

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

.....

Il existe dans notre art une *tradition du style polyphonique* (1), basée sur l'écriture par notes de passage. Le génie de certains maîtres (principalement celui de J. S. Bach) l'a consacrée. Elle se justifie par la logique avec laquelle l'oreille écoute les mouvements de parties ; par la largeur de conception harmonique qu'elle favorise ; par la technique à la fois solide et hardie, qu'elle donne aux musiciens.

Ne vous semble-t-il pas qu'on l'oublie un peu ? Nous voudrions ici, non seulement rapporter qu'elle existe et qu'elle est bienfaisante, mais aussi tenter (dans la mesure du possible) de fixer certains points de cette doctrine. Certes, le style fugué, où mène assez naturellement l'emploi des notes de passage simultanées, dans la composition libre, n'est pas du tout la seule façon de concevoir de la belle musique. Il peut se rencontrer des suites d'accords enchaînés d'une façon purement harmonique : on en a vu d'admirables exemples dans *Pelléas et Mélisande*. Et quand aux mouvements de parties, on a le droit de préférer en certains cas (cela dépend du but et du genre d'expression) des réalisations où ne se produisent que des rencontres de tierces ou de sixtes, d'une onctueuse et parfaite suavité. Mais il n'est pas moins vrai que du jour où la technique de Bach fut retrouvée par nos musiciens, leur pensée y gagna un langage d'une variété, d'une liberté, d'une force nouvelles. On sait l'appauvrissement de la technique française après la mort de Rameau (2). Ses successeurs oublièrent sa belle et audacieuse écriture, qu'on remplaça par de simples enchaînements harmoniques, timides et nus. Il fallut que peu à peu nos compositeurs (3) découvrirent — avec joie — le véritable style de Bach, pour que reflorît en un magnifique renouveau, la musique française. Nous ne pouvons mieux faire que de citer ici quelques lignes, si caractéristiques, de la belle préface de Gounod à son édition des chorals de J. S. Bach (4) :

« La clef de l'inépuisable variété de combinaisons que présentent les œuvres de Bach sous le rapport de l'harmonie et du contrepoint, est surtout dans l'emploi presque continu des notes de passage, et dans la logique inflexible avec laquelle chaque partie nourrit sa marche et maintient sa direction dans l'ensemble, en dépit des dissonances passagères qui en peuvent résulter. Ce sont en quelque sorte des « courants de musique » en sens opposé, qui se rencontrent et se traversent sans s'interrompre ni s'annuler, chacun tendant vers son but en vertu d'une attraction irrésistible.

« Il est vrai que l'oreille trop amollie par le plaisir un peu monotone des consonances perpétuelles, éprouve quelque aversion pour ce vigoureux régime qui trouble d'abord, ses habitudes et secoue sa paresse ; mais lorsque par un commerce assidu on a pénétré le sens et compris 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

« L'influence des maîtres est une véritable paternité. Vouloir se

passer d'eux est aussi sensé que de prétendre être père sans avoir été fils...

« Ce qu'on ne saurait trop mettre en évidence, c'est que l'audace incomparable, de J. S. Bach est en raison même de la sévérité de sa discipline » (1).

Nous ajouterons que la comparaison de Gounod (*ondes sonores*), est la sensation même que donnent ces « courants de musique », perçus à l'orchestre, à l'orgue, aux voix. Dès le début, nous insistons sur ce point, et tout particulièrement : car on a pris l'habitude (plus commode) de jouer et de juger les contrepoints *au piano* (2). Or il ne donne qu'une idée assez lointaine (voire fausse, lorsqu'il est touché sans douceur), de la réalité des mouvements de parties. Bien des rencontres de notes y semblent dures, creuses, quand le lecteur ne sait ou ne veut faire chanter son instrument. C'est tout autre chose si l'on écoute les mêmes passages exécutés par les voix ou par l'orgue. Les maîtres du XVI^e siècle le savaient bien (3), qui souvent écrivaient l'accord parfait sans la tierce, ne craignant point l'attaque de la quinte à vide. Or, comme en définitive les exercices d'école sont censés être écrits pour les voix, c'est donc à la sonorité chorale qu'il s'en faut rapporter : à défaut de celle-ci, que l'on ait recours à l'orgue. Enfin, si l'on ne dispose que d'un piano, y conserver un jeu lié, uni, sans heurts. Le simple bon sens et la plus élémentaire logique doivent suggérer cette manière « bienveillante » de jouer les leçons.

Quoiqu'il en soit, il paraît assuré que restreindre la pratique des notes de passage, par la crainte de ces illusoire « duretés », si courantes chez les maîtres les plus purs, conduit trop souvent à certain style fade et mesquin (4). L'usage d'un pareil style est plus mauvais qu'on ne saurait dire, car il tend à dégoûter les élèves de la fugue. Aujourd'hui, beaucoup d'entre eux ignorent les richesses infinies de cet art. Sans avoir acquis la technique préalable, ils se dirigent alors vers un style harmonique à mouvements parallèles qui — privé du génie souple et de la tendresse d'un Claude Debussy — n'apparaît plus que massif, monotone, immobile, factice. Ou bien, ces « jeunes » ne reculent devant aucun néologisme. A l'Ecole, on leur défend d'annodiner rencontres de notes. Pour se venger, une fois libres, ils n'hésitent plus dans leurs œuvres indépendantes, que de septièmes et de neuvièmes, le tout dans plusieurs tons simultanément. Et sans doute, ces moyens peuvent conduire aussi à de la beauté ; loin de nous l'intention de les blâmer *a priori*, ou de nous scandaliser de trouvailles imprévues. Mais un tel style n'est pas le seul possible ; songez à *Pénélope* ou à la *Chanson d'Ève*. En outre, et dans tous les cas, la vraie maîtrise n'est point unilatérale. Elle use de mille ressources, à la fois anciennes et toujours jeunes ; elle possède le charme, la sou-

(1) Parce que cette discipline force le musicien, pour vaincre les difficultés de réalisation qu'elle propose, d'imaginer de nouvelles formes.

(2) Ainsi que — cela va de soi — les leçons d'harmonie et les fugues d'école.

(3) Rappelons d'ailleurs que ces musiciens, comme aussi J.-S. Bach, avaient au sujet des voix une expérience que nous perdons un peu, à moins de conduire nous-mêmes des chœurs. C'est donc tout naturellement sur des chorals de Bach que nous étagerons, en grande partie, les remarques qui vont suivre.

(4) Dans un choral, par exemple, l'on a une tendance d'harmoniser chaque note : d'où une gêne, un ennui, un bavardage d'une insupportable lourdeur. Par exception, cependant, des textes des chorals contenant très peu de notes peuvent être traités sans l'interprétation d'aucune d'entre elles comme note de passage : mais à condition de ne pas craindre les accords du second, du troisième et du sixième degrés. Il sera excellent ainsi de se familiariser avec ces accords parfaits si peu employés dans les premières leçons consonnantes des traités d'harmonie.

(1) Le mot « polyphonique », n'a pour lui que la force de l'usage ; et nous nous excusons de l'employer car (ainsi que l'a judicieusement fait remarquer M. A. Gedalge), il faudrait écrire : polymélodique. De simples enchaînements d'accords, sans mélodie, sont « polyphoniques », puisqu'il y a « plusieurs sons ».

(2) En exceptant Berlioz, dont le génie avait créé d'instinct (il connaissait très mal J.-S. Bach) le langage contrapunctique qu'il lui fallait, et dont le style orchestral est si bien celui qui convient à la réalisation d'un ensemble sonore et vivant. Mais que n'eût-il pas écrit, s'il avait eu l'avantage d'une plus solide technique acquise dès l'Ecole ?

(3) Ce furent d'abord Gounod et César Franck, puis Bizet, M. Saint-Saëns, etc.

(4) Choudens, éditeur.

plése, et cette imagination particulière qui invente des mouvements de parties ou des rythmes harmonieux. Il n'est pas trop tôt de la développer, dès le temps des études de contrepoint. Ainsi, dans cette apologie des notes de passage, notre but est tout autre que de diriger les élèves vers la « dureté musicale » (1) ; l'âpreté d'ailleurs est loin de constituer la seule force. Mais justement parce qu'en art, il n'y a pas rien que heurts, ni que lignes ou rythmes « à l'emporte-pièce », c'est en faveur du charme, de la sérénité, de la beauté pure, que nous tentons le travail qui va suivre.

Au demeurant, c'est un leurre de croire qu'une technique intelligente et musicale ait jamais nui à l'originalité. Au contraire : la sûre possession de cette technique nous fait mieux découvrir l'orée des sentiers encore à peine frayés dans la forêt mystérieuse ; on les aborde avec d'autant plus de hardiesse et de bonheur, qu'on aura mieux su d'abord reconnaître les routes déjà fréquentées.

On dira sans doute qu'il y a une part de convention dans les règles du contrepoint ; c'est évident (et nous y revenons plus loin).

Beaucoup d'entre elles ne sont là que pour augmenter la difficulté, pour mieux entraîner à franchir les obstacles avec grâce. Mais on peut : ou bien se montrer timoré quant aux mouvements de parties (je veux dire au sujet des « rencontres de notes ») ; et alors il faudra presque nécessairement témoigner d'une certaine indulgence à d'autres égards (octaves ou quintes réelles sur les temps faibles, mais insuffisamment séparées ; rupture de la syncope ; unissons trop fréquents ; deux accords par mesure, etc.) ; ou bien au contraire, nous déciderons de rester très strict pour tout ceci, et très large quant aux rencontres de notes. Ce second parti nous semble de beaucoup le plus musical, et c'est pourquoi nous l'adoptons. De plus il a l'immense avantage de s'inspirer du vrai style des maîtres, d'y amener naturellement l'élève, de lui donner la meilleure écriture pour l'orchestre et les voix. Enfin, il est le seul qui développe cette imagination dont nous parlions tout à l'heure : celle qui crée des mouvements mélodiques ; il est le seul avec lequel l'élève ait du plaisir à travailler. Et c'est de la plus extrême importance. Il faut aimer ce qu'on écrit ; ou mieux : il faut n'écrire que ce qu'on aime. Aussi bien dans le contrepoint le plus sévère, que dans la fantaisie la plus libre. A ce seul prix, le contrepoint et la fugue peuvent avoir quelque utilité ; sinon, ils sont nuisibles.

Cette doctrine nous fut enseignée par Massenet et par M. André Gedalge (2). Nous tenterons ici d'en fixer certains points, notamment au moyen d'exemples extraits de chorals de J. S. Bach (3). Mais avant d'aborder l'étude propre des notes de passage et des « rencontres » qui en peuvent résulter, nous voudrions élucider et en quelque sorte expliquer, donc légitimer, la question des Règles en matière d'enseignement musical.

Nous n'examinerons pas le détail de ces règles d'harmonie ou de contrepoint. Supposons-les connues, et supposons aussi qu'on les applique avec rigueur (4). Rappelons seulement que les deux règles primordiales (incontestables, celles-ci), sont les suivantes :

(1) Au contraire ; car en définitive cette étude est précisément destinée à rendre le contrepoint et la fugue plus attrayants, si possible, et plus musicaux ; elle désire ramener l'élève à la juste appréciation de qualités qu'il finirait un jour par méconnaître tout à fait, au grand détriment de l'art.

(2) Et nous ne leur témoignerons jamais trop de reconnaissance.

(3) L'usage des notes de passage dans les leçons d'harmonie peut être excellent. Nous en donnerons plusieurs exemples empruntés à des auteurs dont l'autorité nous semble peu contestable.

(4) Cette rigueur est nécessaire au bon « entraînement » de l'élève. Toutefois, il nous paraît qu'on pourrait, à de certains égards, l'adoucir ; quitte à se montrer plus exigeant encore quant à l'élégance des lignes et à la musicalité de l'ensemble (on ne le sera jamais trop). Ainsi, pourquoi défendre de finir ou même de commencer par un croisement, si la sonorité vocale n'en est pas mauvaise ? Pourquoi exiger, en la mineur, la terminaison avec *sol dièse*, alors que *sol bécarré*, bien amené, conclut avec bien assez de certitude ? Pourquoi ne pas y admettre (on en trouve, d'ailleurs, un exemple, dans le traité de M. Théodore Dubois) *fa dièse* et *sol dièse* en descendant comme en montant (voyez aussi le sujet même de la célèbre fugue

1° La souplesse, l'élégance des mouvements mélodiques ; 2° la bonne harmonie (1) et la musicalité générale d'un contrepoint, quel qu'il soit. Mais, comme nous allons citer des passages de J. S. Bach, et que nous recommandons aussi vivement que possible l'étude approfondie de ce grand maître, nous croyons utile de préciser notre pensée au sujet des règles. Car il les enfreint à tout instant et de la façon la plus nette, la plus audacieuse. Examinons-donc la nature et le fondement de ces règles.

On sait que, dans le contrepoint, certaines interdictions sont purement conventionnelles, et nullement exigées par le sens musical. En général on peut y voir des survivances d'anciens usages d'ailleurs non obligés même chez les anciens) et qu'à dessein les professeurs ont rendues rigoureuses et strictes, pour le but déjà indiqué tout à l'heure : augmenter la difficulté afin de mieux entraîner l'élève (exemple : ne pas terminer, à deux parties, par la tierce ; ne pas user de la seconde augmentée, même en mineur, ni de la quinte diminuée, etc.).

Il est évident que tout cela n'est que convention, et qu'à nos oreilles un contrepoint à deux parties pourrait, aussi bien qu'à trois ou à quatre parties, finir par la tierce (2). On sait seulement que ce sont des conventions provisoires (certaines, nous l'avons dit tout à l'heure, nous semblent assez discutables et il y aurait probablement intérêt à les modifier ; mais l'essentiel est que, chaque convention étant imposée au début de ces études, l'élève s'y considère comme rigoureusement astreint).

En second lieu, nous trouvons les règles logiques particulières à chaque espèce, celles qui résultent du rythme imposé, ou du style même (consonnant) de tout contrepoint. Il est bon de les tenir pour absolues et, par exemple, de ne jamais répéter des notes en noires, comme de ne jamais remplacer deux mouvements chromatiques, de ne pas employer de septièmes sans préparation, etc.

Mais il existe d'autres règles, qui sont celles en usage dans l'étude de l'harmonie, et qu'on applique également à celle de la fugue d'école. Or, consultez les maîtres du passé, les meilleurs, les plus réellement « puristes » ; vous discernerez peu à peu, non sans quelque stupéfaction, qu'il n'est presque pas une de ces règles — disons mieux : pas une, même celle des octaves consécutives, — qu'ils n'enfreignent à l'occasion. Nous préférons le dire tout de suite, et franchement, car il serait fort regrettable de laisser croire à l'élève qu'il fut en possession d'une religion parfaite, — pour qu'ensuite il s'aperçût que les dogmes en sont niés par les grands musiciens.

En particulier, les maîtres du XVI^e siècle furent peu sévères au sujet des quintes et des octaves (retardées, ou même réelles) ; ils écrivaient des sixtes et quarts, ainsi que Bach en ses chorales (malgré l'opinion erronée qui voudrait nous faire accroire que cet accord n'est pas dans le « style sévère ») ; ils n'ont pas craint des octaves ou des quintes par mouvement direct, que proscrirent les traités d'harmonie ; mais il y a mieux. On trouve chez eux des fausses relations de triton, des fausses relations chromatiques ; des exemples (3) flagrants de « retard avec la note retardée » ; J. S. Bach y ajoute des

d'orgue de J.-S. Bach, en *sol mineur*). Puis, il y a parfois d'excellents intervalles mélodiques de sixte majeure qu'il est fâcheux de proscrire ; ils sont aussi aisés à chanter que d'autres intervalles moins considérables ; il y a des exemples du dessin isolé *fa, sol, la, si* excellents, malgré l'intervalle du triton. Enfin, nous insisterons plus loin, et tout particulièrement, sur le cas de la fausse relation de triton, et sur celui des quintes qui ne sont point par notes réelles, et que l'oreille n'entend pas pour telles.

(1) Bien entendu, l'on admettra pour excellents, à l'occasion, les accords du 2^e degrés, du 3^e, du 6^e degrés.

(2) Certaines règles du contrepoint fleuri sont essentiellement de convention : comme de n'y point permettre l'échappée, si ce n'est à la résolution d'une syncope. Il est évident, d'ailleurs que, dans ce genre relativement plus facile, l'entraînement sera préférable si les restrictions sont plus sévères (à charge d'être édictées dans un esprit musical).

(3) Et cela en des œuvres chorales, — il faut noter cette « aggrava-tion » de la licence...

dissonances non préparées et non résolues, et toutes sortes d'autres licences.

Un de mes confrères m'écrivait il n'y a pas longtemps :

« Je relis attentivement le clavecin bien tempéré, au point de vue de la correction de l'écriture », et je m'aperçois, qu'« il n'y a pas une ligne entièrement correcte, non seulement au point de vue scolastique, mais même au point de vue style libre, mais pur »... Il ne s'agit pas de licences exceptionnelles ; *c'est la façon ordinaire d'écrire de Bach, même en des compositions d'allure scolastique* »...

Quant à Mozart, ses sonates nous éclairent sur le cas qu'il peut faire de la règle du retard (ou de l'appoggiature) à éviter simultanément avec la note réelle. A ce sujet également, est-il besoin de citer l'Andante de la *Symphonie pastorale* ? Pareillement, on rencontre chez Franck, chez Gounod, chez Bizet (entr'acte du tableau des Contrebassiers, etc.), et même chez M. Saint-Saëns, de semblables licences, d'ailleurs excellentes musicalement, est-il besoin de le dire ?

Alors ?... alors, on n'a pas le choix. Ou bien l'on estimera que la codification actuelle des Traités correspond à une écriture réellement plus pure « chez les compositeurs qui respectent ces défenses », — ou bien au contraire, on jugera que cette codification n'est qu'artificielle ; que le vrai purisme (1) n'est point là, mais dans l'élégance des mouvements de parties, la beauté des harmonies, la sobriété des lignes, l'unité, l'absence de bavardage et la maîtrise du style : les vraies qualités classiques de nos tragédies, d'autre part, étant justement celles du style, de la logique et de la justesse d'expression, mais non du tout dans le fait d'avoir respecté le dogme des « trois unités », ni d'avoir employé des alexandrins à césure régulière.

Toutefois, cette indépendance des maîtres à l'égard des règles (sur laquelle il nous fallait insister dès le début pour éviter tout malentendu, et justement afin de prévenir le discrédit absolu où elles tomberaient, le jour où l'élève cesserait d'y croire), cette liberté nécessaire n'empêche point que certaines règles, chez ces maîtres, restent la généralité ; ou du moins l'on peut soutenir qu'on discerne toujours qu'elles furent à l'origine de leur technique (2).

La conclusion logique, c'est qu'à l'école elles sont utiles à la bonne formation du style (à la condition expresse de ne jamais perdre de vue la musicalité, et sous la réserve de ne point oublier, qu'elles sont un soutien provisoire). On a constaté d'ailleurs que la plupart des élèves à qui une entière ou même une trop grande liberté se trouve laissée dès le commencement de leurs études d'harmonie, ne savent profiter de cette liberté comme il conviendrait, et qu'à côté d'assez peu fréquentes trouvailles, ils écrivent le plus souvent des réalisations d'une musicalité contestable, — ou bien encore de simples mouvements parallèles assez grossiers, qui les privent des ressources précieuses qu'offrent les renversements plus subtils. Il semblerait donc que cette liberté ne fût bonne (3) qu'après une sorte de stage plus discipliné.

Somme toute, les règles des traités ne sont pas du tout un code qui régit la musique avec rigueur. Elles ne sont ni nécessaires, ni suffisantes. La musicalité véritable est bien autre chose, plus mysté-

(1) Pour prendre un exemple très net : la pureté de style n'appartient pas forcément à quiconque s'interdit la *simultanéité du retard et de la note réelle*. Et il serait assez ridicule de prétendre que Mozart ait écrit moins « purement », parce qu'il a su — avec, d'ailleurs, une élégance extrême — enfreindre cette défense en un très grand nombre de cas.

(2) En dépit des très nombreuses infractions que plusieurs de ces Maîtres se permirent ensuite. Les cahiers de contrepoint de Beethoven, notamment, témoignent qu'il s'efforça d'obéir à ces règles, dans le temps de ses études d'élève.

(3) Et, par exemple, si l'élève se permet dès le début, la faculté de l'appoggiature avec la note réelle, il s'en sert parfois pour écrire des rencontres fort laides, sur la note sensible notamment (le choc de la sensible et de la tonique se trouve d'ailleurs chez Bach, mais il y a la manière...). De même pour les fausses relations chromatiques, et pour bien d'autres « fautes » que, par la suite, on sait rendre « heureuses ».

rieuse, moins définissable. Mais certaines de ces règles, néanmoins, restent fort utiles à l'école. Il y a donc, une pureté de « style d'école », une sorte de *correction provisoire* vers laquelle il est bon de tendre, indépendamment de la musicalité avant tout nécessaire (1). Le détail de ces règles et leur application, sont d'ailleurs choses très délicates. Si les professeurs sont d'accord au sujet des octaves consécutives, ou des quintes par notes réelles, il peut exister déjà certaines divergences lorsqu'il s'agit de quintes par notes de passage ; *grammatici* certain sur les nombreux cas d'octaves ou de quintes prises par mouvements directs (et comment établir ici de règle générale, alors que tout dépend non seulement du degré sur lequel se produit l'intervalle coupable, mais encore du plus ou moins de *netteté de l'harmonie* ? l'oreille seule peut décider...). La simultanéité d'une appoggiature (ou d'un retard, ou d'une broderie, ou d'une note de passage) et de la note réelle peut n'être pas mauvaise, musicalement parlant, et c'est alors affaire de convention à établir, si l'on veut la défendre. Enfin, il ne nous semble pas que la théorie des notes de passage soit exempte de toute obscurité. Pussions-nous apporter quelque lumière en cette dernière question, et contribuer à l'union si désirable en pareille matière.

**

Rappelons d'abord la définition et le principe des notes de passage :

Pendant toute la durée d'un même accord, une voix garde le droit de se mouvoir par degrés conjoints (ou par broderie d'une note réelle) et de faire entendre ainsi des notes étrangères à l'accord, excepté sur le premier temps de cet accord (2).



(1) et (2) notes de passage



(3) broderie

Mais les autres parties peuvent se déplacer également, soit en chantant des notes constitutives de l'accord, soit par broderies ou par notes de passage :



(4) ré de passage contre mi note réelle



(5) id.

(1) Notons que si l'élève n'a pas été soumis à une tutelle trop étroite et trop peu musicale, la discipline à laquelle il accepta d'obéir ne le prive aucunement, par la suite, des libertés les plus hardies. Mais c'est surtout par la meilleure pratique des notes de passage qu'il s'y acheminera, tout naturellement.

(2) On verra plus loin des exemples de Bach avec notes de passages sur le temps où se forme un accord (sauf au premier temps de la mesure).

Or, en principe, la règle des notes de passage est qu'elles sont libres de se mouvoir pendant toute la durée de l'accord, dans une ou dans plusieurs parties à la fois, *contre d'autres notes de passage ou contre des notes de l'accord*. Et c'est là que réside tout le débat. Car immédiatement, l'on objectera que de ces mouvements libres il peut résulter des rencontres mauvaises, désagréables à l'oreille, et qu'on appelle des « frottements » trop durs (1).

Evidemment, le cas se présente journellement chez les élèves inexpérimentés. Mais qui donc a prétendu qu'en musique il pût suffire d'appliquer une règle au hasard, pour en réaliser un passage véritablement musical ? Il va de soi que l'application d'une règle d'art exige un discernement particulier, c'est le cas de toutes les prescrip-

(1) On peut surtout dire que ces frottements, dans certains cas, ne sont pas conformes à la logique de l'harmonie consonnante : alors que dans des compositions qui dès le début s'affirment franchement dissonantes (cf. *quatuor à cordes* de M. Strawinsky), ils peuvent être tenus pour très acceptables. Mais de là jusqu'à interdire toute rencontre des notes produisant deux septièmes ou deux 9^e consécutives, il y a loin ; et c'est en quoi les exemples de Bach nous seront précieux.

tions relatives aux enchaînements d'accords, et c'est le cas de la mise en jeu du principe de liberté des notes de passage. Mais ce principe n'en est pas moins la règle, base du style contrapunctique et de l'écriture dite polyphonique, consacrée par les œuvres de Bach, par maint quatuor de Mozart ou de Beethoven et par tant de belles compositions de notre Ecole moderne.

Il nous sera impossible d'examiner tous les cas différents de rencontres de notes, de frottements licites ou non, car on conçoit l'infinie diversité de ces combinaisons ; et de plus, tel mouvement de détail qui est bon dans certains cas (notamment avec une harmonie franche et bien assise, avec une ligne mélodique expressive) devient mauvais s'il se ressent de l'impression déjà fâcheuse d'un accord vague ou d'un chant sec et froid. Mais nous essayerons, par des exemples appropriés, de faire comprendre à l'élève quelles sont les ressources dont il lui est loisible d'user, et de quel prix lui seront ces ressources lorsqu'il abordera l'art difficile des *Mélanges à quatre parties*. ou celui, non moins délicat, de la *Fugue d'école*.

(à suivre)

Ch. KOECHLIN

BORODINE ET LISZT



Franz LISZT, à Weimar

Parmi les nombreuses lettres de Borodine publiées en Russie par Vladimir Stassoff qui, comme on le sait, était l'ami intime des « Cinq », l'âme du jeune cercle de la nouvelle école russe et un des plus énergiques propagandistes de la musique russe, il y en a quelques-unes qui offrent un grand intérêt, non seulement pour les admirateurs du talent de Borodine, mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent à la vie des grands musiciens et à tout ce qui concerne l'Art musical.

Il nous semble intéressant d'offrir aux lecteurs du *Monde Musical*, avec une brève notice biographique, celles des lettres de Borodine à sa femme, où le compositeur russe, avec toute sa charmante franchise et sa vivacité d'esprit, nous décrit les impressions de ses rencontres avec Liszt à Weimar et Iéna. Le portrait du grand homme dépeint par Borodine est tellement vivant et sympathique, que, bien qu'on ait déjà beaucoup écrit sur le grand pianiste, on a un vif plaisir à connaître quelques nouveaux détails de sa vie tout en faisant mieux connaissance avec l'auteur du *Prince Igor*, dont on connaît bien en France les œuvres, mais peut-être pas suffisamment la vie et le caractère.

Borodine naquit en 1834 à Saint-Petersbourg où il passa presque toute sa vie et mourut en 1887. Jusqu'à l'âge de 30 ans, il n'étudia jamais sérieusement la musique. Cependant il l'aimait déjà passionnément dès sa plus tendre enfance, jouait en amateur de la flûte, du violoncelle et du piano et composait en s'amusant des romances, des fugues et de la musique de chambre. A cette époque, il connaissait très peu de musique, cependant savait par cœur les symphonies de Beethoven et de Haydn, se montrait surtout admirateur de Mendelssohn et connaissait à peine Schumann et Chopin. Il avait souvent l'occasion de jouer chez des amis de la musique d'ensemble de Spohr, Gade, Boccherini et Mendelssohn. Une autre passion, peut-être encore plus forte que celle de la musique, était sa passion pour la chimie. Pendant tout le temps qu'il fut élève à l'Académie de médecine de Pétersbourg, c'est à la chimie qu'il s'intéressa le plus. En 1862, il allait devenir lui-même professeur de chimie à cette académie. Pour se perfectionner

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

(Suite)



I. - Des notes de passage dans les leçons d'harmonie

Les traités sont assez laconiques au sujet de ces rencontres de notes. On conçoit très bien qu'au début des études d'harmonie il faille se préoccuper tout d'abord de la plénitude et de la douceur des enchaînements. Pourtant, nous sera-t-il permis de penser que les notes de passage, bien souvent, ne font qu'augmenter cette plénitude sans attenter à la douceur ? On en jugera par les exemples qui vont suivre. (Nous rappelons à l'élève qu'il faut s'efforcer d'entendre les parties chanter. Il écrit pour les voix : qu'il s'exerce l'oreille à la sonorité de ces ondes mouvantes.)

L'usage de ces moyens dans les leçons de concours peut être excellent. Non seulement les notes de passage ont un charme tout particulier et donnent lieu à des harmonies fort savoureuses, mais il en résulte (et ceci est précieux quant à la culture musicale, but réel de ces études) une compréhension plus large des chants et des basses. Il n'est pas utile, il est souvent déplorable d'harmoniser chaque note — quelle que soit l'érudition dont on fasse preuve ainsi, en fait d'accords altérés ou de résolutions exceptionnelles. Là n'est pas le but de l'harmonie, et c'est acquérir un mauvais style (dont parfois il devient assez malaisé de se dégager), que de compliquer ainsi sans raison. Les notes de passage ne détruisent pas le sentiment harmonique, bien au contraire. Employées à propos dans ces leçons de concours, elles y apportent un nouvel intérêt et aident à trouver l'interprétation la plus musicale. Nous comprenons très bien que certains professeurs (c'était le cas de Xavier Leroux) n'éprouvent qu'une sympathie limitée pour ces « Basses et chants alternés » qui sont des sortes de devinettes où l'on doit retrouver l'exacte combinaison de thèmes de l'auteur. Ce n'est pas de la vraie harmonie, mais en général c'est encore moins du vrai contrepoint, et nous n'avons pas à nous en occuper ici. Notre conception des notes de passage est tout autre...

Il n'est pas contestable qu'au point de vue rythmique, certaines notes de passage ne soient préférables aux réalisations « de tout repos », dont les élèves des classes d'harmonie prennent trop aisément l'habitude. Ainsi, le passage suivant ne contient pas de « faute », mais il est médiocre parce que « le rythme est froid » :



Au lieu de cette réalisation, à laquelle jamais on ne songerait (si ce n'est avec une intention humoristique), dans un morceau de vraie musique, il est bien naturel, et très classique, d'écrire :



Voici maintenant divers exemples extraits des recueils publiés par Lavignac (Lemoine éditeur) :



Chant donné (Guiraud)
 (X) *fa, do, la*, notes de passage, (rencontre de quinte par mouvement contraire.)



Chant donné (Delibes)
 (X) *ré bémol* de passage, (septième par mouvement contraire contre *mi bémol* au moment du changement de position de l'accord.)



Chant donné (César Franck)
 (X) *ré dièze* de passage, (en seconde par mouvement contraire contre *mi* de l'accord.)



Chant donné (Delibes)
 (X) *ré bémol* de passage, (enseptième par mouvement direct contre *mi bémol* du contralto.)



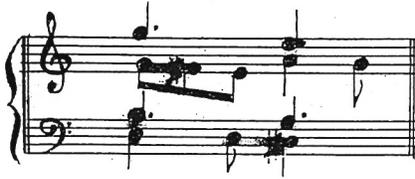
Chant donné (César Franck)
 (X) *do dièze* de passage (en neuvième par mouvement direct contre *ré dièze* du soprano.)



Basse donnée (Guiraud)
 (X) *ré dièze* de passage, (en seconde directe avec *do dièze*, note réelle du ténor)



Leçon de Ch. Lenepveu
 (X) *do dièze* de passage donnant avec la basse deux septièmes consécutives.



Leçon de M. Th. Dubois
 (X) *ré* de passage donnant deux neuvièmes consécutives (entre basse et contralto).



Leçon de Ch. Lenepveu
 (X) notes de passage au soprano (*mi bémol* et *ré*) en neuvième contre les *ré* et *do* du ténor.



Chant donné (Guiraud)
mi bémol, si bémol, sol, notes de passage, *do* note réelle. L'accord est 6/3 sur *la* et le *do* du soprano appartenant à cet accord, se trouve attaquée sur les notes de passage *sol, si bémol, mi bémol*.

On trouverait, avec des broderies et même avec des appoggiatures, des exemples de rencontres analogues. Nous pensons toutefois que les précédentes citations suffisent à prouver l'intérêt et l'utilité des notes de passage dans les leçons d'harmonie. D'ailleurs, nous n'insistons pas davantage sur ce premier chapitre 1° d'abord, parce que la plupart des professeurs, ainsi que ceux de leurs élèves qui sont déjà expérimentés, connaissent bien toutes les ressources qu'offre ce genre d'écriture, parfois un peu trop délaissé; 2° et parce que, bien qu'agréables, utiles, musicales — et dans un certain sens, nécessaires en ce domaine de l'harmonie — ces notes de passage cependant n'y sont point aussi indispensables que dans le choral, le contrepoint et la fugue, où sans

elles (à moins d'un surprenant hasard), *on ne peut rien écrire de bon* : il faut bien se le tenir pour dit.

(à suivre)

Ch. Kœchlin.

ERRATA

Dans notre numéro de septembre, deux erreurs de typographie se sont glissées dans l'article de M. Ch. Kœchlin :

1° La note (3) de la 2^e colonne (1^{re} page) doit porter *étayerons* au lieu de *étagérons*;

2° Page 265, 2^e colonne, 4^e alinéa, il faut : « de ne jamais user de mouvements chromatiques » au lieu : de ne jamais remplacer deux mouvements chromatiques.

CHARLES KOECHLIN

Loin de toute coterie, de toute chapelle, d'une liberté et d'une indépendance magnifiquement, Charles Kœchlin poursuit, à la campagne, sa vie de labeur acharné. Cette liberté qui marque si fort la vie de Charles Kœchlin est aussi la raison de la variété prodigieuse de son œuvre et des moyens dont il l'exprime. Consultez la liste de l'œuvre de cet artiste et vous serez stupéfait de l'abondance de ses ouvrages dont fort peu, hélas, sont édités et dont on n'a que trop rarement l'occasion d'apprécier au concert les qualités si diverses. L'œuvre d'orchestre de Kœchlin se compose de nombreux poèmes symphoniques dont les principaux sont : la Forêt, les Saisons (suite de quatre symphonies en plusieurs parties sur le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver). Danses Antiques, Etudes Antiques, Ballade pour piano et orchestre. Rapsodie sur des Chansons Françaises, l'Abbaye (avec chœurs), Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes (également avec chœurs). Son œuvre de musique de chambre n'est pas moins importante. Elle comprend des Sonates pour flûte et piano, hautbois et piano, violon et piano,

alto et piano, violoncelle et piano, cor et piano, basson et piano, trois quatuors à cordes, une sonate pour deux flûtes seules. Aucune de ces œuvres ne sont éditées. C'est un trésor musical presque inconnu. Parmi les œuvres symphoniques, quelques-unes ont été exécutées aux Concerts Colonne et aux Concerts de Félix Delgrange ; quant aux œuvres de musique de chambre les Sonates pour violon, pour alto, pour flûte et le premier quatuor ont été joués une seule fois. Les œuvres éditées se composent de l'Abbaye, des recueils de mélodies (publiés par l'auteur) et de morceaux de piano (Paysages et Marines, et cinq Sonatines chez Mathot, 11, rue Bergère). Si l'on parcourt les recueils de mélodies de Kœchlin on pourra déjà se rendre compte de l'évolution que ce musicien a subie et de la maîtrise avec laquelle il possède son métier. L'écriture toujours très serrée est d'une variété extraordinaire. Ce qui la caractérise, c'est une grande souplesse de ligne, une grande habileté qui lui permettent de s'exprimer aussi aisément lorsqu'il se sert d'une écriture extrêmement simple (comme dans les Sonatines : de

piano) que lorsqu'il emploie l'écriture complexe et touffue de certaines œuvres d'orchestre (comme dans sa Rapsodie sur des Chansons Françaises exécutée l'hiver dernier aux Concerts Colonne). Tout cela est un jeu de contrepoint et que le contrepoint soit tonal ou polytonal cela importe peu. On a tort de vouloir séparer la musique en deux lorsqu'il s'agit de polytonalité ; c'est aussi absurde que si l'on disait : il y a la musique à deux parties, à trois parties ou à quatre parties.

La musique de Kœchlin est celle d'un penseur et d'un artiste que l'on sent constamment en contact avec la nature. C'est une musique essentiellement austère, profonde et robuste, longuement méditée et mûrie avant d'être exprimée. La vie de travail de Kœchlin ne se borne pas à la musique seulement. Sorti de Polytechnique, il continue à s'intéresser aux mathématiques, à l'architecture, à l'astronomie et je suis bien sûr que ces travaux si divers ne sont pas complètement étrangers à l'épanouissement de son instinct musical si puissant.

DARIUS MILHAUD.

NOTRE PORTRAIT

Hélène LAPIERRE

Malgré les difficultés de la carrière de virtuose, en France, nos jeunes artistes ne se découragent pas et comme s'ils voulaient vaincre les obstacles à force de talent — ce qui est le moyen le plus sûr, car tous les autres échouent, s'ils ne s'appuient pas sur la valeur perso. telle — nous les voyons s'affirmer chaque année avec une foi robuste.

Mlle Hélène Lapierre est de ce nombre. Née à Paris le 23 novembre 1900, elle a commencé ses études musicales à l'âge de 5 ans et ayant pris part deux ans après à un concours de jeunes prodiges, elle y fut très remarquée par M. Alfred Cortot. Elle travailla dès lors sous la direction de ce maître et elle fut reçue

en 1913 au Conservatoire dans la classe de solfège de Mme Roy et dans la classe préparatoire de piano de Mme Marguerite Long. Elle en sortit avec une première médaille et elle entra en 1916 dans la classe supérieure de M. Alfred Cortot. En 1918, elle s'y voyait récompensée par un beau premier prix ; elle avait suivi en même temps la classe d'ensemble de M. Camille Chevillard et travaillé l'harmonie avec Xavier Leroux.

Douée d'une nature de virtuose, Hélène Lapierre parut aussitôt après au Casino de Royan, sous la direction de M. Alfred Bachelet.

Elle ne fut pas moins fêtée, l'été dernier, à

Vichy et son récital donné à Paris, à la salle des Agriculteurs, permet de fonder sur elle les plus grands espoirs.

Fervente de l'enseignement de M. Alfred Cortot auquel elle fait le plus grand honneur, Mlle Lapierre fut au nombre des disciples les plus remarquées au cours que fit le grand pianiste à l'Ecole Normale de Musique et nous la reverrons le 11 décembre en matinée, interpréter, sur son Pleyel, la *Sonate* passionnata de Beethoven, les *Variations* de G. Pierné, *Carnaval* de Schumann, *Napoli* de Liszt et avec M. Léon Moreau, le divertissement sur des *Chansons Russes*, de H. Rabaud.

A. de S.

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

(Suite)

II. — Notes de passage dans le choral

Dès les classes d'harmonie, la réalisation du choral à quatre parties, inspirée de l'écriture de J. S. Bach, est excellente :

1° Pour aider à la simplicité comme à la justesse de l'harmonisation. Et ce n'est point déjà chose si aisée qu'on le pourrait croire, que d'affirmer franchement et nettement la tonalité naturelle exigée par ces phrases si simples. Le choral se trouve ainsi un excellent remède à l'exubérance et à la complication harmoniques parfois un peu exagérées (utiles à l'élève, si l'on veut, pour l'étude approfondie de l'harmonie dissonante et des résolutions exceptionnelles, mais dont l'inconvénient est d'habituer l'oreille et le goût à de petits effets de détail). De plus, ces thèmes un peu archaïques s'accrochent souvent très bien des accords du second, du troisième et du sixième degrés, auxquels les traités d'harmonie n'accoutument guère les débutants ;

2° Le choral n'est pas moins utile à l'élève, en ce qu'il lui donne le sens de la meilleure polyphonie, réalisant en quelque sorte l'*union du contrepoint et de l'harmonie*. Cette union est infiniment désirable, car en définitive c'est elle qui mène au vrai style de la fugue mélodique et musicale, construite sur de bonnes harmonies, animée par des mouvements de parties vivants et expressifs ;

3° Et enfin, la plupart de ces thèmes de chorals sont fort beaux : l'on n'en peut dire autant de bien des basses ou chants donnés d'harmonie. (1)

Les exemples que nous citerons dans ce chapitre sont extraits des chorals de Bach ; on les retrouvera aisément dans le recueil annoté par Gounod, où nous conseillons à l'élève de les étudier en entier. Nous les classons ainsi : 1° Exemples divers de notes de passage ; 2° Notes de passage ou broderies donnant des intervalles dissonants consécutifs ; 3° Rencontres à distance de seconde ; 4° Echanges de notes « septième contre neuvième » (ou inversement) ; 5° Notes de passage se produisant sur le temps où se forme un nouvel accord.

I. — Divers exemples de notes de passage

Choral n° 131. — (X) *fa dièze* de passage contre *sol* à la basse. Remarquer le mouvement descendant de la sensible, si habituel chez J.-S. Bach. Il est certain que dans les exercices de contrepoint, le *do dièze*

montant au *ré* donnerait une meilleure ligne, mais dans les chorals de Bach, dont les mouvements d'ailleurs sont lents, la ligne de certaines parties intermédiaires est parfois accidentellement un peu sacrifiée à la sonorité de l'ensemble surtout pour l'accord final.

(1) Quelques professeurs font actuellement travailler ce genre de réalisations à leurs élèves, et personnellement nous en avons toujours obtenu d'excellents résultats. Depuis la création des classes de contrepoint au Conservatoire de Paris, le choral constitue une des épreuves du concours. Mais s'il faut rendre à César ce qui est à César, il semble que l'idée première en soit due à l'École Niedermeyer, où d'ailleurs M. Gabriel Fauré se nourrit autrefois de cette « substantifique moëlle ».

Choral n° 141. — (X) *sol dièze* de passage contre *la*. (Exemple analogue au précédent.)

Choral n° 133. — (X) double note de passage (*do dièze mi*) sous *la*, *ré* notes de l'accord.

Choral n° 146. — (X) triple note de passage.

Choral n° 1. — (X) *si*, de passage, et en échange de notes (7° contre 9°) avec le ténor. Echange d'ailleurs très doux à cause du *mi* et du *sol* simultanés. En jouant cette même mesure sans la note de

passage, on aperçoit aisément combien il serait plus froid, et tout l'intérêt musical, le relief, qu'apporte cette note ainsi réalisée.

Choral n° 6. — (X) *ré bémol*, note de passage, sous le *do* note constitutive de l'accord. Il est à remarquer que ce *ré bémol* de passage se dirige également vers un *do*. On entend donc ici, à la fois la note de passage et la note réelle, sans d'ailleurs que cela soit « mauvais » même remarque pour (X X) du choral suivant, n° 14.

et la note réelle, sans d'ailleurs que cela soit « mauvais » même remarque pour (X X) du choral suivant, n° 14.

Choral n° 14. — (X) *mi bémol* de passage à la basse, sur changement de position de l'accord. (X X) *la bémol* de passage, contre *sol* du soprano, est excellent et souvent employé ainsi par J.-S. Bach.

Choral n° 26. — (X) *si* et *sol dièzes*, notes de passage contre *do dièze* note de l'accord. On voit combien cette réalisation est supérieure : à l'échange pur et simple, qui serait banal et sans saveur, — ou à l'har-

monisation de chaque croche lourde et ennuyeuse. (X X) dans cet accord le *la* seul est note réelle ; *si*, *ré*, *fa dièze* sont notes de passage, aboutissant à l'accord parfait sur *do dièze* à la 4^e croche qui lui-même peut être considéré comme de passage.

Choral n° 55. — (X) note de passage : *mi*, à la basse, et *do* au soprano, aboutissant à un changement de position de l'accord de sixte sur *fa*, puis à l'accord de dominante sur *mi*. *Do*, au soprano.

Choral n° 5. — (X) *do* de passage sur le temps où se forme un nouvel accord (l'accord *sol*), le *cas sera vu plus loin dans d'autres réalisations* (très habituels chez Bach).

(X, X) le *si* est de passage, sur le changement de position de l'accord $\frac{6}{5}$, de

do. Encore une réalisation charmante et infiniment préférable à l'échange de notes ordinaires.

II. — Intervalles dissonants consécutifs par suite de notes de passage

On en a vu plusieurs exemples dans des leçons d'harmonie de certains maîtres. Ceux-ci ne sont pas moins bons, et l'on notera la facilité avec laquelle l'oreille accepte ces mouvements.

(X) *sol* de passage au moment de la résolution (la) de la syncope. Il en résulte deux neuvièmes consécutives entre basse et contralto.

Choral n° 151. — (X) *do dièze* de passage sur la résolution du double retard. Il en résulte deux septièmes et deux neuvièmes consécutives si l'on fait abstraction du

fa dièze et du *do dièze* en croches. (X, X) *fa dièze* à la basse, puis *sol dièze* au soprano, sont de passage.

Choral n° 14. — (X) *mi* bémol de passage, d'où deux secondes consécutives.

Choral n° 47. — Le *ré* (au contralto) sonnait comme broderie bien qu'il soit note réelle (résolution normale, $\frac{7}{6}$, du *mi*) donne avec le soprano deux quintes consécutives.

On trouve parfois également chez Bach des quintes consécutives, dont l'une contient une ou deux notes de passages et bien entendu elles sont bonnes, musicalement. Il semblerait que la logique naturelle dût ne point défendre ce genre de quintes (comme on le ferait si elles étaient formées de notes réelles), puisqu'aussi bien des septièmes, des neuvièmes ou même des secondes de suite sont permises à l'occasion, lorsque cela fait bien. Nous reviendrons sur ce cas au sujet du contrepoint. Mais, en y réfléchissant, en analysant le fait, on ne peut voir dans l'habitude proscrite (d'ailleurs fort adoucie en certaines occurrences, ainsi qu'on le constate dans le traité de contrepoint de M. Dubois et même dans le traité d'harmonie de Reber, voir l'exemple qu'il cite, de Glück) qu'une simple convention.

On remarquera d'ailleurs que Bach reste assez large au sujet des quintes réelles, ainsi que maint' auteur du XVI^e siècle. Ici encore, dans la défense absolue d'écrire des quintes réelles lorsqu'il s'agit du style de l'Ecole, entre une grande part de convention, puisque tant de compositeurs modernes ont prouvé *ipso facto* qu'elles peuvent être excellentes à l'oreille. Mais nous avons expliqué que cette convention est provisoirement utile, afin d'éviter la trop grande facilité, comme la monotonie, des enchaînement parallèles. Cette raison disparaît complètement dans le cas des quintes de passage. Quant aux quintes retardées, que de mon temps on défendait scrupuleusement dans les leçons d'harmonie, il faut bien avouer que les maîtres d'autrefois se les permettaient, et pas seulement ceux du XVI^e siècle.

On les défend naturellement, avec logique, en contrepoint, lorsqu'elles sont par notes réelles, puisqu'il y a moins de 4 noires ou de 2 blanches pour les séparer. Mais dans le choral il n'y a peut-être pas une grande utilité à en priver l'élève. On trouve chez Bach, notamment :

(Choral N° 28)

(Choral N° 41)

(A suivre.)

Charles KOECHLIN.

RENÉE CHEMET

Le violon est un instrument qui sembla, pendant longtemps devoir être l'apanage exclusif des talents masculins.

C'est seulement depuis une vingtaine d'années que nous avons vu surgir, surtout en France, des violonistes femmes qui firent vraiment honneur à leur profession.

Parmi celles-ci s'est imposée Mme Renée Chemet et il n'en est pas qui, depuis sa sortie du Conservatoire de Paris (1^{er} prix en 1902, classe Berthelier) ait eu une carrière plus brillante que la sienne.

Qu'on en juge ! En soliste, elle joua sous la direction d'Edouard Colonne, à Paris ; — d'Arthur Nikisch, à Leipzig et à Berlin ; — de W. Mengelberg, à Amsterdam (2 fois). La Haye, Haarlem et Arnheim ; — de Fritz

Steinbach (6 fois) au Gurzenich de Cologne ; — de Henry Wood (7 fois) au Queen's Hall de Londres ; — de Thomas Beecham, aux Concerts Philharmoniques de Londres ; — de Landon Ronald (2 fois à l'Albert Hall et 2 fois aux Concerts Halle, de Manchester) ; — de Emil Mlynarski (de Varsovie), à Glasgow, Edimbourg et Dundee ; — de Rinskoff, à Ostende ; — de Jehin, à Monte-Carlo ; — de Stavenhagen, à Genève ; — d'Hasselmanns, à Marseille.

De plus, Mme Renée Chemet fit une tournée de 50 concerts aux Etats-Unis, Canada, Mexique. De même, jusqu'en 1914, l'Allemagne, l'Autriche, la Hollande, le Portugal l'engageaient régulièrement, ainsi que la plupart des sociétés musicales de France.

Dans la période d'après-guerre, nous retrouvons la brillante violoniste en Angleterre, Ecosse et Irlande (50 concerts en 1919, dont 15 avec orchestre, sous la direction de Albert Coates et 22 en octobre et novembre 1920). Elle joue en soliste à la Société

des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Ph. Gaubert, et donne en trois séances 10 Sonates de Beethoven, avec Mlle Marg. Dalcourt, à la Salle Pleyel.

Une telle carrière peut se passer de tout commentaire. La Société du Gramophone « La voix de son Maître », qui réserve ses disques aux grandes vedettes, vient déjà d'enregistrer dix morceaux de violon de Renée Chemet, dont le célèbre *Prélude* et *Allegro* de Pugnani-Kreisler qui est un des plus beaux de la collection.

La réputée virtuose va repartir à Londres pour faire trente nouveaux records et donner quelques concerts en Angleterre, puis elle s'embarquera pour les Etats-Unis.

Tel est, sans phrases, et simplement appuyée sur la vérité des faits, le bilan de l'une des plus belles carrières de femme virtuose du violon, dans l'espace de 15 ans.

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

(Suite)

.....

3° Diverses rencontres (par suite de notes de passages) à distance de seconde

Ceci est assez important parce qu'on semble parfois craindre particulièrement ce genre de frottements. Il est vrai qu'il peut en certains cas être contestable ou même franchement mauvais. Toutefois on rencontre un grand nombre d'exemples (nous en verrons plus loin dans le contrepoint) où il serait tout à fait regrettable de se priver de cette précieuse ressource sous je ne sais quel prétexte de difficulté vocale ou de « dureté ». Or, il en existe beaucoup d'excellents chez les maîtres du XVI^e siècle et chez Bach. Dans les chorals nous citerons :

Choral n° 5. — (X) La partie de soprano vient rejoindre, sur le *sol*, celle de contralto. La broderie *la-sol-la* sur *sol-fa dièze* est très usitée chez Bach et au XVI^e siècle et d'ailleurs

excellente aux voix et très pratique à réaliser, matériellement parlant.

Choral n° 148. — (X) Rencontre du même genre que la précédente. Le *ré* d'ailleurs forme accord avec *sol dièze, mi et si* (6/5).

Choral n° 4. — (X) Les rencontres de ce genre arrivant en seconde puis la note de basse de la seconde s'échappant par mouvement disjoint) sont parfois assez contestées. En réalité elles

sont mauvaises ou tolérables, suivant l'harmonie qu'elles donnent, et particulièrement, suivant le degré sur lequel elles se produisent. Ici le *sol dièze* de la basse apparaît comme une dominante, à cause de la cadence *sol dièze, do dièze*. Essayez le même passage avec résolution sur *mi* à la basse, il serait beaucoup plus discutable. Cet exemple montre à quel point il est difficile d'émettre, sur ces sujets, des règles de détail précises. En définitive c'est toujours le même principe de la musicalité qui vient soutenir ou infirmer la règle générale de liberté de mouvement des notes de passage.

On notera qu'il s'agit bien ici de rencontres de secondes et non de neuvièmes, ces chorals étant écrits pour les voix.

Choral n° 19. — (X) Rencontre du même genre (en montani) que la précédente. Celle-ci est évidemment musicale aussi et ne peut passer pour une "gaucherie" ou un manque "d'élégance".

On notera (XX) la seconde *mi-fa dièze*, abordée par mouvement direct, elle se trouve très adoucie du fait que le *fa dièze* est déjà chanté, au temps précédent par le ténor.

Choral n° 49. — (X) Cette rencontre, abordée franchement ainsi sur la dominante, n'a rien qui choque musicalement. Il est d'usage de l'éviter dans le contrepoint rigoureux, mais

on notera que dans le choral de Bach et dans les œuvres vocales du XVI^e siècle

elle est très fréquente. Elle peut se trouver écrite d'une façon maladroitement, par contre, lorsqu'elle arrive sur une tierce et surtout sur la sensible (XX).

Choral n° 143. — D'une façon générale, à distance de demi-ton on conteste ces rencontres à l'école, et malgré l'exemple ci-joint de J.-S. Bach il est préférable de chercher des variantes qui l'évitent.

Choral n° 16. — (X) Lorsque le chant donné s'y prête, l'anticipation produit parfois un frottement de seconde que l'oreille admet fort bien.

4° Échange de notes formant septième contre neuvième ou inversement

Choral n° 1. — (X) Cet échange de notes se trouve réalisé ici avec beaucoup de douceur. On remarque que le *la* de passage (à la basse) arrive sur le temps où se forme un nouvel accord ; nous en

verrons plusieurs exemples par la suite.

Choral n° 114. — (X) Comme précédemment. (XX) Autre exemple de cet échange, avec en plus, 2 secondes de suite entre ténor et contralto.

Choral n° 10. — (V) Même genre d'échange avec, en plus, une autre note de passage (*si*, au soprano) qui rend la réalisation pleine et charmante.

5° Notes de passage arrivant au moment où se forme un nouvel accord

C'est une sorte de réalisation qui est à la fois très musicale et très utile, et que Bach emploie souvent. Il nous semble qu'on ne peut trouver contraire à la pureté de la réalisation (ni à la rigueur d'écriture qu'il est bon de demander au débutant) de permettre, dans le choral, ce moyen auquel d'ailleurs, on a recours assez fréquemment dans la fugue. En voici plusieurs exemples. Il en résulte à la fois un imprévu et une logique savoureuse. Les modulations paraissent tout ensemble, naturelles et hardies. C'est le secret de Bach, dira-t-on. Sans doute, mais on peut dévoiler, étudier ce secret, et s'efforcer d'en tirer parti.

Choral n° 3. — Le Ré de la basse est de passage et l'accord réel est : septième diminuée sur le do dièze suivant.

Choral n° 5. — Même genre de réalisation (X) do, note de passage. Accord réel, 6/5 sur si. La septième fa bécarrée arrive par le degré conjoint et le sol est préparé.

Choral n° 47. — (X) si et sol, de passage. L'accord est 6/5 sur la.

Ces notes de passage, d'ailleurs, peuvent être entendues avec la note réelle au-dessus (1), sans qu'il en résulte une musicalité discutable ainsi que le montrent les exemples suivants.

Choral n° 3. — (X) mi, de passage, sous le ré du ténor. L'accord est bécarré 3/6 sur Ré. (XX) Appoggiature de la quarte, plusieurs fois employée par Bach dans cette cadence de 6/4.

Choral n° 24. — (X) sol, de passage, sous le fa du soprano. L'accord est 3/6 sur fa.

(X) do dièze de passage sous le si du soprano. Excellent et très souvent employé par Bach.

Voici quelques exemples de ces rencontres de seconde, chez J.-S. Bach, dans des œuvres chorales.

On apprendra le danger qu'il y aurait à persuader l'élève, qu'elles sont musicalement mauvaises, et l'irrespect vis-à-vis de Bach, d'un tel jugement.

Rencontres de secondes (2) par mouvement aboutissant à l'unisson. (Voir aussi les exemples des chorals cités plus haut).

(X) seconde attaquée par mouvement direct et aboutissant à l'unisson. (J. S. Bach. — Messe en si (Kyrie).

(1) C'est-à-dire avec l'octave de la note vers laquelle se dirige la note de passage. On a déjà vu des exemples de pareilles rencontres en certains des chorals cités plus haut.
(2) Défendues dans le contrepoint (sauf de rares exceptions) car les débutants en font le plus souvent un mauvais usage.

(J. S. Bach. — 1^{er} Chœur de la Passion selon St Mathieu).

Nous n'insistons pas, bien entendu, sur les nombreux cas, tels que celui-ci :

(X) Echange par frottement de deux secondes, entre Basse et Ténor si, do dièze avec en outre le ré dièze au Contralto et le mi au Soprano (ré dièze, broderie avec la note réelle)

(X) rencontre aboutissant à la note réelle sur une tenue (en style choral). (Passion selon St Mathieu).

Ils sont du langage courant de Bach, de Palestrina, de Mozart — et Beethoven en écrit bien d'autres. — Il nous semble utile, toutefois, de rappeler ces exemples, d'un maître incontesté pour bien spécifier que, si on les défend en contrepoint, c'est par une convention dont les raisons sont les suivantes :

- 1° Augmenter la difficulté;
- 2° Eviter que l'Elève inexpérimenté ne fasse un mauvais usage de cette liberté.

A titre de renseignement, et pour montrer jusqu'où va la hardiesse de Bach, citons cette mesure du 1^{er} chœur (Kyrie) de la Messe en Si.

C'est un accord sur tonique (sans préparation) avec rencontre vocale de la sensible et de la tonique à distance de seconde mineure, et outre cela le do dièze de

passage des ténors. La seconde mineure se résout en plus sur l'unisson.

Bien entendu, depuis le choral consonnant et rigoureux qui suit les règles du contrepoint fleuri le plus sévère, jusqu'au choral le plus libre et le plus « moderne », il y a tous les degrés possibles. Les exemples que nous avons cités (sauf les derniers sur les rencontres de seconde) nous semblent à peu près conformes à la sorte de rigueur qu'il est utile de demander à des élèves. Mais on en trouve chez Bach de beaucoup plus libres, et non seulement dans les *Cantates* ou dans le *clavecin bien tempéré*, mais déjà dans certains passages de ses chorals. Nous n'avons pas voulu en surcharger cette étude, pour ne pas compliquer les choses, et aussi pour ne pas entraîner dès le début l'élève dans la voie des libertés plus grandes que pourtant il lui sera excellent de prendre par la suite. Mais la hardiesse de Bach est souvent d'un « modernisme » fort « avancé ». De toute façon, l'étude approfondie de ses œuvres restera toujours excellente. Il y a, pour l'« harmoniste-contrepointiste » expérimenté, de précieuses et nombreuses ressources dans ces mouvements de parties, et l'imagination (ainsi que nous l'avons déjà dit) y joue un grand rôle. On peut harmoniser des chorals au moyen de basses descendant chromatiquement; on y peut employer des accords de septième non préparés, etc., etc. Le tout est de réaliser avec logique, avec unité. Mais nous conseillons à l'élève de n'aborder ces réalisations très libres qu'une fois maître de son écriture plus rigoureuse, par la pratique de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue. Alors il écrira des chorals qui seront des morceaux de musique et peu importe que ces morceaux soient courts, s'il sait y enfermer beaucoup de musique, s'il y exprime une sensibilité personnelle et profonde. On s'est trop habitué, de nos jours, à croire que seuls les morceaux longuement développés valent la peine d'être écrits et joués. C'est juger d'après les dimensions absolues, ce qui n'est pas toujours le bon jugement. Tel choral parfait n'est pas une esquisse, ni un « tableau de chevalet »; on peut lui appliquer le vers de Boileau : « Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème ». Mais avant d'écrire ce choral parfaitement réalisé, de longs travaux et une longue patience sont nécessaires. On en sera récompensé, si l'on a accompli ces travaux dans le respect et dans l'amour de la musique. (à suivre)

CH. KOECHLIN.

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

(Suite)

.....

III. Notes de passage dans le contrepoint.

Le principe général reste le même, à cela près qu'en contrepoint il n'y a qu'un accord par mesure (1) (à de très rares exceptions près). Les notes de passage se meuvent librement, à charge naturellement de procéder par mouvements conjoints; on peut faire la broderie d'une note réelle, même sur le dernier temps, mais non broder une broderie (car elle n'est pas une note réelle). On peut, en principe, attaquer une note de l'accord en même temps qu'une note de passage. Des dissonances peuvent se produire à la résolution de la syncope, ainsi qu'entre les parties en blanches (1) et en noires; il en peut résulter des secondes, des quarts, des septièmes, des neuvièmes (et même, à notre avis, des quintes) consécutives. — Tout n'est pas bon en fait de rencontres de notes, et c'est à l'élève d'agir avec discernement, avec musicalité. — Mais le principe des notes de passage n'est pas une tolérance: c'est la règle.

Cependant, dira-t-on, comment se fait-il qu'on rencontre tant d'ennuyeux et laids contrepoints? Ils discréditent fâcheusement le style polyphonique... mais c'est un discrédit fort injuste, et il serait tout aussi absurde de prétendre qu'il fût regrettable de se servir des « bois » à l'orchestre, parce que des musiciens inexpérimentés les écrivent maladroitement! Quant aux mauvais contrepoints dont certains compositeurs font usage dans des œuvres médiocres, les causes en sont aisément analysables:

1° Ces compositeurs sont en général d'assez piètres musiciens, qui se figurent que *tout peut aller*, et qui pensent avoir le droit de combiner tant bien que mal des thèmes quelconques auxquels ils « ordonnent » de marcher ensemble. Réalisées musicalement, de telles unions seraient excellentes; elles sont déplorables chez les artistes mal doués, dont par surcroît la technique est toujours insuffisante.

2° On écrit trop souvent les contrepoints (et dès l'école) sans se soucier de la bonne harmonie, parce qu'on ne pense qu'à l'*écriture horizontale*. C'est une grave erreur que de nier l'harmonie, ou de lui attribuer une importance minime. L'oreille entend à la fois *verticalement et horizontalement*. N'est-ce pas M. V. d'Indy lui-même qui, fort justement d'ailleurs, a écrit par M. Faure que ce grand musicien est, tout ensemble harmoniste et contrepointiste? Mais il doit en être ainsi de tous ceux qui veulent se servir des ressources du contrepoint. On a vu des compositeurs de génie (Moussorgski, par exemple) n'employer que rarement l'écriture contrapunctique, réalisant de la beauté par les harmonies et la ligne du chant (mélodie ou récitatif, peu importe). Mais nous ne croyons pas qu'il existe de grands musiciens uniquement contrepointistes, du moins dans le domaine du diatonique et des accords usuels. Encore n'est-il pas du tout sûr que, par la « polytonie », l'on puisse avec avantage ne faire appel qu'au seul contrepoint; au contraire, il demeure bien probable que l'effet simultané des accords ainsi produits, joue un rôle important.

(1) Nous ne voyons guère comme exception acceptable, que le cas de l'espèce *très difficile*: mélanges de syncope et de clenches, à trois parties. Dans le mélange à quatre parties on peut presque toujours réaliser avec un seul accord, et on doit faire l'impossible pour ne pas se départir de la rigueur de ce *principe absolu*. L'emploi des notes de passage y aide considérablement.

(2) Naturellement, des blanches (au second temps de la mesure à) peuvent être des notes de passage. Cela est recommandé particulièrement dans les mélanges à quatre parties.

Quoi qu'il en soit, dans tout exercice de contrepoint, le sens harmonique ne doit pas cesser de guider l'élève. Un sens, non de complication d'accords ou de modulations, mais de justesse et de netteté tonale. Il y a parfois plusieurs harmonies possibles; il en existe toujours une, deux, rarement trois, qui sont *les meilleures*; on doit s'efforcer de les écrire. Certains accords de sixte sur la tonique ou sur la dominante sont plus commodes parce qu'ils évitent des quintes; mais s'il en résulte une mauvaise musicalité, il vaut mieux les éviter; on le peut toujours. Parfois au contraire ils sont acceptables, surtout s'ils préparent une modulation (l'accord de sixte sur *do*, tonique mène assez logiquement au ton de *sol* ou à celui de *la mineur*).

Cette bonne conception harmonique est d'autant plus nécessaire, que les mêmes rencontres sont bonnes ou mauvaises suivant les cas. Comme nous l'avons déjà fait entendre, *cela dépend* de l'harmonie, de la ligne mélodique, du caractère propre du chant donné, et nous dirions même: de la sensibilité qu'exprime l'élève dans son contrepoint. On peut dire qu'en général sur de bonnes et nettes harmonies, les mouvements un peu libres sont beaucoup plus acceptables, et de même avec un dessin bien accusé (on le remarque surtout dans la fugue). Mais, pour tout le reste, c'est affaire d'oreille et de sens musical. Et voilà pourquoi, d'ailleurs, *tout le monde ne peut pas acquérir une bonne technique*. C'est une erreur de croire que le travail seul puisse le procurer; il y faut des dons préalables et (comme le dit encore Boileau) « sentir du ciel l'influence secrète ». D'ailleurs, de toute façon, sauf de très rares exceptions, par exemple dans le cas d'une culture acquise dès l'enfance, (grâce à de nombreuses auditions d'excellente musique) beaucoup de travail reste nécessaire. En somme, le talent ne s'acquiert que si l'on a déjà un peu de génie musical ou tout au moins les dons d'assimilation ou le *sens du charme*. Et, comme l'a dit M. Saint-Saëns « il faut autant de génie pour créer de belles harmonies (nous ajoutons, de belles fugues et de beaux chorals) que pour créer de belles mélodies ». Toutefois, s'il est impossible d'examiner (1) et de discuter tous les cas qui se peuvent rencontrer, il sera utile de montrer certains d'entre eux et leur application à des exemples de contrepoint rigoureux.

Avant de montrer par quelques exemples de « mélanges » à trois et à quatre parties, de quelle utilité, de quelle *nécessité* est l'emploi des notes de passage largement compris, il ne sera point hors de propos de donner quelques autres exemples de ces notes de passage, et quelques conseils à l'élève sur ce qu'il faut faire ou ne pas faire — autant qu'on peut énoncer des conseils généraux.

Pour examiner plus aisément certaines combinaisons possibles, nous n'avons écrit, ci-dessus, — du moins le plus souvent — qu'une seule partie en notes de passage. Mais deux, trois parties (ainsi que dans les chorals de Bach) peuvent se mouvoir de la sorte, par notes de passage (la quatrième partie, en contrepoint, reste toujours le chant donné).

La série d'exemples suivants, qui nous a été communiquée par un de nos confrères, correspond plutôt à l'écriture de la fugue (puisqu'il n'y a pas de chant donné en rondes) qu'à celle du « fleuri », mais peu

(1) L'étude complète de M. Koechlin comporte l'examen détaillé d'un assez grand nombre de cas dont les exemples et commentaires seront publiés dans l'édition séparée *in-extenso*.

importe : on y trouvera l'application constante, aussi musicale qu'ingénieuse, du principe de liberté des notes de passage.

Ainsi, pour éviter d'autres rencontres que les tierces ou les sixtes, on écrirait : (A)

(A)

et il est inutile de souligner la sécheresse, et la sorte de niaiserie scolastique, de cette réalisation « correcte » et mauvaise à la fois. Notez, en particulier, le rythme du ténor, et cette double croche inutile de la basse. Au contraire, si l'on écrit ceci : (B)

(B)

les notes de passage donnent deux neuvièmes par mouvement direct et à vide — et pourtant la réalisation est excellente. Comparez les deux exemples, et votre parti sera pris. Vous ne pourrez plus vous résoudre à écrire dans le style de (A). Vous aurez compris... Et nous n'en demandons pas davantage, car alors vous marcherez dans la voie de la musique et un jour peut-être, vous saurez écrire la fugue musicalement.

Voici d'autres exemples du même auteur :

(X) Attaque de *do*, note de l'accord, sur *si* de passage à la basse. (XX) *Do* *si* de passage contre *ré* au soprano.

(X) Attaque du *mi*, note de l'accord, contre la broderie *re* et à distance de seconde.
(XX) *Sol*, note de passage, contre *la*, note de l'accord, à distance de seconde et par mouvement direct.

Plus loin, le *sol* et le *mi* (du T. et du C.), sont de passage : *la* et *do*, notes réelles.

Et de même ici (X) et (XX).

Excellent exemple de deux notes de passage simultanées (*do* et *si*) avec 7^e majeure par mouvement direct, le tout d'ailleurs d'un très bon effet musical.

(X) On a ainsi à la fois : *si*, *do*, *ré*, *mi*, et l'ensemble reste très clair à l'oreille. Ce genre d'écriture trouve son application normale dans la fugue ainsi qu'on le verra plus loin.

(X) Broderie formant rencontre de 2^de avec le contralto et de 9^e avec la basse.
(X) *ré* et *fa* de passage.
(1) Le *mi* est note réelle, car c'est le même accord qui dure toute la mesure. Nous reviendrons tout-à-

l'heure sur des applications analogues de ce principe.

On remarquera, ici, quelle sûreté donne à la réalisation la double ligne de notes de passage en sixtes, contre laquelle les autres notes de passage (*mi* à la basse, *do* au soprano) deviennent très doux.

(X) Et l'auteur s'est bien gardé d'écrire le plat échange de notes dont le rythme eût été particulièrement froid.

Nous laissons l'élève analyser lui-même quelques exemples :

Tous ces exemples doivent être considérés non comme des licences, mais comme des réalisations absolument correctes et conformes à l'esprit comme à la lettre du contrepoint ainsi qu'à l'écriture des maîtres les plus purs.

On notera également qu'en vertu du principe d'un seul accord par mesure (principe dont on a le droit de se départir dans la fugue, naturellement) une partie peut faire entendre des notes réelles de l'accord, complètement différentes de celles des autres parties.

Do, *mi*, notes de l'accord ;
si *ré* notes de passage.

(X) *Ré*, *fa*, *si*, de passage ;
do, note de l'accord.

Et au lieu de ceci

On peut écrire dans un style plus large

Voici maintenant quelques exemples de contrepoints. L'auteur de cette étude s'excuse ici de citer des passages écrits par lui-même ; il

eût volontiers étayé ses remarques sur des fragments empruntés à des musiciens illustres, mais il n'est pas aisé de trouver des « mélanges » composés par des maîtres dont l'autorité est consacrée. Ceux des cahiers de Beethoven sont assez contestables, et de plus on n'y trouve point trace de ce style par notes de passage simultanées, que nous préconisons. Assurément, dans les classes de contrepoint, certains élèves ont pu réaliser de bons exercices (que nous serions fort aise de noter), mais nous n'avons pas ces leçons sous les yeux — et d'ailleurs l'« autorité » de ces exemples d'élèves pourrait sembler discutable. Ce n'est point, d'autre part, que nous prétendions imposer la nôtre, en dépit de l'expérience que nous pouvons avoir acquise par des années de professorat. Nous songeons seulement à proposer ces contrepoints au lecteur bénévole : à retenir son attention au sujet de l'utilité extrême qu'offrent les notes de passage, lorsqu'on veut écrire des mouvements mélodiques et musicaux. Mais quant à la question des règles du contrepoint rigoureux, prévenons tout de suite le lecteur que s'il trouve ici un certain nombre de quintes (non directement consécutives, mais séparées par moins de quatre noires), il ne faudra point qu'on s'en étonne. Ces contrepoints ont été conçus avec la convention préalable de permettre les quintes « non réelles » (c'est-à-dire contenant une ou deux notes de passage ; l'une des deux quintes pouvant d'ailleurs être formée de notes réelles de l'accord). Nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet, sans qu'il soit utile d'y revenir, ayant exposé les raisons pourquoi ces quintes nous paraissent aussi admissibles que des septièmes, des neuvièmes ou des quarts. A notre avis elles ne sont donc point dérogations à la « règle du jeu », puisque nous avons posé en principe que la règle autorise ce genre de quintes. On verra, dans le traité de M. Dubois, qu'il les permet en certains cas : nous ne faisons, pour notre usage de professeur, qu'élargir un peu plus cette permission, selon ce qui nous a semblé musicalement logique (1). L'essentiel, c'est de combiner un ensemble de règles obligeant l'élève à vaincre des obstacles, sans pour cela lui interdire toute musicalité. Nous avons tenté de réaliser ce desiderata, par l'emploi combiné des notes de passage, par celui des quintes de passage (séparées par moins de quatre notes : on ne discute jamais des septièmes ni des quarts en pareil cas), ainsi que des croisements parfois, au début ou à la fin, — mais en restant très strict quant aux octaves et à la plupart des règles habituelles.

Il ne faut pas se faire illusion. Un maître dont l'habileté technique est pourtant extrême, m'avouait récemment qu'il s'était toujours senti incapable d'écrire un contrepoint musical obéissant à toutes les règles du jeu (il est vrai que dans ces règles il comprenait celle des quintes défendues, même si elles sont formées de notes de passage). Comment exprimer plus clairement que ces règles auraient peut-être besoin d'une petite révision ? Et d'ailleurs, que se passe-t-il aux concours ? que voit-on dans les traités ? Ceux-ci tolèrent, en leurs exemples de « mélanges à quatre parties », des quintes, même réelles, séparées par moins de quatre notes. Et nous avons noté, il n'y a pas très longtemps, un *Fleuri* à quatre voix contenant des octaves insuffisamment distantes :

(1) Dans l'un de nos exemples (et peut-être même ailleurs aussi) on remarquera des quintes réelles sur le premier temps de la mesure. C'est une incorrection évidente, dont nous nous excusons, mais elle n'influe en rien l'utilité des notes de passage.

ce fleuri faisait partie des épreuves qui valurent un premier prix à son auteur. C'est à ces résultats paradoxaux qu'on arrive avec une discipline trop sévère, et un ensemble de conditions à peu près irréalisables.

Cela dit pour prévenir les objections qu'on pourrait nous faire et les « fautes » qu'on relèverait en nos exemples, ajoutons que leur correction — discutable ou réelle — n'a, en l'espèce, aucune importance, puisqu'il ne s'agit que de présenter des cas de rencontres de notes de passage, et de faire apprécier la musicalité particulière qu'elles sont en mesure d'offrir.

Mélange à 3 Parties.

1. Noires et blanches

(X) Attaque du do (soprano) sur le si de passage à la basse.

(X) Broderie à distance de seconde du C. D., et formant quinte avec le soprano.

(Notez les quinte

par broderie et note de passage entre B. et S. : sol ré, ré la.

(X) Mi, broderie en 7^e directe avec le soprano, sans qu'il en résulte de dureté.

(X X) Terminaison sur

la dominante donnée par la nature du thème.

(X X X) Il est à remarquer qu'en cet endroit, un ré serait meilleur au contralto bien que dissonnant (mais il n'est pas possible de l'écrire à cause du sol du C. D. à moins de changer la ligne du soprano).

Ce contrepoint finit par un croisement sans qu'il en résulte d'ailleurs une mauvaise tessiture.

(1) Intervalle un peu creux au piano et qui ne serait pas désagréable aux voix à cause du si tenu.

(2) Fa dièze, de passage sous le sol, tout-à-fait normal.

(3) Sixte majeure au contralto, qui n'a rien de difficile comme intonation.

(4) Exceptionnellement, on tolère parfois cette syncope à la fin de la partie en blanches. Il serait préférable de l'éviter.

(5) Cette mesure et la suivante donnent des quintes entre basse et contralto. On peut les éviter par une variante ; à la mesure (2) on écrira en noires : si, si, la, si et à (5) sol, la, sol, fa dièze, etc... avec saut d'octave de si grave à si du médium dans la mesure (2).

On remarquera aussi dans cet exercice plusieurs quintes par note de passage ou broderies. Nous n'y revenons pas, nous étant déjà expliqué sur ce sujet.

(A iuvire)

CH. KOEHLIN.

SYNDICAT DES VIRTUOSES ET DES PROFESSEURS DE MUSIQUE

L'Assemblée générale aura lieu le **Dimanche 6 Mars à 10 heures du matin, 64, rue Jouffroy.**

ORDRE DU JOUR :

- Rédaction des Statuts ;
- Nomination du Bureau ;
- Taxe sur les Pianos.

Les adhésions des musiciens non encore inscrits au Syndicat seront reçues à la séance.

Maison fondée en 1829 par les Frères Silvestre
SILVESTRE & MAUCOTEL

E. MAUCOTEL

Luthier-Expert

27, Rue de Rome, 27. * PARIS

Grand choix de Violons, Altos et Violoncelles Anciens et Modernes

Location. — Réparations et amélioration d'instruments anciens — Nombreuses attestations d'artistes ...

ARCHETS — ÉTUIS — COLOPHANES Cordes justes

Marque déposée : Extra-Tricolore et S. M. Les plus réputées du Monde entier

Adresse télégr. : Stradivarius-Paris. - Téléph. : Wagram 27.85

ETUDE SUR LES NOTES DE PASSAGE

par

Ch. KOECHLIN

(Suite et fin)

.....

Mélanges à 3 Parties (Suite) Blanches et Syncopes

C'est dans cette espèce qu'il est le plus difficile d'écrire des notes de passage ne donnant pas de duretés sur le temps de la résolution de la Syncope. La partie en blanches n'est pas aisée à écrire si l'on s'astreint à n'avoir qu'un accord par mesure et avec certains chants, c'est impossible (à moins de faire des mouvements très peu élégants).

A quatre parties la réalisation se trouve grandement facilitée par la partie en noires, qui vient adoucir ces rencontres entre blanches et syncopes.

(X) Cette rencontre-ci n'est pas dure, mais c'est une exception, et la plupart du temps les mouvements conjoints en blanches sont à peu



près inutilisables dans cette espèce. On sefforcera cependant d'y parvenir dans le cas assez rare où cela sera possible.

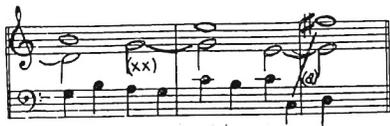
3. Noires et Syncopes



(X) (XX) Notes de passage à la partie en noires.

Nous ne comptons naturellement pas les quintes (a) entre soprano et contralto, le do étant de passage (X) Broderie qui ne

donne pas l'impression de (b) qui serait à éviter.



(XX) Notes de passage avec la note réelle sol déjà vue plusieurs fois dans les chorals de Bach; (a) fausse relation de triton, défendue par certains auteurs. Il y a des cas où elle est assez

aide, notamment dans l'enchaînement (en do) de l'accord de sixte sur ré à l'accord parfait sur sol. Mais ici on cherche en vain la raison musicale qui le défendrait. Il ne reste qu'une convention qu'on peut si l'on veut adopter, mais nous n'en voyons guère la nécessité; tandis que cette fausse relation doit toujours être proscrite si elle n'est pas musicale

Mélange à 4 Parties



(1) Notes de passage rencontrant la partie du contralto à distance de seconde.

(2) (3) Notes de passage qui seraient possibles sans (4) la partie en syncopes, mais évidemment meilleures avec cette partie.

(5) Rencontre de seconde entre ténor et basse.

(6) Fausse relation chromatique qu'il nous semble très possible de faire, en mineur de cette façon.



(X) Cette note de passage en 9^e directe avec le soprano, serait possible sans la syncope, mais elle est meilleure avec le sol de la

syncope.



(X) (XX) Notes de passage avec les notes réelles la et ré, complétées par le mi dans la première mesure et le sol dans la seconde.



(1) Rencontre de seconde entre ténor et contralto avec la de passage à la basse.

(2) Le fa dièse nous semble meilleur, et malgré cela ne pas empêcher de terminer

tonalement, mais le fa

bécarre est aussi très possible. Le seul inconvénient de ces terminaisons, sans la sensible, c'est qu'elles sont à la fois plus agréables musicalement et plus faciles à réaliser (car on a le choix entre l'accord de mi et celui de sol à l'avant-dernière mesure); aussi convient-il de s'habituer à écrire tout de même des terminaisons dans le mineur, dit classique à titre de "difficulté vaincue".

On pourrait enfin donner des exemples d'utilisation des notes de passage, dans le contrepoint « fleuri ». Nous ne le ferons pas, car nous pensons qu'il sera suffisant de parler de l'écriture de la fugue, celle-ci ne différant du « fleuri » que par une plus grande liberté dans les rythmes, la faculté de changer d'accords au cours de la mesure, de faire taire les parties, de répéter ses notes, d'user de l'échappée, etc..., mais d'autre part, la fugue étant astreinte à certaines obligations que l'on sait, en ce qui concerne l'exposition, les rentrées aux tons relatifs, les divertissements et les strettes. Nous en venons donc tout de suite à l'étude des

IV. Notes de passage dans le style de la fugue d'école

C'est surtout dans la fugue qu'est nécessaire cette écriture par notes de passage, large, hardie et d'ailleurs rigoureuse (quant à la préparation des dissonances et à la pureté de certaines réalisations).

En effet, à cause des diverses contraintes auxquelles la fugue reste soumise (1), elle serait extrêmement difficile à écrire, monotone en tout cas, et peu musicale: sans ligne mélodique, sans rythmes équilibrés, sans vie en un mot, si l'on n'avait le droit d'user de ces libres rencontres. On peut à la rigueur, aidé d'un heureux hasard, concevoir et réaliser un mélange de contrepoint, à peu près correct et d'harmonie acceptable, en se privant du secours des notes de passage. De même pour un choral ou pour une leçon d'harmonie, encore que le plus souvent la musicalité en sera moins savoureuse. Mais il est probablement impossible d'écrire une bonne fugue dans un autre style que celui dont Bach reste le modèle inégalé. Les difficultés seraient insurmontables... Il nous a semblé plus d'une fois, au cours de ces dernières années, que la plupart des concurrents au prix de fugue n'ont point présentes à l'esprit les mille ressources de ce style, et particulièrement des retards. Trop souvent leurs fugues sont à la fois timides, gauches et incorrectes; des rythmes secs, sans vie; des libertés subites qui n'ont pas l'excuse d'une ligne élégante et musicale. Les harmonies elles-mêmes manquant de variété, ou bien alors ce sont des modulations trop lointaines, et vagues...

Rappelons en quelques lignes, outre ce que nous avons déjà dit au sujet du principe des notes de passage, les libertés relatives dont on a le droit, lorsqu'on écrit une fugue d'école:

(1) Notamment, on est tenu d'y employer les imitations aussi souvent qu'il est possible, mais pour concourir à un ensemble mélodique, à une ligne qui semble se diriger vers un but, sans préjudice de l'unité nécessaire et de toutes les rentrées obligées.

Les rythmes (2) et les formes mélodiques sont libres, à la condition de ne pas faire disparate avec le caractère du sujet (cette diversité qui doit éviter l'incohérence, se recommande particulièrement, dès le début, entre le sujet et le contresujet). Le contresujet et, s'il y a lieu, les parties *ad libitum*, exposent des thèmes, des desseins dont l'élève a le droit et le devoir de se servir.

On permettra non seulement la broderie et la double broderie, mais l'échappée montante ou descendante, l'anticipation (lorsqu'elle a sa raison d'être par un dessein analogue du sujet, du contresujet ou d'une partie *ad libitum* utilisée) ; l'appoggiature, lorsqu'elle est dans le caractère du thème (3) ; les mouvements chromatiques, à condition qu'ils se présentent logiquement.

Les retards (ascendants ou descendants, simples ou doubles) sont permis et même recommandés, à charge d'être réalisés correctement, c'est-à-dire sans la note réelle entendue simultanément (excepté, en neuvième, sur la basse), et résolus autrement que par octave directe avec la note de résolution. Mais, par d'ingénieux artifices, on peut résoudre ces retards bien au-delà de leur durée de préparation : nous expliquerons cela plus en détail tout à l'heure.

Comme accords : les accords parfaits et leurs premiers renversements, sur n'importe quel degré ; l'accord de quinte diminuée et ses deux renversements (en évitant toutefois la très vilaine sonorité qu'il a si souvent) ; celui de quinte augmentée et ses renversements ; celui de septième diminuée (et ses renversements) lorsqu'il est dans le caractère du sujet. Tous ces accords peuvent s'écrire sans préparation. Dans certaines cadences, exceptionnellement, on se sert parfois de la quarte et sixte non préparée, mais il y faut beaucoup de modération. — Les accords de septième et de neuvième (4) doivent être préparés, et résolus régulièrement (à moins de certaines résolutions exceptionnelles chromatiques, lorsque le chromatisme est dans le caractère de la fugue en question).

Il est en général admis qu'on a le droit d'écrire des notes de passage (comme le fait J.-S. Bach) se produisant au moment où un nouvel accord se forme (exception faite pour le premier temps de la mesure). Cette tolérance est fort précieuse ; elle élargit considérablement le style de la fugue. Elle est d'ailleurs, à l'École même, assez ancienne, si l'on en juge par certain exemple (cité plus loin) de la fugue qui valut à Massenet, en 1863, le premier prix.

Quant aux rencontres de notes, on se montre en général plus large dans la strette, parce que la force d'élan du sujet ou du contresujet amène l'oreille à accepter très naturellement des dissonances que certains contesent dans le contrepoint rigoureux.

Si l'on veut permettre certaines licences à l'élève déjà expérimenté, il sera possible alors qu'il s'exerce à résoudre (ou même à préparer) les dissonances par échange entre les parties, (moyen très employé dans la musique moderne (particulièrement, et de la façon la plus heureuse, par M. G. Fauré). Et cela suffira, comme libérés, pour écrire des fugues très musicales. Après quoi, le jeune musicien ne perdra point son temps, s'il veut composer des choraux plus libres et des fugues à dissonances non préparées. Mais la discipline à laquelle il se sera préalablement astreint aura porté ses fruits ; il ne se dirigera pas au hasard. (5)

En étudiant les œuvres de Bach, on trouvera nombre de licences beaucoup plus hardies, une grande abondance de passages défendus à l'école (6) et néanmoins excellents. Ce sera la tâche de l'élève déjà habile en fugue, de savoir apprendre à user de toutes ces licences,

(2) \forall compris les notes répétées, à condition de les employer avec logique, — et les silences, lorsqu'ils précèdent une rentrée du sujet, ou une imitation.

(3) Ou bien même lorsqu'elle se trouve légitimée par l'expansion naturelle de la phrase.

(4) Sans exception pour la septième dominante, qui n'est pas du tout plus douce que la septième *ré fa la do*. Ou bien alors, si l'on tolère $\frac{7}{4}$ sur sol en préparant le sol (et non le fa), il serait logique de permettre $\frac{7}{béc.3}$ sur ré, en préparant le ré (et non le do).

(5) La place nous manque pour publier ici tout le détail de ce chapitre. On le trouvera dans la publication de l'ouvrage en volume.

(6) Nous avons dit pourquoi, inutile d'y revenir.

dont est faite l'écriture du compositeur. Cette manière de désobéir musicalement aux règles d'abord observées avec rigueur, demande un doigté tout particulier, un sens très juste et très fin de la vraie pureté musicale, dont on trouvera de si excellents exemples parmi les modernes, chez Bizet et chez M. Fauré. On remarque chez Bach des dissonances non résolues, des retards à distance de seconde (entre basse et ténor), des retards avec la note retardée (à la septième au-dessus), des broderies avec la note réelle (toujours dans le style vocal), des « notes de passage » sans la note d'appui qu'il faudrait avant ou après elles...

Ainsi continuera l'acheminement naturel et progressif vers le choral et la fugue plus libres, l'élève usant des dernières licences que nous venons d'indiquer (1). On y pourrait joindre encore les appoggiatures à forme de « retard », les dissonances résolues par notes de passage « sous-entendues », les septièmes non préparées mais prises par mouvement conjoint ou de toute autre façon musicale, les desseins chromatiques dans plusieurs parties, directs ou contraires, et combinés avec d'autres lignes : on arrive alors à une très grande richesse de vocabulaire sans presque sortir du diatonique (2), sans même abandonner le style consonnant, malgré ces appoggiatures et ces quelques accords de septième. — Ce qui constitue le style dissonnant, c'est bien plutôt l'impression générale d'accords « attractifs » tels que par exemple ceux des premières mesures de *Tristan et Yseult* ; et l'accord de septième diminuée, envisagé de ce point de vue, est moins consonnant que l'accord de septième *ré fa la do* dont l'impression est plus stable encore. Les altérations, les appoggiatures de la tierce par demi-ton ascendant, certaines formes mélodiques, seront du domaine du style dissonnant, — et l'on peut s'y exercer également, si l'on veut à cela près toutefois que le style par imitations est peut-être plus difficile à réaliser avec des harmonies altérées n'usant guère de notes de passage, et plus difficile à comprendre à cause des rapides changements d'accords. Sans doute aussi existe-t-il un certain antagonisme entre le caractère traditionnel du choral (dont en somme la sorte d'expression est issue de celle du chant grégorien) et la sensibilité comme instable, — moins large mais plus aiguë sinon plus expressive, des accords à base d'altérations et d'appoggiatures ascendantes. Cela ne veut point dire que l'on ne puisse créer de fort belle musique en ce genre ; mais le plus souvent les notes de passage y joueront un rôle moins prépondérant, moins essentiel. Parfois elles surchargeraient inutilement des harmonies que l'oreille ne perçoit déjà qu'au prix d'une attention soutenue ; parfois même elles n'auront pas l'occasion, la possibilité de se produire, parce qu'il y aura un grand nombre d'accords dans la mesure. Seul le goût du musicien pourra lui indiquer jusqu'à quel point il sera bon d'y employer ces notes de passage, le cas échéant.

Par contre, dans un style plus « dissonnant » peut-être au sens strict du mot, mais moins instable, plus voisin de celui des accords parfaits malgré l'emploi de certaines neuvièmes ou de certaines quartses, — un style polytonal parfois, mais qui ne s'oppose (3) pas, somme toute, au style consonnant de la fugue, — il pourra se faire qu'on réalise les parties d'orchestre avec des notes de passage, beaucoup plus aisément et plus utilement que dans l'écriture harmonique à base d'altérations compliquées, et d'intervalles attractifs. C'est le cas de certaines compositions de M. Stravinsky (*Petrouchka*, le *Sacre du Printemps*), où l'on voit, malgré la nouveauté des accords, une largeur de style dont bénéficie aussitôt la sonorité orchestrale, car il ne faut pas oublier que cette sonorité d'orchestre est souvent meilleure avec une écriture de véritable contrepoint, et que les notes de passage y sont en général excellentes. Il y a donc, dans cette polytonie de M. Stravinsky, une sorte d'alliance de la conception verticale et de la conception horizontale, et il est assez curieux de constater ainsi

(1) Il sera fort utile de compléter l'étude du choral et de la fugue d'école, par ces choraux et ces fugues plus libres, et qui seront alors de véritables compositions qu'on pourrait exécuter en des concerts, aussi bien que des sonates et mieux que des esquisses pour piano.

(2) A l'exception des harmonies chromatiques à quoi nous faisons allusion.

(3) Comme le ferait celui de la 1^{re} page de *Tristan et Yseult*, par exemple.

que ce style harmonique extrêmement hardi, et relativement nouveau, permet qu'on y use des moyens contrapuntiques.

Ne quittons pas ce domaine de « l'ultra moderne » sans mentionner une nouvelle sorte de contrepoint (1), qu'on peut supposer issu des récentes compositions de M. Arnold Schönberg. Les parties se meuvent dans des tons semblables ou différents : de préférence, différents, la sonorité paraissant ainsi plus riche au musicien. Il ne s'agit plus du tout d'aucune conception harmonique; et c'est en quoi cette nouvelle manière diffère sensiblement de celle de *Petrouchka* ou du *Sacre*. (Mais elle est à peu près, si je ne me trompe, celle du Stravinsky d'aujourd'hui). Il semble même que les parties soient écrites si librement, que parfois le compositeur ne veuille plus se soucier de la sonorité simultanée qui en résulte, ni d'aucune obéissance à la loi qui défend, au nom de la logique, les octaves consécutives ou les pauvres passagères (et formant disparate) de la sonorité. Mais ce n'est peut-être qu'une apparence et il reste probable que les plus « libre-contrepointistes » des jeunes compositeurs, ne cessent par instinct de bons musiciens (lorsqu'il le sont en effet), de songer à la sonorité verticale. Toujours est-il que le dessin des lignes, la qualité et la quantité des rythmes, l'élément dynamique d'intensité plus ou moins grande, occupent dans leur esprit la place prépondérante, — leurs contrepoints, ainsi que nous l'avons dit, se mouvant avec la plus grande liberté dans plusieurs tons différents (2). — Cependant, il ne faut pas crier au blasphème, ni se figurer que ces jeunes veulent « se payer la tête » du public, ou ne songent qu'à l'ahurissement des confrères plus calmes. Remarquez d'ailleurs que si ces confrères sont intelligents, ils ne seront nullement inquiets, car ils sauront qu'il y a mille façons d'être nouveau et personnel, — et que chacun garde la sienne, s'il a réellement quelque chose en soi, s'il sait être soi-même. Il est peu sage, en face de telle « conquête polytonale », de rester bouche bée et de supposer que la musique, après cela, n'ait plus rien à dire. Ce sont des attitudes de jobard ou de snob, et le véritable artiste, en pareil cas, ne se frappe nullement. Mais il est encore moins raisonnable, et moins sympathique à coup sûr, de ne pas vouloir admettre un style parce qu'il est inhabituel et qu'il surprend l'oreille. L'histoire musicale tout entière est faite des incompréhensions successives dont furent accueillies les nouveautés des maîtres. — si limpides, si classiques, si usuelles que nous semblent aujourd'hui ces nouveautés.

Nous semblons avoir dépassé quelque peu, dans cette digression vers de nouvelles formes de l'écriture polyphonique, le cadre de cette étude destinée aux élèves... mais il ne faut pas oublier que le but de leurs travaux à l'école, c'est la composition même, — et leur technique ne doit servir qu'à l'expression de leur personnalité. Aussi n'avons-nous pas cru devoir cacher au jeune musicien ce qu'il sait d'ailleurs aussi bien que nous, puisque tout cela est « dans l'air » et qu'en maint concert il a l'occasion d'entendre des œuvres que l'on dit « révolutionnaires » (certaines ne sont probablement qu'un des aboutissements logiques du mouvement debussyste). — Mais, ce qu'il faut également rappeler à ces jeunes élèves, c'est qu'ils peuvent réaliser de la beauté, voire même de la beauté personnelle et originale (en existe-t-il vraiment d'autre ?), avec ces simples chorals, écrite dans un style diatonique et consonnant. S'il est vrai que dans les taillis inexplorés de la forêt nouvelle, on découvre des fleurs mystérieuses, encore inconnues jusqu'à ce jour, et dont la beauté sans doute ne se flétrira point dans les mains qui, les premières, cueillent ces fleurs, — il reste encore à glaner dans les vieux champs de la Tradition (à l'exception de l'enclos scolastique où ne croissent que certains contrepoints « fleuris »). Ces champs sont beaucoup plus vastes qu'on ne le croit, et tout n'y fut pas exploré. Ils sont peut-être (nous songeons princi-

palement aux notes de passage dans le style consonnant) indéfiniment fertiles, à cause de l'indéfinie variété qu'offrent les rythmes et les lignes mélodiques, multipliée par celle des harmonies et des modulations. On demeure confondu, à l'analyse des œuvres de M. Fauré, de tout ce qu'il a pu réaliser de profond, d'original, de nouveau et d'inimitable d'ailleurs, avec des moyens aussi simples malgré leur raffinement extrême, et des accords depuis longtemps connus. Mais il y a la manière, il y a la sorte de musicalité...

Le dernier conseil que nous donnerons aux jeunes musiciens, (après celui de pratiquer musicalement et pour le plaisir de leur oreille, le contrepoint, le choral et la fugue), ce sera de les engager à compléter leur connaissance des classiques de tous les temps et de tous les pays — cela est très important. Il faut entendre et jouer beaucoup de bonne musique. Indépendamment du réconfort qu'elle donne à l'être intérieur, de la noblesse où elle l'élève, du goût qu'elle lui confère et des qualités de compréhension comme d'interprétation, qui en résultent pour le jeune musicien, — s'il se destine à la composition, cette culture musicale est le complément indispensable des études techniques de l'école.

En particulier, pour tout ce qui touche aux notes de passage, on étudiera avec fruit (1) certaines cantates du grand Bach : le *Magnificat*, l'*Actus Tragicus*, « Dieu, ne juge point tes fils », la *Cantate de la Fête de Pâques*, etc. ; — la *Messe*, en si, les *Passions*, l'*Oratorio de Noël*, les admirables paraphrases pour orgue, sur des thèmes de chorals liturgiques, — sans oublier le *Clavecin bien tempéré* ni même les *Inventions*. A l'analyse, on découvrira chez Haydn et chez Mozart une écriture plus subtile et plus hardie que ne le pensent les ignorants. On trouvera des licences audacieuses et excellentes dans les derniers quatuors de Beethoven, sans parler de l'extrême beauté où parfois ils s'élèvent. Enfin, l'on n'oubliera point l'école de nos musiciens modernes. Il sera excellent de relire certaines œuvres de Bizet (le prélude de l'*Arlésienne*, notamment, et maint passage de *Carmen*), de M. Saint-Saëns (*La Lyre et la Harpe*, le *Déluge*, *Henry VIII*, *Ascenio*, *Proserpine*, etc.), de Chabrier (*Bourrée fantasque*, *fugue du Roi malgré lui*, etc.) et surtout de M. Gabriel Fauré (voyez l'écriture harmonique et par notes de passage, des mélodies du second ou du troisième recueil ; celle de *Prométhée*, de *Pénélope*, etc.). On fera bien de ne pas oublier que Debussy et M. Ravel ne sont pas que des harmonistes (1) et que, lorsqu'ils veulent écrire des mouvements de parties, ils savent le faire avec une élégance et une maîtrise incontestables, dans le style le meilleur et le plus traditionnel (ex. *Quatuors à cordes* de Debussy et de M. Ravel). A étudier tous ces maîtres, on comprendra l'alliance nécessaire de l'harmonie et du contrepoint; et quelle erreur est celle des verticalistes ou des horizontalistes; il n'est pas niable que l'oreille entendue à la fois des deux manières; au fond tout le monde le sait, en dépit des plus belles théories. Cette union excellente de ces éléments de la musique, où la trouver mieux réalisée qu'en certains passages si profondément expressifs par le contrepoint même, notamment à la fin du premier acte de *Pénélope* ? Ce merveilleux « canon » qui se déroule comme une frise grecque en bas relief, ressuscite la beauté des siècles disparus. Cette beauté, les nouvelles générations ne vont-elles pas l'oublier ? La feront-elles revivre à leur tour ? On voudrait l'espérer, bien que la tendance musicale de certains jeunes les porte vers une exubérance plus agitée et moins sereinement sensible. Mais peut-être le contrepoint et le choral bien compris, précisément avec cette sorte de perfection définitive qui donnent les belles lignes combinées en belles harmonies, ramèneront-ils les nouveaux venus vers cette beauté supérieure, cette conception hellénique que l'on discerne souvent chez M. Fauré, (sans pour cela, chose admirable, qu'il cesse d'être de nos temps) ?

Toutefois, que l'élève studieux et récompensé (2) ne se fasse pas illusion. Prix de contrepoint, prix de fugue, grand-prix de Rome même, il ne sait encore que *bien peu de chose*, à moins qu'il n'ait l'ex-

(1) Et beaucoup moins en « analysant », ce qui est parfois sec et stérile, qu'en jouant et en aimant les œuvres.

(2) Il est intéressant de rappeler que ces harmonistes — les meilleurs, probablement, de leur génération — n'auront aucune récompense en concours d'harmonie, non plus que M. Paul Dukas.

(1) Naturellement nous ne parlons point de contrepoint au sens d'exercices d'école. Nous employons ce mot, ici, dans son sens le plus large, de mouvements de parties.

(2) J'ai moi-même, contre ce genre d'écriture, d'autant moins de prévention, que j'y ai recours de temps à autre — on trouvera dans certaines des *Heures Persanes* et dans mon second quatuor à cordes des contrepoints bi — ou polytoniques. Le plus difficile en pareille matière semble le passage de ce style, au style diatonique et consonnant, et la façon d'éviter que des intervalles de tierces, de sixtes, d'octaves, ne semblent affreusement plats. Il faut donc bien se précipiter du résultat simultané, si l'on veut éviter des faiblesses inutiles.

traordinaire don d'assimilation d'un George Enesco, ou le génie créateur d'un Berlioz, dont la *Symphonie fantastique* fut écrite avant la cantate qui lui valut la récompense officielle. — Ainsi que souvent nous le disait Massenet à sa classe, au cours des amicales et si intéressantes causeries qui faisaient une part de son enseignement (beaucoup plus élevé qu'on ne le croit en certains milieux musicaux) : « après celui des autres, l'artiste doit acquérir son métier ». — Toute la vie s'y passe, la vie entière à lutter : car toujours, si l'artiste sent vivement, s'il veut réaliser au mieux de son pouvoir, il lui reste quelque chose à trouver, quelque difficulté à vaincre. Éternellement, il demeure un primitif devant ce qu'il y a de nouveau pour lui à exprimer, à cause de l'incessant et même inconscient renouvellement de sa personnalité (ou, si l'on préfère, à cause de l'incessant développement évo-

lutf de son être intérieur). Peu à peu, et sans qu'il s'en doute le plus souvent, sa technique s'améliorera. Mais il ne regrettera point d'avoir travaillé sévèrement à l'École. Notre but fut ici de lui faire comprendre que cette sévérité, cette discipline, n'ont rien à voir avec un ennuyeux pédantisme, et que (grâce, précisément, aux notes de passage, aux rythmes souples, aux mélodies expressives) elles ne sont nullement opposées au charme de la musique — sans lequel aucun progrès à l'école n'est possible ni réel.

Puissions-nous avoir réussi dans la mesure de nos moyens, malgré la relative brièveté de cette étude et ce qu'elle peut avoir d'incomplet : il faudrait, pour pénétrer à fond toute la question, y consacrer un volume entier, un *Traité* véritable.

17 août 1920.

Charles KÉCHLIN.

Serge KOUSSEWITZKY va diriger à Paris trois Concerts de Musique russe

Le *Monde Musical* annonçait récemment l'heureuse arrivée en France de Serge Koussewitzky, le grand chef d'orchestre de Moscou. Nous avons été lui souhaiter la bienvenue, en témoignage de notre admiration et de notre reconnaissance, pour le rôle considérable qu'il avait joué en Russie.

On se souvient que, prodigieux contrebassiste, il se trouva après son mariage dans une situation qui lui permit de fonder, en 1910, un grand orchestre symphonique, et une maison d'édition musicale russe. Dès le début, il affirma son penchant pour la musique française moderne, et fut un partisan enthousiaste de Debussy, qu'il fit venir à Moscou, de Faure, de Fanelli, etc...

La guerre n'arrêta pas son élan artistique et ce n'est qu'en 1920 qu'il quitta Moscou, vaincu par les difficultés de la vie.

Après un court séjour à Paris, il fut appelé à Londres pour diriger 3 concerts. Le succès l'obligea à en donner 6.

M. Serge Koussewitzky a bien voulu se rendre au désir que nous lui exprimons de pouvoir le fêter à Paris et d'entendre sous sa direction les œuvres les plus significatives



de l'école russe et en particulier celles de Scriabine, encore trop peu connues chez nous.

Voici les programmes des trois concerts qui auront lieu le mois prochain à la Salle Gaveau. Nul doute qu'il y aura foule pour acclamer le grand artiste russe.

I. Concert. — Vendredi 22 avril

MOUSSORGSKY. — La nuit sur le Mont Chauve. Introduction à l'opéra *Chonantchina*.
RACHMANINOFF. — Concerto N° 2 pour piano.
SCRIABINE. — Le poème divin.

II. Concert. — Vendredi 29 avril

GLINKA. — L'ouverture de l'opéra *Rouslan et Ludmilla*.
DARGOMIJSKY. — La fantaisie finnoise (première audition).
BORODINE. — Symphonie N° 2.
TCHAIKOVSKY. — Variation sur un thème Rocco. Solo pour violoncelle : J. Press.
PROKOFIEV. — La suite skythe (première audition).
RIMSKY-KORSAKOW. — Capriccio espagnol.

III. Concert. — Vendredi 6 mai

LIADOW. — De l'Apocalypse (1^{re} audition).
STRAVINSKY. — Fragments du ballet *Petrouchka*.
GLAZOUNOFF. — Concert pour violon. Solo : M. Paul Kochansky.
SCRIABINE. — Poème de l'Extase (première audition).

Maurice MARÉCHAL

Maurice Maréchal est parmi les jeunes violoncellistes celui qui a fourni incontestablement la carrière la plus brillante et la plus rapide depuis la guerre. Après un remarquable premier prix, premier nommé en 1911, il avait fait comme premier violoncelle-solo des Concerts Lamoureux, les saisons d'été à Scheveningue (Hollande), en 1912 et en 1913. Avec Camille Chevillard, Rhené-Baton, Catherine, il avait joué à dix-neuf ans, la presque totalité de l'œuvre pour violoncelle et orchestre.

Le service militaire le prit en 1913. Parti avec le 74^e d'infanterie en août 1914, il resta au front pendant quatre années. Hospitalisé en 1918, démobilisé après six mois d'hôpital (avril 1919), il rejeta pour la première fois après cet arrêt de six années, le *Concerto* de Haydn, avec l'orchestre du Conservatoire de Dijon (juillet 1919).

A partir de cette date, Maurice Maréchal reprend définitivement contact avec la vie

musicale. Il part à Vichy sur la demande de Philippe Gaubert et joue au cours de la saison les *Concertos* de St-Saëns et Haydn ; le 9 novembre suivant aux Concerts Lamoureux, le *Concerto* de Lalo, avec Camille Chevillard.

La série des concerts continue soit avec piano, soit avec orchestre : Nancy (Concerts du Conservatoire), Angers (Concerts Populaires) ; en 1920 et 1921, Strasbourg (Concerts du Conservatoire), Salle des Agriculteurs, avec Mme Croiza et André Caple (février et décembre 1920), Société Nationale Le Creusot, Dôle, Dijon, Beaune, Mâcon, Chalon-sur-Saône, Bourg, Lons-le-Saulnier (Amis de la Musique, section de Bourgogne), Théâtre du Colisée (Amis de la Musique de Paris), Roubaix, Mâcon, S.M.I. (1920-1921), Vichy, Lorient (Cercle Mozart), St-Nazaire (Cercle Mozart), Quimper, Paris (Société des Concerts du Conservatoire), 7 novembre 1920, *Concerto* de Schumann, Amiens (Con-

certs Symphoniques), Liège (Le Récital), Bordeaux (Société de Ste-Cécile), Toulouse (Orchestre du Conservatoire), La Rochelle (Société Philharmonique), Lyon (avec la Société des Concerts du Conservatoire de Paris)

En mission pour le ministère des Beaux-Arts, il joua en septembre et octobre 1920 dans diverses Universités et Centres d'éducation artistique des Etats-Unis des œuvres de Musique Française Moderne.

Maurice Maréchal donnera un concert le mercredi 6 avril, Salle Gaveau, avec l'orchestre de la Société des Concerts, sous la direction de M. Ph. Gaubert. Au programme : le *Concerto en ré majeur* de Haydn, la *Suite en sol maj.* (pour violoncelle seul) de I.-S. Bach, *Lamento* de Ph. Gaubert, la *Havannaise* de St-Saëns, *Menuet et Gavotte* de Veracini, *Grave* de Tartini, *Sonate* de Boccherini (orchestration de Paul Vidal).

Il y a aura foule pour acclamer ce remarquable artiste.