

Le Ménestrel : journal de musique

I. Le Ménestrel : journal de musique. 1926-12-24.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

LE MENESESTREL

4730. — 88^e Année. — N^o 52.



Vendredi 24 Décembre 1926.

DU CONTREPOINT RIGOUREUX

JE n'insisterai pas sur l'utilité du *contrepoint rigoureux*; on m'objecterait : « Vous êtes orfèvre... » A vrai dire, peut-être M. Josse n'était-il pas si mal qualifié pour chanter les louanges de son art. Mais peu importe : comme, d'autre part, presque tous les musiciens (même les plus révolutionnaires) admettent qu'il faut se soumettre provisoirement à cette discipline austère, estimons la cause entendue.

L'entraînement que procurent ces exercices méthodiques et rigoureux n'est pas sans rapport avec celui de la gymnastique préconisée par Muller, Sandow, et autres professeurs de culture physique. Cette ressemblance s'étend même à la façon de pratiquer. Les médecins nous disent : « Conservez la meilleure tenue du corps, sachez mettre de la souplesse, voire de la grâce en ces mouvements schématiques ». Ainsi du contrepoint : lui aussi, qu'il soit souple et qu'avant tout, il reste musical.

Les profanes, ou les mauvais musiciens, croient volontiers que tout peut s'écrire en fait de mouvements de parties, à seule charge que chacune des voix *chante bien*; le résultat de cette multiple « audition horizontale » serait, par là-même, excellent. — Rien de plus faux. — Un élément intervient, qu'on ne saurait négliger : la simultanéité des sons, l'effet qui provient des enchaînements harmoniques, et principalement le rôle spécial de la *basse*. — S'il est incontestable, d'une part, qu'en un quatuor à cordes la variété des timbres autorise des rencontres fort libres (et de même à l'orgue, aux chœurs, à l'orchestre), — de l'autre, il demeure impossible de faire abstraction de l'« audition verticale », particulièrement sur les temps forts.

Il se peut que dans un art polytonal ou atonal (1) ces relations de simultanéité, alors nouvelles à notre oreille, et non encore analysées, *semblent* négligeables. Illusion : il est probable au contraire que le sens harmonique y conserve ses droits. Vous objecterez l'exemple de morceaux « purement contrapunctiques ». Mais alors, si tout va, rien ne va, pourrait-on dire. Des notes complètement étrangères les unes aux autres, des parties qui s'entrecroisent de façon à constituer deux ou trois mélodies absolument autonomes (sans *aucun* souci pour les simultanéités qui en résultent), faites-en l'expérience : une oreille complaisante acceptera ces mélanges disparates (dont les rythmes cependant ne devront pas être quelconques dans leurs relations réciproques, sous peine de *froids* regrettables); mais ce ne sera plus du tout l'art d'un Stravinsky, ni celui (fort différent) d'un

(1) Est-il besoin d'ajouter que j'admets la légitimité de cet art?

Schœnberg. D'ailleurs, en dépit de votre conception « purement horizontale », il se pourra fort bien qu'à de certains moments nous percevions des harmonies fâcheusement plates, ou jurant avec le reste. En définitive, il me semble que le plus « librement contrapunctique » des polytonalistes, s'il est bon musicien, ne manquera pas de songer à ces rapports de simultanéité, recherchant les meilleurs, évitant les mauvais.

Le contrepoint classique, tel qu'il fut pratiqué par Mozart, J.-S. Bach et Gabriel Fauré, reste basé sur des *repères harmoniques*. D'ailleurs, cela n'infirme aucunement la liberté des mouvements de parties, même par notes de passage aux temps forts. Mais ces repères harmoniques, ces *accords* (dont l'existence nous semble réelle), la qualité de leurs enchaînements, leur à-propos par rapport à la signification des mélodies qui se combinent, en un mot la *musicalité verticale*, jamais les maîtres du contrepoint n'en firent bon marché, jamais ils ne l'oublièrent. Ils surent réaliser l'équilibre entre le vertical et l'horizontal.

Exigeons qu'il en soit de même dans les travaux scolaires, et que tout au moins l'élève *tende vers ce but*. Gymnastique, exercices méthodiques et raisonnés, entraînement régulier et strict (aux combinaisons d'ailleurs infiniment diverses), soit; mais point scholastique, ni sec, ni froid; au contraire, riche de musique et de sensibilité : tel doit être un bon *mélange à quatre parties*. Réussite extrêmement rare, je l'accorde; — sommet presque inaccessible, mais qu'il faut se proposer d'atteindre, quitte à n'y parvenir qu'exceptionnellement.

Car la *règle de jeu*, de par une tradition vénérable, comporte un grand nombre d'interdictions; elle multiplie les difficultés. Aussi, parfois, l'on nous objecte : « Ah! pourquoi ne pas laisser davantage de liberté aux pauvres élèves dans l'étude aride du contrepoint? Aujourd'hui, nous ne préparons plus les dissonances; nous écrivons des suites de septièmes, de secondes, de neuvièmes... et de quintes; vos exercices scolaires ne sont plus qu'une langue morte et sans intérêt. » — C'est là ne rien entendre au but ni à l'essence du contrepoint rigoureux. Gymnastique austère, aux règles sévères comme des règles sportives; obstacles qu'on doit franchir avec grâce; discipline à laquelle il faut obéir, à la fois strictement et sans gaucherie. — Et c'est précisément la rigueur de cette discipline qui, seule, vous oblige de *trouver* des variantes à tel passage « fautif »; c'est elle qui vous incite à l'*invention* de mouvements mélodiques et d'harmonies de passage « savoureuses », à quoi vous ne songeriez point si dès le début l'on vous accordait l'entière liberté, en un champ trop vaste, de vous ébrouer en bonds désordonnés, comme de jeunes poulains fous (1). Il y a beau temps qu'en matière d'art,

(1) Pour une raison analogue, les suites d'accords parallèles

et d'une façon plus générale, on a reconnu les bienfaits de la discipline et de l'ordre... Et s'il est bon, au moins pour certaines natures musicales, d'explorer de nouveaux domaines, on ne conçoit point, au contraire, de contrepoint scolaire qui ne soit rigoureux et strict.

En quoi consiste cette rigueur? Les traités parus jusqu'à ce jour (en France, du moins) conservent des directives analogues; s'ils diffèrent par certains détails, ils se ressemblent par les grandes lignes. L'essentiel est de poser des *règles du jeu*, assez strictes d'une part pour développer cette imagination qui permet d'y obéir avec souplesse; d'autre part, assez musicales et suffisamment logiques pour qu'elles n'imposent pas à l'élève des contraintes vexatoires, l'obligeant à des réalisations antimusicales et le conduisant fatalement au dégoût de ces études.

Il peut être intéressant d'exposer, de discuter les principales de ces règles.

D'abord, avouons qu'elles sont, pour la plupart, conventionnelles: point absolument conformes au style des compositeurs qui se succédèrent du xv^e au xx^e siècle. Ils vont jusqu'à transgresser couramment les prescriptions des traités d'harmonie, pourtant moins étroites (en général) que celles des traités de contrepoint. C'est ainsi que parfois — chez Bach notamment, et plus encore au xvi^e siècle — des quintes ou des octaves sont séparées par très peu de notes, contrairement aux exigences du contrepoint sévère. On y trouve même des quintes immédiatement consécutives. Il existe nombre de quintes et d'octaves « directes » dans les chorals et dans les fugues de Bach, licences excellentes musicalement, mais que des grincheux, dans un jury, reprocheraient sans pitié aux pauvres concurrents. Et je ne parle pas des fausses relations, des *rencontres* (appoggiatures, retards ou notes de passages) *avec notes réelles*, etc.

Dans le contrepoint, certaines règles doivent rester intangibles: celles des octaves et des quintes consécutives, celle de la nécessité d'observer les rythmes imposés. D'autres prescriptions semblent plus discutables. Il paraît manifeste — c'est là un fait d'expérience — que si l'on tient pour absolues *toutes* les règles (1) il devient très difficile (et, avec certains chants donnés, impossible) d'écrire un contrepoint à la fois musical et correct. Or, il faut que ces exercices soient corrects et musicaux. Pour rien au monde l'élève ne doit admettre la possibilité d'une laideur; avant tout, qu'il écrive avec charme.

Lorsqu'on en vient aux « espèces difficiles », les traités se voient donc obligés d'adoucir la règle. Certains permettent deux accords par mesure; ils tolèrent des octaves ou des quintes (par *notes réelles*) que séparent seulement deux ou trois noires... De toute façon, l'on se trouve amené, lors des *Mélanges à quatre parties*, à tempérer quelque peu la rigueur du début. — Comment le faire, en restant strict néanmoins? C'est assez délicat. Les plus logiques, les plus musicaux (et par suite les meilleurs) des adoucissements aux règles scholastiques

sont prohibées dans les études d'harmonie, et non du tout à cause de la problématique « dureté » de quintes que Debussy réalisa si douces.

(1) Interdiction stricte de la sixte majeure; défense de faire des octaves ou quintes directes qui ne soient permises en harmonie; quintes par notes de passage comptées comme les quintes par notes réelles; — et d'autre part, obligation de n'écrire qu'un seul accord par mesure.

seront évidemment de supprimer celles des règles qui avaient le moins de raison logique ou musicale, — comme aussi, de repousser toute jurisprudence qui serait de nature à restreindre l'emploi des notes de passage (1). En revanche, les moins utiles, je dirais même les plus dangereux des adoucissements seront ceux qui se montrent contraires au principe, au but même du contrepoint, c'est-à-dire à cette obligation de chercher des rencontres musicales par notes de passage. A éviter aussi, une trop large tolérance au sujet des rondes répétées, ainsi que tout ce qui compliquerait les règles: comme d'autoriser, en certaines espèces, des quintes ou des octaves qu'on tolérerait en d'autres cas.

Il semble donc que l'on doive se montrer inflexible, non seulement sur la préparation des dissonances, sur l'emploi exclusif des accords parfaits et des accords de sixte, mais encore sur le principe *d'un seul accord par mesure*. Cela est de toute importance; ce principe *seul* conduit au style pur du contrepoint; il mène aux rencontres par notes de passage sur les troisièmes temps (entre blanches et noires, entre noires et syncopes): avec l'usage de deux accords par mesure, il est facile, mais regrettable, d'éviter ces rencontres. — Dans le même ordre d'idées, il sera bon d'interdire la répétition des rondes, ou du moins, l'élève devra s'efforcer de n'y recourir qu'avec beaucoup de discrétion. — On se montrera sévère pour les redites d'un dessin (puisque'il s'agit d'apprendre à varier les lignes); inutile d'ajouter, enfin, qu'il est préférable de ne point tolérer de quintes ni d'octaves séparées par moins de quatre noires — exception faite pour les quintes par notes de passages, et dans le cas de certaines syncopes.

En revanche, la restriction relative au « dessin isolé » de *triton* en quatre notes, demeure une difficulté bien inutile lorsque la phrase reste mélodique. La phobie des quintes et des octaves directes est absurde; celles-ci ne doivent être évitées que lorsqu'elles sonnent creux. La sixte majeure, après ou avant la dominante, est parfois très facile à chanter: en ce cas, pourquoi l'interdire? Certains croisements ne sont pas d'un mauvais effet musical; on les autorise dans le courant d'un contrepoint; il n'existe pas de raison sérieuse pour les interdire au début ou à la fin de ces exercices. Enfin, il y a lieu de distinguer entre les arpèges; il en est (en trois notes) de fort mélodiques, que vraiment l'on aurait tort de proscrire. Mais soyez sans crainte, ô puristes! même avec ces accommodements, le contrepoint reste encore très suffisamment difficile, lorsqu'on exige qu'il soit musical, qu'il ait une bonne harmonie, que les lignes en soient aisées et sans redites, et que chaque mesure ne porte qu'un seul accord.

Il va sans dire que cet exposé demeure fort incomplet. On ajoutera qu'un ouvrage didactique, même détaillé, ne saurait envisager ni discuter tous les cas possibles de rencontre de notes. Il peut guider l'élève à ce sujet, assurément, et même le professeur. Mais le rôle personnel de celui-ci reste considérable. Car, en pareille matière, il y a la loi générale et la jurisprudence particulière à chacun des cas. L'oreille, le sens musical seront les seuls guides.

Un dernier mot. Le contrepoint est un art difficile, très difficile! Mais aride, non pas. Un maître intelligent et musicien y mettra de la musicalité, partant, de l'in-

(1) Restrictions exagérées, au sujet des frottements produits par les *rencontres de notes*.

térêt. Évitant la sécheresse et la scholastique, il saura guider l'élève en ces études, il saura les lui rendre attrayantes. On souhaite que cet art ne périssent pas. Vers la seconde moitié du XVIII^e siècle, une dangereuse théorie voulut que l'expression de la sensibilité humaine s'opposât à la « science » contrapunctique. Cela est absurde : voyez les œuvres de J.-S. Bach. Et rien n'est aussi dangereux qu'une telle conception, excusant la paresse de ne point travailler *le métier*, favorisant les tendances primaires sous prétexte de simplification, et menant, en fin de compte, à une fatale décadence. Il ne faudrait point revenir à ces errements.

Charles KÆCHLIN.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *La Prêtresse de Korydwen*, ballet en deux tableaux de MM. Albert JUHELLÉ et Georges CLÉRET; musique de M. Paul LADMIRAULT.

Il y a entre les deux tableaux de ce ballet un déséquilibre singulier.

Le premier nous montre le rapt de Huheldeda, prêtresse de Korydwen (la Cérés celtique) par le chef calédonien Morvar'ch (dont le nom, s'il ne s'agissait d'une pantomime, risquerait de sonner désagréablement aux oreilles de la police). Cela ne va pas sans cortèges religieux, cérémonies, danses symboliques, bacchanales, batailles entre les druidesses et les pirates, et éclipses de lune; bref, deux cultes, deux dieux, deux mondes, avec leurs prêtresses, leurs fidèles et leurs soldats, s'affrontent d'abord longuement sur la scène de l'Opéra. Tout cela semble annoncer un grand ouvrage.

Après quoi, le second tableau expédie tout bonnement en un quart d'heure le mariage du pirate et de la druidesse, ramené aux proportions d'une noce de campagne, avec quelques danses, un ou deux chants et la bénédiction nuptiale donnée à la hâte par un druide barbu. En sorte que ce second tableau laisse la plus fâcheuse impression de brièveté étriquée.

La partition de M. Paul LADMIRAULT abonde en mérites estimables. Le premier tableau se recommande par une réelle solidité symphonique et par le plus louable souci de donner à la pantomime un judicieux commentaire musical. Quelques thèmes essentiels sont employés, rappelés, variés et développés à bon escient. Les danses, à demi rituelles, à demi sauvages, où évoluent tour à tour les druidesses et les pirates, ont de l'animation et du mouvement. On y voudrait seulement une invention plus personnelle et une instrumentation plus colorée.

Il semble que M. Paul LADMIRAULT ait fait appel, dès ce premier tableau de son ouvrage, à des emprunts au folklore celtique, dont le second tableau paraît presque tout entier rempli. Mais tout n'est pas également précieux dans ces « trésors » de la tradition populaire. Les thèmes ainsi utilisés par M. LADMIRAULT ont pour l'ordinaire assez peu de saveur : en outre, leur allure mélodique et rythmique, cette sorte de déhanchement heurté qui caractérise les thèmes celtiques, les rend peu propres à l'élaboration symphonique selon les habitudes de notre art, tel qu'il est aujourd'hui et la recherche de la couleur locale aboutit de la sorte à un effet de contrainte et d'artifice.

M^{lle} C. Bos a montré beaucoup de grâce dans le rôle

de la prêtresse et M. Peretti, de juvénile ardeur dans celui du guerrier calédonien. A côté d'eux M^{lle} Soutzo et M. Thariat ne méritent que des éloges. Les chants du second acte ont été bien dits par M^{lle} Tessandra et M. Cambon, moins bien par M^{lle} Lalande. M. Ruhlmann conduit l'orchestre avec sa maîtrise accoutumée.

Quant au spectacle, il faut convenir qu'il est terne, monotone et, pour tout dire, ennuyeux.

Jean CHANTAVOINE.

Opéra-Comique. — *Le Cloître*, drame lyrique en trois actes; poème d'Émile VERHAEREN; musique de M. Michel-Maurice LÉVY.

Le choix de ce drame, pour être converti en un ouvrage lyrique, dénote une foi dans la vertu de la poésie et dans la puissance de la musique, qui inspire d'abord la sympathie et même le respect. Le compositeur qui tente pareille aventure n'est pas un courtisan du succès:

Pour le théâtre, cette tragédie de conscience entre les murs d'un couvent est d'une austère nudité. Un moine dominicain se confesse à ses frères d'avoir été parricide. Il rencontre chez les uns l'horreur, chez les autres la pitié : ceux-ci inclinent pour le pardon secret, ceux-là exigent la punition publique. Le coupable, ayant clamé son aveu en plein office, devant la troupe des fidèles, devra se livrer à la justice des hommes. Il est jeté hors du couvent. Aux cris de la foule qui l'attend devant la porte sainte, on devine qu'il va être lapidé, tandis qu'à l'intérieur de la chapelle un novice pitoyable prie pour lui.

Tout n'est, dans ce drame, que scrupules, doutes, remords, appétit du martyre, sentiments sombres et renforcés, que M. Michel-Maurice Lévy a traduits avec une sincérité trop manifeste pour qu'on y demeure insensible. Mais le théâtre a des exigences profanes d'action, de mouvement, de diversité, qu'il est imprudent de négliger tout à fait. Le caractère de la pièce exposait le compositeur à la monotonie et l'on doit reconnaître que M. Michel-Maurice Lévy n'a pas entièrement triomphé de ce péril. En outre, sa musique, appliquée à fouiller l'arcane de la vie intérieure, trahit une confusion assez fâcheuse entre la profondeur et l'épaisseur. Elle n'est, à proprement parler, ni laide, ni vulgaire; elle se recommande par une probité grave et une élévation réelle de la pensée; elle a même une certaine chaleur d'intention, qui frise parfois l'éloquence, mais elle est terne, dense et opaque comme le plomb : une oscillation pesante la fait pencher, tantôt vers la symphonie wagnérienne, tantôt vers la déclamation debussyste, sans que jamais, ni dans la véhémence, ni dans la sénérité, rien s'en dégage qui révèle une invention vraiment personnelle. J'ajoute qu'un orchestre compact et trop chargé oblige les chanteurs à des efforts qui compromettent la netteté de l'articulation (essentielle dans un drame fort verbal) et la justesse même de l'intonation.

Cet inconvénient a paru notamment chez M. Beekmans, dans le rôle du moine parricide, malgré une voix d'un volume et d'une vigueur considérables. M. Dufranne chante et joue le rôle du Prieur avec une autorité magistrale. MM. Audoin, Azéma, Legrand et Tubiana complètent le mieux du monde une distribution d'où l'élément féminin est, bien entendu, banni.

M. Louis Masson lui-même avait pris la baguette pour diriger l'orchestre, son talent de musicien ne pouvant que rehausser son autorité de directeur.