsqu'ils obéissent à leur sensibilité nationale, ils firent des trouvailles. Borodine surtout, savant professeur de chimie (en musique, il se croyait un simple amateur, — et tels de ses confrères d'ailleurs le jugeaient trop "avancé"), Borodine nous émeut et nous émouvra toujours avec le sentiment intense de son chromatisme nostalgique.

Le besoin de rêve, d'harmonies *plus vagues* que celles du majeur et du mineur du XVIII<sup>e</sup> s., devait forcément les conduire à la découverte de nouveaux accords, comme à l'emploi des modes anciens (dont la liturgie Russe leur offrait des exemples précieux, — ainsi que leur admirable *folklore*). — Ces accords nouveaux furent issus de l'altération descendante de la quinte, dans  $\frac{7}{+}$  et dans  $\frac{9}{+}$ . On remarque, déjà chez Dargomijsky, (2) la présence de cette gamme par tons entiers, qui se trouvait antérieurement dans *L'Ouverture des Francs-Juges* de Berlioz (avec, il est vrai, une autre signification).

Il est certain que telles expressions demandent *autre chose que l'accord parfait*, si varié qu'en soit l'aspect. Le repos que donne le sentiment de la tonique (avec la quinte, et avec ou sans la tierce) n'est pas toujours conforme à notre sensibilité. D'autre part, l'accent précis de la septième ou de la neuvième de dominante, la sorte de certitude qui en émane, peuvent convenir à des générations de musiciens qui vivaient sur cette certitude. Encore a-t-il fallu parfois qu'ils s'en évadent, cherchant des accords plus *neutres*. Alors, on fit usage de la septième diminuée, dont les ressources sont extrêmement nombreuses (et loin d'être épuisées — même de nos jours). Mais cela ne suffisait pas. Le temps était venu de trouver autre chose. Ce fut cette altération descendante de la quinte avec son mystérieux triton. Elle ne conclut pas toujours. Les maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, à de rares exceptions près (on en voit

(1) En réalité, ce n'est point là surtout que l'évolution française trouva les voies les plus riches en nouveautés — (si l'on fait abstraction de Moussorgsky, — dont les œuvres, d'ailleurs, ne furent connues que plus tard).

(2) Dans son *opéra le Connétable de pierre*, personnifiant la Statue du Commandeur.

chez J. S. Bach), ne l'ont guère employée que sous la forme de l'accord de sixte augmentée, laquelle ne restait jamais en suspens, mais nettement aboutissait à l'accord de tonique ou de dominante — ou se transformait enharmoniquement en septième de Dominante.

Les Russes imaginèrent une *nouvelle signification* de l'accord  $\frac{7}{+}$  avec la quinte altérée. D'ailleurs, il suggérait assez naturellement l'emploi de la gamme par tons entiers, essentiellement neutre, et de la quinte augmentée employée dans ce sens. (voir, plus loin, notre étude de cette question).

La  $\frac{7}{+}$  avec quinte altérée s'interprète de diverses façons suivant la sensibilité dont témoigne le compositeur. Celle des Russes les orientait vers une interprétation de "vague légendaire", ainsi qu'on le voit dans la *Princesse endormie*, de Borodine. — On peut aussi l'écrire avec, à la fois, la quinte augmentée et la quinte diminuée; et nous donnerons certains exemples de ces diverses formes. Mais toutes gardent un sentiment de lointain, une indécision qu'aujourd'hui encore ne veulent point admettre les fervents exclusifs de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Cet accord et ses dérivés se rencontrent aussi chez Wagner, — au 3<sup>e</sup> acte de *Siegfried* notamment; et chez Franck, et chez les principaux franckistes: M<sup>r</sup> Duparc, M<sup>r</sup> Guy - Ropartz, E. Chausson, M<sup>r</sup> Vincent d'Indy. C'est pourquoi nous anticiperons sur le chapitre consacré à l'Ecole française, en citant quelques exemples de ces franckistes, — auxquels on rattacherait ceux de M<sup>r</sup> Florent Schmitt écrits au début de sa carrière musicale et ceux, plus récents, de M<sup>r</sup> A. Roussel. — Enfin, des formes analogues (avec, parfois, certaines appoggiatures non résolues) se voient dans les œuvres de Scriabine, qui présentent en général la particularité de l'emploi *presque exclusif* de ces altérations sur Dominantes. Ainsi nous aurons tout l'historique de cet accord et de ses dérivés.

Quant à Moussorgsky, chez lequel on trouve, assez anciennement déjà, l'emploi de l'altération descendante dans  $\frac{7}{+}$ , il a fait tant d'autres découvertes harmoniques, que nous le placerons à part. (1)

Pour en terminer avec la quinte augmentée et les conséquences harmoniques de l'altération descendante, ajoutons que les ressources de la gamme par tons se sont montrées fort limitées, car il s'ensuivait forcément une monotonie assez vite lassante. Les accords altérés ( $\frac{7}{+}$ , et  $\frac{9}{+}$  avec la quinte abaissée) donnent une variété plus grande, mais elle est loin de répondre à tout ce que l'on voudrait — d'autant que l'oreille, aujourd'hui, s'en trouve un peu fatiguée... Les dernières manifestations d'harmonies vagues ou lointaines se rencontrent dans la polytonalité. Le domaine en est extrêmement vaste: il est facile, à l'analyse, de s'en rendre compte, car les combinaisons de deux accords parfaits de tonalité différente sont déjà nombreuses; et si l'on réunit aux accords parfaits des septièmes diminuées, des septièmes de dominante, ou d'autres septièmes, le champ s'élargit considérablement. Pour la bitonalité contrapunctique, ou ce qui semble actuellement de "l'a-tonalité", ce sont encore là maintes possibilités nouvelles.

L'inconvénient serait que les jeunes musiciens réduisissent cet art en formules sans, chaque fois, réaliser quelque chose *par leur propre invention*. Nous y reviendrons.

Voici, présentement, un certain nombre d'exemples tirés de l'Ecole Russe et des œuvres franckistes.

Nous étudierons d'abord les manifestations de quintes augmentées; et dans  $\frac{7}{+}$  et  $\frac{9}{+}$ , celles de quinte diminuée, chez les Russes et chez les Français.

Pour la quinte augmentée, si l'on trace rapidement son historique, c'est pour fixer les idées, afin que cet accord ne soit pas absolument tenu pour *moderne*. Car nous en avons un exemple chez G. de Machaut (XIV<sup>e</sup> siècle). Puis, le passage célèbre de Monteverdi (2) ("ta chère Eurydice.. *est morte*"), ainsi qu'une citation de Palestrina: ce n'est sans doute pas la seule que l'on y découvrirait. Chez Vittoria également. La quinte augmentée est alors, nettement, l'accord du 3<sup>e</sup> degré du mode mineur; on la retrouve telle dans Bach et dans Rameau, dans Mozart aussi, — mais également comme altération ascendante de la quinte dans l'accord parfait. (3) De toute façon elle est écrite avec un rôle tonal précis, dont la signifi-

(1) Sauf pour les citations de  $\frac{7}{+}$  avec quinte altérée, que bien entendu nous réunissons aux autres exemples du même accord.

(2) En admettant l'interprétation de M<sup>r</sup> V. d'Indy.

(3) Ainsi que dans un exemple de Haydn, cité plus haut.

cation est :



(et Renv<sup>ts</sup>)

Re, D<sup>te</sup>

ou :



(et Renv<sup>ts</sup>)

La, D<sup>te</sup>

ou : (en Do).



ou encore :



(En Do; le Ré # étant une altération de Ré $\flat$ .)

Mais il arriva par la suite que les compositeurs goûtèrent en cet accord une *saveur nouvelle*, dont l'âpreté leur semblait d'autant plus grande qu'elle était moins connue (aujourd'hui, le tympan est un peu émoussé à cet égard), — et l'on usa de la quinte augmentée pour la signification expressive ou pittoresque dont elle rehaussait une mélodie. — Ainsi, dans le *Gruppe aus Tartarus* de Schubert. C'est alors, davantage, la conception *neutre* de l'accord, — et celle de la gamme par tons entiers.

Cette conception est également parente de ce que donne la succession d'accords :



(dans *Pelléas et Mélisande* : "je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux"). On trouve aussi dans la *Symphonie Fantastique*, de Berlioz,

un enchaînement fort éloigné (cf. notre exemple tiré de la *Marche au supplice* : accord de Ré $\flat$  majeur, suivi de l'accord de Sol mineur, — les fondamentales étant ainsi en rapport de triton).

L'accord de quinte augmentée avec sa signification, tantôt âpre et sombre, tantôt incisive et claironnante (suivant sa tessiture et d'après les timbres de l'orchestre), fut employé désormais par ceux des musiciens qui ne craignaient pas de s'orienter vers l'avenir, mais auxquels d'autre part le caractère assez particulier de cette agrégation pouvait rendre service. <sup>(1)</sup> On la trouve alors dans la *Valkyrie* <sup>(2)</sup> (scène de la *Chevauchée*). L'École française mit un plus long temps à s'apercevoir de l'existence même de la quinte augmentée; il faut descendre le cours des ans jusqu'après 1870 pour la rencontrer d'une façon courante. Nous la signalerons alors : dans le *Roi d'Ys*; dans *Lakmé* (dernier acte); dans *Carmen* (chœur des Contrebandiers); dans *Manon* (au tableau final); — mais aussi, d'un usage plus suivi, en y attachant davantage d'importance, chez Gabriel Fauré <sup>(3)</sup> (1<sup>er</sup> mouvement du *Second Quatuor* avec piano; *Larmes*, mélodie du 2<sup>d</sup> recueil, etc.)

Dans le même temps se développa la conception de ces accords altérés dont le sens est si différent de tout ce que l'on connaissait jusque là. Depuis le *Prélude* de *Tristan et Yseult*, la *sixte augmentée* "sonne" tout autrement qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. D'autre part, en la sorte de sensibilité de l'École Russe, l'altération descendante de la quinte trouve le plus précieux des aliments; et dès lors son emploi va se développer, <sup>(4)</sup> évoluer, se répandre en France, peu après 1870. On la verra chez M<sup>l</sup> H. Duparc et chez César Franck, puis E. Chausson, M<sup>l</sup> d'Indy, M<sup>l</sup> Guy-Ropartz, M<sup>l</sup> Paul Dukas, Chabrier, Claude Debussy. Plus rare chez Fauré; mais au début de sa carrière, M<sup>l</sup> Ravel dans l'*Ouverture de Sheherazade*, <sup>(5)</sup> en fait usage. L'harmonie de M<sup>l</sup> Roussel, fréquemment, y a recours. — En Russie d'autre part, celle de Scriabine en est presque entièrement formée.

Mais, avant les exemples tirés des compositeurs, quelques précisions ne seront pas inutiles, quant à l'*analyse* de ces sortes d'accords.

L'altération descendante de la quinte dans  $\frac{7}{4}$  et ses analogues, nous l'avons déjà rencontrée, — sous forme de *sixte augmentée* dès le XVI<sup>e</sup> siècle (Vittoria, Palestrina), ou comme  $\frac{7}{4}$  à quinte abaissée, chez J. S. Bach. Mais les Russes l'emploient avec un sentiment nouveau; ils se servent aussi de la *neuvième*. D'où résulte alors une impression de *quinte augmentée*, et l'on saisit la connexion entre ces deux sortes d'agrégations. Considérez, en effet, l'accord suivant :

(1) Il est certain que telles natures d'artistes sont réfractaires à cette conception de la quinte augmentée, ne s'accrochant que de son écriture nettement tonale (3<sup>e</sup> degré du mode mineur, ou altération de la quinte dans le mode majeur). Dans *Mors et Vita*, Gounod l'écrit exceptionnellement pour traduire la terreur du Jugement dernier; il use de l'intervalle Fa-Sol-La-Si $\flat$  pour symboliser le mal, l'erreur, la laideur diabolique. Parmi les contemporains enfin, M<sup>l</sup> Ravel n'use guère de cet accord (sauf dans son *Ouverture de Sheherazade*).

(2) C'en est, je crois, l'exemple le plus significatif à cette époque. Mais il ne faut pas oublier non plus que Liszt l'écrivit dans son *Christus*, ainsi que nous l'avons noté.

(3) Plus anciennement, d'ailleurs, chez Wagner (3<sup>e</sup> acte de *Siegfried*); les quintes augmentées s'y combinent aussi avec d'autres notes de la gamme par tons entiers — comme nous le verrons dans l'analyse de certains accords ( $\frac{7}{4}$  ou  $\frac{9}{4}$  avec la quinte abaissée, et l'appogiature de cette quinte).

(4) Wagner y recourt dans *Siegfried*, ainsi qu'on vient de le signaler.

(5) Restée inédite; voir plus loin nos citations de cette œuvre.

(9<sup>e</sup> de D<sup>te</sup> avec quinte diminuée):



(Réb, Fa, La $\flat$  donne un accord de quinte augmentée, et la caractéristique de l'accord total  $\frac{9}{5}$  est ce Réb, quinte diminuée)

Si d'ailleurs on ajoute un Mi $\flat$  (en appoggiature du Réb), on réunit alors deux accords de quinte augmentée:

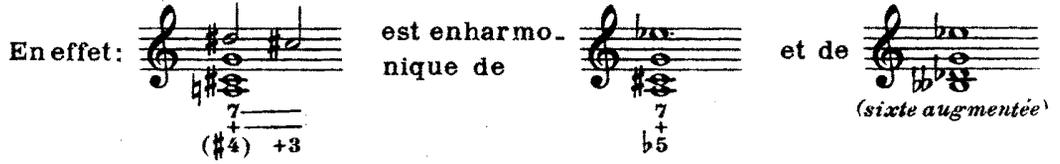


ce qui s'écrirait, avec une autre disposition:



Ces sonorités (1) furent très à la mode à l'époque franc-kiste, — vers 1895 par exemple, au moment

du *Fervaal* de M<sup>r</sup> d'Indy; l'on y voit de telles réunions. Notons aussi que l'appoggiature de la sensible (par ton entier) jointe à la note réelle dans  $\frac{7}{+}$  donne un accord enharmonique de cette  $\frac{7}{+}$  avec quinte abaissée—

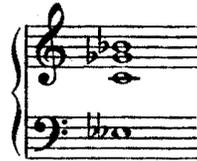


Il en existe plusieurs exemples, à la même époque, — notamment chez Debussy (2<sup>d</sup> des *Poèmes de Baudelaire*, 3<sup>e</sup> *Nocturne*, etc.)

Parfois certains de ces accords, par l'enharmonie, peuvent être analysés de deux façons différentes; ainsi, lorsque la quinte augmentée se trouve en appoggiature, comme 3<sup>e</sup> degré du mode min. dans une  $\frac{7}{+}$  (ou à l'état de renversement: voir plus loin l'exemple des *souterrains de Pelléas*):



on peut analyser aussi, quand l'appoggiature Si $\flat$  n'est pas résolue, et quand l'accord suivant vérifie cette analyse:



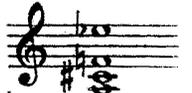
Altération descendante de la quinte (Mi $\flat$ ) dans l'accord  $\frac{9}{+}$  sur La $\flat$ , — dont la fondamentale est supprimée (et qui devient alors le 1<sup>er</sup> Renv<sup>t</sup> de la septième de sensible). — Et c'est une nouvelle forme de l'accord de sixte augmentée (Mi $\flat$  - Do $\sharp$ )

La disposition suivante est également caractéristique des accords employés à cette époque dans l'école franc-kiste et par Debussy:



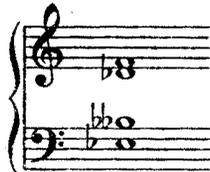
Et c'est enharmoniquement:

(1) un renversement de



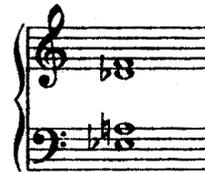
$\frac{7}{+}$  sur La, avec quinte altérée (Mi $\flat$ ) et appoggiature Fa $\sharp$  (Sol sous-entendu)

(2) ou également



Neuvième de dominante (sans la sensible) avec quinte altérée (Si $\flat$ )

(3) ou encore

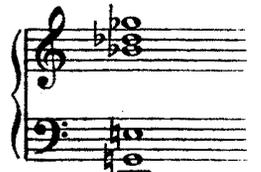


+4 avec Ré $\flat$  appog.

De quelque façon qu'on s'y prenne pour analyser ces groupements, on en revient le plus souvent à la conception d'une  $\frac{7}{+}$  ou d'une 9<sup>e</sup> avec quinte abaissée. Et toujours ils font partie de l'accord complet, formé de deux quintes augmentées:



Enfin, si la 9<sup>e</sup> de D<sup>te</sup> mineure emploie l'altération descendante de la V<sup>te</sup>, et en même temps la V<sup>te</sup> juste, on se trouve avoir la réunion bitonale que voici:



(cf. *l'Heure Espagnole*, M. Ravel)

Nous commenterons la théorie précédente par la série des exemples qui suivent:



(gamme par tons entiers)

(Borodine. *La Princesse endormie*)



(Borodine. *La Reine de la Mer*)

(a) Enharmonique de  $\frac{7}{+}$  avec  $\sharp 5$

(1) On peut aussi employer l'altération descendante de la V<sup>te</sup> dans l'accord de neuvième mineure de D<sup>te</sup>; on peut enfin y ajouter, comme Scriabine, l'appoggiature sixte majeure, et non résolue.

du loup - ga - rou méchant

(Moussorgsky. *Enfantines*)

(a)  $\begin{matrix} 7 \\ + \\ 5 \end{matrix}$

(Id.)

$\frac{7}{+}$  avec quinte diminuée, chez les Français:

(Djamileh, G. Bizet)

(Nocturne, César Franck)

(Je l'écrisisi en b. Le texte de Franck est écrit avec des # et x, mais pour la lecture de cet exemple, la notation en b est plus aisée à lire)

pâ - me d'u - ne flû - te sou - pi - re

(Arpège. A. Dutacq)

(accord total:  $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ + \\ 5 \end{matrix}$  ou:  $\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ + \\ 6 \end{matrix}$ )

(Ariane et Barbe-Bleue P. Dukas)

app. 6

(Id.)

Je n'insiste pas sur les exemples de *quinte augmentée* que l'on trouve dans *Carmen*, dans le *Roi d'Ys*, dans *Lakmé*, dans *Gwendoline (Chant des Épées)*; on remarquera seulement le caractère différent que revêt cet accord, suivant la nature des compositeurs, témoins les deux passages que voici:

tère différent que revêt cet accord, suivant la nature des compositeurs, témoins les deux passages que voici:

(La Chasse de St Julien l'Hospitalier, C. Erlanger)

(“De rêve”, Proses lyriques, Cl. Debussy)

L'accord de 7<sup>te</sup> augmentée, soutenu par une basse différente, et se ramenant à  $\frac{9}{+}$  avec altération descendante de la quinte, se trouve notamment chez Debussy:

(“De rêve” Proses lyriques)

(a) Enharmonique de  $\frac{9}{+}$  sur Mi b avec Si b, quinte abaissée.

Quant à l'usage, si fréquent chez Debussy, de cette agrégation :



soit à l'état fondamental, soit sous la forme de renversement, en voici des exemples où la signification de l'accord a bien le vague propre à l'altération qui nous occupe :



(Le Balcon)  
(Poèmes de  
Baudelaire)  
(a) Sol $\flat$  = Fa $\sharp$



(Pelléas et Mélisande  
les Souterrains)

(b) Renversement de 7 sur Do, avec Lab appoggiature non résolue.

Les accords formés de deux quintes augmentées dont l'ensemble forme toutes les notes de la gamme par tons entiers, se trouvent dans le *Fervaal* de M<sup>r</sup> d'Indy :



(p. 170)

Ils furent très employés par E. Fanelli, l'un des premiers — (le premier même, je crois) qui les ait écrits. L'exemple suivant, très antérieur à ceux de Cl. Debussy ou de M<sup>r</sup> d'Indy, réunit trois accords de 7<sup>+</sup> avec l'altération descendante de la quinte :



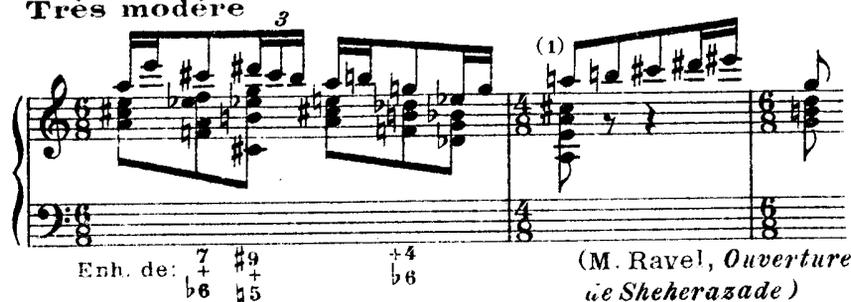
(E. Fanelli.  
*Tableaux symphoniques* d'après le *Roman de la Momie*.  
1883.)

Mais à cette époque, de tels groupements étaient si nouveaux que Fanelli eut le sort de tous les précurseurs, c'est-à-dire qu'il fut totalement incompris. Comme d'autre part il était pauvre, ses compositions demeurèrent inconnues pendant longtemps, jusqu'au jour qu'un hasard les fit connaître à M<sup>r</sup> G. Pierné, lequel put révéler au public (*Concerts Colonne*) les *Tableaux Symphoniques* et bientôt après les *Impressions pastorales*; ces œuvres (abstraction faite du rôle de précurseur joué par Fanelli) contiennent de réelles beautés; elles méritent de n'être pas oubliées.

On citerait encore, au sujet de ces accords, les très intéressants *Nocturnes* de M<sup>r</sup> Abel Decaux, œuvre trop peu connue — postérieure à celles de Fanelli, mais à peu de chose près, contemporaine de *Fervaal*.

D'autre part, l'altération descendante de la quinte se trouve également dans ces accords curieusement raffinés, de l'*Ouverture de Sheherazade* de M<sup>r</sup> Ravel, une de ses premières œuvres :

Très modéré



(M. Ravel, *Ouverture de Sheherazade*)



Enh. de:  $\begin{matrix} 7 & 7 & 7 \\ + & + & + \\ b5 & b5 & b5 \end{matrix}$  (Id.)  
(sur Sib) (sur Lab) (sur Sol)

Il semble que l'atmosphère de ces harmonies, chère à Franck et à certains de ses disciples, ait subsisté à la *Schola Cantorum*, car plusieurs des élèves de M<sup>r</sup> d'Indy les écrivent encore. (M<sup>r</sup> Roussel, M<sup>r</sup> Le Flem, etc.) Affaire de sensibilité: certaines natures éprouvent le besoin de ces altérations et de la sorte d'inquiétude qu'elles apportent, en même temps que du vague provisoire dont elles s'accompagnent. D'autres au contraire (par exemple A. Gedalge) les repoussaient absolument. — A chacun suivant son caractère; l'essentiel est de choisir juste, et de n'employer des moyens que parce qu'on les aime.

(1) Cet emploi de la gamme par tons entiers est probablement le seul que l'on trouverait chez M<sup>r</sup> Ravel et d'ailleurs il n'utilise pas très fréquemment ces accords 7<sup>+</sup> et 7<sup>+</sup> avec l'altération descendante de la quinte.

(Pour une Fête de Printemps. A. Roussel)

(a) C'est nettement  $\frac{7}{b5}$  sur La. Au 1<sup>er</sup> temps, Sol# appogiature.

(b) Malgré ce Do $\flat$  on garde l'impression de  $\frac{7}{7}$  sur La; Do# est sous-entendu et Do $\flat$  sonne comme broderie ou appogiature non résolue.

Enfin, je trouve encore la trace des quintes augmentées — avec la 9<sup>e</sup> — chez de nouveaux venus, tel que M<sup>r</sup> Poulenc:

(4<sup>e</sup> Impromptu. F. Poulenc)

(Nous reviendrons plus loin sur les mouvements parallèles, tels qu'on en voit dans cet exemple.)

De son côté, M<sup>r</sup> Ravel écrit, dans l'*Heu*

et la réunion *bitonale* ainsi réalisée se retrouve chez M<sup>r</sup> D. Milhaud, mais sans qu'il y subsiste la moindre trace d'un sentiment de 9<sup>e</sup> mineure de Dominante avec altération descendante de la quinte.

Ici, c'est la pure et simple *bitonalité de deux accords parfaits*:

Enfin, les secondes de Moussorgsky et de Debussy dérivent souvent de cette altération descendante de la quinte.

L'agrégation suivante: peut s'écrire: et le sens est alors bien différent. Le premier accord tend vers la dominante de Mi mineur: (ou vers ) le second garde le caractère vague, et comme en suspens, de la  $\frac{7}{7}$  avec quinte abaissée. D'ailleurs, l'on rencontre aussi chez ces musiciens: ce qui est, à tout prendre, le renversement de  $\frac{7}{b5}$  sur Do (si l'on remplace Fa# par Solb)

Et l'accord que voici, formé de secondes superposées: n'est autre que celui-ci, avec une disposition différente: Cet accord est également — abs-

traction faite de la 9<sup>e</sup>, — celui que l'on trouve dans les *Sirènes* de Claude Debussy. Il fut étudié par M<sup>r</sup> Jean Marnold dans son important article du *Courrier musical* sur les *Nocturnes* de Debussy. Et

pour lui, cet accord se trouve naturellement formé par la série des harmoniques:

en prenant les notes 1. 2. 3. 4. 5.

On l'analyserait à volonté: avec appog. (Fa#) non résolue

ou:  $b9$  +  $b5$  = quinte abaissée

(adopter, dans chaque cas, l'analyse qui convient le mieux au sentiment musical et tonal de l'accord)

D'ailleurs, comme il advient avec les appogiatures non résolues, cet accord s'écrit parfois aujourd'hui pour sa sonorité propre, c'est-à-dire sans une tonalité bien définie: ce qui est, ainsi que nous l'avons dit, une des caractéristiques de ces groupements à base d'altération descendante de la quinte.

Quant au Russe Scriabine, trop peu connu chez nous, nul n'a peut-être employé avec plus de constance les accords altérés, issus de  $7^+$  ou de  $9^+$  avec  $V^{te}$  abaissée. Si l'on ouvre la partition de son *Prométhée*, il semble que toutes les harmonies dérivent de la première :



c'est un renversement de la  $9^e$  de dominante du ton de *Ré*, c'est-à-dire  $9^+$  sur *La*, avec la quinte abaissée (*Mib*, écrite ici *Ré#*) et l'appoggiature (non résolue) *Fa#*. En d'autres cas, Scriabine écrit aussi l'appoggiature en sixte mineure, qui serait ici *Fa $\flat$* .

Analysez un autre des accords de ce *Prométhée*: il y a beaucoup de chances pour qu'il se ramène, enharmoniquement, au premier accord. Et toutes ces agrégations se succèdent, passant ainsi de Dominante à Dominante, sans qu'il y ait jamais la moindre impression de tonique ni d'accord parfait.



où nous retrouvons la  $7^+$  avec la quinte abaissée (*Do $\flat$* ) et l'appoggiature *Ré#*.



s'analysera :



$9^+$  sur *Mib* avec quinte abaissée (*Sib*) et *Do*, appoggiature.

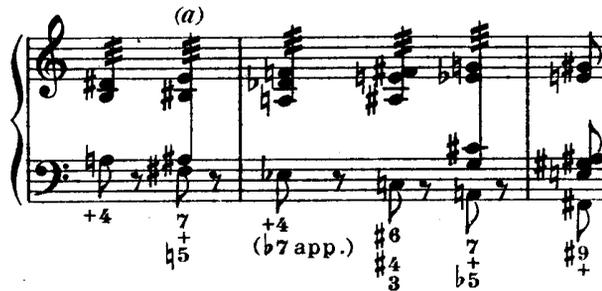


s'analyserait :

(a) *Ré#* appoggiature de *Mi*, l'accord étant alors  $\#9^+$  sur *Fa#* avec (b) quinte abaissée *Do $\flat$*  et *Ré $\flat$*  appoggiature (sixte mineure)

(c) Est l'accord de seconde sur *Fa#* avec le dessin (contenant l'échappée *Do#*.)

Ces suites d'accords donnent parfois des mouvements chromatiques :



On y retrouve toujours la genèse par  $7^+$  ou  $9^+$  avec quinte abaissée.

(a) S'analyserait aussi  $\#4^+$  (renversement de  $7^e$  de sensible) avec *Mib*, appoggiature.

Parfois aussi se trouvent des fragments de la gamme par tons entiers, qui est tout à fait dans le caractère de ces altérations :



même accord, avec notes de passage par tons entiers.

$9^+$  (avec appog. *Ré#*)

L'indication que porte à cet endroit la partition d'orchestre : "voluptueux, presque avec douleur" montre que ces harmonies et ces lignes gardent constamment, pour le musicien, une signification *expressive*.

Et cette signification, malgré l'analogie de tous ces accords, *se modifie* suivant la disposition des notes, l'accent des rythmes, la nature des timbres et de la mélodie. Le *système harmonique*, presque sans exception, est celui de l'accord initial de l'œuvre. Mais on peut très bien admettre que l'expression varie.

On n'y rencontre point la sorte de diversité des accords parfaits, provenant de ce qu'ils se trouvent placés sur différents degrés, dont le rôle tonal n'est point le même. Mais la diversité obtenue (ou tout au moins recherchée) par Scriabine, est autre. Il entreprit de la réaliser sans faire appel aux fonctions tonales habituelles, en restant parfois dans le vague particulier de cette altération descendante de la quinte (et qui convenait à sa sorte d'*extase*), mais en *précisant* souvent l'expression par le rôle très net de ces Dominantes avec la sixte en appoggiature, — sentiment que l'on peut estimer, dans une certaine mesure, issu de ce *Tristan et Yseult* dont l'influence fut si considérable — et qui dure encore, car on en voit des traces chez M<sup>r</sup> Schönberg comme chez M<sup>r</sup> Honegger.

L'art de Scriabine est à l'opposé de l'art grégorien, de la sérénité des accords parfaits, de la diversité de leurs fonctions tonales. Il se relie à celui des franckistes, lorsque ceux-ci employèrent les mêmes altérations, dont on trouve la source chez Wagner (*Tristan et Yseult*) et peut-être, antérieurement, chez Liszt. Il se relie également, par l'orchestration, par certains rythmes et certains dessins, et par le caractère passionné des accords sur dominante, à celui de M<sup>r</sup> Richard Strauss.

Il n'est pas utile de multiplier les citations de ces harmonies. Terminons par l'analyse d'un passage un peu plus touffu, mais qui se ramène en définitive aux mêmes accords : (cet exemple, comme les précédents, est extrait du *Prométhée* de Scriabine).

(a)  $\begin{matrix} \#9 \\ 7 \\ + \end{matrix}$  sur *Si* avec appoggiature *Sol#*. (*Mib* = *Ré#*)

(b) L'accord est  $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$  sur *Fa#* avec le *Ré#* (appog. non résolue) si caractéristique chez Scriabine et l'altération descendante de la quinte (*Si#* = *Dob*). *Do# Sol#*, au 1<sup>er</sup> temps, ne sont que l'appoggiature de *Ré La*.

(c)  $\begin{matrix} b7 \\ + \end{matrix}$  sur *Fa*, avec *Si#* = *Dob*, et l'appoggiature *Ré#* se résolvant sur l'anticipation *Do#* (le *Do#* appartient à l'accord suivant)

(d)  $\begin{matrix} \#9 \\ + \end{matrix}$  sur *Si* avec l'appoggiature *Sol#*.

**LE CHROMATISME CHEZ LES RUSSES.** L'altération descendante de la quinte n'est pas la seule caractéristique de l'art des Russes. En restant sur le terrain limité de l'harmonie, et sans parler de la mélodie slave, si particulière, d'autres exemples seront à citer. Ainsi, pour le chroma-

tisme, — assez différent de celui que nous avons remarqué chez Wagner. Avant le Norvégien Grieg, dont je ne veux pas oublier de rappeler ces passages :

(Dances Norwégiennes  
E. Grieg)

(Id.)

Borodine avait écrit de nombreuses successions chromatiques. Les harmonies de Borodine, quoique fort simples, sont extrêmement caractéristiques du chromatisme Russe, et bien qu'on en rencontre d'analogues chez certains de ses confrères, les citations suivantes suffiront :



(Andante de la 2<sup>de</sup> Symphonie de Borodine)

qui devient, avec le chromatisme à la partie supérieure :



(Id.)

Le passage ci-après, du poème symphonique des *Steppes de l'Asie centrale*, est bien connu :



Dans le *Prince Igor* abondent des exemples de ce chromatisme; ainsi :



(Borodine  
Le *Prince Igor*  
Danses polovtsiennes)

Au chromatisme se rattache intimement l'orientalisme de ces Slaves, même lorsqu'ils n'emploient point la gamme *Do Ré b Mi ♯ Fa Sol Lab Si ♯ Do* :



(Id. Cavatine de Kontchakôvna)

Des harmonies particulièrement Russes (et spéciales à leur écriture des chœurs) se trouvent aussi dans le *Prince Igor* (également, dans *Boris Godounow*, de Moussorgsky, et la *Pskovitaine* de Rimsky-Korsakoff) :



et :



l'écriture vocale étant, pour ce passage :



(Parfois Moussorgsky ajoute la quinte dans ces suites d'accords parfaits; parfois aussi elles sont écrites en sixtes sans tierces à la basse)

Il y a déjà, chez Borodine, des résolutions exceptionnelles que ne pratiquaient guère les musiciens de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle :

et même des tritons non résolus :

ainsi que des accords parfaits successifs de tonalités changeantes :

et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>.....

(toutes ces citations sont extraites du *Prince Igor*, l'opéra de Borodine.)

Enfin, il est naturel de rattacher l'impression de vague, d'éloignement, de surprise nocturne que donne cette cloche : (1)

(Le *Prince Igor*, acte I)

à l'altération descendante de la quinte dans l'accord de 7, si souvent pratiqué par les Russes (et

ce n'est nullement le triton +4, ni le sens de l'habituelle septième de Dominante)

Quant à Moussorgsky, ses moyens furent plus nouveaux encore : à tel point qu'on le jugeait anarchiste, ou barbare, ou totalement ignorant des "règles" de l'harmonie. Cette ignorance était-elle si complète? je n'en sais rien; j'en douterais plutôt. A l'examen de ses œuvres il est difficile de discerner son plus ou moins de "savoir" au sujet des conventions scolaires, car le génie et la musicalité s'y révèlent sans cesse, et toujours on saisit qu'il fallait exactement les accords, les dispositions et les enchaînements réalisés de la sorte par le plus grand, le plus humain, le plus profond des musiciens Russes. Mais chaque fois c'est une *pièce unique*; le sentiment y détermine l'écriture (comme chez Monteverdi). — Souvent l'analyse ne signalerait que des accords déjà connus, et ce n'est point en extrayant d'un tout quelques notes, quelques successions, que nous pouvons en faire comprendre la beauté. Néanmoins, les citations suivantes ne sauraient être omises. On s'excusera seulement de les donner si courtes, et pas plus nombreuses. Il faudrait une brochure à part, rien que pour *Boris Godounow* (d'après l'édition authentique originale, bien entendu), comme pour *Pelléas et Mélisande*: cela dépasserait les limites de cet ouvrage.

Je passe rapidement sur des résolutions exceptionnelles, telles que, dans *Boris Godounow* :

8<sup>a</sup>.....

ou encore :

Souvent, l'analyse des accords est chose accessoire: le principal se trouvant en leur disposition, leurs enchaînements, et leurs rapports avec la mélodie :

(Sans soleil, N° 4)

Parfois cependant, on en déduit des exemples de hardiesses fort caractérisées :

(a) 7° non préparée. (a) (Enfantines)

et : et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>..... 7° non prép

(le *Polisson*)

(1) Moyen dont on a beaucoup usé depuis.

Naturellement, l'on rencontre chez Moussorgsky des harmonies issues des modes grégoriens, (1) et l'emploi des accords du 3<sup>e</sup> degré :



(la Prière du Soir  
extr. des *Enfantines*)



(le Polisson)  
"Mode locrien"



(Berceuse  
du paysan)  
"Mode locrien"

Très caractéristiques de Moussorgsky, les changements de tonalités par successions d'accords parfaits, tels qu'il y en a déjà chez Monteverdi. — On en voit dans *Boris Godounow*. Citons aussi :



(Trepak, extr. des *Chants et danses de la Mort*)

Les enchaînements suivants sont tout-à-fait autres, aussi, que ceux en usage chez les "classiques" du XVIII<sup>e</sup> :



(Sérénade)



(Sans soleil, N° 3)

Rapprochons-en (pour le contraste) les harmonies de la pièce humoristique qu'il intitule "le classique" ("je suis clair... je hais les ingéniosités modernes"), et qui prouve bien qu'à toutes les époques les choses furent à peu près les mêmes : d'un côté, les inventeurs de musique, — de l'autre, les réactionnaires, camouflant leur esprit de routine en celui de tradition classique (alors que les vrais classiques ne furent jamais de tels pions !)



(le classique)

Il n'y a rien d'absolu : dans cette pièce, et par opposition avec le reste de la musique de Moussorgsky, ces dessins et cet accompagnement semblent d'une sécheresse niaise, ridiculement scolastique ; avec très peu de variantes peut-être, et dans une œuvre de caractère différent, ce genre de musique serait admissible. — Mais il demeure extrêmement loin de la sensibilité de Moussorgsky.

Comparez à la "clarté" facile et superficielle du "classique" ci-dessus, l'admirable obscurité mystérieuse de la sixième pièce du recueil intitulé *Sans soleil* :



On ne peut citer ce morceau en entier ; mais il serait dommage de ne point mentionner encore les passages suivants :



(1) On en trouve maint exemple dans *Boris Godounow*, je n'en surchargerai point ce chapitre.

Et cette œuvre se termine ainsi :

J'ai noté plus haut l'influence des modes du plain-chant ; en voici un exemple très net, pour la coda du N° 1 de *Sans soleil* :

Au début de cette pièce on trouvait :

Et, dans le N° 3, ces quintes :

On a déjà vu un passage de *Sans soleil* (N° 3) annonçant le 1<sup>er</sup> des *Nocturnes* de Claude Debussy ; dans le même morceau, il y a des harmonies dont le caractère chromatique rappellerait également celui de M<sup>r</sup> Paul Dukas :

Enfin, et sans cesse, des mesures où se manifestent l'invention et la sensibilité, mais parfois d'une manière si simple que la sèche analyse ne révèle rien d'absolument nouveau (du moins, comme accords et comme enchaînements) :

La série des exemples précédents suffit à montrer la diversité, l'imprévu, mais aussi la *logique profonde* de cette force inventive de Moussorgsky. Sans doute, chez lui comme chez tout artiste, le *moyen matériel* existe ; mais ce moyen est si exactement à sa place, et si bien celui qu'il fallait trouver, qu'on en oublie l'existence pour ne percevoir que la "*musique profonde*" traduite par lui.

Il est assez étrange qu'on ait fait à Moussorgsky, parfois, la réputation d'un barbare — probablement parce qu'il ne craignait point les quintes, les fausses relations, et toutes sortes de choses défendues par les magisters. Je ne saurais protester trop vivement contre ce lieu commun. L'auteur de *Boris Godounow* ne se montre barbare, ni dans ses réalisations ni dans sa propre sensibilité. Ce qu'il écrit est à la fois raffiné, précis et fort ; et l'indépendance qu'il garde sans cesse, est le plus sacré des devoirs.

## VI. ÉCOLE FRANÇAISE. — TEMPS MODERNES

Il s'agit là d'un mouvement considérable, dont l'ampleur aboutit aux libertés debussystes et fauréennes, et dont l'importance n'échappe à personne. S'il fallait l'étudier à fond, un volume ne serait pas de trop. On nous excusera d'abréger, renvoyant encore aux œuvres mêmes de ces maîtres dont la lecture sera si utile. Car la musique française moderne, en vérité, c'est tout un monde — un monde nouveau par rapport à celui des grands Allemands des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Parcourant ces diverses provinces, efforçons-nous d'en faire saisir les beautés.

Tout d'abord, c'est l'influence de Bach qui se manifeste, venue *après* celles de Mozart et de Beethoven. Gounod, à qui l'art de Bach fut révélé (pendant son séjour à Rome) par la sœur de Mendelssohn, publia (chez Choudens) l'intéressante édition des *Chorals* de J. S. Bach, dont nous avons déjà parlé. Et rien qu'à lire l'ouverture de son *Faust* il est aisé de se rendre compte qu'un nouvel esprit, dès lors, soufflait dans cette école française si anémiée depuis la mort de Rameau (le seul Berlioz excepté). (1) Bientôt après, ce furent Saint-Saëns, Ed. Lalo, César Franck, Gabriel Fauré (ses premières œuvres, souvenez-vous-en, remontent à 1865) qui surent pénétrer l'art admirable de J. S. Bach. Puis Bizet, avec *Arlésienne* et *Carmen*, donna tout à la fois des modèles d'écriture contrapunctique et d'harmonies audacieuses. Dans le même temps, M<sup>r</sup> Duparc et Gabriel Fauré écrivaient des mélodies absolument *nouvelles* (2) (qui d'ailleurs ne furent connues et appréciées que beaucoup plus tard). N'oubliez pas non plus que la 1<sup>re</sup> *Sonate* pour *piano et violon*, de G. Fauré, date de 1876. Puis vinrent les œuvres de musique de chambre de César Franck et celles de ses disciples — E. Chausson, M<sup>r</sup> Vincent d'Indy, M<sup>r</sup> Guy-Ropartz, etc... Il se produisit aussi un événement de toute importance, c'est la résurrection des modes grégoriens, si oubliés depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, et dont nous avons trouvé le premier emploi suivi dans le *Christus* de Liszt, ainsi que dans sa *Procession nocturne*. Cette résurrection semble dûe, tout d'abord, à l'enseignement de l'École Niedermeyer: on y attachait un grand prix à l'art grégorien. Saint-Saëns y fut converti, et dans son *Prométhée* l'on remarque déjà l'emploi des gammes antiques dont plus tard il se souvint lorsqu'il écrivit les chœurs d'*Antigone*. Et surtout, Bourgault-Ducoudray fut l'apôtre le plus ardent, le plus enthousiaste, le plus actif. Dès 1878, à l'*Exposition universelle* de Paris, il fit cette conférence que nous avons signalée au premier chapitre de ce volume. (3) Il avait prévu l'art de Gabriel Fauré, celui de Claude Debussy.

Les musiciens français, peu à peu, comprirent la *signification musicale* de ces modes. Il ne s'agit point du tout de froides reconstitutions, de travaux archéologiques dûs à de simples érudits; aucunement. Ceux qui écrivirent alors des "harmonies grégoriennes" le firent par goût, à cause qu'elles convenaient à leur expression propre et qu'ils trouvaient ainsi — parce que cela était *dans l'air* à ce moment — un moyen nouveau qui s'adaptait à leurs pensées: tels Gabriel Fauré dans *le Cimetière*, Claude Debussy dans les premiers accords de la *Damoiselle émue*, M<sup>r</sup> Ravel dans *d'Anne qui me jecta de la neige*, Erik Satie dans le *Prélude à la porte héroïque du ciel*, (4) M<sup>r</sup> Maurice Emmanuel dans ses premières *Sonatines*, etc. etc.

Voici quelques exemples de ces conceptions nouvelles; nous donnerons ensuite des citations de Bizet, pour montrer où étaient parvenues, dès 1874-75, l'habileté et l'audace contrapunctiques d'un musicien français. Puis viendront l'étude des résolutions exceptionnelles dûes à M<sup>r</sup> Duparc, à G. Fauré, à Chabrier, à César Franck, — en un mot, tout ce qui prépara ce qu'on a nommé la "révolution debussyste" (elle fut moins une révolution brusque, que la suite

(1) Il va de soi que l'on ne voudrait pas être injuste, en cet exposé forcément très bref, vis-à-vis de Boïeldieu, d'Auber, d'Hérold surtout et de Félicien David. Je parle, spécialement, de la vie harmonique des œuvres. Par le rythme, par le mouvement scénique, par l'à propos des mélodies, enfin — chez l'auteur du *Désert*, — par la *couleur*, ces musiciens suppléèrent souvent au défaut d'originalité ou de personnalité en matière d'accords. Il en va tout autrement chez César Franck, Gounod, Fauré, Lalo, M<sup>r</sup> Duparc, Bizet, etc.. dont l'écriture et les harmonies sont beaucoup plus caractéristiques.

(2) Pour être juste, disons que déjà chez Gounod (dans *Venise*, notamment) l'on trouve une des sources de l'inspiration fauréenne.

(3) Ajoutons que Bourgault-Ducoudray fut conduit à ses découvertes, d'abord par le savant ouvrage de Gevaërt sur la *musique dans l'antiquité*, ensuite par ses propres recherches sur le *folklore breton*, d'où il tira les belles transcriptions de ses *Chants populaires de la basse Bretagne* dont la plupart utilisent ces modes antiques.

(4) On n'oubliera pas non plus, comme causes actives dans cette évolution, la résurrection des maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle par Charles Bordes et ses *chanteurs de Saint-Gervais*, l'édition si complète de M<sup>r</sup> H. Expert, et l'influence des Russes.

normale de l'évolution dans l'école française). Enfin nous terminerons par l'examen de ces moyens debussystes, et de tout ce qui s'ensuivit jusqu'à la polytonalité, y compris ce que l'on nomme provisoirement, faute de mieux, "l'atonalité" (mais qui sans doute correspond à des conceptions, a des analyses diverses, suivant les compositeurs). Le plan de ce long paragraphe sur l'École française et les dernières phases de l'évolution harmonique sera donc le suivant :

1. Emplois modernes des accords parfaits. — Harmonies grégoriennes.
2. Evolution de l'écriture contrapunctique, sous l'influence de J. S. Bach.
3. Evolution de l'écriture des septièmes (résolutions exceptionnelles; non-préparation; modulations, etc).
4. Modulations nouvelles.
5. Cadences. — Terminaisons des morceaux.
6. Appogiatures.
7. Chromatisme.
8. Evolution dans l'écriture des neuvièmes.

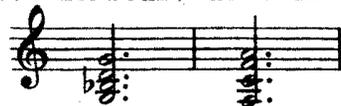
9. Mouvements parallèles, chez Debussy notamment.
10. Licences, et résolutions irrégulières.
11. Pédales.
12. Nouvelles formations d'accords.
13. Evolution du sentiment de la dissonance.
14. Bitonalité. — Polytonalité. — Atonalité.
15. Revision de l'évolution depuis 1870. — Le présent.
16. D'un avenir possible (les  $\frac{1}{4}$  de tons, les commas, les sons harmoniques 7 et 11).

## I. EMPLOI DES MODES GRÉGORIENS, ET DES ACCORDS DU 2<sup>d</sup> ET DU 3<sup>e</sup> DEGRÉS

Dans ses œuvres d'orgue, Bach écrivait déjà des enchaînements tel que celui-ci :



Cette couleur archaïque se voit au 1<sup>er</sup> acte de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns (chœur des vieillards hébreux) avec la succession du 2<sup>d</sup> degré au 1<sup>er</sup> :



Et chez Debussy, au début de la *Damoiselle élue*, nous trouvons :



Le parallélisme des accords de la m. g. sonne admirablement. Déjà l'on remarquait d'excellentes quintes dans le 2<sup>e</sup> quatuor de G. Fauré (Andante).

Quant aux accords du 3<sup>e</sup> degré, ils sont aujourd'hui d'un usage si courant que l'on a peine à croire qu'au temps où Reber publia son traité d'harmonie, ils aient été rares. Mais il est certain que vers 1870, on ne les employait encore qu'assez exceptionnellement. (1) Citons néanmoins les enchaînements du réveil de *Brunchilde*, dans le *Siegfried* de Wagner. Bientôt d'ailleurs

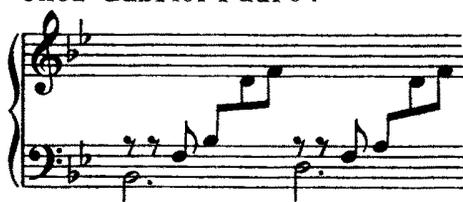
ils se font plus fréquents. (cf., vers la fin de la 1<sup>re</sup> phrase du *Carillon* de l'*Arlésienne*, l'accord Ré# La# Fa# dans le ton de Si); un passage célèbre du *Boris Godounow* de Moussorgsky est harmonisé ainsi dans la *version originale*: (2)



et ce récitatif de *Lakmé*, de Léo Delibes, fait entendre aussi l'accord du 3<sup>e</sup> degré :



Bientôt après, l'on rencontre chez Gabriel Fauré :



(Chanson de Shylock)

ainsi que l'accord par quoi débute (voir plus haut) la *Damoiselle élue*, de Cl. Debussy.

(1) Il en existe, tout d'abord, dans le *Pré-aux-Clercs*, d'Hérold, avec évidemment l'intention d'une certaine couleur archaïque, d'ailleurs non sans charme.

(2) On saisit, je pense, pourquoi je m'exprime ainsi. La partition de *Boris Godounow* fut, après la mort de Moussorgsky, retouchée par Rimsky-Korsakoff, et non sans de graves modifications. Le passage en question, de *Boris*, est harmonisé par Rimsky, sous le Ré, avec  $\frac{6}{4}$  sur Sib, le Ré étant traité en appogiature, à la manière de Massenet.

## HYPODORIEN:

Quant aux modes grégoriens, en voici quelques exemples:

(*Les Roses d'Ispahan*  
G. Fauré)

(*Chansons bretonnes*, J. Hurel)

(a) Accord de 7<sup>e</sup> de Dominante en hypodorien.

(b) Le Ré<sup>b</sup> appartient ici au mode locrien, mais l'hypodorien lui succède avec le Ré<sup>b</sup> de la Basse (voyez aussi la belle fin de la *Sarabande* de Claude Debussy)

Pour le mode synonyme du Dorian, c'est-à-dire le "mode de Mi":

(le dorien a la tonique en La et la D<sup>te</sup> en Mi) j'en signalai déjà l'em-

ploi dans l'air d'Hérode, de l'*Enfance du Christ*, de Berlioz ("*o misère des rois*"). Il se trouve ensuite dans mainte œuvre de l'école française, notamment les *Erinnyes*, de Massenet:

("la Troyenne regrettant sa patrie" - Ballet des *Erinnyes*)

et cet enchaînement, prohibé par les traités, mais en usage au XVI<sup>e</sup> siècle, se remarque dans le *Messidor* de M<sup>r</sup> Bruneau:

**HYPOLYDIEN.** Un exemple de l'hypolydien est célèbre, c'est celui du *Chant de reconnaissance à la Divinité* (*Andante* du XV<sup>e</sup> quatuor) de Beethoven. Mais il reste isolé, aux débuts du XIX<sup>e</sup> siècle. Berlioz effleure cette modalité dans sa *chanson du Roi de Thulé*. Depuis, on y est revenu d'une manière courante, et l'on écrit aussi naturellement, dans le ton de Fa, avec un Si<sup>b</sup> qu'avec un Si<sup>b</sup>. Le caractère lumineux de cet "hypermajeur", (comme on l'appelle parfois), n'est point pour déplaire à nos jeunes musiciens (cf. *Protée*, de M<sup>r</sup> Darius Milhaud). M<sup>r</sup> Ravel s'est servi très heureusement de ce mode, avec un accord de 7<sup>e</sup> majeure remplaçant la septième de dominante ha-

bituelle: (le ton de La hypolydien ayant Ré<sup>#</sup> pour 4<sup>e</sup> degré, sa 7<sup>e</sup> de Dominante est par conséquent Mi, Sol<sup>#</sup>, Si, Ré<sup>#</sup>)

(M. Ravel, *chansons des cueilleuses de lentisques "chansons Grecques"*)

L'habitude de l'hypolydien conduit tout naturellement à celle de l'enchaînement

si usuel au XVI<sup>e</sup> siècle, et proscrit par les habituels traités d'harmonie.

Mais il faut bien dire que nos musiciens n'avaient cure de ces proscriptions, et depuis longtemps déjà G. Fauré avait usé de cette "fausse relation" excellente:

(*Clair de lune*, G. Fauré)

## HYPOPHRYGIEN.

M<sup>r</sup> H. Duparc nous en donne un exemple très net avec sa *Sérénade florentine* :



L'impression de *tonique* est bien réellement celle de la dernière mesure.

Et, dans le *Roi malgré lui*, de Chabrier, ce thème de fugue est en *Fa*, incontestablement :



LOCRIEN. Le mode mineur avec la sixte majeure et la 7<sup>e</sup> mineure est aujourd'hui l'un des plus usités : — de même que, d'autre part, on admet le majeur avec la sixte mineure et le 7<sup>e</sup> degré, à volonté, majeur ou mineur.

Ce mode, (comme également le mode mineur avec le 6<sup>e</sup> degré majeur et le 7<sup>e</sup> degré majeur — employé par J. S. Bach) admet par conséquent des enchaînements tels que



et même ou mieux encore :



Il fut employé par Saint-Saëns dans ses *Mélodies Persanes* :



Et il conduit tout naturellement à l'harmonie suivante :

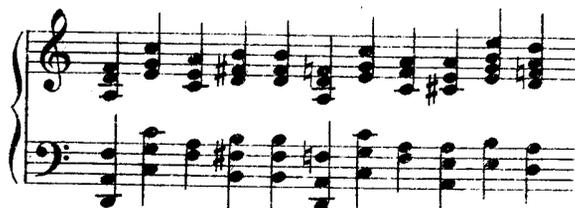


(Ch. Kœchlin,  
*Aux temps des fées*)  
("Poèmes d'E. Haraucourt")

Si maintenant nous étudions, non plus des exemples très courts et pour ainsi dire schématiques, mais des fragments d'œuvres de nos compositeurs français, nous verrons que l'usage de ces modes les a conduits à de la musique expressive. Mais comme ces exemples sont nécessairement plus développés, je n'en citerai qu'un très petit nombre, recommandant à l'élève d'en retrouver la suite (et d'autres analogues), dans les œuvres des musiciens qui comprirent ce genre de beauté.

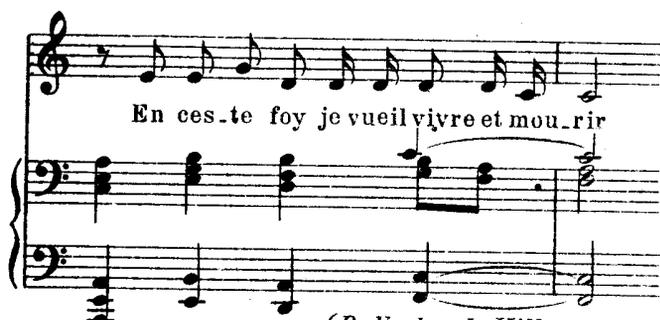


(*Au Cimetière*, G. Fauré)



(*Sonneries de la Rose + Croix*, Erik Satie)

etc.



(*Ballades de Villon*, N<sup>o</sup> 2  
Claude Debussy)

En ces-te foy je vueil vivre et mou-rir

A ce sujet, vous trouverez bien d'autres passages intéressants, ou même fort beaux, dans les œuvres de Gabriel Fauré (principalement les *Mélodies*, *Prométhée*, *Pénélope*, etc.), de Claude Debussy (*Chansons de France*, *Chansons à 4 voix*, *Pelléas et Mélisande*, *Sarabande*, etc.), de M<sup>r</sup> Ravel (*Sonatine*; d'*Anne qui me jecta de la neige*, d'*Anne qui jouait de l'espinette*, etc.), de M<sup>r</sup> M. Emmanuel (*Odelettes*, *Sonatines*, etc.) de M<sup>r</sup> J. Huré (*Chan-*

*sons bretonnes*, *Quatuors à Cordes*), de Paul Martineau (*Sonatine*), de Bourgault-Ducoudray (*Chansons de la Basse-Bretagne*), etc. etc.. Il me semble que, peut-être, les jeunes compositeurs négligent un peu ces modes pour réserver leurs sympathies, soit à la polytonalité, soit à un majeur caractérisé par l'accent populaire de son expansion. J'ai pourtant cité le *Protée* de M<sup>r</sup> Darius Milhaud, au sujet de l'hypolydien; nous trouverions aussi des tonalités grégoriennes, ça et là, dans le *Bestiaire* de M<sup>r</sup> Poulenc.

II. ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE. Déjà vers 1860, on est sur la voie de la technique de J. S. Bach. Il faut reconnaître d'ailleurs que depuis longtemps, au Conservatoire de Paris, la série des études d'un jeune compositeur comprenait celle de la fugue aussi bien que de l'harmonie. Mais, si déjà d'anciens maîtres admettaient cette utilité de la fugue (Boëlle-dieu, notamment), on doit convenir que le style de leurs œuvres ne rappelle guère le temps de leurs travaux d'école. En outre, les fugues écrites par les élèves au début du XIX<sup>e</sup> siècle étaient bien loin d'offrir la diversité de l'écriture qu'on admire chez Bach. Il fallut donc, dans les classes mêmes du Conservatoire, de nombreuses années, avec une *admission progressive de l'indépendance des notes de passage*, pour que l'on en vint à un style réellement inspiré du grand maître en cet art, J. S. Bach.

Mais la fugue de premier prix de Massenet (1863) témoigne déjà d'un excellent métier, à la fois très musical, très souple et très sérieux. — Quelques années seulement séparent cette date de celle des œuvres les plus marquantes de Bizet (*L'Arlésienne* 1872, *Carmen* 1875): alors, nous y trouvons enfin ce langage nouveau qui favorisa l'évolution de l'harmonie autant que celle du contrepoint. (1) On n'insistera pas très longuement sur ces exemples, plutôt du domaine d'un "traité de l'art polyphonique"; cependant ils ne sont pas inutiles 1<sup>o</sup> pour montrer à quoi, progressivement, l'oreille devait s'habituer en fait de "rencontres de notes" 2<sup>o</sup> pour faire comprendre ce que l'on peut réaliser de musical, de divers et de vivant, avec des "harmonies de passage".

Afin de simplifier notre exposé, nous ne reviendrons plus sur ces questions d'écriture contrapunctique (sauf pour noter l'*indépendance totale* de certains auteurs contemporains). Ce paragraphe et ses exemples porteront donc sur une assez longue période de temps, depuis Bizet jus-  
que vers 1914.

Du jour où des musiciens français écrivirent:

(a)

(C. Franck  
*la Procession*)

(a) Rencontre de  
Si et de Do#

(b)

St-Saëns, *la Lyre et la Harpe*)

(b) Notez ce retard avec la note réelle, d'ailleurs excellent.

(c)

(G. Bizet, *Menuet  
de l'Arlésienne*)

(c) Appoggiature (*Réb*) avec note  
réelle (*Do*)

(G. Bizet, *Carmen*)

on peut estimer qu'ils étaient en possession d'un style contrapunctique tout autre que celui "de l'école": — style par *mouvements de parties* d'une libre musicalité, qui retrouvait la véritable tradition de Bach (lequel n'est aucunement un scholastique). De cette conception des libres mouvements résultaient certaines rencontres de notes amenant mainte de ces *hérésies* par rapport aux traités, dont l'histoire de la musique est toute pleine; ainsi les précédentes; ainsi également:

(Rencontre de note de passage et note  
réelle, 7<sup>e</sup> directe, fausse relation, etc.)

(G. Bizet  
*l'Arlésienne*  
Prélude)

(1) On en verrait aussi des exemples chez Saint Saëns et chez Fauré, dès avant 1870 — cf. celui donné plus loin, de la *Sérénade Toscane*, de Fauré.

Appoggiature et note réelle

(Carmen, G. Bizet)

Echappée à la basse (x):

(Id.)

Rencontre à distance de seconde:

(Chansons bourguignonnes, M. Emmanuel)

Echange de notes 9<sup>e</sup> contre 7<sup>e</sup>:

(Pénélope, G. Fauré)

Echange de notes 7<sup>e</sup> contre 9<sup>e</sup>:

(Pelléas et Mélisande, Cl. Debussy)

(Accompagnement, Ch. Kœchlin) 4<sup>e</sup> recueil de Mélodies.

Quant aux harmonies de passage (parfois si savoureuses) résultant de mouvements de parties, en voici quelques exemples (lisez les œuvres de Bizet, de G. Fauré, vous en trouverez bien d'autres):

(Carmen, G. Bizet)

(a) Notez ces quintes de passage Sol Ré, La Mi, et la richesse de l'harmonie ainsi formée avec Fa# Ré à la Basse.

(Aurore, G. Fauré)

etc.

(Carmen, G. Bizet)

Les donneurs de sérénades

(Mandoline, G. Fauré)

(Une sainte en son auréole, de La Bonne Chanson, G. Fauré)

(Prométhée, G. Fauré)

(Pelléas et Mélisande, Cl. Debussy)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

(le Roi malgré lui, air d'Henri de Valois, Chabrier)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C).

(Thème et Variations, G. Fauré)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C).

(Id.)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C).

(Proserpine, p. 21, St Saëns)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

(le Roi malgré lui, p. 24, Chabrier)

(a) *ré*b, de passage contre *Ré*♯.

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

(Médée, V. d'Indy)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The tempo marking is (Adagio).

(Automne, Ch. Kœchlin) 3<sup>e</sup> recueil de Mélodies.

(Sol, Ré♯ appog.)

avec *Si*, n. de p. (et *Sol*, pédale passagère de tonique)

(avec *Ré*♯ de passage)

Voici maintenant quelques cas d'harmonies réalisées par imitations: (1)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat, E-flat), and the time signature is common time (C).

(La Vie antérieure, H. Duparc)

Musical score for piano, showing a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat, E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo marking is (♩ = ♩).

(Pénélope, G. Fauré)

(1) On indiquera ultérieurement des exemples de dissonances plus récentes et plus heurtées, extraites d'œuvres de divers musiciens contemporains.

Thème A

Thème A par augm.

B

C

B

B

C

B

C

B

tête du Th. A

B

C

(1<sup>er</sup> Quatuor à cordes, Ch. Kœchlin)

Ajoutons enfin quelques exemples de réalisations de *canons*, par G. Fauré. Elles sont de la dernière manière du maître, si subtile et si serrée, un peu étrange parfois, — d'une beauté que l'on ne pénètre pas toujours à première audition. Là encore, il convient de ne pas se contenter de nos trop brèves citations, et de se reporter aux œuvres mêmes.

(6<sup>e</sup> Prélude,  
G. Fauré)

(Id.)

(Id.)

(10<sup>e</sup> Nocturne,  
G. Fauré)

(a) *Fa#*, appogiature.

(b) *Do♭ La♯*, broderies autour du *Sib* qui est la note réelle.

(c) On pourrait chiffrer  $\frac{7}{3}$  sur *La♯* (*Do♭* est enharmonique du *Si#* de la mesure précédente).

III. ÉVOLUTION DANS L'HARMONIE DES 7<sup>es</sup> (Résolutions exceptionnelles, modulations, etc.) chez Bizet, M<sup>r</sup> Duparc, César Franck, G. Fauré, etc. Pendant toute la période qui s'écoule de 1875 à 1895 ou 1900, parallèlement à l'évolution du langage contrapunctique, se poursuit celle de l'écriture des accords "dissonants" alors en usage (c'est-à-dire les 7<sup>es</sup> et les 9<sup>es</sup>). En mettant à part les harmonies à base d'altérations ( $\frac{7}{4}$  avec quinte abaissée, etc.) dont nous avons fait l'étude dans le paragraphe consacré aux Russes, les principales "découvertes" dont nous ayons à nous occuper ici, concerneront ces divers accords de 7<sup>e</sup>. On notera d'abord, définitivement admis dans la musique, l'emploi de n'importe quelle septième *sans préparation*; puis les résolutions irrégulières, les résolutions exceptionnelles, etc., et les modulations réalisées, avec tant de souplesse, par Debussy et Gabriel Fauré, — ou simplement aussi les changements de tons par accords parfaits, comme on en vit par exemple chez les franckistes.

(1) NON-PRÉPARATION DES DISSONANCES.

Je n'insisterai pas longuement puisqu'aussi bien nous en avons déjà trouvé des cas très nets chez Wagner, Moussorgsky, etc. Citons seulement, parmi tant d'exemples qui s'offrent à nous:

(a) 7<sup>e</sup>, sur pédale de Ré. (Pelléas et Mélisande, Cl. Debussy)

(notez aussi le caractère consonnant, *en repos*, de ce même accord dans *Asie*, de M<sup>r</sup> Ravel ("je voudrais m'en aller avec la goëlette"..) ou dans *Épiphanie* (Ch. Kœchlin, 1<sup>er</sup> recueil de Mélodies).

(Prison, G. Fauré)

(Djamilek, G. Bizet 1872)

(Sainte, M. Ravel)

(on trouverait également de nombreux exemples des 1<sup>er</sup>, 2<sup>d</sup> et 3<sup>e</sup> Renversements, sans préparation. Je n'en surcharge point cette étude).

(2) PRÉPARATIONS ET RÉSOLUTIONS "PAR ÉCHANGE"

Dans le passage suivant:

("Puisque l'aube grandit"...  
la Bonne Chanson,  
G. Fauré)

Le Sol de la 2<sup>de</sup> mesure, (sur Lab) peut être considéré comme *préparé* par celui de la Basse, à la mesure précédente — "par échange".

et les résolutions par échange seront telles que:

(la Forêt de Septembre, G. Fauré)

(a) Le Sib de la partie supérieure se résout par le Lab de la 2<sup>de</sup> partie.  
(b) Le Mib se résout par le Réh de la partie supérieure.

(1) Il faut noter, antérieurement à cette mélodie de M<sup>r</sup> Ravel, l'emploi de septièmes analogues chez Erik Satie. (*Sarabandes* — 1887 —, etc.)

(3) DIVERSES RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES. C'est un si vaste domaine, et l'on y trouve tant à cueillir, que nous faisons ici un choix très strict, en nous bornant à des résolutions qu'on ne saurait ignorer :

lui, gazouillait comme un nid de mé-san-ges

(*la Vierge à la crèche*, C. Franck)

Mi-di sur les feuil-la- ges rayonne

(*Phidylé*, H. Duparc)

(*Pelléas et Mélisande*, Debussy)

(a) Exemple fort curieux de résolution de 9<sup>e</sup> de dominante, sur l'accord de la tonique, mais dans laquelle la 9<sup>e</sup> monte.

(*Ascanio*, C. St Saëns)

(*Ascanio*, C. St Saëns)

A-thé-né te don-na son voi-le

(*Prométhée*, G. Fauré)

(*Phidylé*, H. Duparc)

(*Phidylé*, H. Duparc)

(*Gwendoline*, E. Chabrier)

(*Gwendoline*, E. Chabrier)

(*Sérénade Toscane*, G. Fauré)

(*Sérénade Toscane*, G. Fauré)

(*Lydia*, G. Fauré)

(*Lydia*, G. Fauré)

(*le Déluge*, C. St Saëns)

(*le Déluge*, C. St Saëns)

(*La Sulamite*, E. Chabrier)

(*La Sulamite*, E. Chabrier)

(*Lakmé*, Léo Delibes)

(*Lakmé*, Léo Delibes)

(*le Roi malgré lui*, E. Chabrier)

(*le Roi malgré lui*, E. Chabrier)

(Chiffre sans les appog. ni les notes de passage)

7    #4/3    #2    #7/5    6/5    #6/3    #9/+    +2    #6/4    7

(Psyché,  
C. Franck)

ont un par-fum moins frais, ont une odeur moins douce...

(les Roses d'Ispahan,  
G. Fauré)

(1)

(Sanctus du Requiem  
de G. Fauré)

De - us Sa - ba - oth

(Pénélope, G. Fauré)

accords de  
l'Invitation  
au voyage:  
(H. Duparc)

etc.

Je di - rai ta gloire

(la Rose,  
G. Fauré)

et cette résolution de la 9<sup>e</sup> de dominante, déjà employée chez les Russes (il y a donc équivoque entre  $\sharp 9$  sur Réb, dominante, et  $\flat 7$  sur Réb, 4<sup>e</sup> degré de Lab mineur, avec le 6<sup>e</sup> degré, Fa# majeur):

Moi, ma nuit au sombre voi - le

(Nocturne, G. Fauré)

Tu t'es trom - pé...

Citons encore:

(Fervaal,  
V. d'Indy)

(2) Notez aussi dans ce même morceau:



Lisez également, parmi tant d'œuvres qu'il faudrait citer, *Aurore*, *Nell*, le *Parfum impérisable*, les *Cinq mélodies* dites "de Venise", etc. etc. de G. Fauré. La subtilité de certaines modulations, chez ce maître, est inimitable, et point ne s'agit que l'élève essaie d'en faire autant; mais, à titre de renseignement, citons néanmoins celle-ci:



(le Jardin clos, G. Fauré)

Nous retrouvons, dans cette musique moderne, les alternances de # à b ou de b à #, pratiquées au XVI<sup>e</sup> siècle, et par J. S. Bach ou par Mozart. Ces modulations passagères peuvent sembler

paradoxaux; mais, musicalement, elles sont tout-à-fait logiques et donnent à la phrase une saveur nécessaire. Par exemple:



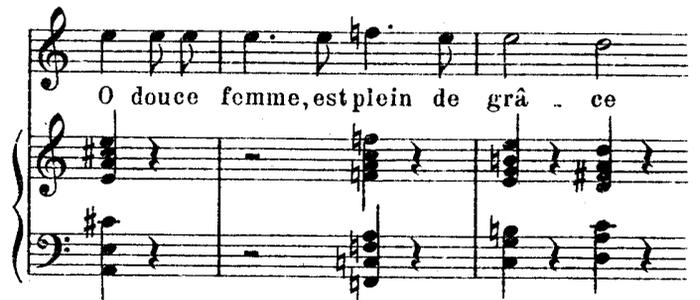
(Requiem, G. Fauré)

Et, pour conclure en *La majeur*, Bizet n'hésite point à écrire:



(l'Arlésienne, G. Bizet)

Avant de rentrer en *Sol* après un accord de *La majeur*, G. Fauré fait d'abord entendre l'accord de *Fa*:



(Prométhée, G. Fauré)

De même, le *Réb* suivant donne tout son prix au *Réb* qui suit:



(le Jardin clos, G. Fauré)

Et enfin, notons ces exemples de souples retours à la tonalité:

(Tranquille)



(Thème et Variations, G. Fauré)

Andante



(11<sup>e</sup> Nocturne, G. Fauré)

Rien qu'à voir ces exemples on se rend compte de ce qu'apporta dans le monde la musique moderne. Je m'excuse ici de ne pouvoir citer qu'un petit nombre de passages, et si courts. Mais ils suffiront, je l'espère, à donner au lecteur le désir de mieux connaître, et de *comprendre* ces œuvres si riches en musique. Poursuivons notre examen des conquêtes harmoniques de cette époque, en indiquant certaines nouvelles façons de conclure, certaines cadences tout-à-fait inédites et qui sont devenues absolument normales à l'oreille.

## V. CADENCES.

La cadence plagale revêt à présent des formes que ne connaissait pas la musique du XVIII<sup>e</sup> S. :

(Sonate pour  
piano et violon  
C. Franck)

(Requiem,  
G. Fauré)

(L'Arlesienne, G. Bizet)

Parfois il y a, tout ensemble, cadence par la Dominante, et impression de cadence plagale, parce que la sensible de l'accord de D<sup>te</sup> n'est point entendue :

(La Chanson d'Eve, G. Fauré)

Et, de même, en mineur, à la fin de cette admirable "Inscription sur le sable", de Fauré :

(Le Jardin clos,  
G. Fauré)

On trouve, chez ce maître, un exemple de cadence par accord du 3<sup>e</sup> degré avant l'accord de la Tonique :

(Nocturne,  
G. Fauré)

L'enchaînement du 4<sup>e</sup> degré au 5<sup>e</sup>, donnant la fausse relation de triton :

fut écrit par Bizet dans *Carmen*, (chose si nouvelle à cette époque) et depuis lors

on l'a souvent pratiqué :

(Carmen,  
1<sup>er</sup> acte  
G. Bizet)

La cadence finale peut donner l'impression de revenir à la tonalité initiale, sans que la note caractéristique ait été entendue :



(a) Cadence plagale par accord de 7<sup>e</sup> sur la sous-Dominante.  
 (b) Terminaison sur Sol, tonique.

(Esquisses, 2<sup>d</sup> cahier, Ch. Kœchlin)

Les cadences se produisant avec quelque surprise harmonique ne sont pas rares. Celle-ci, de Franck, est bien connue :



(Quintette, fin de l'Andante César Franck)

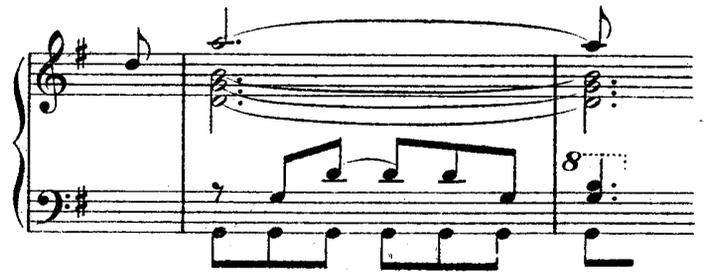
cadence par résolution, sur la tonique La, de l'accord de sixte augmentée sur Fa.

Cette étude des Cadences modernes nous mène tout naturellement à parler des diverses terminaisons de morceaux que l'on rencontre dans la musique d'aujourd'hui. Elles sont devenues fort libres. Il n'y a pas encore très longtemps, c'était une grande hardiesse que de ne pas finir par l'accord de la tonique (et, bien entendu, dans le ton initial du morceau: quoiqu'on trouve des exceptions à cette règle vénérable, dans certains morceaux de Claude Gervaise que nous avons mentionnés.) La plupart des compositeurs croyaient impossible de ne pas conclure. Affaire de sentiment personnel, car on ne saurait édicter en loi absolue la coutume de faire entendre, finalement, cet accord de tonique. — Mais, du temps d'Emmanuel Chabrier et de Claude Debussy, un nouvel esprit s'affirmait.

Déjà, la *Chanson du Pâtre*, de la *Sapho* de Gounod, ne "terminait" pas, car elle restait, par une indécision très caractéristique et très nouvelle, sur la tonique de La, avec :



(il est vrai que le morceau suivant, les *Stances*, reprenait l'accord parfait de La, mais c'était une réelle audace que de ne pas conclure l'air du Pâtre). Chabrier ne résout point le La (9<sup>e</sup>), à la fin de l'*Ode à la Musique* :



et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>.....

Par la suite, un grand nombre de musiciens ont pris des libertés analogues. En voici quelques exemples :

M<sup>r</sup> Ravel, dans *Asie*, nous laisse sur un accord de 7<sup>e</sup> :



et, dans les *Grands vents venus d'outre-mer*, il termine sur une appoggiature non résolue, avec une 9<sup>e</sup> également non résolue :



Le *Chant de la Terre*, de Déodat de Séverac, montre une conclusion sur accord de 7<sup>e</sup> (tierce min. et 7<sup>e</sup> maj.) :



avec une pédale à la basse :

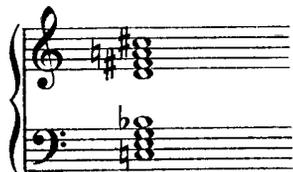


La fin du 3<sup>e</sup> des *Poèmes de Mallarmé*, de M<sup>r</sup> Ravel, (1) reste fort mystérieuse :



Nous en reparlerons, lorsque nous viendrons à la Bitonalité. Cet accord est nettement dans deux tons, — *Fa $\flat$*  — et *La majeure*. Il peut d'ailleurs s'analyser comme formé de tierces superposées, en sous-entendant un *Sol $\sharp$*  (ce qui est peut-être un peu factice) : *Do, Mi, Sol, Si $\flat$ , Ré, Fa $\sharp$ , La, Do $\sharp$ , Mi*.

L'accord serait un accord de "quinzième" de Dominante : (quinzième augmentée, d'ailleurs)



Mais on a plutôt l'impression d'appogiature non résolue, si fréquente chez M<sup>r</sup> Ravel.

Comme on est loin de l'antique conception de dissonance et consonnance, — alors que les traités jugeaient *dur* le second renversement, et la 7<sup>e</sup> majeure *intolérable* !

A côté de l'agrégation précédente, celle-ci paraîtra toute simple et presque sage :



(*Esquisses*, 2<sup>d</sup> cahier Ch. Kœchlin)

L'accord final est  $\begin{matrix} \sharp 6 \\ \sharp 5 \\ \flat 3 \end{matrix}$  sur *Si*, avec appogiature (*La*) non résolue, en même temps que la note réelle *Sol $\sharp$* . On peut aussi considérer *Sol $\sharp$*  comme appogiature (non résolue) de *Fa $\sharp$* , entendue en même temps que cette note réelle *Fa $\sharp$* .. mais il me semble que l'autre analyse est plus conforme à ce qu'entend l'oreille.

**VI. APPOGIATURES.** Moyen d'expression dont on a vu déjà bien des exemples; il n'a pas laissé d'enrichir considérablement le domaine musical pendant toute cette période de l'évolution harmonique (spécialement dans l'Ecole française) qui s'étend du frankisme au debussysme. Chacun en use avec sa nature propre, et le style de Chabrier ou de G. Fauré ne ressemble point à celui de M<sup>r</sup> d'Indy ou de M<sup>r</sup> Guy-Ropartz. Voici quelques citations :



(*La Sulamite*, E. Chabrier)

(a) La réunion de *Ré $\sharp$*  et de *Ré $\flat$*  est tout-à-fait normale et ne donne, ici, aucune dureté.



(*Andante du 2<sup>d</sup> quatuor*, G. Fauré)



(*Fervaal*, V. d'Indy)



(*Soir*, G. Fauré)

(1) "Surgi de la croupe et du bond"

(Prométhée,  
G. Fauré)

(Briséis,  
Chabrier)

(a) Double appoggiature se résolvant sur l'accord de sixte augmentée sur Sib. Le Sib monte ensuite, (par échappée sur le Do) au Si $\flat$ . On analyserait aussi l'accord (a), avec l'enharmonie, comme +2 sur Sib; Fa $\sharp$  appoggiature de Mi $\flat$ .

**VII. CHROMATISME.** Les résolutions exceptionnelles, souvent, sont à base de chromatisme, particulièrement chez César Franck. A cet égard, on a signalé plus haut l'influence de *Tristan et Yseult* et celle de *Parsifal*. Dans la *Procession*, nous trouvons:

(voir aussi l'exemple cité plus haut, de *Psyché*, de Franck)

Parfois le chromatisme s'harmonise par accords parfaits:

(la Prière du mort, Ch. Koechlin)

ou par septièmes:

(De rêve... Proses Lyriques, Debussy)

ou par d'autres moyens, à base de 7 $\sharp$  et d'altérations:

(Pelléas et Mélisande, Debussy)

- (a) Mi appog. de Ré sous-entendu.
- (b) Mi appog. non résolue.
- (c) Do $\sharp$  = Ré $\flat$ .
- (d) Ré $\sharp$  = Mi $\flat$ , Do $\sharp$  = Ré $\flat$  appog. non résolue.
- (e) Do $\sharp$  = appog. non résolue.

Notons encore:

(M. Ravel, *Valses nobles et sentimentales*)

- (a) Sib appog. de Lab sous-entendu.
- (b) Si $\flat$  appog. de passage (résolue au temps suivant)
- (c) Même accord que (a)
- (d) Même accord que (b)

En dépit de la subtilité, voire de la complexité parfois de certaines harmonies citées dans ce chapitre, il ne faut pas que l'élève s'imagine que la *complication* et que l'*inédit* en matière d'accords soient des conditions nécessaires à la beauté, *ni même à la personnalité*. Il arrive que les plus grands de nos musiciens modernes ont écrit des réalisations d'une expression intense, et véritablement personnelles, avec des moyens que l'analyse révèle très simples. Tel est le cas, presque toujours, chez Gabriel Fauré; voyez notamment ce passage, si nouveau quoique formé d'accords bien connus:

(“J'allais par des chemins perfides”  
la Bonne Chanson  
G. Fauré)

Et ces mesures de *Pelléas et Mélisande*, à 2 parties, presque "faites avec rien", mais si fortement expressives :

## VIII. ÉVOLUTION DANS L'ÉCRITURE DES NEUVIÈMES.

Nous avons dit que la neuvième de dominante, assez peu employée au début du XIX<sup>e</sup> siècle, était devenue un accord très usuel, mais écrit et enchaîné d'une tout autre manière qu'autrefois. En somme, *cette indépendance seule lui a donné une vie active*, car auparavant la résolution en était assez monotone; il apparaissait plutôt comme une appoggiature de l'octave dans  $\frac{7}{4}$ . De nos jours au contraire, avec les résolutions exceptionnelles ou irrégulières, l'imprévu de ses enchaînements, les dispositions nouvelles qu'on prit le parti d'adopter, — (ajoutez encore, l'altération descendante de la quinte) — on est en face d'un accord qui a conquis dans la musique une place importante. Que certains compositeurs, influencés de Claude Debussy, en aient pu abuser, il n'importe; on en dirait autant du chromatisme, des altérations, et de tout. Nous n'avons pas à nous occuper de ce qui est formule, et je pense que la neuvième de Dominante ne l'est point *en soi*. Quant aux autres neuvièmes, elles sont pratiquées assez souvent, d'ailleurs peut-être d'une façon plus tonale que  $\frac{9}{4}$  qui procède surtout par résolutions exceptionnelles et modulantes.

(1) NOUVELLES MANIÈRES DE DISPOSER LES NEUVIÈMES. On sait que les traités obligent de placer la 9<sup>e</sup> au-dessus de la sensible (et naturellement, au-dessus de la fondamentale), à une distance de 9<sup>e</sup> effective par rapport à cette fondamentale, et de 7<sup>e</sup> effective au-dessus de la sensible. — Les musiciens modernes se sont affranchis d'une règle dont la seule raison pouvait être la difficulté d'intonation *vocale* de cette 9<sup>e</sup> placée au-dessous de la fondamentale ou de la sensible. Mais pour le piano et pour l'orchestre, cette difficulté n'intervient plus. On a donc écrit :

(*"De soirs"*... *Proses lyriques*, Debussy)

(a) Fondamentale (doublée) au-dessus de la 9<sup>e</sup>.

(*Pelléas et Mélisande*, Debussy)

(a) 9<sup>e</sup> doublée, et résolue exceptionnellement, le Mi restant en place à l'accord suivant.

(*Pelléas et Mélisande*, Debussy)

9<sup>e</sup> au dessous de la sensible.

(*La Flûte Enchantée*, M. Ravel)

9<sup>e</sup> sous la sensible, avec sixte en appoggiature ce qui donne la disposition si lumineuse, en quintes : Fa#, Do#, Sol#.

Mon bon monsieur

(a)

(le Corbeau et le Renard  
A. Caplet)

(a) 9<sup>e</sup> à distance de 2<sup>d</sup>e de la fondamentale, et placée à distance de 2<sup>d</sup>e au-dessous de la sensible. (la ligne du chant est enharmonique de *Mib, Do, La*)

Plus anciennement, on trouvait déjà chez Erik Satie :

(a)

(2<sup>d</sup>e Sarabande. 1887, Erik Satie)

(a) 9<sup>e</sup> sous la fondamentale.

En mineur, la 9<sup>e</sup> à côté de la fondamentale, avec la tonique en note de passage, donne ceci :

(a)

(Chansons populaires espagnoles, M. de Falla)

(On citera plus loin d'autres exemples de l'écriture de M<sup>r</sup> M. de Falla, le maître espagnol bien connu.)

notez aussi cette disposition de la 9<sup>e</sup>, sur pédale :

(la Tragédie de Salomé,  
Fl. Schmitt)

Pour les neuvièmes des autres espèces, notamment :

on en trouve des exemples courants; ainsi, le suivant :

(Pelléas et Mélisande,  
Debussy)

L'accord de neuvième sur la tonique présente le caractère stable dont nous avons déjà parlé, même lorsqu'il est écrit avec la tierce et la 7<sup>e</sup> (7<sup>e</sup> majeure, bien entendu, puisque la 7<sup>e</sup> mineure détruirait immédiatement l'effet de tonique) :

(Jeux d'eau, M. Ravel)

On rencontre également la sorte de 9<sup>e</sup> dont la basse fondamentale est une sensible :

(le Cortège  
d'Amphitrite,  
Ch. Kœchlin)

Du même genre, avec la 7<sup>e</sup> diminuée :

(Chanson de Flûte, Ch. Berthet)

Des 9<sup>es</sup> du 4<sup>e</sup> ou du 2<sup>d</sup> degré se présenteront sous forme de Renvts :

(Poèmes d'Automne, G. Dupont)

Je n'insisterai pas sur les accords de 11<sup>e</sup>, de 13<sup>e</sup> et de 15<sup>e</sup>. La plupart du temps, les groupements que les théoriciens analysent au moyen de ces agrégations supposées (superpositions de tierces), ne donnent point à l'oreille l'impression des tierces. Parfois néanmoins cela peut arriver, et je citerai :

(a)

(Valse noble  
et sentimentale,  
M. Ravel)

Accord de 11<sup>e</sup> sur *Mi*, avec *La* pédale (on peut analyser : accord de 13<sup>e</sup> sur *La*, avec *Do* sous-entendu).

**Lent**

(Accompagnement, Ch. Kœchlin)  
 (a) Appoggiatures (*Dob Lab*) de *Sib* et *Solb*; accord de 7<sup>e</sup> sur *Mib* tonique, à sentiment stable.  
 (b) Accord de 13<sup>e</sup> de sous-Dominante la basse de cet accord est *Lab* (place sur la pédale de tonique *Mib*).

Analogue à l'accord de 9<sup>e</sup> sur sensible, nous avons celui de 11<sup>e</sup> :

(Chansons bas, D. Milhaud: *la Marchande d'herbes aromatiques.*)

Mais, à l'heure actuelle, et sous cette forme, ce genre d'accords n'est pas très employé. Lorsqu'on se trouvera en présence d'agréations composées de toutes les notes de la gamme, y compris les  $\frac{1}{2}$  tons, l'analyse conforme au sentiment de l'oreille sera le plus souvent tout à fait différente de celle qui procéderait par accords de 13<sup>es</sup>, 15<sup>es</sup>, 17<sup>es</sup> etc. (Voir aussi plus loin, au sujet de la bitonalité.)

(2) **RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES D'ACCORDS DE 9<sup>e</sup>.** Elles sont nombreuses. Nous reviendrons tout-à-l'heure sur le cas des enchaînements de 9<sup>es</sup> par *transport parallèle de l'accord*, moyen très usité (et d'ailleurs, de façon diverse) par Debussy. Voici quelques exemples, assez anciens déjà, de ces sortes de résolutions exceptionnelles qui vinrent élargir si à propos le champ utile de cet accord :

(Quintette, 2<sup>e</sup> morceau, César Franck)

(a) La partie mélodique a été écrite en *b* par Franck, pour lui donner l'unité tonale pendant toute la mesure.

(2<sup>e</sup> Sarabande, Erik Satie) (1887)

(Le Balcon, Poèmes de Baudelaire, Cl. Debussy)

(“J'allais par des chemins perfides” la Bonne Chanson, G. Fauré)

(Briséis, E. Chabrier)

(Id.)

(Pelléas et Mélisande, Cl. Debussy)

(a) Ce passage, dans la partition, est écrit en *b*. Pour la facilité de la lecture, nous pratiquons l'énharmonie.

(Mon rêve familier, Ch. Kœchlin)

(Daphnis et Chloé, M. Ravel)

On voit l'extrême diversité des cas. Le plus curieux, c'est que dans la musique moderne vous ne trouverez pour ainsi dire jamais (à moins d'intention humoristique et de couleur particulière à réaliser) la résolution naturelle et "normale" des traités :

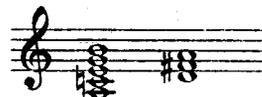


Et même celle-ci, très admissible d'ailleurs :



est plus rare que les résolutions exceptionnelles.

Cependant l'accord de neuvième du 2<sup>d</sup> degré peut fort bien se résoudre avec la basse montant d'une quarte :



(3) NEUVIÈMES CONSÉCUTIVES, ÉCRITES PARALLÈLEMENT. Dans les exemples précédents (sur la façon de disposer les notes de la 9<sup>e</sup>) on a pu voir des *enchaînements parallèles* de ces 9<sup>es</sup> de do-

minante. Il s'en trouve un grand nombre à l'heure présente. Sans doute y eut-il d'abord résolution préalable sur l'octave :



(*Élégie*, H. Duparc) vers 1880, ou peut-être même antérieure.

Mais peu après, (1886) dans *le Roi malgré lui* (d'E. Chabrier) nous lisons



Les exemples les plus significatifs et d'ailleurs les plus connus, de ces sortes d'enchaînements par translation de l'accord, se trouvent dans les œuvres de Claude Debussy, (1) et particulièrement dans *Pelléas*

et *Mélisande* :



(*Pelléas et Mélisande* Debussy)

(a) Notez le mouvement contraire de la ligne mélodique.



("on a brisé la glace avec des fers rougis") (*Pelléas et Mélisande* Debussy)

(a) Harmoniques de violons.



(Id.)

IX. MOUVEMENTS PARALLÈLES. — Les enchaînements que nous venons d'étudier au sujet des neuvièmes ne sont qu'un cas particulier dans l'ensemble des mouvements parallèles. Il y aurait lieu d'examiner d'abord les successions directes et consécutives d'un même intervalle ; — ensuite nous verrons des réalisations où *tout l'accord* se transporte parallèlement.

Les suites de tierces (min. ou maj.) et les suites de sixtes (min. ou maj.) n'ont jamais été sujettes à caution, — depuis que l'oreille a pris l'habitude de ces intervalles. On trouve, dès le XV<sup>e</sup> siècle, des successions parallèles d'accords de sixte. (2) (nous parlons, ici, naturellement, de fragments diatoniques ; une suite continue de tierces majeures ou de tierces mineures ne serait pas tonale et l'on n'en rencontrerait que dans le style chromatique ou dans celui de la gamme par tons entiers, ce qui nous ramènerait en général à une époque beaucoup plus récente.) (3)

(1) Il en existe aussi, plus anciennement, dans les *Sarabandes* d'Erik Satie (1887).

(2) Et de  $\frac{6}{4}$  au XVI<sup>e</sup>.

(3) Cependant, il faut noter que des successions chromatiques de tierces mineures ou majeures peuvent déjà se rencontrer chez les maîtres du XVIII<sup>e</sup> S., par notes de passage.

Les septièmes consécutives, par mouvement direct, sont très anciennes, — puisqu'on en voit dans un *Madrigal sacré* de Guillaume de Machaut :



(on a déjà pu se rendre compte de l'audace de ce précurseur, qui n'agissait que par une sorte d'empirisme indépendant de tout ; à ce moment, il explorait une grande forêt vierge ; ces 7<sup>es</sup>, chez lui, n'étonneront pas). Mais aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, ces essais complètement libres ont cessé ; l'art musical est déjà plus *organisé*. Les septièmes et les neuvièmes consécutives ne s'y rencontrent que par l'effet de broderies ou de notes de passage ; elles ne sont pas très fréquentes ; *il en existe cependant*. De même pour les secondes de suite. En sorte que ces moyens, si courants chez J. S. Bach (ou même encore chez Mozart) sont *traditionnels* ; ils remontent à la belle époque contrapunctique de l'Ecole franco-flamande. S'ils se font plus rares avec Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, ils n'ont point disparu de l'horizon, et lorsque Saint-Saëns ou Bizet s'en serviront à leur tour, ceux-ci ne feront que retrouver la tradition de J. S. Bach. Il n'est donc pas utile d'insister, puisqu'au demeurant, même de correctes leçons d'harmonie de Th. Dubois et de Lenepveu nous en donnent l'exemple (1) (au moins pour des 9<sup>es</sup> ou des 7<sup>es</sup>).

Des secondes augmentées ou des tritons consécutifs, se rencontrent dans les résolutions exceptionnelles de  $\text{7}$  par quoi deux septièmes diminuées s'enchaînent. Cela, dès le XVII<sup>e</sup> siècle

(voir notre exemple d'A. Scarlatti).  
Quant à la succession que voici :



elle est d'une écriture courante chez J. S. Bach et ses contemporains.

Tout autres sont le cas des *quintes de suite*, et celui des *octaves*. Arrêtons nous-y.

J'ai dit pour quelles raisons il me paraissait que les quintes consécutives, *peu à peu*, tombèrent en désuétude. Si usuelles aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, on en voit encore au XV<sup>e</sup>, même au

XVI<sup>e</sup> ; et surtout elles existent fréquemment, séparées par une seule note :



Bach, d'ailleurs, n'est pas toujours très scrupuleux à cet égard. En outre il pratique assez souvent les quintes par notes de passage, et même des quintes réelles ; notamment sous cette forme si musicale :



J'ai cité, chez Mozart, de réelles quintes, incorrectes autant qu'excellentes. On en trouve aussi dans les œuvres de Schumann, lequel disait volontiers aux théoriciens : "comptez les quintes, et laissez nous la paix". — Cependant, ce ne sont encore là que dérogations exceptionnelles, et la *règle* reste souveraine dans l'immense majorité des cas.

Même lorsqu'il s'agit d'écriture contrapunctique, (2) c'est beaucoup plus tard seulement que l'on rencontrera des réalisations telles que la suivante :



(fugue de la  
5<sup>e</sup> Sonatine,  
Ch. Koechlin)

Cependant les compositeurs, peu à peu, commençaient à se rendre compte que la sonorité des quintes successives, même lorsqu'elle demeure perceptible, *n'est pas, en soi, mauvaise*. D'ailleurs, n'y a-t-il pas les doublures, à l'orchestre, des suites d'accords  $\frac{6}{3}$ , qui contiennent forcément des quintes ? Et les *jeux de mutation* de l'orgue affirment cette sonorité (d'une façon parfois assez crue, et presque bitonale). Enfin, *le son*, avec ses harmoniques, donne une quinte ;

il en résulte que l'impression de quintes consécutives se trouve déjà dans une suite monodique telle que :



lorsque ces sons se trouvent émis par des instruments dont

(1) Ainsi que je l'ai signalé dans mon *Etude sur les notes de passage*.

(2) Et d'ailleurs, le *retour aux quintes* s'est affirmé d'abord plus harmonique que contrapunctique.

les harmoniques sont perceptibles à une oreille exercée <sup>(1)</sup> (le cas peut se présenter).

Toujours est-il que, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les quintes furent progressivement réhabilitées, jusqu'à l'emploi courant d'icelles dans *Pelléas et Mélisande* (dont la composition se place entre 1893 et 1900).

Esquissons les phases diverses de cette réhabilitation. Voici d'abord des quintes du chœur final du *Faust* de Gounod (écrites pour réaliser un effet d'orgue, — usage exceptionnel, mais fort bien imaginé):

Christ est res - sus - ci - té



(Faust,  
Gounod)

Je passe sur des cas isolés de quintes et même de  $\frac{7}{4}$  successives, dont Schumann et Chopin nous offrent quelques exemples (celui de la *Marche funèbre* est le plus significatif), et j'en arrive à ce passage de Bizet (extrait de son premier opéra):



(Les Pêcheurs  
de Perles,  
G. Bizet)

D'autre part, le génial Moussorgsky — non point barbare, comme on l'a prétendu, mais libre et toujours si musical — ne craignait pas les quintes consécutives. Et c'est lui, véritablement, le restaurateur de l'antique tradition médiévale, mais avec la richesse d'harmonies et de modulations qu'avaient amassée des siècles de civilisation musicale.

Mais il est infiniment probable que les manuscrits originaux de ce musicien génial contiennent un plus grand nombre de quintes consécutives, qu'on n'en voit dans ses œuvres édi-

tées: celles-ci ayant été "revues" par Rimsky-Korsakoff (ainsi que nous l'avons déjà signalé). Je n'insiste pas davantage sur cette étrange, inconcevable *revision*, si ce n'est pour souhaiter qu'un jour prochain, soit publiée une nouvelle édition de la version authentique de *Boris Godounow*, actuellement rarissime. — Et je cite, d'après l'original: <sup>(2)</sup>

Chant



Orch.



passage que "corrige" ainsi Rimsky-Korsakoff:



Et c'est tout dire!...

(1) Je ne parle pas des quintes *par arpèges*; elles étaient courantes, notamment chez Mozart, ainsi que chez Rameau (nous en avons cité un exemple extrait de *Pièces de clavecin*). De Bach, le passage suivant est plus curieux encore, parce que la dissonance monte:



(Concerto pour orgue, en Ut majeur)

Dans son intéressante et si libre *Etude sur l'harmonie moderne*, M<sup>r</sup> René Lenormand signale des accords parfaits successifs: dans la *Symphonie héroïque*; au second acte de *Guillaume Tell*; dans le *Scherzo* (op. 26) de Schumann. J'ai noté également les quintes, si musicales, qui se trouvent au début du second tableau de *Namouna*, d'Ed. Lalo.

(2) Ces citations se trouvent dans le remarquable article de M<sup>r</sup> R. Godet: *les deux Boris*. *Revue musicale*, 1<sup>er</sup> Avril 1922. — Depuis que j'ai écrit ce *Traité* (1925), il a paru deux éditions du *Boris original*.

En France, l'idée nouvelle fait son chemin tout doucement... Dans *Rebecca*, César Franck écrit :

“ nous mar.chions a . vant que l'aurore”...

et Bizet, dans *Carmen* :

(Chanson bohême, 2<sup>d</sup> acte)

Je n'insiste pas sur les quintes du *Pas d'armes du Roi Jean*, de St Saëns, — elles ne sont destinées qu'à donner un effet de cloches. Mais celles de M<sup>r</sup> Alexandre Georges, dans les *Chansons de Miarka*, sont bien caractéristiques, avec leur étincelante sonorité “à vide” :

(et plus loin avec la tierce aussi : etc.)  
(Hymne au Soleil, A. Georges)

Chez M<sup>r</sup> René Lenormand, nous trouvons :

(le *Voyage imaginaire* (1889)  
*Chapelle bretonne*,  
R. Lenormand)

N'oublions pas non plus les charmantes quintes à vide, si lumineuses, au début du dernier tableau de *Namouna* d'Ed. Lalo.

D'ailleurs, à la même époque, il y a des enchaînements parallèles de 7 dans le *Quatuor à cordes* de Franck et dans *Gwendoline*, de Chabrier (sans oublier l'exemple cité, des deux 9<sup>es</sup>, du

*Roi malgré lui*). On rencontre aussi de belles quintes à la basse, au début de l'*Andante* du 2<sup>d</sup> quatuor avec piano, de G. Fauré (analogues à celles de *Boris Godounow*, citées plus haut). De son côté, M<sup>r</sup> Alfred Bruneau écrit, dans le *Rêve* (1891) :

Et nous avons donné, plus haut, un exemple fort caractéristique d'Erik Satie (*Sonneries de la Rose + Croix*), au sujet des accords parfaits de modalités grégoriennes (enchaînés parallèlement, et dès 1890).

Tout cela nous conduit logiquement à des séries de ces intervalles, telles que les suivantes :

l'â - me de la ri - viè - re

(*Crépuscule*,  
P. Dupin)

(*Pelléas et  
Mélisande*,  
Debussy)

(*les Mois de l'année*,  
*Chansons bourguignonnes*  
M. Emmanuel)

et 8<sup>a</sup> bassa.....

Dès lors, l'usage des quintes (même sans la tierce) est devenu courant chez plusieurs musiciens de l'école française.

Mais là ne s'arrête point l'élan vers l'avenir.

Toutes sortes d'autres enchaînements parallèles, en même temps que les quintes, sont pratiquées. Des  $\frac{7}{4}$ , des  $\frac{9}{4}$ , des successions de  $\frac{6}{4}$ , de +6, de +4, de  $\frac{7}{4}$ , d'autres septièmes: on en trouve à foison. Il en existe beaucoup dans *Pelléas et Mélisande*, et le chef-d'œuvre de Claude Debussy les a si bien légitimées que très vite la cause fut entendue, en dépit de quelques attardés qui s'obstinaient à tenir Debussy pour un auteur "incorrect": ne s'avisant point, au contraire, de la véritable pureté de son écriture.

Nous citerons, à ce sujet, une majorité d'exemples plus anciens, antérieurs à *Pelléas*.

Quartes et sixtes :

(Prélude en Sol pour orgue J. S. Bach)

(Gwendoline, Chabrier)

(Je n'insiste pas sur les  $\frac{7}{4}$  de suite, déjà anciennes)

$\frac{7}{4}$  successives (qu'on trouve, exceptionnellement, chez Bach, etc) :

(Au bord de l'eau, G. Fauré (vers 1865-70))

(L'Arlésienne, G. Bizet, 1873)

Viennent ensuite les  $\frac{7}{4}$  consécutives de *Gwendoline* (air d'Harald: "Je vis dans la bourrasque amère"—) ainsi que les 9<sup>es</sup> du *Roi malgré lui*, et des enchaînements de même genre dans le *Quatuor à cordes* de César Franck :

(Quatuor à cordes C. Franck)

Quant aux Renversements de la septième de Dominante, signalons :

6: 0 ser. ments!

(le Balcon, Poèmes de Baudelaire Cl. Debussy)

(et déjà, par arpèges, dans l'air de Siebel du Faust de Gounod)

+6:

(le Balcon, Cl. Debussy)

(et déjà, dans l'Andante d'une Sonate de Mozart, N°1 de l'Édition Peters)

(le Roi malgré lui, Chabrier)

+4:

(Soir, G. Fauré)

Enchaînements d'autres 7<sup>es</sup> :

(*Gwendoline*, Chabrier)

et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> (*les Rêves morts*, Ch. Kœchlin)  
1893

(*9<sup>e</sup> Nocturne*, G. Fauré)

et à l'état de renverments :

(*Pelléas et Mélisande*, Cl. Debussy)

♭. 4 4 4 4 7  
3 3 3 3

(avec 7<sup>es</sup> consécutives)

(Id.)

(avec 2<sup>des</sup> consécutives)

Secondes de suite (on en trouve déjà chez Moussorgsky et dans la *Reine de la mer*, de Borodine) :

(*Jeux d'eau*, M. Ravel)

Accords de seconde:

(*Sarabande*, Debussy)

(a) Remarquez le soin avec lequel Debussy évite l'accord de triton (+4) dont la sonorité jurerait un peu avec celle de ces autres accords.

(*l'Abbaye, Ave Maria*, Ch. Kœchlin)

"l'om.bre des nuits est frai - che"...

(*Pénélope*, G. Fauré)

"Il ne re - trou - ve - ra l'a - do - rable ac - cal - mi - e"...

(*le Sommeil de Canope*, Ch. Kœchlin)

Citons enfin ces mouvements parallèles, déjà anciens (1890), d'Erik Satie :



(*Le Fils des Etoiles*, E. Satie)

et ces quintes par notes de passage :



et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup>.....  
(Prologue de *Pelléas et Mélisande*, Cl. Debussy)

On conçoit, avec tous ces exemples, que depuis *Pelléas* (et même avant) les "voies étaient ouvertes". Elles conduisirent directement aux réalisations de M<sup>r</sup> Strawinsky :



(*Petrouchka*, I. Strawinsky)

### X. LICENCES, ET RÉOLUTIONS IRRÉGULIÈRES.

On en a vu beaucoup chez Bach, Mozart et Beethoven. Il n'est pas étonnant que les modernes aient marché sur leurs traces, — à tel point qu'aujourd'hui, certains semblent ne respecter plus rien des anciens usages. Mais, comme je l'ai dit mainte fois, il y a la manière... Les jeunes que l'on voit les plus audacieux, les plus anarchistes en apparence, se sont soumis provisoirement à la discipline de l'harmonie traditionnelle, comme à celle du contrepoint rigoureux. On remarque aisément, parmi les élèves, ceux auxquels manque un bon fonds d'études harmoniques; et lorsqu'ils écrivent des contrepoints "pour l'œil", cela ne suffit point. Il faut, ou bien une sérieuse culture (que jusqu'ici la pratique de l'harmonie a seule procurée), ou bien des dons extraordinaires — très rares, je vous l'assure — pour qu'il soit possible d'aborder avec fruit l'étude du contrepoint et de la fugue sans avoir pratiqué d'abord celle de l'harmonie. C'est pourquoi, si nous donnons ici des exemples assez nombreux de ces libertés qui enrichissent le domaine musical, il est bon de rappeler encore à celui qui nous lit, que ces licences ne furent osées que par des musiciens préalablement maîtres de leur technique. — N'y voyez point un discours de pion, mais un conseil salutaire dont notre expérience de professeur nous confirme l'utilité.

Voici comment on peut classer les diverses sortes de licences modernes :

#### (1) APPOGIATURE (OU RETARD) AVEC LA NOTE RÉELLE.

Depuis que Rameau a écrit :



(*Platée*)

on n'a pas été beaucoup plus loin, en fait de hardiesse! Citons néanmoins :



(*Sonate pour piano et violon*, César Franck)

(On trouve, plus anciennement, une appoggiature de la tierce, avec la note réelle, à la fin de l'acte du *Jardin*, dans le *Faust* de Gounod; et c'est exactement la même (avec une autre disposition) que celle de la fin de l'*Andante* de la *Symphonie pastorale*, déjà citée au chapitre des *Licences*; c'est aussi l'harmonie écrite par Guillaume de Machaut dans l'*Agnus Dei* de sa *Messe*).



(*le Rêve*, A. Bruneau)

(a) Appoggiature Do# avec note réelle, Si.



(*Brisés*, Chabrier)

(a) Broderie (Do#) avec note réelle Re<sup>b</sup> et contre Do<sup>b</sup>.

*Vota.* Il va de soi que les rencontres "note de passage et note réelle" sont courantes. Je n'en surcharge point cette étude. On trouve également l'échappée (ou l'anticipation) contre note réelle, parfois même sans la résolution du retard; ainsi, dans ce passage qui demandait une grande force, et que la présence de la sensible eût affaibli :



(Ch. Kœchlin, *Trois Chorals* pour orchestre. N<sup>o</sup> 3.)

Sem-pi-ternam re-qui-em

(2) FAUSSES RELATIONS CHROMATIQUES.

(Requiem, G. Fauré)

(a) La fausse relation est ici tellement à sa place *expressive*, qu'on ne la remarque même pas.

(l'Arlésienne, G. Bizet)

("J'allais par des chemins perfides" la Bonne Chanson, G. Fauré)

Parfois aussi la fausse relation prend un caractère expressif et douloureux, comme dans ce beau *Prélude* de G. Fauré:

(Prélude en Ré mineur, G. Fauré)

(3) RÉSOLUTIONS IRRÉGULIÈRES.

(les Erinnyes, Massenet)

(C'est une résolution par échange, le *Do#* se résolvant par le *Do#* d'une autre partie.)

(3e Sarabande, E. Satie)

Cet exemple de triton irrégulièrement résolu est analogue à celui d'un passage de l'*Ouverture de Faust* (de Gounod) où l'accord de 2<sup>de</sup> (sur *Fa*) se résout sur *Do*, *D<sup>te</sup>*, à la B.

De même :

(le Rêve, A. Bruneau)

Ici la résolution est encore plus irrégulière, puisque sur le *Re#* on a déjà, au-dessus, le *Do#*, résolution de ce *Re#* par rapport au *Mi*. Et cependant, le passage n'a rien de choquant.

(Pelléas et Mélisande, Debussy)

Ces accords de 9<sup>e</sup> ont d'ailleurs un caractère stable et ne demandent pas de résolution, pour l'"oreille moderne".

(Pénélope, G. Fauré)

(a) Résolution irrégulière de la seconde *Re* et de la 7<sup>e</sup> *Sol*, avec deux secondes de suite.

En réalité, cela est issu de la conception de *résolution par échange de la dissonance*. Mais cela va plus loin. Et, dans ces accords de 7<sup>e</sup>, la septième qui monte n'a plus rien de choquant. On peut même concevoir des septièmes de Dominante qui monteraient; tout dépendra du caractère qu'affecte le passage en question.

La résolution irrégulière des accords de seconde et des accords de triton est une des libertés que se permet, avec infiniment d'élégance et de *pureté véritable*, Gabriel Fauré :



(*Pénélope*,  
G. Fauré)  
(p. 137)



(Id.)  
(p. 66)

Toutes ces libertés, qui sans sortir du domaine du style le meilleur *et le plus pur*, vont cependant jusqu'à des sortes de *non-résolutions* de dissonances — d'ailleurs *non préparées* —, tous ces exemples de choses aujourd'hui courantes, sont de la plus haute importance. L'examen chronologique de l'évolution faurélienne nous fait partir de la rigueur de l'*École*, pour progressivement aboutir à cette indépendance (en même temps, classique — et même disciplinée: voir ses *Canons*) des œuvres ultimes du maître. Et tout cela comble naturellement, logiquement, le fossé que l'on pourrait imaginer entre les *Règles strictes* des Traités de l'Harmonie, et la *liberté* qu'affirment les compositions de certains musiciens d'aujourd'hui. — Mais en définitive, ce fossé n'est qu'une illusion. Il n'existe que pour ceux qui ne connaissent point toutes les étapes de l'évolution — celle que précisément que décrit ce chapitre. Il n'existe que pour l'élève trop ignorant de la musique d'hier, et pour le maître trop éloigné de celle d'aujourd'hui.

(4) **APPOGIATURES NON RÉSOLUES.** C'est un des moyens les plus usités de nos jours, — sur lequel il faut nous arrêter quelques instants car il en résulte, réellement, de nouveaux accords. La marche suivie par l'entendement de notre oreille est la suivante, en matière de "dissonances": Retard (préparé) — Note de passage au temps fort. — Appoggiature (par mouv<sup>t</sup> conjoint ou disjoint), résolue. — Appoggiature non résolue. — Accord formé *définitivement* par l'appoggiature non résolue.

On a vu déjà que l'accord  $\frac{6}{5}$  sur tonique a pris aujourd'hui un caractère stable, sans que l'oreille songe à exiger aucune résolution; cela se produit pour



aussi bien  
que pour



On peut avoir aussi la sixte mineure avec la tierce majeure :



(*L'Astre rouge*,  
Ch: Kœchlin)

D'ailleurs, on concevrait aussi bien cet accord :



sans résolution.

Voici quelques autres exemples d'appoggiatures non résolues :

(*Mon rêve  
familier*,  
Ch. Kœchlin)

(a) *Do*  $\sharp$ , appog.  
non résolue.

Parfois l'appoggiature non résolue provient normalement d'un dessin déjà entendu, qui se poursuit sur des harmonies devenues un peu étrangères à ce dessin :

- (a) *Do#* appog. non résolue.
- (b) Thème de Mélisande.
- (c) Appoggiatures non résolues, l'accord étant un 1<sup>er</sup> renversement de la ♯ sur *Sib*. Cet admirable passage de *Pelléas et Mélisande* est d'ailleurs assez difficilement analysable, à cause de l'incertitude voulue de la tonalité, et c'est presque une mélodie accompagnée par des harmonies d'un autre ton.

(*Pelléas et Mélisande*, Debussy)

Et ceci sonne, à présent, comme un accord sans résolution (je veux dire: un accord pour lequel l'oreille n'exige pas la résolution):

(*Pelléas et Mélisande* Debussy)

Voici d'autres cas (plus récents) d'appoggiatures, avec ou sans résolutions:

("El Paño moruno"  
Chansons populaires espagnoles, M. de Falla)

*Sol#* appog. de *Fa#* et *La#* appoggiature (non résolue) de *Sol#*, en même temps que le *Sol#*.

(*Soupir*, extr. des 3 *Poèmes de Mallarmé*, M. Ravel)

(*Madras*, *Poèmes hindous*, M. Delage)

(a) *Fa#* appog., non résolue, de *Sol#*. On peut aussi analyser *Fa#* comme appog., non résolue, de *Mi#*.

De même, la coda de cette mélodie de M<sup>r</sup> Delage, se produit sur une appoggiature non résolue. Ici *Do#* est nettement appoggiature d'un *Si#* sous-entendu. Mais on conçoit que le caractère de la phrase, avec cette suspension (et cette indécision qui subsiste) reste tout différent de celui qu'on aurait avec un *Si#* effectif:

Je citerai maintenant un exemple où la plupart des appoggiatures se trouvent résolues; cependant elles ont plutôt le caractère d'accords fixes, et la note de résolution y sonne presque comme une note de passage.

(*Le Sommeil de Canope*, Ch. Koechlin)

*Sol#* 6 *Re#* app. *Mi* app. *Re#* app. *Mi* app. *Fa* app. *Si#* app. de *La#* *Sol* app. *La#* app. de *Sol#* (avec *Si*, Ped. de Tonique)

La sonorité, pour elle-même, de cette appogiature non résolue :



devenant accord, se trouve déjà assez anciennement, dans la Chasse de St Julien l'Hospitalier, de C. Erlanger :



Et l'on retrouve cet accord dans l'Heure Espagnole de M<sup>r</sup> Ravel :

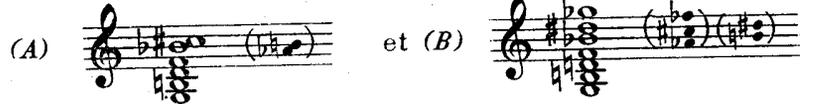


ainsi que (avec la fondamentale de la 9<sup>e</sup>), chez M<sup>r</sup> Darius Milhaud :



(le Savetier "Chansons bas" Darius Milhaud)

Comme le fait observer M<sup>r</sup> Casella (dans l'article, déjà cité, de la *Revue Musicale* sur M<sup>r</sup> Ravel), l'auteur de *Daphnis et Chloé* utilise la double ou la triple appogiature non résolue, dans des neuvièmes analogues :



A est réalisé ainsi :



et B :



(*Daphnis et Chloé*, M. Ravel)

D'autre part, ces appogiatures non résolues, parfois fort complexes et subtiles, confinent à la bitonalité (notamment lorsqu'elles sont écrites par M<sup>r</sup> Ravel). Voyez le passage cité plus haut, extrait de *Soupir*; l'avant dernier accord réunit une  $\frac{4}{4}$   $\frac{6}{4}$  sur *Mi* et +6 sur *Sib*, soit le ton de *La* mineur et celui de *La* majeur.

(5) OCTAVES CONSÉCUTIVES. Ce n'est point un chapitre important de l'évolution harmonique, — et il est évident que les *octaves inopinées* (c.-à-d. ne constituant pas de régulières doublures) sont un moyen dont l'emploi reste fort rare. La règle des traités qui les proscriit sévèrement vient d'une raison logique; ces octaves appauvrissent la sonorité. — Mais, lorsqu'il ne s'agit plus d'avoir des sonorités, des enchaînements aussi riches, aussi pleins que possible, — et si l'on admet que l'expression propre de la phrase doive influencer sur l'harmonisation (comment d'ailleurs ne pas l'admettre?) alors, il peut exceptionnellement se rencontrer des cas où les octaves consécutives se-

raient à leur place. En voici quelques unes qui m'ont semblé possibles — et même nécessaires :



(*Esquisses*, 1<sup>er</sup> cahier Ch. Kœchlin)

la chute de la phrase et l'adoucissement progressif de la sonorité rendent naturelles les octaves *Sib Sol* de l'avant dernière mesure.

Dans le passage que voici, la nature des paroles et du sentiment conduisit l'auteur à l'écriture de ces octaves :



Cantique N° 31, Ch. Kœchlin)

(a) Ici l'octave retardée, avec la note réelle au-dessus du retard, accentue l'expression, et, enlevant le sentiment d'octaves qui seraient des doublures régulières, renforce le sentiment de vide que donnent les octaves suivantes *La Sol*.

De même, l'impression de *tomber dans un trou* résulte en partie des octaves consécutives, en ces mesures d'un *Choral* pour orgue :



(Choral: *Aus tiefer Noth*  
réalisation Ch. Kœchlin)

D'ailleurs, même la *doublure régulière* en octaves donne aux voix une sonorité toute particulière, et dans ce chœur de *Boris Godounow*, Moussorgsky savait bien ce qu'il faisait en écrivant ainsi des 8<sup>ves</sup> et des 7<sup>tes</sup> :



(Chœur de moines,  
dans le *Boris Godounow* de Moussorgsky,  
version originale.)

L'intention est précise, et nettement réalisée. Cela n'empêcha point Rimsky de "corriger" ces "fautes d'harmonie" — en ôtant par là même à ces enchaînements tout leur caractère de hiératique archaïsme. — Mais la peur des quintes, qui fut si longtemps une crainte malade dans les Conservatoires, et le mépris des octaves ont disparu chez la plupart des jeunes compositeurs. On dirait alors qu'ils n'ont plus aucun souci des rencontres de détail que peuvent donner les parties faisant succéder des octaves à des intervalles beaucoup plus incisifs. Evidemment, cette sorte d'indépendance ne saurait convenir à tous les genres de musique ; mais il en est alors comme de l'insouciance voulue de tels écrivains, pour qui certaines répétitions de mots valent mieux (par leur simplicité un peu fruste) qu'une façon timide et maladroitement correcte, de remplacer le mot par un synonyme qui lui serait inférieur : par exemple, chez Ch. Péguy.

C'est ainsi qu'en musique, à cause de l'allure de la mélodie et du contrepoint, il eût été difficile — et inutile — d'éviter les octaves dans le passage que voici :



(Poèmes de  
J. Cocteau, N° 3  
Darius Milhaud)

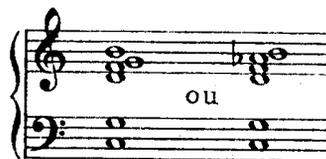
De même, M<sup>r</sup> G. Auric écrit sans hésitation :



(*les Matelots*,  
page 6  
G. Auric)

**XI. PÉDALES.** Ce moyen harmonique, qui nécessairement devait conduire à des réunions de tonalités différentes, a pris au XIX<sup>e</sup> siècle, puis au début du XX<sup>e</sup>, une extension considérable. On peut dire qu'aujourd'hui les musiciens écrivent *n'importe quoi* sur une pédale, se réservant d'ailleurs d'attaquer directement un accord dissonant sur pédale, (contrairement à l'ancienne règle qui veut que la pédale commence et finisse par un accord consonnant).

Et ces pédales peuvent être à la partie supérieure, ou bien intermédiaires ; il en est de courtes, et de ces courtes pédales se déduit la notion de l'autonomie d'accords tels que +7 sur tonique c.-à-d.



Alors, le musicien pourra même les enchaîner parallèlement, ainsi que toutes sortes d'autres accords sur pédale.

De plus, la pédale affecte parfois la forme d'un dessin mélodique ; ce dessin mélodique fut d'abord de courte durée et de forme très simple (voir : *Scherzo de la Symphonie en La*, passage de la pédale

de Cor ; fin de l'orage de la *Symphonie pastorale*, pédale en trille ; ouverture du *Songe d'une nuit d'été*). Puis il devint plus indépendant ; on trouve, dans le *Rêve*, une pédale affectant cette forme :



et 8<sup>a</sup> ba

d'où résultent certaines rencontres de notes qui surprisent les confrères de M<sup>r</sup> Bruneau en 1891. Aujourd'hui la pédale peut devenir un véritable motif, et c'est peut-être une origine du contrepoint bitonal.

Voici divers exemples de pédales assez libres :

(1) Accords plus ou moins éloignés de la pédale, et (dans tous les cas) différents de ceux qu'on trouve au XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle :

Chant: La clo - che son - ne l'An - ge - lus, — La terre a donc un jour — de plus  
(*L'Angelus. Chansons bretonnes, Bourgault-Ducoudray*)

(Voir aussi, comme pédale supérieure, celle déjà citée, des *Troyens* de Berlioz)

(*La Lyre et la Harpe, C. Saint-Saëns*)

(*De rêve... Proses Lyriques, Debussy*)

(*Le Jet d'eau. Poèmes de Baudelaire, Debussy*)

(*Aubade, Ch. M. Michel*)

Et rêvant qu'elle agite encor Ses petits tambourins de fé - ve  
(*La Cigale, P. Maurice*)

... m'en reve - nir plus tard nar - rer mon aventure aux curi - eux de rê - ve  
(*Asie, M. Ravel*)

etc.  
(*le Faune*,  
Cl. Debussy)

## (2) PÉDALES ABORDÉES OU QUITTÉES DIRECTEMENT.

(*la lune blanche. La Bonne Chanson*, G. Fauré)

(*Pelléas et Mélisande*, Debussy)

## (3) PÉDALES MÉLODIQUES.

*pp mais expressif* *dimin.*  
*poco cresc.*  
la basse s'effaçant de plus en plus.

etc.

(le *Vaisseau*,  
Ch. Kœchlin)

(Idylle, Erik Satie)

(on voit que ces dernières pédales sont déjà  
tout-à-fait dans le chemin de la bitonalité, que  
nous étudierons plus loin).

La série, déjà longue, des exemples précédents (presque entièrement choisis dans l'école française) montre l'ampleur et la puissance irrésistible de cette évolution. Il nous reste, avant d'en venir aux harmonies les plus récentes, à signaler l'emploi de ces accords de formation nouvelle (par *quartes superposées*, etc.) dont nous avons parlé dans un chapitre précédent. Il ne sera pas inutile, non plus, de montrer ce que l'oreille, dès 1910 environ, admettait comme dissonances très normales (exemples qui commenteront notre chapitre de la *Relativité de la Dissonance*). Et si l'on songe qu'il y a moins d'un siècle, les théoriciens — ainsi que la plupart des compositeurs — tenaient la septième majeure pour une dissonance extrêmement rude (alors qu'elle se trouve employée, aujourd'hui, à des expressions intimes et douces), — qu'ils craignaient les quartes non préparées dans les 2<sup>ds</sup> renversements des accords de 7<sup>e</sup>, qu'ils se croyaient obligés, dans presque tous les cas, de préparer ces 7<sup>es</sup> (autres que la 7) — on voit le chemin parcouru. — Ce n'est pas qu'en certains cas, et dans un style donné, les 7<sup>es</sup>, les 9<sup>es</sup> ou les 2<sup>des</sup> ne puissent gagner à être "préparées"; — mais à ce style, d'autres se sont ajoutés, tellement usuels qu'on est presque obligé, si l'on veut garder quelque largeur d'esprit, de prendre la défense du style consonnant contre les partisans à outrance des 7<sup>es</sup> ou 9<sup>es</sup> consécutives, — alors que les esprits les plus larges, autrefois, se faisaient les avocats de la dissonance libre.

Quoiqu'il en soit, nous sommes en présence de faits qu'on ne saurait ignorer; et si dans la partie *scolaire* de ce traité nous avons dû nous en tenir à l'étude et à la pratique de l'harmonie dite "classique" (base nécessaire pour l'élève), le moment est venu — à condition que l'élève soit bien sûr de son harmonie traditionnelle et suffisamment maître de son écriture — de le mettre en présence des trouvailles que réalisèrent les compositeurs dans ce court espace de temps qui s'écoula de 1890 à 1914. Nous en arrivons donc aux

## XII. NOUVELLES FORMATIONS D'ACCORDS.

J'ai analysé ces formations dans un chapitre précédent; je n'y reviens donc pas. Voici les résultats que, musicalement, elles donnent :

## (1) QUARTES SUPERPOSÉES :

(Feuille d'album,  
Rebikoff)

Ces agrégations peuvent offrir quelque chose de systématique, et sembler d'un caractère archaïque qui ferait penser aux anciennes musiques des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Tel est un peu le cas de l'exemple précédent. Mais il y a toutes sortes d'autres façons de les écrire; le rythme, la ligne mélodique entrent en ligne de compte, et parfois aussi l'adjonction d'autres accords venant compléter les quarts :

etc.  
(*les Journées de Juillet. Soirées de Péetrograd*, D. Milhaud)

(a) C'est ici l'accord de la guitare. (*Sérénade*, F. Berthet)

Flûte 8  
(*Sonate pour piano et flûte*, Ch. Kœchlin)

(2) QUINTES SUPERPOSÉES.

On voit en - tre les né - nu - phars  
(*Crépuscule*, Paul Dupin)

*très lent et pp*  
(*le Gibet*, M. Ravel) (*les Vendanges*, Ch. Kœchlin)

Par renversements, ces accords donnent des accords de  $\frac{5}{4}$  ou de  $\frac{5}{2}$  qui sont fort employés, sans d'ailleurs que l'oreille songe à quelque "résolution" que ce soit.

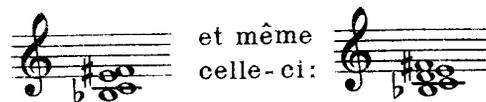
et 8<sup>a</sup> b<sup>a</sup> *pp* très lié  
(*Et la lune descend sur le temple qui fut...* Debussy)

Combinés à d'autres accords, ils fournissent maintes agrégations nouvelles :

*très calme, très lié et pp*  
(*Soir d'été. Paysages et Marines*, Ch. Kœchlin)

(3) ACCORDS FORMÉS DE 2<sup>es</sup>, OU DE 9<sup>es</sup>

Ils sont un peu plus rares; toutefois l'on rencontre, comme dérivée de  $\frac{7}{4}$  avec la quinte abaissée, l'harmonie que voici: (nous l'avons déjà signalée plus haut.)



Les agrégations par secondes ou par 7<sup>es</sup> que l'on trouve chez M<sup>r</sup> Schönberg et chez M<sup>r</sup> Strawinsky ne sont guère analysables par la série des tierces successives, l'idée musicale étant nettement celle des secondes ou des septièmes; elle est issue des réalisations, déjà anciennes, de Moussorgsky:



(le Mariage (1865) Moussorgsky)

Rimsky-Korsakoff, qu'inquiétaient ces secondes attaquées simultanément, en propose une "variante":



etc. En réalité, cette variante

est bien inutile, car l'oreille a précisément la *tendance* d'interpréter de la sorte ces attaques de secondes.



(les Cigales, E. Chabrier)

Voici des exemples assez nets de cette impression:



(Chansons populaires espagnoles, M. de Falla)

(voyez aussi la fin de la 1<sup>re</sup> partie du *Sacre du Printemps*, de M<sup>r</sup> Strawinsky).

Les accords par 9<sup>es</sup> donneront



(Métopes: l'Ile des Sirènes, K. Szymanowsky)

(a) Il est certain que cet accord ne relève aucunement de la formation par tierces superposées.

(b) Celui-ci au contraire apparaît comme un accord de treizième de dominante, avec la tonique ajoutée, à la Basse.



Citons enfin ce passage étrange, où le premier accord réunit toute la série des quartes avec les douze notes de la gamme chromatique:



(J. Huré la Cathédrale, 3<sup>e</sup> acte) (exécuté en 1910 à la S. M. I.)

La suite des accords ci-dessus, de M<sup>r</sup> Jean Huré, semble l'extrême limite que l'on puisse atteindre en matière de *dissonances*. Mais ce n'est là qu'une illusion. D'abord, rien ne dit que l'oreille de nos successeurs n'admettra point l'usage d'autres intervalles que ceux des gammes habituelles: par exemple, les  $\frac{1}{3}$  ou les  $\frac{1}{4}$  de tons, que des peuples d'Orient emploient traditionnellement, et depuis des siècles (la musique des Grecs, selon toute apparence, y avait recours).

Ces intervalles, actuellement, ne jouent un rôle véritablement perceptible à l'oreille que dans des morceaux monodiques, — des mélodies sans accompagnement. Mais il est impossible d'augurer tout ce que l'avenir nous réserve et Saint-Saëns lui-même, dans son beau livre d'*Harmonie et Mélodie*, prévoyait qu'un jour peut-être, de tels moyens seraient employés.

Ensuite, la conception de dissonance, nous l'avons dit plus d'une fois, est relative. Elle l'est à toutes sortes de causes. La disposition des accords et le contexte jouent un rôle très important.

En matière de dissonance, les mille et une *circonstances présentes* influent, et l'on ne peut dire *a priori* que tel groupement soit impossible, ou tel autre "très dur". Mais un fait demeure certain: l'oreille a considérablement évolué, depuis 50 ans. Ce qu'elle n'admettait autrefois que par exception, à la faveur de notes de passage ou pour exprimer un sentiment dramatique, est aujourd'hui d'écriture courante. L'ancienne beauté subsiste, du style par accords parfaits: on la retrouve avec émotion chez les maîtres des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle, et jusque dans Guillaume de Machaut (on peut distinguer, même à cette époque lointaine, les bons musiciens des médiocres). Mais à cette beauté s'en sont venues ajouter d'autres, dont nous avons entrepris l'examen; et nous mènerons cet examen jusqu'au bout — c'est-à-dire jusqu'à ces jours (1925). Voici donc quelques exemples au sujet de cette évolution.

### XIII. ÉVOLUTION DE LA DISSONANCE.

Je sais bien que les "duretés" dans la musique ne sont pas chose nouvelle. J'en ai cité, de Beethoven, qui n'ont rien à envier aux dissonances modernes. (1) On sait aussi à quel point Bach se montre audacieux; et pour Mozart, il écrit tranquillement:



(Fugue pour quatre à cordes)

Mais ce sont là passages volontairement incisifs et que légitime d'ailleurs la force des mouvements de parties (en somme, du même genre que la conception de plusieurs musiciens d'aujourd'hui). Au contraire, il arriva dans la suite que des compositeurs modernes employèrent la "dissonance" pour l'expression d'une musique douce et pleine de charme. Peut-être faut-il en cher-

cher l'origine dans les œuvres de Chopin, ou même de Mozart. Toujours est-il que l'on trouve, déjà lors des 1<sup>res</sup> mélodies de G. Fauré (antérieures à 1870):



(Barcarolle, G. Fauré)

Et un peu plus tard, avec une harmonie du même genre:

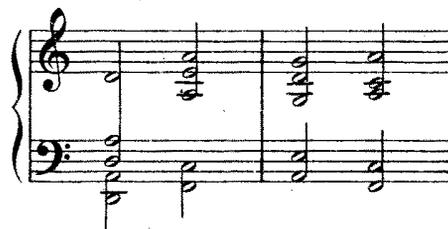


(Lakmé, Leo Delibes)

J'ai dit que les quintes successives, aujourd'hui, sont d'un usage courant. Il faut noter que, parfois, elles sonnent avec une grande douceur; ainsi, dans les *Sirènes* de Cl. Debussy:



Quant à la septième majeure, si longtemps proscrite lorsqu'on la jugeait d'une insupportable dureté, elle se fait harmonieuse et tendre à l'occasion:



(Prologue de Pelléas et Mélisande, Debussy)

(1) c.f. *Sonate*, op. 14, 1<sup>er</sup> morceau (voir chapitre des *Licences*)

Il existe d'ailleurs toute la gamme des nuances, et telles rencontres de sons peuvent être jugées à la fois douces et incisives, par le mélange des sentiments qu'elles expriment (tenez compte aussi du plus ou moins d'intensité des sons, ainsi que des timbres de l'orchestre)

(le Sommeil de Canope, Ch. Kœchlin)

De même:

(Chanson de flûte, F. Berthet)

Quant à l'accoutumance de l'oreille aux intervalles dissonants et aux harmonies qui en résultent, il est curieux de jouer ce passage de M<sup>r</sup> Strawinsky; notez comme en trois mesures, on se fait à des réunions de notes qui semblent alors tout-à-fait naturelles:

(le Sacre du Printemps, I. Strawinsky)

De même, en cette coda du Scherzo d'un quatuor à cordes, (dans lequel, précédemment, des harmonies polytonales se sont fait entendre) l'agrégation ainsi formée sonne, au bout d'un moment, comme consonnante (d'ailleurs, il faut remarquer l'extrême éloignement entre les harmoniques aigus des violons et la note grave du violoncelle. — Le Mi  $\flat$  de l'alto unit les deux tonalités.

pour finir par:

(Scherzo du 3<sup>e</sup> quatuor à cordes Ch. Kœchlin)

Et, pour mieux révéler cette chose si curieuse: l'habitude que l'oreille peut prendre d'un langage bitonal ou polytonal, je me permets de transcrire une appréciation qu'on m'a rapportée, au sujet de ce 3<sup>e</sup> quatuor (en m'excusant de parler d'une de mes œuvres...). Le Scherzo y est nettement bitonal, dès la seconde page; il devient polytonal dans la suite du développement. Mais une personne qui venait d'entendre cette musique fit la remarque suivante: "Pourquoi donc M<sup>r</sup> Kœchlin, qui est "de l'école nouvelle", n'a-t-il pas écrit son quatuor dans un langage moderne"? — En réalité, ce langage n'a rien de réactionnaire si l'on en juge par les passages suivants; mais l'oreille de l'auditrice, sans qu'elle s'en rendît compte, s'y était habituée si bien, que les accords lui en avait paru consonnants! — En somme, tout dépend de la façon dont se présente le style d'un morceau, et c'est encore une preuve de la relativité de la dissonance. — Mais à titre de renseignement, voici deux passages de ce Scherzo:

(3<sup>e</sup> Quatuor à cordes, Ch. Kœchlin)

J'ai noté des impressions analogues à l'audition de ma *Sonate pour deux flûtes seules*. La douceur des timbres et le talent des instrumentistes <sup>(1)</sup> faisaient si douces les rencontres de notes (secondes successives, etc.) que des musiciens à qui la plupart des œuvres modernes restent assez suspectes, goûtèrent cette sonate comme si elle eût été écrite conformément à des usages beaucoup plus anciens. Ici, la dissonance était relative aux timbres des instruments, à la nature de l'attaque, — et, sans doute, aussi, au caractère de l'idée musicale.

L'accoutumance de l'oreille en matière d'intervalles dissonants va si loin, parfois, qu'alors presque tout lui semble possible et que, si le compositeur veut trouver des accents véritablement *incisifs*, il fera bien de ménager ses ressources! Car, affirmant dès le début certaines duretés comme *normales*, il n'aura plus, lorsqu'il le faudra véritablement, les moyens de surenchérir.

Conséquence logique, et qu'on doit prévoir... Employez des accords d'aujourd'hui, ou d'autrefois, peu importe: la "composition" ne perd jamais son rôle primordial, ni la relativité d'un passage à ce qui l'accompagne.

#### DISSONANCES À CARACTÈRE STABLE.

Il est certain que, *théoriquement*, les accords qui suivent sont "dissonants".<sup>(2)</sup> Pourtant ils ont un caractère stable, à cause de la *tonique* qui est à leur base. Ils constituent une série tout-à-fait différente de celle des accords de Dominante avec sensible:  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{9}{4}$  (et même  $\frac{7}{5}$ , et  $\frac{9}{5}$  sur sensible). — Et il y a, si l'on veut, relativité de la dissonance au degré<sup>(3)</sup> sur lequel elle se trouve placée; la *qualité*, le sens de l'accord restent ceux de la tonique, ou de la Dominante, etc.

En voici plusieurs exemples:

(a) *(le Jardin des Bambous*  
R. Lenormand)

(a) Reste du même caractère que l'accord de la première mesure, et sonne avec beaucoup de douceur.

Salut, Bre - tagne, ô cher pa - ys

(b) La basse de l'accord à l'état fondamental est ici la tonique de Fa. (c) a donc le même caractère que (c).

$\left. \begin{matrix} 3 \\ 6 \\ 7 \end{matrix} \right\}$  sur Fa  
placés sur Do<sup>o</sup> D<sup>1e</sup>  
en renversement

$\left. \begin{matrix} 3 \\ 5 \\ 6 \\ 9 \end{matrix} \right\}$

(*Salut à la Bretagne,*  
P. Ladmirault)

(b) La basse de l'accord à l'état fondamental est ici la tonique de Fa. (c) a donc le même caractère que (c).

(a) *(le Roi malgré lui,* Chabrier)

(a) De même, 9<sup>e</sup> sur tonique, qui donne une impression de repos.

(*le Sacre du Printemps,*  
I. Strawinsky)

(1) Le regretté Louis Fleury, et M<sup>r</sup> Bauduin.

(2) C'est-à-dire qu'ils contiennent une seconde avec une 7<sup>e</sup>, ou une 9<sup>e</sup>. J'ai déjà spécifié qu'en disant: *dissonances à caractère stable*, je prends le mot dissonance, non au sens étymologique, mais dans l'acception usuelle de  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{6}{5}$ , etc...

(3) Il s'agit, bien entendu, du degré qui est celui de la Basse de l'accord à l'état fondamental.

(Sonate pour piano et flûte, Ch. Kœchlin)

“Tes yeux de ve . lours”

(Chanson de flûte, F. Berthet)

Du même caractère, cette appoggiature non résolue, après dessin mélodique :

(Sonatine bourguignonne, M. Emmanuel)

Quant à la relativité de la dissonance écrite dans la douceur, considérez les passages suivants, faits pour être joués *pp* et liés. Ils seraient tout différents avec des notes martelées, et certaines successions en deviendraient fort dures :

(Printemps, Darius Milhaud)

etc.

(Socrate, 2<sup>e</sup> partie, Erik Satie)

(Sonate pour 2 flûtes, Ch. Kœchlin)

En un quatuor à cordes, il peut très bien arriver que certaines harmonies ne soient réellement compréhensibles, ne prennent le sens voulu par le compositeur, que jouées avec la sourdine; les sons ordinaires donneraient, réellement, une autre musique. C'est le cas, par exemple, de l'Adagio de mon 3<sup>e</sup> Quatuor à cordes.

La dissonance est relative à l'habitude qu'on en a dans un morceau — nous l'avons dit plus haut. Elle est relative, évidemment, à l'habitude générale d'une époque pour tels intervalles. On sait qu'aujourd'hui telles 9<sup>es</sup> semblent infiniment douces; que certaines 7<sup>es</sup> peuvent être très consonnantes, etc.

Il s'agit là d'une compréhension plus vaste de notre art, d'un élargissement du domaine musical. On ne sursaute plus à des réalisations du genre de celle-ci :

Presto

(Etudes pour piano, Szymanowski)

Mais on fait *a priori* confiance à l'auteur, en attendant de voir ce qu'il tire de là, dans la suite du morceau.

Instinctivement d'ailleurs, on se rend bien compte que lorsqu'une harmonie est *en place*, par rapport au sujet à commenter ou par rapport au développement général de l'œuvre, elle semble toute naturelle et n'a rien de répréhensif. En d'autres cas, inopinée, inutile, elle détonne. — Inversement, un accord consonnant pourra, dans certaines occasions, paraître plat (et surtout une 7) après certains groupements de bitonalité ou d'appogiatures non résolues.

Tout le monde admet aujourd'hui les dissonances de *Petrouchka*, de M<sup>r</sup> Strawinsky:



Et pourtant elles ne sont pas douces. Mais elles se trouvent nécessaires, à ce moment du ballet.

De même, le caractère de la phrase, et l'allure du morceau nous ont suggéré:



(*Chant de Pêcheur*,  
"Paysages et marines"  
Ch. Kœchlin)

Citons aussi, en fait d'accords issus du caractère des paroles:



(*Chanson de fou*,  
Paul Martineau)



(*Socrate*, 3<sup>e</sup> partie  
Erik Satie)

Enfin, *l'écriture des parties* constitue un facteur important en ce qui concerne la notion de dissonance, de *dureté* plus ou moins grande. On a déjà vu que certaines rencontres de notes semblent "passer" toutes seules, grâce à la force des mouvements mélodiques. Les *strettes* des fugues nous en offrent des exemples; car on s'y permet, pour telle ou telle imitation, de légères entorses aux règles strictes de la fugue d'école. Et il y a beau jour que J. S. Bach a réalisé des dissonances qu'on aurait crues impossibles, — alors que chez lui elles sont tout-à-fait naturelles et musicales. — Notez également des canons comme dans *l'Arlésienne*, ou des combinaisons de thèmes: (le motif de la *Farandole* joint à celui, en majeur, de la *Marche des Rois*). Alors interviennent aussi des raisons de timbres différents; elles font que l'oreille perçoit moins nettement l'harmonie simultanée que la réunion "horizontale" de deux chants.

Inutile d'insister sur ces dissonances contrapunctiques: sinon pour donner, à titre de renseignement, les exemples que voici:



(*l'Orféide*,  
F. Malipiero)



(*El Retablo de Maese Pedro*, M. de Falla)



(Id.)



(*El Retablo de  
Maese Pedro,  
M. de Falla*).



(*Nuit dans les jardins  
d'Espagne, M. de Falla*)

En conclusion générale: il n'y a pas deux sortes de musique, la *consonnante* et la *dissonante*, mais — ainsi que le disait Rossini — la bonne et la mauvaise. L'à propos, la *musicalité* d'une septième ou d'une tierce, d'une quarte augmentée ou d'une octave, ou de telle appoggiature non résolue (et même, de telle agrégation difficilement analysable par les méthodes habituelles), *voilà ce qui seul importe*.

#### XIV. BITONALITÉ — POLYTONALITÉ — ATONALITÉ.

J'espère qu'il n'est pas "trop tard pour parler encor d'elles"... Cependant, entre le temps où j'écrivais l'*Etude sur l'harmonie moderne* parue en 1924 dans l'*Encyclopédie de la Musique*, et le jour que je termine ce chapitre analogue de l'*Evolution de l'harmonie*, la bitonalité — à présent si usuelle — tourne parfois à la formule. Cela était à prévoir, et que de certaines agrégations bitonales il adviendrait le sort des quintes augmentées, trop souvent monotones après avoir semblé si "nouvelles".

Il résulte de cette habitude prise par l'oreille des compositeurs, des instrumentistes et du public, que nous n'aurons pas besoin d'insister longuement pour la légitimité de cette écriture. Voici peu d'années, beaucoup de gens sérieux (mais un peu timides) la tenaient pour anarchique, antimusicale, impossible; — aujourd'hui, ce sont moins des accords nouveaux qui risqueraient d'amener des protestations, que seulement des timbres agressifs de l'orchestre. Il y a quelque chose de changé dans l'opinion publique. Les intransigeants traditionnels de l'ancien langage diront: il y a quelque chose de pourri dans le royaume de la Musique. — Je ne crois pas; mais, de toute façon, j'abrège le plaidoyer qu'on trouverait tout au long dans mon *Etude* (de l'*Encyclopédie*). Il me suffira de rappeler, — ce qu'à peu près tout le monde admet: 1<sup>o</sup> que ce mouvement vers la bitonalité est général, et d'une force incontestable 2<sup>o</sup> que les musiciens convertis à cet art ne sont pas nécessairement des farceurs, mais qu'au contraire la très grande majorité est convaincue 3<sup>o</sup> que l'on peut arriver, ainsi, à *de la musique*, et non pas simplement à réunir plusieurs conversations différentes, sans rapport entre elles, entendues simultanément au grand dommage de l'oreille.

J'ajoute qu'il n'existe aucune raison *a priori*, théorique ou scientifique, interdisant l'écriture bitonale, ni la polytonale, ni d'ailleurs aucune espèce d'écriture. La science et l'art sont deux choses différentes et l'une ne saurait régenter l'autre.

Enfin, si des musiciens, par instants, usèrent d'une sorte de bitonalité un peu trop facilement systématique, et qui semble plutôt "à la manière" des premiers adeptes de ces moyens, il n'importe.

Les ressources d'un pareil langage sont extrêmement riches, — et, bien qu'il ne soit point destiné à nous faire oublier le style consonnant ni celui de l'époque faurénne et debussyste, il ne deviendra pas plus nécessairement formule que celui des accords parfaits ou des septièmes de Dominante.

Je passe sur toutes les objections théoriques que l'on a pu faire à la bitonalité: "illogisme, impossibilité de réunir deux tons différents". (1) La notion de tonalité n'est pas une "idée innée" de l'es-

(1) On le disait déjà, bien à tort d'ailleurs, à propos des quintes consécutives.

prit, c'est un résultat de l'habitude, et de l'expérience, et des conditions dans lesquelles se produit le son. Rien ne dit *a priori* qu'étant données ces conditions (que la science humaine ne connaît même pas à fond) il s'ensuive qu'on ne puisse pas réunir deux tons différents. — Si même nous voulions invoquer un argument d'acoustique, il serait facile de montrer qu'en tenant compte des harmoniques, un simple accord parfait est bitonal. Car, soit l'accord *Do Mi Sol*: le 5<sup>e</sup> harmonique de *Do* est un *Mi*, le 5<sup>e</sup> harmonique de *Mi* est un *Sol#*, le 5<sup>e</sup> harmonique de *Sol* est un *Si*. — Mais restons plutôt sur le terrain de la musique proprement dite, séparant la science de l'art.

Nous n'étudierons ces questions que du point de vue purement musical. Elles sont déjà suffisamment complexes ainsi.

(1) **ORIGINES DE LA BITONALITÉ.** En analysant *sans tenir compte de l'impression musicale* (ce qui, je le reconnais, est un peu factice) on penserait déjà trouver bitonale n'importe quelle simultanéité de *Do* et de *Do#*; par exemple celle-ci :



(Ouvverture de *Don Juan*, Mozart)

(Le ton réel du morceau est *Re majeur*, et non *Ut*. Mais cela n'a pas d'importance).

Mais ce *Do#* (1) a trop nettement le caractère de *note de passage* pour donner à l'oreille la perception d'une tonalité étrangère au ton de *Do* (c'est d'ailleurs une question d'*espèce*, je veux dire que cela dépend de l'allure de la mélodie, de son rythme, et aussi de son mouvement au métronome. — Dans l'*ouverture de Don Juan* (Allegro à  $\text{♩}$ ), la note diésée est relativement rapide. Si elle était lente, et

surtout avec le rythme suivant :



(l'impression changerait.)

Tout autre sera le cas d'un accord sur pédale, tel que celui que nous avons cité, de la 1<sup>re</sup> *Prose lyrique* de Claude Debussy; on aura beau le considérer comme résultat d'appoggiatures: la bitonalité, à l'oreille, n'est pas douteuse. Elle répondait d'ailleurs au sentiment de *lointain* que rechercha le musicien. Or, le passage ainsi réalisé ne sort pas — cela est évident — des limites de la musique.

Entre ces deux impressions si différentes (celle de la note de passage de l'*ouverture de Don Juan*, et celle de la *bitonalité* de l'accord debussyste) il y a toute une gamme de nuances, que donnent des broderies, des notes de passage, des appoggiatures, ou simplement des imitations à la quinte. En certains cas, l'on ne songe pas à la bitonalité; en d'autres, elle s'affirme déjà, presque. Ainsi, la réunion du # et du b, dans le mode mineur, reste tonale :



(Symphonie en *Sol majeur*, Haydn)



(Sonate op. 106, Beethoven)

Mais certaines broderies ou appoggiatures offrent un caractère étrange et qui confine à la bitonalité :



(Extrait d'un *Quatuor à cordes* de Haydn)



(Messe en *Si mineur*, J. S. Bach)

L'exemple suivant, beaucoup plus ancien, et que je dois à l'obligeance de M<sup>r</sup> H. Expert, montre que la bitonalité n'est pas aussi récente qu'on pourrait le croire. Et l'on ne saurait arguer qu'il s'agisse là d'expériences empiriques, de trouvailles faites au hasard de l'instinct musical dans une forêt inconnue (comme cela se produisit pour Guillaume de Machaut au XIV<sup>e</sup> siècle). Les musiciens du XVI<sup>e</sup> sont très conscients de ce qu'ils font... Le passage que je cite est écrit sur ces paroles de Ronsard: "*le matin caresse de ses roses..*", — évidemment *pp*, et tout à fait dans la douceur.

(*Ah, Seigneur Dieu, que de grâces encloses..*  
Anth. de Bertrand)  
date de l'œuvre: 1576. (1)

Mais continuons la série des citations bitonales:

Par NOTES DE PASSAGE:

(*Mondnacht*, R. Schumann)

Et, par APPOGIATURES:

(*Symph. en Sol mineur*,  
Mozart)

(*Déjanire*,  
St. Saëns)

(Il s'agit ici de l'impression déchirante que doit donner la douleur d'Hercule brûlé par la tunique de Nessus. C'est d'ailleurs un passage exceptionnel dans l'œuvre de Saint-Saëns, qui détestait toute sorte de bitonalité).

ou par IMITATIONS:

(*Duetto*, J. S. Bach)

ainsi que, plus loin:

(Id.)

Le sentiment bitonal s'accroît encore davantage dans certains exemples plus récents:

(*Rêves*,  
Wagner)

(*Prométhée*,  
G. Fauré)

(1) Voir aussi la citation extraite de *l'Orfeo* de Monteverdi, avec la simultanéité d'un Sol# et d'un Sol b.

Il résulte de toutes ces citations, — vu l'autorité qui s'attache aux noms de ces maîtres de la musique (Bach, Mozart, Haydn, etc...) — que la simultanéité d'un  $\flat$  et d'un  $\sharp$ , ou d'un  $\sharp$  et d'un  $\flat$ , n'est pas chose mauvaise *en soi*, et que *tout dépend des cas*. Mais il y a mieux; car il ne semble pas douteux que dans certains des exemples précédents l'oreille ait une sensation de bitonalité, si fugitive soit-elle; — et comme cette sensation a paru bonne aux maîtres qui la réalisèrent, on peut bien admettre qu'ils ont eu raison! Donc: des notes de passage, des broderies, des appoggiatures peuvent se trouver à l'origine de la bitonalité. — Quant aux pédales, n'apparaît-il point que la cause est entendue? Par ce moyen, même à des musiciens sévèrement traditionnels la bitonalité devient plus légitime, plus "excusable".

En fait de *pédales harmoniques*, celle-ci (de Bizet) est assez ancienne:



(*Djamileh*, G. Bizet)

(cf. aussi, plus récente, la *Chanson bohême* de *Carmen*) Ici, la persistance rythmique de la pédale souligne le caractère bitonal que donne la simultanéité de l'accord de *Do# majeur* et de la quinte-pédale en *Ré majeur*. Je veux bien que ce ne soit qu'un accord de passage, mais il est accentué, et se prolonge pendant une mesure entière. Pour l'oreille, et quoiqu'on puisse dire, c'est de la bitonalité. De là, à la réalisation suivante:



il n'y a pas très loin.

Et si la pédale se présente sous la forme d'un dessin, même simple, cela peut donner un contrepoint bitonal. (cf. le passage cité plus haut, d'Erik Satie, et celui de ma mélodie: *le Vaisseau*).

Il arrive parfois que la pédale n'ait d'autre durée que celle de l'accord placé au-dessus, même si cet accord est de tonalité différente; en voici un exemple:



On arrive d'ailleurs à la bitonalité par d'autres formations; ainsi, celle qui résulte de l'accord



ton de *Sol $\flat$*  }  
ton de *Do $\sharp$*  }

cet accord n'étant autre que  $\sharp$  avec la quinte abaissée (*Sol $\flat$* ), et la quinte réelle (*Sol $\sharp$* ).  
(c'est le passage, déjà cité, <sup>(1)</sup> de *l'Heure espagnole* de M<sup>r</sup> Ravel)

(1) Signalons également, au début du poème symphonique de M<sup>r</sup> A. Roussel, *Pour une fête de printemps*:



et plus loin, cet ensemble nettement bitonal sur le premier temps de la mesure:



(mais qui peut être ramené à une tonalité unique en considérant l'accord *Mi-Sol-Do#* comme appoggiature de *Ré-Lab-Ré*, et *Mi-Si-Mi* comme appoggiature de *Fa-Do-Fa*. Etant donnée l'écriture habituelle de M<sup>r</sup> Roussel, cette sorte d'analyse est assez, je crois, dans sa manière de penser).

On jugera sans doute bien incomplète la série de nos exemples sur la polytonalité, mais une étude approfondie exigerait un volume. Pour de plus amples détails, je rappelle qu'on en trouvera dans mon étude de *l'Encyclopédie de la musique*, sur *l'Harmonie moderne*.



**Lent**

est - ce mon â - me qui s'ex - ha - le

En voici des exemples:

(Accompagnement,  
Ch. Kœchlin)

(Chant du Chevrier, des "Paysages et Marines" Ch. Kœchlin)

(Matin frais dans la haute vallée, extrait des "Heures Persanes" Ch. Kœchlin)

(a) L'accent de ce *La* vient en grande partie du *La* entendu d'abord, et restant sous ce *La* (à distance de 3 octaves)

Mais, comme il y a toujours des précurseurs, et qu'un accord ou qu'un moyen n'est jamais aussi nouveau qu'on ne le croirait, la bitonalité expressive est chose plus ancienne.

On trouve dans *le Rêve* (1891) de M<sup>r</sup> Bruneau, un étrange sentiment de désarroi (la douleur de l'Evêque), dû à la simultanéité des tons de *Fa* mineur et de *La* mineur:

Citons également, dans le même caractère:

(*"Surgi de la croupe et du bond"*... M. Ravel)

Ici l'analyse par appoggiatures non résolues ne me semble pas indiquée; il y a réunion de l'accord majeur de *Ré* et de la quinte *Mib Sib*, — avec en plus une impression de septième de dominante sur *Ré*, qui est donnée par le *Do* du chant.

— Si l'on voulait analyser par appog. non résolues, ce serait: 4<sup>e</sup> Renversement de 9<sup>e</sup> mineure de Dominante de *Ré* — c'est-à-dire le renversement placé sur la 9<sup>e</sup> *Mib*, avec *Sib* appog. (non résolue) de *La*.

(Chants hébraïques,  
Paul Martineau)  
1914.

Chant

Plus hardie encore est la réalisation suivante :

(Chants hébraïques, Paul Martineau) 1914.

Ces quelques extraits montrent déjà la diversité considérable que l'on trouve dans les réalisations bitonales. Il serait donc fort injuste de parler de *système* en face de combinaisons aussi variées, et provenant de musiciens comme M<sup>r</sup> Ravel, M<sup>r</sup> Strawinsky, Paul Martineau, M<sup>r</sup> Darius Milhaud, etc.

Je ne conteste pas que des amateurs inexpérimentés se croient *modernes*, d'harmoniser en Ré<sup>b</sup> un motif (d'ailleurs banal) en Ré<sup>h</sup>. C'est d'une bitonalité bien primaire... Ces mêmes amateurs, parfois, pensent devoir mépriser un simple accord parfait. J'ai dit mon avis là-dessus, je n'y reviendrai point. Mais, en ce qui concerne la polytonalité, on garde l'impression que ce domaine, *encore peu connu* malgré de hardies explorations, est extrêmement vaste et très fertile.

Si je le dis peu connu (les recherches n'y seront que plus fécondes), j'ajoute que — malgré certaines théories dont je parlerai plus loin — on n'a pas, jusqu'ici, classé réellement les combinaisons polytonales, comme le firent les Traités pour les accords parfaits, les 7<sup>es</sup>, les altérations, etc... Ce qui facilite beaucoup la classification des Traités, c'est qu'ils ne tiennent pas compte de la *dis-*

*position* de l'accord, mais seulement du genre de renversement. Ainsi (ce qu'en effet nous suggère l'oreille) :

Or, cette sorte de simplification, qui fut très utile à la théorie de l'harmonie "classique", n'est plus de mise avec les agrégations polytonales. Déjà j'ai fait observer la différence capitale entre :

A l'analyse, si l'*intervalle* est le même (en convenant de ramener à 4 octaves plus bas le Si<sup>h</sup>), l'effet à l'oreille est trop différent pour qu'on

puisse admettre ce transport *théorique* du Si<sup>h</sup> suraigu, jusqu'à la 7<sup>e</sup> effective

du Do grave. D'ailleurs, il existe déjà certaine différence entre les deux 7<sup>es</sup> effectives :

Et ce qui sera bon dans un cas, à la tessiture élevée, risquera de ne l'être point dans le grave, — ou inversement.

Mais c'est bien autre chose encore, si nous considérons des agrégations polytonales formées d'accords *distincts* : on ne saurait, sans les défigurer, les transformer en *agrégations d'accords entremêlés*. Je m'explique. Voyez, par exemple, ces mesures :

(Nuit de Walpurgis classique, Poème symphonique d'après P. Verlaine.) (Ch. Koechlin)

Une autre disposition changerait sensiblement leur caractère. Il est évident qu'on ne pourrait *entremêler* les accords (a) et (b) sans écrire, par là même, une autre harmonie, — parente peut-être de la première, mais différente à coup sûr :

(ainsi disposé, cet accord s'analyse à l'oreille : b<sup>9</sup> sur Sol; Do<sup>#</sup>, appoggiature, non résolue, de Si<sup>h</sup>; Fa<sup>#</sup>, appoggiature, non résolue, de Fa<sup>h</sup> ou de Sol<sup>h</sup>).

Et il serait encore plus risqué de modifier la disposition des accords (c) (d) (e), qui constituent un groupement plus complexe.

Dans l'art polytonal, nous nous trouvons en face de combinaisons extrêmement nombreuses, rien qu'en les écrivant sous la forme de divers accords superposés (et non entremêlés). Car nous avons déjà, de la sorte :

- 1<sup>o</sup> Les combinaisons de 2 ou 3 accords parfaits, majeurs ou mineurs.
- 2<sup>o</sup> Celles d'un accord parfait et d'un accord quelconque de 7<sup>e</sup> ou de 7<sup>e</sup> diminuée.
- 3<sup>o</sup> Celles résultant de la simultanéité d'un accord parfait, d'un accord de 7<sup>e</sup>, et d'un accord d'une autre formation (en quarts superposés, par exemple).

Mais ensuite, disposant *chacune* de ces combinaisons d'une autre manière, on réaliserait le plus souvent un nouvel accord.

L'analyse harmonique qui se bornerait à ne considérer que les réunions de deux accords parfaits, tels que :



ne me semble pas inexacte; elle reste assez logique (du moins pour l'étude des cas les plus simples); mais elle se mon-

tre *tout-à-fait insuffisante* lorsqu'il s'agit d'agrégations d'un autre style, notamment celles de M<sup>r</sup> Schœnberg. En somme, très incomplète parce qu'elle n'envisage qu'un petit nombre par rapport au nombre total des cas *musicaux* possibles; nous avons vu en effet que la polytonalité combine, non seulement des accords parfaits, mais des accords de 7<sup>es</sup>, de 9<sup>es</sup>, etc. — Si d'autre part on convenait de tenir cette polytonalité pour un art purement *contrapunctique* (postulat contestable puisque bien souvent elle est nettement harmonique), alors il n'y aurait presque plus de théorie: on admettrait en principe la liberté de tous les mouvements, comme dans l'exécution *simultanée* de deux morceaux *quelconques* (j'y reviendrai tout-à-l'heure).

En réalité; s'il est certain que l'indépendance des mouvements de parties joue un grand rôle dans l'art polytonal, ce sens contrapunctique n'y est pas tout, loin de là: l'audition verticale, l'*harmonie*, réclame ses droits. Elle les réclame si bien, que l'oreille discerne parfaitement des passages mal venus: ceux où la sonorité devient inutilement creuse, ou moins riche, ou trop nettement à base de  $\frac{7}{4}$ , de  $\frac{9}{4}$ , etc... Chose curieuse, malgré ces réunions bitonales, on saisit très bien *si la tonalité marche*: c'est-à-dire, étant donné ce problème subtil de *la tonalité de l'ensemble*, si le morceau languit à cet égard, ou se développe avec suffisamment de vie. Mais comment admettre des règles ou même donner des conseils en pareille matière alors que, déjà pour le langage consonnant, c'est chose infiniment délicate que de décider si telle modulation est "bonne" après telle autre, et puisqu'*en définitive, cela dépend des cas!* Ici, plus encore qu'avec les accords parfaits, ce sont strictement des *questions d'espèce*. Et c'est pourquoi l'on n'attendra pas que nous propositions des *critériums*.<sup>(1)</sup> — Pourtant la moindre fausse note s'y remarque; la moindre faiblesse, la moindre platitude de la sonorité ou de l'idée, s'y décèlent aussi bien que dans le style des consonnances. — Mais l'*instinct musical*, heureusement, nous peut guider en cette forêt mystérieuse. C'est d'ailleurs, et toujours, le seul guide. Il nous indiquera s'il y a des redites, des longueurs, des illogismes, des choses plates ou d'inutiles duretés.

Lorsque les mouvements de parties n'auront pas une grande importance et que le langage sera plus harmonique que contrapunctique, l'oreille appréciera (je crois) sans trop d'hésitation la musicalité ou l'anti-musicalité d'un passage. Il faut seulement qu'elle se familiarise petit à petit avec ces combinaisons nouvelles, perceptions dont elle n'avait pas l'habitude; mais comme de tels accords sont *dans l'air* et qu'on les entend de temps à autre, les *jeunes* s'y feront assez vite. Une fois acquise l'accoutumance de l'oreille à cette sorte de vocabulaire, elle y saura discerner ce qui est véritablement *de la musique*, et l'instinct musical fonctionnera.

Mais lorsqu'on lui présente des contrepoints dont chacun affirme un ton différent, sans qu'elle y distingue tout d'abord aucun *point de repère harmonique*, aucun *jalon vertical*,<sup>(2)</sup> alors l'impression est différente: il semble que l'on entre dans un autre domaine de l'art. — Cela n'a pas toujours lieu avec le contrepoint polytonal: parfois, l'on y sent bien ces repères harmoniques, et tout dépend

(1) Je dirais bien que, le plus souvent, il est périlleux d'écrire un simple accord parfait, directement après une combinaison polytonale beaucoup plus complexe. Mais, là encore, certaines exceptions me donneraient tort si je voulais généraliser. Remarquons surtout que c'est la présence des tierces qui pourrait causer quelque mièvrerie, en pareil cas; un accord de quinte et neuvième, ou seulement la quinte, sera d'un usage beaucoup moins dangereux. Quant à la septième de dominante, *presque sûrement*, elle ne s'alliera point à des précédentes agrégations bitonales. Je n'ose dire, cependant, qu'il faille l'éviter d'une manière absolue dans ce style.

(2) De signification analogue à celle des groupements polytonaux *purement harmoniques*.

de la nature du compositeur. Dans l'art consonnant, nous avons pareillement des contrepoints où se perçoit une harmonie nette — ceux de J. S. Bach, par exemple ; — et d'autre part il existe des fugues (d'élèves maladroits) où l'harmonie est si vague et si mal assise qu'on ne comprend plus ce que cela signifie. — Les mêmes différences se présentent dans l'art polytonal contrapunctique. Mais alors, à la faveur de ce langage nouveau et de l'inconnu où il nous entraîne, certaines œuvres donnent l'impression que tout va, — que d'ailleurs tout irait en matière de contrepoints à tonalités dissociées : et qu'ainsi, l'on est définitivement sorti du domaine musical où subsiste un sentiment harmonique. C'est alors la pure audition horizontale : des mélodies simultanées qui se croisent, s'entrecroisent, — et dont on se dit qu'elles pourraient s'entremêler de n'importe quelle façon : cela *s'arrangerait toujours* puisque l'intérêt ne serait pas ailleurs que dans la vie de chaque partie chantante, ou dans la distribution des rythmes et des timbres. Encore n'est-ce peut-être qu'une illusion, et rien ne prouve que n'intervienne pas l'audition verticale.

Toujours est-il que s'il existe vraiment une polytonalité de pur contrepoint, — en ce cas, l'on se trouve en présence d'un art tout autre, — non basé sur les mêmes perceptions auditives. Aussi loin de l'harmonie, que le serait la percussion pure (casse claire, grosse caisse, cymbales, tambour, etc.), où se manifestent encore des intensités, des rythmes, des hauteurs (de bruits) relatives, mais plus rien qui évoque des accords.

Dans ce *Traité de l'harmonie*, nous n'avons point à nous occuper de cet art "purement contrapunctique" (à supposer qu'il puisse employer *des notes* sans que nous songions aussitôt à les entendre "verticalement"). Ne tenant pas compte des impressions harmoniques, il reste évidemment en dehors des études de cet ouvrage. — Mais nous examinerons certains cas de polytonalité par contrepoints, qui ne nous sembleront pas étrangers à la conception musicale où l'harmonie joue encore un rôle.

### (3) POLYTONALITÉ CONTRAPUNCTIQUE.

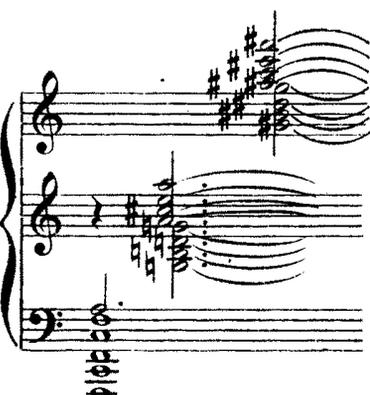
Pour bien définir ce que nous entendons par là, et ce qui en diffère, et ce qui y conduit, considérons les exemples suivants :

(A) 

(*Ténèbres*,  
D. Milhaud)

(B) 

(*le Sacre du Printemps*,  
I. Strawinsky)

(C) 

(*Sonate pour piano*,  
D. Milhaud)

(D) 

(*le Sacre du Printemps*,  
I. Strawinsky)

(E) 

aux cent cloches de la Néva

(1) (2) (3) (4)

(*La Limousine*, extr.  
des *Soirées de Pétrograd*,  
D. Milhaud)

(F)

(Monsieur Protopopoff, extr. des Soirées de Péetrograd, D. Milhaud)

(G)

(Chant de pêcheur, Ch. Kœchlin)

(H)

etc.

(Rossignol, I. Strawinsky)

(I)

(Arabesques, extrait des Heures Persanes Ch. Kœchlin)

A, B, C, D sont nettement des cas de bitonalité ou de polytonalité harmonique. Il n'y a de mouvements de parties que ceux déterminés par le choix des accords eux-mêmes.

Dans E, on remarque des lignes plus mouvantes (celle du chant, et celle aussi des accords 1. 2. 3.). Cependant, l'idée de ces accords 1. 2. 3. est plutôt harmonique, et destinée à l'impression de cette volée de cloches. — Il y a un mouvement mélodique aux doubles croches (4) ; mais dans l'ensemble la réalisation reste harmonique.

F est déjà du contrepoint, placé sur une sorte de pédale (cette pédale étant formée des secondes Fa# Sol#, Do# Ré#.) L'harmonie, comme il arrive parfois chez M<sup>r</sup> Darius Milhaud, est très simple: suite de  $\frac{6}{3}$  au-dessus d'une pédale étrangère à la tonalité. Et, dans cet exemple contrapunctique, l'oreille perçoit aisément la donnée harmonique.

G. — Succession d'accords  $\frac{9}{5}$  à la main droite, écrits parallèlement et montant par intervalles de tierces, tandis que la ligne de la main gauche (qui est le motif principal du morceau, et déjà exposé, déjà connu par l'oreille) se présente par mouvements conjoints. Mais il en résulte simplement :  Le fond de l'harmonie reste à base d'accords de  $\frac{9}{5}$  ; le sentiment est à la fois contrapunctique et harmonique.

H. Beaucoup plus complexe ; cette réunion bitonale se compose de :

(a)

(b)

(c)

mais chacun de ces dessins n'est pas quelconque ; il se trouve écrit de façon à réaliser des sonorités verticales particulières, voulues par le musicien (M<sup>r</sup> Strawinsky ne laisse rien au hasard, et nul n'est plus précis que lui). C'est de la bitonalité contrapunctique dont l'analyse harmonique n'est point aisée, évidemment, mais d'où (si je ne me trompe) l'élément d'harmonie n'est point banni.

Il en va de même de l'exemple I ; la mélodie de la main droite n'est pas écrite d'une façon quelconque par rapport au chromatisme de la main gauche. Tantôt ce chromatisme a le caractère de notes de passage, et tantôt il se raccorde au chant, par la perception de certains accords ainsi réalisés.

Il est à noter que, dans ces sortes de réunions, l'oreille n'oublie pas d'entendre verticalement, et qu'elle saisirait très bien une platitude harmonique, (1) même passagère, même formée par des mouvements de souples et logiques contrepoints.

L'écriture du contrepoint bitonal ou polytonal semble être postérieure à celle de l'harmonie en deux ou plusieurs tons. Du moins dans l'École française, et chez M<sup>r</sup> Alfredo Casella qui fut aussi un ardent propagateur des accords à base de polytonalité. Toutefois, l'on citerait des exemples relativement anciens. (2) Les *Bagatelles* de M<sup>r</sup> Béla Bartok remontent à 1908.

On y trouve :

(armatures différentes aux deux mains) *mf espr.* *p espr.* *pp*

Il faut noter qu'au début de cette phrase la bitonalité n'est qu'apparente, car l'oreille entend plutôt :

Et ce n'est pas plus "libre" que le passage du *quatuor à cordes* de Mozart, réunissant *Mib* et *Mib*. — Plus loin se dessine la tonalité de *Do# mineur* à la main droite.

On trouve assez souvent, chez les jeunes, des commencements de morceaux avec deux dessins qui sont à la rigueur dans le même ton, et ne bifurquent décidément qu'un peu plus tard. (3) Mais il n'y a pas de règle; l'on peut tout aussi bien débiter par deux mélodies simultanées, qui soient franchement de tonalités différentes.

Dans la *Vie d'un héros*, de M<sup>r</sup> Richard Strauss, des accords de passage donnent un instant de bitonalité :

(4) ATONALITÉ. Bientôt après les *Bagatelles* de M<sup>r</sup> Bartok, M<sup>r</sup> Schönberg écrivit son étonnant *Pierrot lunaire* où se trouvent tant de choses absolument nouvelles. Art contrapunctique, si l'on veut, puis, qu'il n'est pas aisé d'y démêler des accords (du moins, avec nos habituelles méthodes d'analyse), et puisque les parties y chantent d'une manière fort expressive. On touche à ce que, faute mieux, nous appelons maintenant l'atonalité. Cette atonalité résulte en général d'une impression chromatique; et si l'on veut que cela soit appelé tonal, malgré tout, il faut alors admettre une tonalité qui se modifie très rapidement. Au moyen d'accords beaucoup plus simples, les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle donnèrent de ces exemples d'une tonalité pour ainsi dire instantanée, et qui changeait avec une vitesse parfois un peu déconcertante. Les exemples suivants, extraits du *Pierrot lunaire*, donneront une idée de la conception si libre et si curieuse de M<sup>r</sup> Schönberg :

Flûte  
Chant

(Lune malade.  
*Pierrot lunaire*,  
A. Schönberg)

Chant

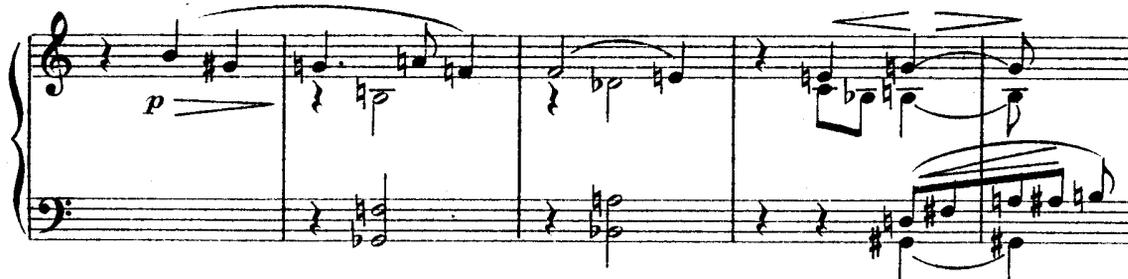
(Madonna.  
*Pierrot lunaire*,  
A. Schönberg)

(1) Par exemple, certains accords inopinés, de 7, ou même de 5 tombant mal à propos, après des agrégations beaucoup plus complexes et plus incisives.

(2) Je dis : relativement, — par rapport à ces dernières années.

(3) Ainsi, dans tel des *Saudades do Brazil*, de M<sup>r</sup> Darius Milhaud.

Remarquez le caractère expressif de ces mélodies, dont on ne peut réellement juger l'effet et la valeur qu'à l'exécution instrumentale, laquelle donne un résultat fort différent de celui qu'on obtiendrait au piano par un jeu qui ne serait point parfaitement lié. Ce jeu lié est évidemment celui que, pour ses *Pièces de piano*, réclame la musique de M<sup>r</sup> Schönberg — avant tout, faite de sensibilité :



(Trois pièces pour piano. N° 1. A. Schönberg)

Harmonie à base de septièmes majeures et de neuvièmes mineures, avec la persistance d'intervalles qui semblent étranges même aux oreilles modernes, mais qui ont certainement leur raison d'être expressive et musicale. Aucun art ne semble moins abandonné au hasard que celui, si raffiné, de M<sup>r</sup> Schönberg.

Quoiqu'il en soit, l'on devra se garder de juger une œuvre "en cinq secs" : mais au contraire, se dire qu'un maître aussi réfléchi, aussi avisé, aussi savant d'ailleurs, sait bien ce qu'il fait... Après ces exemples de M<sup>r</sup> Schönberg, j'ai quelque scrupule à réclamer le même esprit de "bonne volonté compréhensive" à l'égard d'un passage extrait de mon *Quintette*. Je le cite cependant, à titre de renseignement :

(Quintette pour piano et instruments à cordes. 1er Morceau. Ch. Kœchlin)

Cette impression d'incertitude douloureuse et de lointains extrêmes, <sup>(1)</sup> pouvait-elle se contenter d'agrégations moins dissonantes ? c'est possible ; mais l'auteur de ce *Quintette* fut contraint d'y avoir recours — sans l'idée de faire "autre chose que le voisin", et sans l'idée non plus de faire "la même chose". (De toute façon, je ne conseille pas aux élèves d'aborder ces rivages nouveaux s'ils ne connaissent bien les terres qu'ils laissent derrière eux).

Mais l'atonalité peut être plus réelle encore :

Assez lent

(Sonate pour deux flûtes, Ch. Kœchlin)

le groupe des six croches suivi du *Réb*, n'est dans aucun ton bien défini.

(1) D'ailleurs elle se trouve vers la fin du morceau, et préparée par des harmonies antérieures.

De même :

(Arabesques, Ch. Kœchlin)

(a) Cet accord (Do Fa Sib) s'il eût été placé sous le Mi, eût semblé *trop tonal* à cause de l'impression de  $\frac{7}{4}$ . D'où la croche, au lieu d'une noire.

Allegro

(Arabesques, Ch. Kœchlin)

Ici l'atonalité résulte de cette succession rapide de 7<sup>es</sup>, dont aucune ne définit nettement une tonalité.

J'ai trop souvent parlé avec sympathie de la *netteté tonale* pour qu'on ne me fasse point confiance lorsque je dis à présent : "je reconnais qu'à de certains moments il devient utile de fuir cette tonalité" — ou du moins, de l'affirmer d'une façon si passagère et si vague que c'est comme si elle ne l'était point. Pour l'expression de tels sentiments, pour l'évocation de tels passages, ces moyens nouveaux deviennent précieux. Et justement, par contraste, ils prouvent l'existence de la tonalité : car si celle-ci n'existait pas, on n'aurait point à la fuir pour rendre des idées musicales s'opposant à l'impression de netteté que procure la musique tonale (même grégorienne).

Certains groupements de polytonalité, avec des septièmes diminuées, donneront déjà un caractère presque atonal. Exemple :

*f* lent et tragique

(Clair de lune sur les terrasses. les Heures Persanes, Ch. Kœchlin)

Hautbois

Piano

(Scherzo de la Sonate pour Piano et Hautbois. Ch. Kœchlin)

La montée par tons entiers et la différence de tonalité entre la Basse et les arpèges de la main droite, jointes à l'éloignement tonal de la partie de hautbois, enlèvent à peu près complètement l'impression d'un ton bien défini ; et cependant le passage semble *marcher vers un but*.

Citons enfin le début de *la Caravane* (extrait des *Heures Persanes*), œuvre également écrite par l'auteur de ce traité :

*pppp*

*pppp* de très loin

continuer de même cette pédale

Ce passage, qu'on pourrait harmoniser (et analyser) en *Fa# mineur*, est réellement *atonal* à cause de la basse persistante *Do# Sol#* et de l'éloignement des parties, d'où s'augmente encore le vague de l'harmonie. On voit ainsi qu'il faut toujours s'en rapporter à *l'effet musical*; car l'analyse, pure et simple, indiquerait une tonalité assez nette pour cette partie supérieure alors qu'à *l'oreille*, l'impression de tonalité disparaît complètement.

Des musiciens ont fait observer que le chromatisme est à la base du style atonal; cela se vérifie souvent. Mais pas toujours; ici, comme ailleurs, la théorie est étroite, non entièrement rigoureuse. Comme le dit M<sup>r</sup> Bergson, *la réalité déborde des cadres*. Il ne serait pas difficile de citer des exemples chromatiques à tonalité nette; d'autre part, les passages précédents, de la *Sonate pour Hautbois* et de la *Caravane*, ne sont point chromatiques. — Un intervalle se révèle particulièrement *atonal*: la quarte augmentée; cela s'explique par l'absence de relation directe entre *Do* et *Fa#*, si l'on n'envisage d'autre part aucune résolution en *Sol* <sup>(1)</sup> (cela dépendra du contexte). Le vague qui résulte de la quarte augmentée se voyait déjà dans les anciennes septièmes diminuées; il favorisa leurs résolutions exceptionnelles sur des tonalités lointaines. On le retrouva plus tard dans les accords de  $\frac{7}{+}$  et de  $\frac{9}{+}$  avec quinte abaissée. On le rencontre enfin dans ces dernières citations au sujet de la bitonalité, comme assez souvent chez M<sup>r</sup> A. Schoenberg. Mais, encore une fois, n'allez pas en conclure qu'il soit *nécessaire* ou *suffisant* à *l'impression atonale*. Celle-ci est trop complexe, trop subtile et trop diverse, pour qu'on puisse l'enfermer dans l'usage d'un accord ou d'un intervalle particulier.

Il y a, dans le poème symphonique de M<sup>r</sup> Alfredo Casella intitulé *Notte di Maggio* (1913; exécuté peu après aux Concerts-Colonne) la présence d'un accord complexe, nommé *synthétique* par

l'auteur et dont évidemment la signification n'est point tonale; à peine pourrait-on la dire polytonale (en raison du vague qui en résulte); il se place certainement aux confins de l'atonalité:



réunion des tonalités suivantes:

{ *Si mineur.*  
*Sol majeur.*  
*Do# majeur.*  
*Si majeur.*

Je n'attache pas une grande importance à *l'accord en soi*, car (je le répète encore) *tout dépend de ce que l'auteur en fait*. La relation au contexte, à *la mélodie* (qui reste l'essence de toute musique), à *l'harmonie* d'un passage (tonale ou atonale, peu importe), c'est le principal. Sinon, il serait donné à tout épigone, en choisissant des "accords expressifs" chez tel ou tel maître, d'écrire *de la musique vivante*; et les faits, surabondamment, prouvent qu'il n'en va point ainsi.

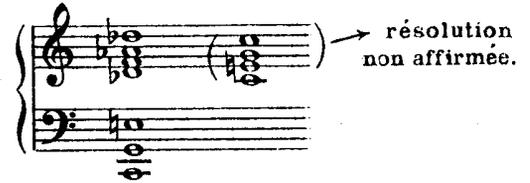
Quant à une tonalité intermédiaire, faisant comme une sorte de mortier, *liant ensemble* deux tonalités plus lointaines, il est certain qu'on en connaît des réalisations. Mais je n'affirmerai pas qu'un tel moyen soit obligé; en certains cas l'harmonie aurait davantage d'accent, non alourdie par cette tonalité intermédiaire. Ainsi, le ton de *Do* et celui de *Réb* ou celui de *Solb*, peuvent se combiner sans que l'on ait recours à celui de *La*, qui les viendrait relier. En revanche, dans le passage suivant, les accords en pizz. donnent une sorte de signification harmonique aux arpèges du 1<sup>er</sup> violon, et le sens tonal est moins lointain:

(Scherzo du 3<sup>e</sup> quatuor à cordes, Ch. Koechlin)

(voir aussi l'exemple précédemment cité, de la fin de ce Scherzo)

(1) Dans  $\frac{7}{+}$  sur *Re*, *Do* et *Fa#* donnent un ensemble tonal, naturellement. Or, en certains cas l'oreille pourra supposer cet accord ou l'un de ses renversements, même si elle n'entend que *Do* et *Fa#*; en d'autres cas elle pensera davantage à la gamme par tons entiers, etc.

Je rappelle enfin que l'épithète d'*atonal* est parfois contestée, même s'appliquant à M<sup>r</sup> Schönberg. Un article de son confrère M<sup>r</sup> Wellesz (dans la *Revue Musicale*) paraît formel à ce sujet. Pour M<sup>r</sup> Wellesz, l'atonalité n'est qu'un mot *provisoire*, servant à désigner des passages dont notre oreille n'a pas encore saisi la tonalité véritable. (1) Celle-ci ne manquerait donc pas à M<sup>r</sup> Schönberg. Je le veux bien (et cela d'ailleurs, à mon avis, importe peu : car l'essentiel réside en la beauté de sa musique, — lorsqu'elle est belle); dans ce cas, il faudrait sans doute que l'oreille *entendît* des appoggiatures non résolues, suprême et infiniment riche ressource d'analyse, dans les cas difficiles. Alors également les combinaisons polytonales d'aspect simple, mais nettement formées d'accords parfaits superposés, pourraient s'analyser au moyen des appoggiatures non résolues. Exemple :



Théoriquement, avec un peu d'ingéniosité, on analysera ce qu'on voudra, et (presque) comme on voudra. — Mais le plus souvent, cette analyse ne représentera point *ce que donne la musique à l'oreille*. C'est pourquoi je veux mettre en garde les élèves contre des interprétations factices par lesquelles on expliquerait tout, hormis la musique réellement entendue.

Certes, l'analyse par accords de 13<sup>es</sup>, 15<sup>es</sup>, 17<sup>es</sup> etc. est possible *en théorie*. — *Musicalement, elle me semble presque toujours fausse*, 1<sup>o</sup> parce qu'elle ne rend pas compte de l'effet musical : — elle n'y correspond point ; 2<sup>o</sup> parce qu'elle sous-entend des notes que, manifestement, l'oreille ne sous-entend pas.

Ainsi, l'accord :



sonnera peut-être (2) comme :

(A) — une sorte de triton sur *Do*, avec pédale de tonique (*Sol*) intermédiaire, et le *Mi* serait une 9<sup>e</sup> sous la fondamentale *Ré*. (4<sup>e</sup> Renversement de  $\frac{9}{4}$ )

(B) On peut aussi (ainsi que le fait M<sup>r</sup> Darius Milhaud) l'analyser : accord bitonal, formé de deux accords parfaits, unissant l'impression de la tonalité de *Do* à celle de *Sol* (ou de *Ré*) ;

(C) ou bien, c'est un accord en *Do* hypolydien (qui contient *Fa#*).

(D) Mais si l'on supposait *La Fa# Ré* appoggiatures (non résolues) de *Sol Mi Do*, cela serait une analyse très factice, dans la plupart des cas.

(E) Enfin, si vous recourez à l'analyse suivante :



accord de 13<sup>e</sup> de dominante avec quinte augmentée (*Fa# Sib*) et *Sib* sous-entendu, cela me semble plus contestable encore. (Et de même en sous-entendant un *Sib*).

Car la présence du *Sib* changerait absolument la nature de cette harmonie : à moins qu'un accord parfait isolé



ne sonne, aux oreilles de qui l'entend, comme  $\frac{7}{4}$  ; — et une note seule :



comme *Dominante*. — On dit que telle est la conception de M<sup>r</sup> A. Honegger. (3) Cela peut être retenu, comme un succédané de la prépondérance de la  $\frac{7}{4}$  dans la musique "classique" allemande que M<sup>r</sup> Honegger connaît bien, et dont (malgré un langage plus dissonant) il ne reste pas si éloigné.

Quoiqu'il en soit, nous n'insisterons pas davantage sur toutes ces théories ni sur les diverses sortes d'analyses par lesquelles on pourrait "expliquer" la polytonalité. (4) — Au fond, une analyse

(1) Il peut évidemment avoir du vrai dans cette manière de voir. Ce qui semblerait la confirmer, c'est d'abord qu'il faut que l'oreille s'accoutume à savoir entendre certaines harmonies, à comprendre leur rôle tonal (ou atonal, qui sait ?) ; ensuite, que par exemple telles œuvres de M<sup>r</sup> Strawinsky ont paru, à première audition, d'une tonalité déconcertante ou même indécise, alors qu'au contraire ce musicien — qui les connaît bien, et sait ce qu'il a voulu — déclarait détester l'atonalité, prétend ne point cesser d'être tonal. — Il se pourrait donc que, d'autre part, le *Pierrot lunaire* ne fût pas aussi atonal qu'on ne le croirait. — Mais je n'en penserai pas moins que, dans certains cas, l'oreille et l'esprit recherchent de s'évader de toute tonalité ; et je n'affirme point que cela soit, absolument, une qualité ou un défaut ; encore une fois, tout dépend de la valeur de la musique qu'on a créée ; et d'abord, de la *valeur de votre sensibilité*, ô compositeur.

(2) Cela dépendra des cas — : de la présentation de l'accord.

(3) C'est beaucoup plus une affaire de *genre de sentiment musical*, que de *réalité objective*, malgré la présence du *Sib* faisant partie des harmoniques naturels (on ne l'entend guère).

(4) Les principales seront : 1<sup>o</sup> accords sur pédale lointaine 2<sup>o</sup> réunion de deux tonalités nettement distinctes, et comme bifurquant 3<sup>o</sup> harmonie réalisant un *tout homogène* 4<sup>o</sup> appoggiatures non résolues, — ce qui se ramène peut-être à (3)

n'explique pas grand' chose, et dans tous les cas ne saurait prouver qu'une œuvre est belle. En matière de nouveaux langages, cette façon d'étudier aurait l'inconvénient d'être extrêmement incomplète — à cause de l'extrême diversité des cas — et de mener, parfois, à la formule. (1) Les idées musicales précèdent les systèmes et les analyses : — dont les épigones se servent, et pour pas grand' chose. Une dissection minutieuse est parfois nuisible, si l'anatomie ainsi révélée attire notre attention au détriment de la *physiologie* de la vie dans une œuvre d'art.

D'ailleurs, en la matière, on dirait presque : autant de musiciens *personnels*, autant de théories différentes. Et chacune n'a point si grande importance puisque les musiques lui sont antérieures et qu'elle n'en est que le succédané. — Pour la polytonalité, je ne pense pas qu'une seule théorie puisse s'appliquer à ses divers cas, — alors au contraire que cela était possible *au début*, pour les accords de 5, 7, 9 (formation par tierces superposées, retards, etc.). Mais bientôt nous avons dû compléter la théorie ancienne, par la conception des notes de passage *disjointes*, des appoggiatures ou des retards *non résolus*, des accords formés de quintes ou de quarts superposées. — Quant aux agrégations bitonales, plusieurs façons d'analyser s'offrent à nous ; il est probable que, suivant les cas, il faudra choisir l'une ou l'autre : sous-entendre (lorsqu'elles ne sont pas explicites) des  $\frac{7}{4}$  chez M<sup>r</sup> Honegger, considérer des accords parfaits doubles ou triples dans les œuvres de M<sup>r</sup> Milhaud, interpréter celles de M<sup>r</sup> Ravel au moyen d'appoggiatures non résolues, etc. L'essentiel pour le compositeur, c'est de garder l'"harmonie" entre l'expression voulue et sa réalisation sonore ; — c'est aussi que sa musique vive — et particulièrement, qu'elle *chante*. Ce vénérable principe reste à la base de notre art comme il l'était jadis aux temps (préhistoriques, peut-être) où naquit la musique par la *voix humaine*, qui la première fit entendre *une mélodie*.

S'il n'est pas souhaitable que la polytonalité devienne un simple jeu de hasard, et que des réalisations contrapunctiques "intégralement libres" ne soient en définitive que semblables à ces dessins que l'on obtient en repliant le papier sur une tache d'encre, il serait plus dangereux encore, je crois, que l'on obéît à des thèses préétablies. D'ailleurs, l'empirisme ne suppose pas forcément des recherches aveugles et fortuites. On se dirige dans la forêt vierge ; — il n'y a point de sentiers, à peine quelques pistes : mais on a pour guide l'instinct musical. — Quant à savoir, *par la théorie*, ce qui va et ce qui ne va point, quant à distinguer ainsi le bon du mauvais ? impossible. Ce l'était déjà pour l'art consonnant ; ce l'est bien davantage dans la polytonalité. Le style, d'ailleurs, en reste d'une pratique délicate. Rien n'y saurait se fier au hasard ; l'oreille doit contrôler attentivement, et l'instinct musical ne point cesser d'être aux aguets. Mille pièges de la sonorité dans cette forêt vierge ; si l'on y rencontre des fleurs extraordinaires (vénéneuses ? pas nécessairement), la cueillaison n'en est point aisée. Je veux dire que l'on a fort à faire de soutenir l'intérêt, l'activité du morceau : d'y présenter une *suite d'impressions tonales* (ou polytonales, ou atonales, peu importe) *qui soit réellement vivante*. Bien des éléments en jeu : qu'ils s'aident, au lieu de se nuire. Que le sens du rythme — lequel n'est point un suffisant créateur de vie — n'y contrarie point celui de la mélodie ; que les tonalités successives ou simultanées soient tout juste celles qui conviennent, à tel point du développement... On entrevoit ainsi que la polytonalité, c'est un art autrement subtil que de se borner (comme le supposent les primaires et les amateurs) à l'accompagnement, en *Ré*, d'une mélodie en *Do*, — ou d'écrire n'importe quelles parties aux instruments d'un

(1) Je parle ici des rapports de l'analyse harmonique et de la composition. Il est certain que les créateurs de la polytonalité ont écrit par la force de l'instinct, et non pas en combinant ingénieusement, suivant une recette donnée par des "expériences de chimie musicale", des agrégations toutes faites. Du moins, ceux même chez qui l'on pourrait supposer une sorte de méthode confinant parfois au système, ont-ils accordé toujours la prépondérance à l'idée musicale, et su varier leurs moyens. Comme on ne crée rien de rien, il est utile à l'élève de connaître les musiques composées avant lui ; c'est en partie pour l'y engager que nous rédigeons ce chapitre très développé, de l'*Evolution harmonique*, avec ses nombreux exemples. Quant à l'analyse de fragments d'œuvres plus simples que les bitonales, elle peut rendre service à l'élève d'harmonie qui n'est pas encore tout-à-fait familiarisé avec ces moyens (pédales, appoggiatures résolues ou non, notes de passage, résolutions ou préparations par échange, etc.). Elle ne lui fera pas mieux saisir la beauté, si ce n'est pour attirer son attention sur des qualités d'écriture, qui ont leur prix. A condition qu'on n'en tire point des formules toutes faites, l'analyse garde son utilité dans les classes d'harmonie, sans d'ailleurs qu'il faille s'illusionner outre mesure...

quatuor à cordes, qui n'écoutant que leur fougueux optimisme, s'élançeront "à la rencontre" les uns des autres, au signe: Allez! (1)

## XV. REVISION DE L'ÉVOLUTION DEPUIS 1870.

L'histoire du style polytonal est récente; près de s'achever? je ne le crois pas. Pourtant, en ces toutes dernières années (1924-1925) on remarque certaine tendance *consonnante* chez quelques musiciens français assez en vue. J'en reparlerai plus loin.

Si nous résumons les conquêtes modernes dans le domaine si vaste de l'harmonie, depuis environ 1865-70: dûes à l'École française d'abord, puis, plus récemment, à la collaboration de presque tous les pays d'Europe, voici le tableau qu'on en pourrait dresser:

**ACCORDS PARFAITS:** usage des accords du 2<sup>d</sup> et du 3<sup>e</sup> degrés, des modes grégoriens, des notes de passage (inspirées du style de J. S. Bach), et de diverses licences (retard contre note réelle, etc).

**ACCORDS DE SEPTIÈMES:** usage de *tous* ces accords, sans préparation — et même à l'occasion, sans résolution. Nombreuses résolutions exceptionnelles. Emploi fréquent des 2<sup>ds</sup> renversements, surtout chez G. Fauré.

**ACCORDS DE 9<sup>es</sup>, DE 11<sup>es</sup>, etc.** Autres 9<sup>es</sup> que la  $\frac{9}{4}$ . Autres dispositions de la  $\frac{9}{4}$ , avec celles des traités; autres résolutions, etc.

**ALTÉRATIONS, CHROMATISME, etc.** Se sont développés particulièrement au temps du franckisme, mais subsistent encore, avec d'ailleurs une réalisation parfois très libre.

**ÉCRITURE CONTRAPUNCTIQUE,** devenue très libre aussi: et déjà depuis Bizet, dont les rencontres de notes sont aussi hardies que musicales. Survivance de la fugue et des imitations.

**PÉDALES.** On admet des tonalités tout-à-fait étrangères à celle de la pédale; on aborde et l'on quitte des pédales sans que le 1<sup>er</sup> ou que le dernier accord soient consonnants; on écrit des "pédales mélodiques" plus ou moins développées.

(1) Il est extrêmement difficile de fixer les limites de l'indé-  admis comme *ne donnant pas une*  
pendance contrapunctive! Evidemment, le principe même de: *septième, dissonance réelle, mais*

*une note de passage (Ré)* avec l'impression de l'accord parfait signifié par *Do Mi*, — ce principe est tout-à-fait usuel aujourd'hui, — indiscuté. Nous y avons souvent recouru. Mais il me semble que la notion de *Ré, note de passage*, est liée en ce cas à celle des *notes consonnantes* de l'accord parfait; et si les exercices de contrepoint ne comportent qu'un accord par mesure, l'oreille entend parfaitement cet accord. Il est le point de départ des notes de passage, — ce nom même: "de passage", supposant des *notes réelles* reliées par les mouvements conjoints des notes étrangères. — Si l'on suppose au contraire des parties autonomes, quatre chants n'ayant *aucun rapport tonal*, aucun lien harmonique, que va-t-il se passer? L'oreille acceptera-t-elle ces agrégations? Autrefois, elle s'y serait refusée avec horreur. De nos jours, elle paraît si bien habituée à des réunions de 9<sup>es</sup>, de 7<sup>es</sup>, etc., que l'impression se manifestera peut-être toute différente... Or, j'ai fait l'expérience. Lors d'une répétition de mon 3<sup>e</sup> *Quatuor à cordes*, je proposai à chacun des instrumentistes de jouer simultanément: 1<sup>er</sup> violon, l'*Adagio* initial; 2<sup>d</sup> violon, le *Scherzo*; alto, l'*Andante*; violoncelle, le *Final*. Puis je commandai: "Partez..." Le résultat, comme "dureté à l'oreille", fut analogue à celui qu'on entend parfois dans certains morceaux modernes. Je dirai même: plus gris; et sans doute il s'y trouvait des faiblesses de rythme, les parties n'ayant pas été combinées pour se répondre comme dans un choral. Le plus curieux, c'est qu'un tel ensemble, situé en dehors de tout domaine harmonique, ne choquait pas. Mais on ne pouvait, non plus, lui reconnaître un grand intérêt. Les mélodies de chacun des morceaux, devenues simultanées, se nuisaient simplement, comme il fallait le prévoir. Bref, si c'était encore *de la musique* (?), cette musique devenait très vite ennuyeuse.

Et par là nous percevons nettement que, même pour le musicien qui se consacre à la polytonalité par contrepoint, il ne s'agit pas de superposer des motifs n'ayant d'autre prix que leur valeur individuelle. Il faut encore des valeurs relatives: que les rythmes, les timbres, les tessitures, se combinent de façon que vous tiriez quelque chose (si faire se peut) de cette superposition de motifs — même si vous restez en dehors de toute idée harmonique. Et d'ailleurs il n'est pas certain que cela suffise; il n'est pas assuré que l'oreille n'entendra point *des harmonies*. Alors, nous en revenons toujours à la double conception, *verticale et horizontale tout à la fois*, ainsi qu'à l'importance de ces repères, *effets harmoniques de simultanéité*, dont l'action musicale demeure probablement une chose nécessaire.

Cette expérience montre que, si l'on veut sortir du domaine de la musique tel que nous le concevons, le résultat, à l'oreille, ne sera pas impossible (moins dur, même, que celui de combinaisons harmoniques bien appropriées à l'*effet de dissonance*). Mais un des éléments fait défaut, l'élément harmonique; de cette absence résulte, comme je l'écrivais tout-à-l'heure, une sorte d'art tout-à-fait différente. *Est-il encore de la musique?* affaire de mots. Si l'on convient d'étendre ainsi l'acceptation du terme: musique, on pourra l'étendre également jusqu'au simple *rythme* d'une percussion ne donnant aucun son déterminé, mais seulement des *bruits* plus ou moins hauts. — Et je ne prétends pas qu'il soit impossible d'en réaliser quelque chose d'artistique: voyez notamment la fin de l'*Histoire du Soldat*, de M<sup>r</sup> Strawinsky, avec les "trois caisses" seules. Mais c'est un autre art. Au contraire, celui qui aura recours à des intervalles encore inusités de nos jours, rien ne dit qu'il doive sortir du domaine de l'harmonie.

Mais avant d'en venir à ces intervalles, résumons les chapitres antérieurs.

MODULATIONS, CADENCES, etc. Toutes les modulations, si lointaines soient-elles, sont usitées. De nouvelles cadences. De nouvelles façons de terminer les morceaux, ou même de les laisser en suspens : quitte à ne point finir dans le ton initial.

DISSONANCES. Relativité de la dissonance, ainsi que nous l'avons détaillé plus haut. — D'ailleurs, évolution de certains musiciens vers une *dureté voulue*, qui peut se trouver à sa place en certaines œuvres. — Nulle *scission* entre "consonnance" et "dissonance";

NOUVELLES FORMATIONS D'ACCORDS: par quintes superposées, par quarts superposées, etc. — et par la combinaison de ces diverses formes; — par appoggiatures non résolues; — par pédales passagères, etc.

BITONALITÉ; POLYTONALITÉ; ATONALITÉ. Une très grande variété de styles en ces domaines nouveaux; des sensibilités diverses; de l'harmonie et du contrepoint; mille possibilités qui s'offrent à l'intuition des musiciens. Mais une grande inégalité dans la valeur des résultats obtenus, dont les uns semblent bien en rapport avec l'idée propre du compositeur, — et les autres, rien que formules et systèmes.

En dernier lieu, une orientation assez nette de quelques jeunes vers davantage de simplicité harmonique, sans abandonner la liberté d'écriture conquise depuis *Pelléas* et qu'est venu accroître l'usage des harmonies bitonales.

J'imagine que cette tendance (de M<sup>r</sup> Auric en ses œuvres les plus récentes, de M<sup>r</sup> Darius Milhaud dans le *Train bleu*, de M<sup>r</sup> Poulenc dans les *Biches*) est celle de leur sensibilité même; — ou, pour mieux dire, qu'elle définit la nuance de leur sensibilité<sup>(1)</sup> qui se trouve d'accord avec des sympathies pour certaines musiques populaires des temps modernes, — avec les milieux également où les personnages de leurs ballets évoluent; — enfin, avec la réaction qu'ils semblent parfois affirmer contre le raffinement, la distinction et la nostalgie de Claude Debussy. Je ne dis pas qu'ils en méconnaissent la beauté dans *Pelléas*; mais on supposerait que pour leur usage personnel, ces caractéristiques leur semblent inutiles, voire dangereuses. Du moins quant à présent. Prenons un exemple: les *Matelots*, de M<sup>r</sup> Auric, sont d'une écriture très libre, mais il y subsiste un sentiment, *volontairement primaire*, de la tonalité longuement affirmée; les 36 premières pages de la partition, ainsi que je l'ai dit, sont en *Sol majeur*.<sup>(2)</sup> L'inspiration des *Biches* comme on l'a fait remarquer parfois, est assez *rossinienne* — malgré certaines notes ajoutées des harmonies dont le fond reste en général fort simple. Il en va de même pour *Salade*;<sup>(3)</sup> d'eux un artiste est bien libre de choisir ses moyens. L'essentiel demeure qu'il se tienne loin toute vulgarité. Affaire de "stylisation", comme on dit: et je pense au génie d'un Toulouse-Lautrec, ou même à tel ballet d'Erik Satie (*Parade*, notamment). Mais la discussion ne entraînerait trop loin, et d'ailleurs elle serait mieux à sa place en quelque ouvrage sur la composition musicale ou sur l'art en général, et sur l'utilisation des apports populaires.

Un double péril pourrait menacer notre musique moderne:

1<sup>o</sup> Que les snobs, trop exclusivement admirateurs de la polytonalité, ne comprissent plus rien à l'art consonnant ni même à celui de Claude Debussy ou de Gabriel Fauré. Cette tendance révèle parfois chez certains compositeurs — surtout en d'autres pays que la France — et qui semblent un peu grisés par le langage contrapunctique polytonal (ou atonal). Elle est moins à craindre chez nous, si je ne me trompe.

2<sup>o</sup> Qu'inversement, les musiciens français qui semblent évoluer vers un retour à l'accord parfait, le fissent avec un sens *trop primaire*, trop populaciel (plutôt que populaire) et qu'il s'ensuivît, (*chez leurs successeurs* plutôt encore que chez eux) un oubli des ressources si riches de l'art debussyste et même de l'art polytonal. En somme, la polytonalité, comme la consonnance des accords parfaits, exigent une subtilité d'oreille que ne demandent pas à un égal degré certaines harmonies à base de  $\frac{7}{4}$  avec "résolution normale". (Je parle du style des Italiens de 1830, par exemple).

Il serait à redouter aussi que, par hâte d'arriver et pour des raisons économiques dues à la difficulté des temps présents — à la *vie chère*, — les jeunes compositeurs ne prissent plus le temps de travailler suffisamment le contrepoint, et même l'harmonie.

(1) Car, chez certains, la sensibilité n'est pas *une*: ainsi, pour M<sup>r</sup> Milhaud.

(2) Avec, souvent, de simples alternances d'accords de tonique à accords de dominante; mais avec des notes de passage qui restent très libres.

(3) De M<sup>r</sup> Darius Milhaud.

Déjà, de nos jours, certains vont un peu vite; ils suppléent à une technique assez élémentaire, par des dons indéniables; <sup>(1)</sup> mais leurs successeurs, que vont-ils faire? verrons-nous un abaissement du niveau de la technique, ainsi qu'après la mort de Rameau?

On espère que non.

On fait appel à l'énergie, à la liberté, à l'intelligence des jeunes artistes. De l'énergie, chacun sait qu'il en faut, (et beaucoup!) dans ce difficile métier de compositeur; — la liberté vis-à-vis de la *mode*, ou vis-à-vis de la sensibilité du vulgaire, on n'ignore point (je suppose) qu'elle est une condition primordiale de toute chose personnelle, donc vivante. L'intelligence enfin, puisse-t-elle leur faire comprendre le symbole de l'*Histoire du Soldat*, lequel vendit son âme au diable pour un carnet de chèques, — traduisez, contraignit sa muse à de l'art commercial. Et somme toute, quel mauvais calcul! quelle tristesse, alors, pour les vieux jours, — et quels remords, si tu avais en toi les dons d'un véritable artiste!

## XVI. D'UN AVENIR POSSIBLE (LES $\frac{1}{4}$ DE TONS)

Dans le même temps que nos Français rajeunissent à leurs manières le langage consonnant — et ces manières sont diverses — des étrangers continuent d'explorer le vaste champ de la polytonalité. En Allemagne, M<sup>r</sup> Hindemith, M<sup>r</sup> Kurtweil; en Autriche des disciples et amis de M<sup>r</sup> Schönberg (M.M. Wellesz, Webern, Eissler, etc.) et M<sup>r</sup> Schönberg lui-même; en Hongrie M.M. Bartók et Kodaly; en Italie M<sup>r</sup> Alfredo Casella, M<sup>r</sup> Malipiero, etc; en Angleterre M<sup>r</sup> Goossens, Lord Berners; en Pologne M<sup>r</sup> Szymanowsky, M<sup>r</sup> Tansman, — et sans doute, beaucoup d'autres encore que je ne connais pas (et que je m'excuse de ne point citer) — ont écrit et journalièrement écrivent des œuvres au langage très libre. En France également, plusieurs jeunes n'ont pas laissé de rester fidèles aux conquêtes polytonales: M<sup>r</sup> Lazarus, M<sup>r</sup> Brillouin, M<sup>r</sup> Benoit-Méchain, et même des prix de Rome: M<sup>r</sup> Delvincourt, M<sup>r</sup> J. Ibert. Pour ma part, j'y recours sans hésitation, lorsque l'idée le demande; et nul doute que ce ne soit le cas de M<sup>r</sup> Ravel comme de M<sup>r</sup> Milhaud. Mais il ne s'agit point de surcharger de nouvelles citations ce chapitre déjà si développé. Je renvoie le lecteur, pour de plus longs et de plus nombreux exemples, à mon *Etude sur l'évolution de l'Harmonie* (période moderne), parue dans l'*Encyclopédie de la musique* que j'ai déjà signalée.

Je voudrais seulement avant de conclure, parler de certains intervalles plus petits que le demi-ton. Rien ne dit que la nouvelle musique ne s'en servira point.

M<sup>r</sup> Grassi, musicien de l'école française moderne, né au Siam, semble particulièrement documenté sur la question. Ses articles du *Ménestrel* (12-19 mai 1922) sont des plus intéressants. D'abord, une remarque assez judicieuse: l'art qui veut recourir à ces intervalles nouveaux doit, pour l'instant, être monodique, ou bien accompagné d'harmonies très simples et ne changeant pas trop rapidement. En effet, il faut de toute nécessité que notre oreille européenne *apprenne à connaître*, à percevoir ces fluctuations encore mal perceptibles à la grossièreté de notre sens auditif. Des peuples plus exercés (en cette matière) que ceux de l'Occident, y voient des ressources précieuses; elles sont pour eux d'un usage courant. Il suffit d'avoir ouï chanter des Arabes pour s'en rendre compte. Ce ne sont point là des fausses notes, mais une façon traditionnelle et raffinée de tirer parti de ces intervalles auxquels nous sommes si peu entraînés. En Grèce également, des chanteurs populaires emploient, encore aujourd'hui, les  $\frac{1}{4}$  de tons du genre que leurs illustres ancêtres appelaient *enharmonique*. <sup>(2)</sup> M<sup>r</sup> Grassi entendit, au Siam, des musiques analogues. Mais tout cela est *sans accompagnement*. Il reste, pour nous autres Occidentaux, si habitués à l'harmonie, toute une évolution nécessaire du sens musical: après avoir appris à percevoir ces intervalles et à comprendre leur signification expressive, — les adapter progressivement à des accords. Que fera-t-on? combien de temps prendra cette évolution? où va-t-elle aboutir? impossible de répondre. Le jour ne semble pas très proche, où notre sens musical saura tirer parti, harmoniquement, de ressources encore si peu habituelles à l'Europe. <sup>(3)</sup>

(1) Et je ne puis trouver que cela suffise dans tous les cas, — surtout lorsqu'il s'agit de musique de chambre.

(2) Sont-ce exactement des quarts de tons, ou bien des intervalles plus petits? je ne saurais l'affirmer, et d'ailleurs il ne s'agit peut-être la que d'altérations mélodiques, légèrement variables avec les interprètes.

(3) Ces lignes ont été écrites en 1925. Depuis lors, ainsi que je l'indique plus loin, divers essais ont été tentés, en Russie et en Tchéco-Slovaquie notamment.

Néanmoins, des compositeurs modernes s'en préoccupent. Le premier, je crois, qui s'avisait de la possibilité d'une semblable évolution, fut C. Saint-Saëns. <sup>(1)</sup> — Bien longtemps, ce resta dans le domaine de la théorie pure; les musiciens avaient bien assez avec toutes les découvertes harmoniques de ces 50 dernières années. Mais récemment, dans les *Mythes* de M<sup>r</sup> Szymanowski, voici que le violon baisse la corde de *Ré* d'un quart de ton, pour un effet d'ailleurs passager. Puis, ce fut un *Quatuor à cordes* d'un jeune Hongrois, M<sup>r</sup> Aloys Haba, "écrit dans le système du  $\frac{1}{4}$  de ton". On l'entendit à Paris (saison 1921-22), joué par le quatuor belge *Pro Arte*.

Il est certain que notre oreille n'a pas encore assez d'habitude de cet intervalle. A l'audition d'un passage tel que celui-ci



Le mouvement rapide nous empêchait d'entendre nettement ce  $\frac{1}{4}$  de ton, et l'oreille percevait simplement ceci:



Le  $\frac{1}{4}$  de ton était d'ailleurs d'une perception plus difficile encore lorsque d'autres parties l'accompagnaient, et surtout quand se trouvaient ensemble, *deux* quarts de tons. Je pense que le mieux, pour l'instant, serait de réaliser l'accoutumance progressive de l'oreille à ces nouveaux moyens. J'ignore d'ailleurs si cette accoutumance permettra jamais de percevoir nettement des *accords* où ces intervalles subtils seraient employés, mais rien n'indique *a priori* que cela soit impossible. Il serait intéressant d'essayer.

Mais, comme la musique et l'art ne sont point choses abstraites (bien que l'origine en soit dans le sentiment humain), et que forcément nous avons recours à la *matière sonore*, à l'*expérience*, — il nous faudra les moyens de réaliser ces expériences. Seule, la voix humaine ne saurait suffire; en effet, pour chanter justes ces intervalles il faudrait, à l'oreille, en avoir la perception nette: — et c'est justement ce qui nous manque. Donc, recourons à des instruments pour fixer dans notre mémoire musicale la perception de ces quarts ou de ces tiers de tons. <sup>(3)</sup> Il faudrait des pianos à double clavier, dont le clavier supérieur fût accordé  $\frac{1}{4}$  de ton plus haut (ou plus bas). Cela sera le plus simple des moyens, le violon étant d'une pratique fort difficile à cet égard (l'exécution du *Quatuor* de M<sup>r</sup> Aloys Haba fut un tour de force qu'on ne saurait réaliser qu'exceptionnellement).

Il est à noter, toutefois, que les instruments dits *à son fixe* peuvent légèrement monter ou baisser leurs notes, par la manière d'émettre le son. Au moins pour le médium et le grave des cuivres et la plupart des bois (de tous, le hautbois est le moins souple). Tant que la musique par  $\frac{1}{4}$  de tons restera relativement simple, il est donc possible qu'elle soit exécutée à l'orchestre.

Cependant, le quart de ton reste discuté. Certains musiciens considèrent qu'il "n'a point de raison d'être"; que c'est, musicalement, une chose absurde. Mais ceux-ci même ne jugent pas que les intervalles actuels soient les seuls possibles. Je dirai, rapidement, quelques mots à ce sujet: cette digression m'est suggérée par un intéressant entretien avec M<sup>r</sup> Henri Rabaud, directeur du Conservatoire de Paris.

Tout d'abord, il se peut que l'avenir fasse appel à des accords contenant le 7<sup>e</sup> et le 11<sup>e</sup> harmoniques. Accords *non dissonants* au sens étymologique du mot: car le son, avec ses harmoniques, forme un *tout homogène* et le *Sib*, le *Fa#* résultant d'un *Do* fondamental, n'ont point tendance à *s'éloigner*, comme on le remarquerait dans  $\frac{7}{4}$  sur *Do*, ou dans  $+4$  sur *Do*. Ces intervalles ne sont pas *justes*, au sens habituel des traités de solfège. Mais ils ont une *valeur expressive* qu'on ne saurait méconnaître. Et rien ne dit que l'harmonie elle-même ne puisse s'en servir très heureusement.

(1) Dans *Harmonie et Mélodie*.

(2) Ce signe veut dire: note intermédiaire entre *Do* et *Réb*.

(3) Depuis que ces lignes ont été écrites (1925) j'ai appris que divers "essais pratiques" sont tentés en Russie et en Tchéco-Slovaquie, au sujet de ces intervalles plus petits que le demi-ton. En France également, M<sup>r</sup> Wichnegradsky, musicien Russe, se sert d'un piano à double clavier pour étudier ces nouvelles sonorités; il a d'ailleurs écrit des œuvres — dont une fugue — utilisant ces sortes d'intervalles. Je signale également, du même auteur, un intéressant article paru dans le *Monde Musical* (30 Juin 1927) où le lecteur trouvera de plus amples détails sur la question, — et la présentation (à la salle Pleyel, hiver de 1926-1927), du piano à  $\frac{1}{4}$  de ton de la maison Förster, venu de Tchéco-Slovaquie.

Mais au fond, qu'est-ce que *la justesse*? Dans le ton de *Do*, pour les acousticiens, les notes de la gamme sont définies par les rapports de vibrations suivants :

Do	Ré	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2

(*Mi*, tierce majeure de *Do*; *Fa*, quarte juste; *Sol*, quinte juste; *Ré*, à la quarte de *Sol*; *La*, à la tierce mineure du *Do* supérieur; *Si*, tierce majeure de *Sol*) Or, le solfège suppose que de *Ré* à *La*, nous devons avoir une quinte; et une tierce mineure, de *Ré* à *Fa*. Mais considérez les rapports de vibrations que nous donnent, dans la gamme ci-dessus, *La Ré* et *La Fa*. Ce sont :

pour *La Ré*:  $\frac{\left(\frac{5}{3}\right)}{\left(\frac{9}{8}\right)} = \frac{5}{3} \times \frac{8}{9} = \frac{40}{27}$ , nettement plus petit que  $\frac{3}{2}$  (En réduisant au même dé-

nominateur, on trouve:  $\frac{80}{54}$  et  $\frac{81}{54}$ ). De *Ré* à *La* ce n'est donc pas une V<sup>te</sup> juste! Un calcul analogue montre que dans cette gamme, *Fa Ré* n'est pas une tierce mineure, mais un intervalle plus petit.

L'accord *Ré Fa La* (en *Do*) ne forme donc pas un accord consonnant, mais un accord légèrement dissonant (qui fait partie de l'accord complet de 7<sup>e</sup> du second degré). Cette *fausseté* est très appréciable à l'oreille. Elle ne gêne pas, si l'on reste en *Do*; et la cadence formée par  $\frac{5}{3}$  sur *Ré*,  $\frac{5}{3}$  sur *Sol*,  $\frac{5}{3}$  sur *Do*, possède alors une saveur toute particulière, point désagréable. Mais il est clair que si vous moduliez en *Sol* ou en *Ré mineur*, (1) il faudrait hausser le *La* à la quinte exacte de *Ré*; car l'oreille ne saurait admettre une quinte fautive pour l'accord de Dominante ou pour celui de Tonique. (2) — Cette légère fluctuation, avec des harmonies et des modulations simples, est parfaitement réalisable, même aux voix; et des chœurs chantant avec des tierces et des quintes justes (à l'exception de celles données par l'accord du 2<sup>d</sup> degré) ont un charme tout particulier. Et la perception auditive de la tierce basse *Ré Fa*, (dans le ton de *Do*) peut avoir une valeur musicale, une valeur expressive très appréciable.

En constituant un instrument à trois claviers, dont le 1<sup>er</sup> clavier sera normal, le second à un "comma" au-dessus (avec, de la sorte, son *La* à la quinte juste de *Ré* du 1<sup>er</sup> clavier, etc.) le troisième à un comma plus bas (comme cela deviendra nécessaire pour les tons bémolisés), on pourrait ainsi former (3) des tierces majeures plus hautes (d'un, ou de deux commas), des tierces mineures plus basses (dans la même proportion) que les intervalles justes. La différence avec l'intervalle juste est très nettement perceptible; des accords ainsi formés se dégagent une signification nouvelle. Ce sont des *éléments bruts* dont il s'agit que le musicien, un jour, sache tirer de la musique.

D'ailleurs, on ne peut douter que, même à l'heure actuelle, en de certains cas, les exécutants habiles et sensibles n'utilisent déjà le comma. (4) Notamment, lorsqu'il s'agit d'accroître l'impression d'une note sensible: d'instinct, l'exécutant la hausse au-dessus de la tierce exacte de la Dominante, — jusqu'à la "tierce pythagoricienne", celle que donne par exemple le *Mi à vide* du violon (chanterelle) contre le *Do* de l'alto, — et qui résulte de quintes successives: *Do, Sol, Ré, La, Mi*. — Rien d'impossible non plus à l'usage des tierces mineures très basses, qui conféreront à l'accord parfait mineur (ou à tel accord de septième) un caractère expressif tout particulier.

Une étude approfondie de la question sortirait du domaine de ce Traité; je voulais seulement faire entrevoir les possibilités nouvelles qui s'offriront, quelque jour, aux musiciens capables d'en tirer parti.

Quant à l'exécution pratique de tels intervalles, elle est parfaitement réalisable, du moins en des morceaux pas trop rapides et relativement faciles. Notez bien qu'à l'orchestre, les instruments à cordes ne jouant pas dans le système de la gamme tempérée (puisqu'ils s'accordent en quintes justes), force leur est bien de tenir compte de la justesse harmonique des acousticiens;

(1) Et dans ce dernier cas, hausser aussi le *Fa*.

(2) A cause du caractère stable que doivent avoir les accords parfaits placés sur la tonique ou sur la dominante. — Toutefois l'accord de dominante permet (en certains cas) que l'on hausse la sensible légèrement, — altération de caractère mélodique.

(3) Avec deux claviers différents.

(4) Et il paraît certain qu'autrefois, cela était d'un usage courant chez les solistes.

les violons, par exemple, sauront (s'il le faut) jouer un *Mi* à la tierce exacte du *Do* des altos, — le prenant sur la corde de *La* ou sur celle de *Ré*. Et c'est pourquoi les orchestres ne jouent réellement *juste* que lorsqu'ils connaissent un morceau: la première lecture est en général fautive, parce qu'ils n'ont pas eu le temps de penser à ces petites corrections nécessaires. — Ainsi donc, de même qu'en certains cas ils rétablissent la justesse acoustique, en d'autres occasions ils seront à même, (avec un peu d'habitude), de réaliser à volonté des tierces intentionnellement trop basses ou trop hautes d'un ou de deux commas.

Tout cela n'est point pour attaquer le système du tempérament égal (l'octave divisée en douze parties semblables, comme au piano). Celui-ci est incomparablement précieux lorsqu'il s'agit de réaliser certaines modulations; il a donné à l'harmonie un incroyable essor, et sa "fausseté" est assez petite pour que l'oreille la puisse négliger. — Mais s'il vous vient d'autres moyens d'expression, nulle raison pour n'en point user, la cas échéant.

D'ailleurs, je le répète, aucune prophétie ne saurait être faite. Pas même relativement aux accords formés d'intervalles usuels (tons et  $\frac{1}{2}$  tons). — Après l'évolution si rapide des vingt dernières années, il se peut que le mouvement se ralentisse et qu'il y ait, (comme on le vit au XVIII<sup>e</sup> siècle par rapport au XVII<sup>e</sup>) l'organisation des nouvelles provinces annexées, avant que les musiciens ne se soucient d'étendre plus loin les conquêtes harmoniques. — Il se peut aussi qu'en face d'une moindre compréhension de la foule, — ce qui rend plus difficile la vie des compositeurs — l'art musical subisse une éclipse momentanée. Cela se produirait à coup sûr si tout le monde des artistes se faisait le serviteur des goûts de la majorité. On espère qu'il n'en sera rien.

Mais il faut un noyau, même d'élèves n'ayant que du talent. Actuellement, il existe des pays où cette sorte d'essaim est bien faible, — et qui n'ont pas d'enseignement supérieur dans les Conservatoires parce que, les élèves manquant, il devient inutile de faire venir des professeurs capables de le donner.

Il ne faudra pas qu'une semblable déchéance nous arrive. — On en est loin. Cependant, le niveau des classes de fugue et de composition est actuellement (1925) *inférieur* à ce qu'il était du temps de la première représentation de *Pelléas*: un certain nombre de jeunes gens n'ont, à la lettre, *pas le temps* de travailler à fond la technique si difficile du contrepoint et de la fugue. Il leur faut gagner leur vie — accompagner dans les *cinémas*, ou jouer du violon dans les brasseries. C'est une fatigue et c'est une diversion dangereuse, loin de la musique supérieure.

Quoiqu'il en soit, espérons quand même; puisqu'au demeurant nous avons pris la peine d'écrire ce nouveau *Traité de l'harmonie*, c'est que nous avons pensé qu'il pourrait rendre des services, faire ces études moins arides, encourager les élèves à les poursuivre de toute leur persévérance. Mais des qualités morales sont nécessaires, et du goût. Laissez-nous croire que cela n'a point disparu de notre pays. Ses richesses intellectuelles — sciences, lettres, beaux-arts et musique — demeurent encore les plus précieuses, et celles qui assureront sa survie les temps futurs.

Ch. KOECHLIN.





# OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

## 1. — SOLFÈGES, DICTÉES, THÉORIES, TRAITÉS D'HARMONIE

Louis BENOIT .....	<b>La lecture rythmique</b> , 100 leçons sur toutes les difficultés de Rythme ou de mesure, dans tous les tons majeurs ou mineurs .....
A. BISETZKA .....	<b>Solfège élémentaire théorique et progressif</b> .....
Henri CHALLAN .....	<b>24 Leçons d'Harmonie</b> faciles et progressives, thèmes donnés .....
» .....	Réalizations par l'auteur .....
Georges DANDELLOT .....	<b>100 Dictées musicales à une voix</b> .....
» .....	<b>100 Nouvelles Dictées musicales à une voix</b> .....
» .....	<b>Manuel pratique</b> pour l'étude des clefs de Sol, Fa et Ut .....
» .....	<b>Nouveau solfège moderne pour Enfants :</b>
	1. Sans accompagnement .....
	2. Avec accompagnement .....
Marthe GRUMBACH .....	<b>150 Dictées à une et deux voix</b> .....
Charles KOECHLIN .....	<b>Etude sur les notes de passage</b> .....
» .....	<b>Traité d'Harmonie</b> , en 3 volumes, chaque .....
» .....	<b>Etude sur l'écriture de la fugue d'école</b> .....
» .....	<b>Solfège progressif à deux voix, 40 petits duos a capella</b> .....
» .....	<b>Solfège progressif à trois voix, 20 trios a capella</b> .....
René LENORMAND .....	<b>Etude sur l'Harmonie moderne</b> .....
Edgar LETELLIER .....	<b>Solfège et chant choral</b> , nouvelle édition, 1 <sup>re</sup> partie .....
» .....	<b>Solfège et Chant choral</b> , nouvelle édition, 2 <sup>e</sup> partie .....
M. LOBRICHON .....	<b>Explication des premières notions musicales</b> .....
Anne-Marie MANGEOT .....	<b>Exercices d'intonation :</b>
	1 <sup>er</sup> Cahier : Etude du ton de Do majeur et des intervalles compris entre les notes naturelles.
	2 <sup>e</sup> Cahier : Etude des tonalités majeures et mineures dont l'armure comprend de une à quatre altérations.
	3 <sup>e</sup> Cahier : Etude des tonalités majeures et mineures dont l'armure comprend de cinq à sept altérations.
» .....	Chaque cahier .....
» .....	<b>Soixante-dix exercices rythmiques</b> difficiles et très difficiles, dans les mesures simples les plus usitées pour la lecture et la dictée musicale .....
» .....	<b>Manuel pratique de lecture horizontale et verticale</b> (avec application des textes de lecture à l'étude des tonalités, intervalles et accords) .....
Paul MANGIN .....	1 <sup>er</sup> Cahier de formules rythmiques .....
» .....	2 <sup>e</sup> Cahier de formules rythmiques .....
MENDES .....	<b>Choix d'Exercices de Chant</b> .....
Lucien NIVERD .....	<b>20 leçons de solfège</b> à changement de clefs, avec accompagnement.
» .....	<b>20 leçons de solfège</b> à changement de clefs, sans accompagnement.
» .....	<b>25 leçons de solfège élémentaire</b> sur 3, 4 et 5 clefs, avec accompagnement .....
» .....	<b>25 leçons de solfège élémentaire</b> sur 3, 4 et 5 clefs, sans accompagnement .....
» .....	<b>285 Dictées</b> à 1 et 2 voix (de très faciles à très difficiles, classées par ordre progressif) .....
Adolphe SAMUEL .....	<b>80 Solfèges mélodiques</b> , pour l'étude élémentaire de la lecture musicale et les premiers développements du goût et du style:
	Sans accompagnement .....
	Avec accompagnement, 3 parties, chaque .....
Augustin SAVARD .....	<b>Cours complet d'Harmonie</b> , en 2 volumes, chaque .....
Marguerite SURLOPPE .....	<b>La Théorie Musicale des Jeunes</b> .....
» .....	Le Questionnaire .....
Jane VIEU .....	<b>10 Leçons de solfège manuscrites</b> à changement de clefs .....
Yvan WISCHNEGRADSKY .....	<b>Manuel d'Harmonie</b> à quarts de ton .....

## 2. — LIBRAIRIE MUSICALE

Docteur BARATOUX .....	<b>La Voix</b> , Etude sur la respiration et la Gymnastique respiratoire ..
Youry BILSTIN .....	<b>Méthode Psycho-Physiologique d'enseignement musical :</b>
	Tome I .....
	Tome II .....
Francois CIBERT .....	<b>Aperçus et Observations sur la Voix et le Chant</b> .....
Henri COLLET .....	<b>L'Essor de la Musique Espagnole au 20<sup>e</sup> siècle</b> .....
GIESEKING .....	<b>Le Jeu moderne du Piano</b> (d'après Leimer) .....
Maurice HAYOT .....	<b>Principe de la technique du Violon</b> .....
JAROSY .....	<b>Nouvelle Théorie du doigté. — Paganini et son secret.</b> (Version française de S. Joachim CHAIGNEAU) .....
S. Joachim CHAIGNEAU .....	<b>Aperçus modernes sur l'art d'étudier</b> .....
LALLEMENT .....	<b>La Dynamique des instruments à archet</b> .....
Lucien LAMBOTTE .....	<b>L'Education de la mémoire musicale</b> .....
Louta NOUNEBOERG .....	<b>Le mouvement au ralenti dans la technique du piano</b> .....
» .....	<b>Les Secrets de la Technique du piano</b> révélés par le film .....
REYBA .....	<b>Pour accorder soi-même son piano</b> .....
J. SCHWERKE .....	<b>Alexandre Tansman</b> , compositeur polonais .....
Marguerite SURLOPPE .....	<b>Histoire de la musique pour les jeunes</b> .....
R. VANNES .....	<b>Dictionnaire universel de la musique en 7 langues</b> (Essai de Terminologie musicale) .....
H. WOOLETT .....	<b>Histoire de la Musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours</b> (Ouvrage couronné par l'Académie française). 4 Volumes. Nouvelle édition revue et corrigée. Chaque Volume .....

## 3. — VOCALISES

GRUMBACH .....	<b>Dix Croquis d'Automne</b> , lectures d'interprétation .....
VELLEDA .....	<b>12 Etudes de Virtuosité</b> , en forme de variations avec accompagnement.