

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

EXISTE-T-IL DES LOIS FONDAMENTALES DE L'HARMONIE ?

NOTRE ENQUÊTE SUR LA CRISE ET LA FORME DU THÉÂTRE LYRIQUE.

Réponses de MM. J. L. Duby, Ph. Dubois, J. Hure, H. Woodcroft, Marc Delmas, G. Goulet, M. Maurice-Lévy, de Lamoignon.

LE CENTENAIRE D'EDOUARD LALO.

NOTES SANS MESURE.

LES THÉÂTRES.

Académie Nationale : *Opéra et le Chevre-Pied*. Théâtre Mogador : *Les Deux Belles de Cadix*. Théâtre Lyrique : *Le Mariage secret*.

LA QUINZAINE LYRIQUE.

Opéra-Comique : *Sapho*.

NOTRE COUVERTURE.

Léon Loeq.

LES CONCERTS.

Société des Concerts du Conservatoire.

Concerts-Lamoureux.

Concerts-Lamoureux.

Concerts-Pasteloup.

Orchestre de Paris : Malmes Mogador ; Société Nationale : S. M. L. ; Concerts Golschmann ; Concerts Oberdorff ; Concerts-Touche ; Nouveaux Concerts.

EDOUARD ROYER

CH. TEMERG

L. VERLIERIN

CH. TEMERG

L. CH. BATAILLE

GEORGES JOANNY

LOUIS AUBERT

A. DANIELOT

CH. VERLIERIN

A. FÉLIX-LENGUAY

A. HEMONT

CH. TEMERG

Mlle H. Fauré : Concert I. Wiener ; L. Heine Muspale ; Les 5 Anis de la Musique ; Concerts Wagnier ; Concerts du Conservatoire ; Malmes Mogador ; Concerts Lamoureux ; Maison des Artistes ; C. M. L. ; Ch. Verlierin ; F. Dubois ; Musique et Danse ; Pour une œuvre russe ; L. L. M. ; M. Nat et le Quatuor Poullet ; Malmes Mogador ; Malmes Mogador ; Mlle Bonnet ; Mlle Tullienille ; M. Quatreville ; Malmes Mogador ; M. Bistler ; Mme Blanche d'Almeida ; M. A. Bachmann ; M. B. Vines ; M. M. Hambourg ; Mme L. Caffaret ; M. de la Chapelle ; Mme. Sana ; Mme. M. G. Marcher ; M. L. P. Morin ; M. Bistler ; Mme de Hatzler ; M. Suckow ; Mlle Landolt ; M. Del Puente ; M. Gares ; M. J. Aubert ; Mlle B. Rohat ; Mlle J. Laval ; M. L. Courton ; Mme M. L. Winkowski ; M. Malmes

LES DÉPARTEMENTS.

Amiens, Limoges, Moulins, Metz, Mont-Carlo, Rennes, Valence.

LE TRAVAIL.

Boston, Londres.

A L'INSTITUT.

CH. KOGHLE

LA SEMAINE DE LA C. T. L.

LE DITION MUSICALE.

E. REY-ANDREU

ÉDITIONS.

BIBLIOGRAPHIE.

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS.

Léon, Gervaise Vir, Dang Brunschwig ; Mme Rubeau de Malmes ; Mlle Schuchter ; Magda Tagliaferro.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(Réservé à nos Abonnés)

CHAUVES-SOURIS, de E. REY-ANDREU

Cette pièce pour piano est extraite des Impressions fugaces de M. E. Rey-Andreu, trop connu de nos lecteurs pour qu'il soit nécessaire de le leur présenter. C'est une page d'un impressionnisme expressif, très brillante, aux rythmes d'une abondance variée, aux modulations souvent imprévues, pleine de traits spirituels peignant les évolutions des insectivores nocturnes. D'exécution difficile, Chauves-Souris permettra au virtuose de mettre en valeur ses qualités techniques et son sentiment du pittoresque.

Existe-t-il des lois fondamentales de l'harmonie ?

Un de mes excellents confrères et amis, en compagnie duquel je venais, dernièrement, de déchiffrer une très moderne partition, me faisait réflexion, qu'avec les procédés actuels d'écriture, toute étude d'harmonie lui semblait devenue inutile. Il est certain que beaucoup de bons esprits parmi nos contemporains s'éloignent de la désinvolture avec laquelle nombre de musiciens de nos jours, traitent les règles que l'on nous enseignait jadis sur les bases de l'école. Je voudrais essayer de montrer ici, qu'un pareil étonnement n'est vraiment pas justifiable au point de vue de l'esthétique, car l'art ne s'est jamais constitué avec des théories, mais bien par la volonté souveraine des artistes créateurs.

Je ferai allusion ici à l'harmonie entendue dans un sens large, c'est-à-dire en tant qu'art de disposer un ensemble de parties concertantes ; la science qui a pour but la connaissance de ce que l'on a appelé les accords et de leur enchaînement, n'est en effet que l'élément premier de cette science plus vaste, qui constitue ce que l'on nomme communément le contrepoint.

La question de savoir comment on a été amené à faire agir plusieurs parties ensemble, et pourquoi l'on a choisi de préférence tels ou tels intervalles entre ces parties, est extrêmement complexe, car nous manquons de données bien positives sur les origines de l'harmonie. On a affirmé maintes fois que les Anciens ignoraient l'usage de la polyphonie vocale et instrumentale. Cela ne paraît pas complètement démontré. Il est difficile d'admettre que les joueurs de lyre n'aient point remarqué d'assez bonne heure l'effet agréable produit par deux cordes pincées ensemble. D'autre part, est-il vraiment concevable que les joueurs de flûte double aient constamment exécuté la même partie sur chacun de leurs deux instruments ? En tous cas, il semble évident que l'invention de l'orgue, très répandue, comme on le sait, chez les Romains, favorisa le développement de l'harmonie. Les instruments de ces époques primitives étant d'une étendue peu considérable, et ne possédant point l'échelle chromatique au sens où nous l'entendons aujourd'hui, il semble que ce doit être à leur existence que nous devons la formation des modes antiques, et celle, probablement aussi, de la tonalité, que ces instruments rendaient d'autant plus nécessaire qu'ils ne possédaient qu'un petit nombre de sons fixes. Auparavant, sans doute, la musique vocale n'était elle assujettie à aucune règle tonale, peut-être même ne différait-elle pas sensiblement de ce que nous appelons aujourd'hui déclamation. Quel qu'il en soit, dans les premiers essais d'harmonie et du moyen âge, les intervalles de quarte et de quinte et d'unisson (et, par extension, d'octave, prirent une importance considérable à cause certainement de l'existence des tétracordes, dont l'accord de la lyre avait fourni

les premiers types aux Grecs. C'est ainsi que ces intervalles, employés harmoniquement, furent appelés consonances parfaites, et, comme tels, seuls admis comme pouvant former les assises principales de l'harmonie, les intervalles de consonances imparfaites (tierces ou sixtes) ou les dissonances ne pouvant jamais intervenir qu'à titre passager. Les musiciens du moyen âge admettaient comme très naturelle et recommandable la succession de plusieurs consonances parfaites. Voici qui est en singulière contradiction avec les théories enseignées encore de nos jours, dans lesquelles on nous apprend qu'on ne peut faire succéder ni deux quintes, ni deux octaves de suite !

Si, depuis ces premiers essais, on suit l'histoire de l'harmonie, on voit que les perfectionnements en ont presque tous été dus aux compositeurs eux-mêmes qui n'ont pas hésité à rompre avec les habitudes de leurs prédécesseurs, au grand scandale des théoriciens, qui, de leur côté, n'ont jamais fait autre chose que d'ériger ces habitudes en principes immuables.

Aux XV^e et XVI^e siècles se généralisa l'usage des cadences parfaites et plagiées dont le moyen âge semble n'avoir point connu l'effet, et qui, créant l'attraction des sensibiles (siut, mi-la), furent un achèvement vers les principes sur lesquels ont été basés tous les ouvrages écrits dans les deux siècles qui ont précédé le nôtre. Mais le système des cadences et de l'attraction des sensibiles portait en lui-même ses germes de destruction. D'ingénieux auteurs imaginèrent un effet inattendu : celui bien connu de la cadence rompue ou évitée qui donne une impression neuve, très différente de celle de cadence ordinaire. Puis, avec le tempérament, naquit l'enharmone qui acheva de saper cet édifice qu'on eût pu croire solide, en détruisant l'attraction des sensibiles, ou, plus exactement, en laissant planer une équivoque, puisque ce système permet de faire resoudre une note dissonante par exemple, indifféremment sur l'un des deux demi-degrés supérieurs ou inférieurs. Wagner, en érigant presque en principe la cadence rompue et l'enharmone, eut la plus grande influence sur le tour de la musique moderne. C'est chez lui que l'on trouve en germe le système de l'atonalité, auquel se rallient plusieurs musiciens actuels, système auquel s'oppose, bien qu'il paraisse en dériver, celui de la polytonalité. Les théories complètes de l'harmonie peuvent en dire explicitement et même l'écriture de Wagner, et peut-être également, dans une certaine mesure, les faits d'atonalité, mais je n'en connais point encore qui pourraient s'appliquer à la polytonalité, c'est-à-dire à l'émission simultanée de plusieurs mélodies présentant des caractères tonaux nettement différents. Cependant quelques-uns de ces effets nouveaux ne manquent ni de piquant ni d'agrément et

il serait injuste de les condamner en bloc au nom de théories surannées.

Dans tous ces avatars de l'harmonie, et en considérant le chemin parcouru depuis le XII^e siècle, et les modes différents qui se sont succédés, nous sommes bien obligés de convenir qu'il y a une très grande part de convention, de préjugés et d'habitudes. Peut-on dire vraiment qu'il existe des lois formulables dans une science aussi variable jusque dans son essence même ?



Si nous passons maintenant en revue les théories, nous remarquons qu'elles furent échafaudées d'une part par des musiciens qui avaient une longue pratique de leur art, tels que Rameau, Tartini, etc. Ceux-là se bornèrent à édifier des règles en rapport avec leur propre conception de la musique. D'autres, savants acousticiens, comme Helmholtz, ont essayé de baser leurs théories sur les données de la physique expérimentale. Malheureusement, dans la pratique, les sons de la série harmonique émise par un son fondamental déterminé, ne sont point perçus par l'oreille, de telle sorte que les conséquences qui pourraient en résulter, dans l'association de plusieurs sons entre eux, n'ont pas l'importance que l'on pourrait leur attribuer de prime abord. C'est ici le lieu de faire remarquer qu'art et science sont deux domaines séparés : l'acousticien calcule des rapports, le musicien cherche avant tout l'expression et combine ses sonorités dans ce but, sans se préoccuper d'autre chose que de l'effet à produire.

Dans le premier de ces deux cas, la théorie se restreint fatalement à des habitudes innées ou acquises : dans le second, elle pourrait risquer d'aboutir à des résultats qui ne seraient point toujours justifiables pour l'oreille.

Remarquons d'ailleurs que, de toute façon, ces théories se présentent toujours comme postérieures aux faits esthétiques qu'elles ne font qu'enregistrer tant bien que mal. Pour cette raison, les lois qu'elles prétendent édifier ne sauraient avoir qu'une valeur temporaire, et nous voyons la marche normale de l'art les renverser les unes après les autres.



Du fait que les lois de l'harmonie nous paraissent sujettes à l'instabilité et soumises pour une grande part aux conventions, aux habitudes, à la mode même, devons-nous pour cela les reconnaître comme fausses et en proscrire l'enseignement ? Il semble du plus haut intérêt de poser la question au point de vue pédagogique, car il importe de savoir si l'on ne gaspille pas un temps précieux en obligeant l'élève à réaliser des bases chiffrées et à harmoniser des chants donnés.

Je commence par déclarer que je ne suis l'ennemi, ni des traditions, ni des conventions, ni des habitudes, et que la mode même me paraît chose respectable, en somme. Il y a des exemples de grands musiciens qui ont suivi strictement la manière d'écrire de leur temps : il suffirait de citer Mozart pour en avoir la preuve. La musique est une sorte de langage dont il est nécessaire de s'assimiler d'abord l'usage courant. Les grammairiens ont érigé en lois les modes usuels du langage : il est inutile d'ajouter que celui-ci s'est formé sans leur secours. Il n'en demeure pas moins vrai que l'écrivain ne doit entendre ces lois qu'avec précaution, s'il entend rester clair. Mais croit-on qu'en ce qui concerne l'harmonie, ces modes usuels soient bien longs et bien difficiles à connaître ? Un musicien-né — je ne parle pas des autres, car à ceux-là je ne vois guère qu'il soit utile d'apprendre l'harmonie, le métier de compositeur n'étant de nos jours qu'un gagne-pain des plus aléatoires — se les assimilera bien rapidement, en écoutant et en lisant simplement de bonne musique. Je crois que le fait de réaliser de nombreuses bases chiffrées ne lui sera que fort peu utile à ce point de vue : je suis persuadé même que, fort souvent, par ce genre d'exercice, il acquerra des manières d'écrire tout à fait vicieuses, quoique en apparence non fautive suivant les règles : il suffit de jeter les yeux sur les réalisations données en exemple dans certains traités d'harmonie, pourtant considérés, pour s'en convaincre.

Est-ce à dire qu'il faille laisser l'élève écrire n'importe comment suivant sa fantaisie ? Nous n'avons point dit cela. Nous n'avons point dit non plus que l'harmonie ne devait pas obéir à certaines lois fondamentales. Ces lois existent à n'en pas douter. Mais comme elles ne sont autres que celles qui régissent tous les arts, à savoir celles du bon sens, du bon goût et de la logique, il ne paraît pas possible de les formuler d'une façon précise, car elles sont innombrables et sujettes à des variations, suivant les cas particuliers qui se posent. C'est pourquoi la fréquentation d'un maître, qui soit en même temps un juge excellent, est indispensable à l'apprenti-compositeur. Ce maître lui enseignera à lire et à comprendre les chefs-d'œuvre de ses illustres prédécesseurs et à saisir les beautés du style musical. En même temps il lui imposera les travaux d'écriture nécessaires, parmi lesquels il faut citer au premier rang la fugue et la variation. Mais dans ces divers travaux, l'on voudra bien considérer que l'élève s'attachera beaucoup mieux à sa fonction de musicien, en choisissant lui-même ses thèmes, et qu'il n'y a lieu de réprocher son choix et sa manière de mettre en œuvre que dans les seuls cas où ils seraient contraires à la logique et au bon goût. On lui apprendra ainsi à exercer constamment sur lui-même le sévère contrôle qui doit lui servir à conserver le maintien de sa dignité d'homme et d'artiste, et à mériter à son tour la palme de l'immortalité.

Etienne ROYER