

ÉTUDE

sur

LES NOTES DE PASSAGE

par

CHARLES KŒCHLIN

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 quant 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 onctuosité 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,

(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 André Gedalge), il faudrait écrire : polymélodique. De simples enchaînements d'accords, sans mélodie, sont « polyphoniques », puisqu'il y a « plusieurs sons ».

d'une force nouvelles. On sait l'appauvrissement de la technique française après la mort de Rameau (1). 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 (2) 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 (3) :

« 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 poursuit 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* » (4).

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

(1) 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 ?

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

(3) Choudens, éditeur.

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

(plus commode) de jouer et de juger les contrepoints *au piano* (1). 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 (2), 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 (3). L'usage d'un pareil style est plus mauvais qu'on ne saurait dire, car il tend à dégouter 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'École, on leur défend d'anodines rencontres de notes. Pour se venger, une fois libres, ils n'usent 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

(1) Ainsi que — cela va de soi — les leçons d'harmonie et les fugues d'école. Et c'est fort regrettable.

(2) 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 étayerons, en grande partie, les remarques qui vont suivre.

(3) Dans un choral, par exemple, l'on a 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 consonantes des traités d'harmonie.

5/10/190 Les Amis de la Musique 480, 00 B.E.F.

le seul possible ; songez à *Pénélope* ou à la *Chanson d'Eve*. 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 souplesse, 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.

(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.

Cette doctrine nous fut enseignée par Massenet et par André Gedalge (1). Nous tenterons ici d'en fixer certains points, notamment au moyen d'exemples extraits de chorals de J.-S. Bach (2). 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 légifimer, 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 (3). Rappelons seulement que les deux règles primordiales (incontestables, celle-ci), sont les suivantes :

1° La souplesse, l'élégance des mouvements mélodiques; 2° la bonne harmonie (4) 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.

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

(2) 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.

(3) 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 dièze*, alors que *sol bécarré*, bien amené, conclut avec suffisamment de certitude ? Pourquoi ne pas y admettre (*on en trouve, d'ailleurs, un exemple, dans le traité de Théodore Dubois*) *fa dièze* et *sol dièze* en descendant comme en montant ? (voyez aussi *le sujet même* de la célèbre fugue 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.

(4) Bien entendu, l'on admettra pour excellents, à l'occasion, les accords du second degré, du 3°, du 6° degrés.

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 (1). 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* (consonant) 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* user de 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 fût 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 écrivirent des sixtes et quartes, ainsi que Bach en ses chorals (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 proscrivent les traités d'harmonie; mais il y a mieux. On trouve chez eux des faus-

(1) 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).

ses relations de triton, des fausses relations chromatiques; des exemples (1) flagrants de « retard avec la note retardée »; J.-S. Bach y ajoute des 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 Contrebandiers, etc.), et même chez 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 (2) 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 (3).

(1) Et cela en des œuvres chorales, — il faut noter cette « aggravation » de la licence...

(2) 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.

(3) 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.

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 (1) 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 mystérieuse, 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 (2). 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 certant* 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

(1) 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 ».

(2) 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 achèminera, tout naturellement.

établir, si l'on veut l'interdire. Enfin, il ne nous semble pas que la théorie des notes de passage soit exempte de toute obscurité. Puisse 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 (1).



(1) et (2) notes
de passage



(3) broderie

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



(4) ré de passage
contre mi note réelle



(5) id.

(1) On verra plus loin des exemples de Bach avec notes de passage 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 libre 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 prescriptions 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*.

(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 dissonnantes (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^{es} consécutives, il y a loin ; et c'est en quoi les exemples de Bach nous seront précieux.

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 vrai du 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 aisé-

ment 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 dièse* de passage, (en seconde par mouvement contraire contre *mi* de l'accord.)



Chant donné (Delibes)
(X) *ré bémol* de passage, (en septième 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 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 attaqué 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 toute-

fois 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° 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.

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'accoutument 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.

(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 il faut rendre à César ce qui est à César, il semble que l'idée première en soit due à l'Ecole Niedermeyer, où d'ailleurs Gabriel Fauré se nourrit autrefois de cette « substantifique moëlle ». (M. Henri Rabaud a rendu l'étude du choral obligatoire dans les classes d'harmonie du Conservatoire).

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 (1). — (X) *fa dièze* de passage contre *sol* à la basse. Remarquer le mouvement descendant de la sensible, si 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.

trepoint, 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.

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 (septième contre neuvième) avec le ténor. Echange d'ailleurs très doux à cause du *mi* et du *sol* simultanés. En jouant cette même me-

sure sans la note de passage, on aperçoit aisément combien cela serait plus froid, et tout l'intérêt musical, le *relief*, qu'apporte cette note ainsi réalisée.

(1) De l'édition publiée chez Choudens.



(X)
à la fois la note de passage et la note réelle, sans d'ailleurs que cela soit « mauvais » à l'oreille en aucune façon ; même remarque pour (XX) du choral suivant, n° 14.



Choral n° 14. — (X) *mi bémol* de passage à la basse, sur changement de position de l'accord. (XX) *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'harmonisation de chaque croche lourde et ennuyeuse. (XX) dans cet accord le *la* seul est note réelle ; *si*, *ré*, *fa dièze* sont notes de passage, aboutissant à l'accord parfait sur le *do dièze* à la quatrième croche, qui lui-même peut être considéré comme note 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*.



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

II. — Intervalles dissonants consécutifs par suite des 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)

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

(X) (X)

Choral n° 151. — (X) *do* dièse de passage sur la résolution du double retard. Il en résulte deux septièmes et deux neuvièmes (consécutives si l'on fait abstraction du *fa* dièse et du *do* dièse en croches. (X X) *fa* dièse à la basse, puis *sol* dièse au soprano, sont de passage.

(X)

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

(X)

Choral n° 47. — Le *ré* (au contralto) sonnante 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 fût *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'habituelle proscription (d'ailleurs

fort adoucie en certaines occurrences, ainsi qu'on le constate dans le traité de contrepoint de Th. 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 enchaînements parallèles. Cette raison disparaît complètement dans les cas de 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)

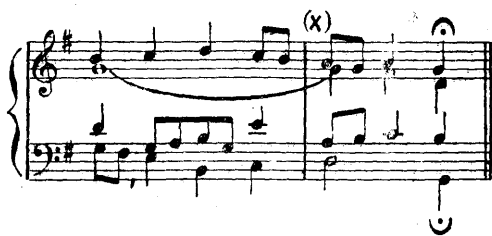


(Choral n° 41)

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 excellent à la 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*.



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 montant) 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.



par contre, lorsqu'elle arrive sur une tierce et surtout sur la sensible (X X).



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° *Echange de notes formant septième contre neuvième ou inversement*



en verrons plusieurs exemples par la suite.

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



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



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

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

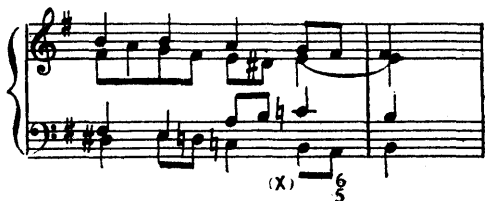
C'est une sorte de réalisation qui est à la fois très musicale et très utile, et que Bach emploie souvent. Il nous semble qu'on ne peut trouver contraire à la pureté de la réalisation (ni à la rigueur d'écriture qu'il est bon de demander au débutant) de permettre dans le choral, ce moyen auquel d'ailleurs on a recours assez fréquemment dans la fugue. En voici plusieurs exemples. Il en résulte à la fois une logique et un imprévu savoureux. 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 (×) *do*, note de passage. Accord réel, $\frac{6}{5}$ sur *si*. La septième *fa* bécarrée arrive par degré conjoint et le *sol* est préparé.



Choral n° 47. — (×) *si* et *sol*, de passage. L'accord est $\frac{6}{5}$ 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 bécarre $\frac{3}{6}$ sur *ré*.

(X X) Appoggiature de la quarte, plusieurs fois employée par Bach dans cette cadence de $\frac{6}{4}$

Choral n° 24. — (X) *sol*, de passage, sous le *fa* du soprano. L'accord est $\frac{3}{6}$ sur *fa*.

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

Enfin, voici quelques exemples de *rencontres de secondes* fort hardies, chez J.-S. Bach, dans ses œuvres chorales.

On appréciera 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 (X) par mouvement aboutissant à l'unisson (2).

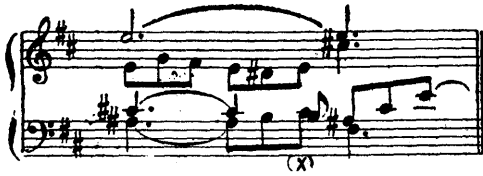
(Voir aussi les exemples des chorals cités plus haut.)

(Messe en *si*, chœur : Dona nobis pacem.)

(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.



(X) Echange par frottement de deux secondes, entre basse et ténor, si, do dièze avec en outre le ré dièze au contralto et mi au soprano ré dièze, broderie avec la note réelle). (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 :

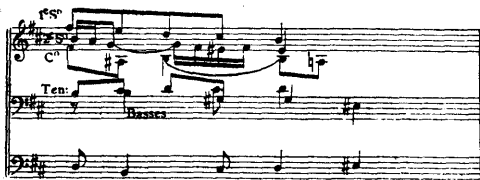


(X) rencontre aboutissant à la note réelle sur une tenue (en style choral). (*Passion selon Saint Mathieu*.)

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'élève 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 consonant 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. 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* d'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-contrepuntiste » 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. 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.

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 (2) 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

(1) Nous ne voyons guère comme exception acceptable, que le cas de l'espèce *très difficile* : mélanges de syncopes et de blanches 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, dès blanches (au second temps de la mesure à C barré) peuvent être des notes de passage. Cela est recommandé particulièrement dans les mélanges à quatre parties.

« 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 V. d'Indy lui-même qui, fort justement d'ailleurs, a écrit de Fauré 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 « polytonalité », 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.

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*).

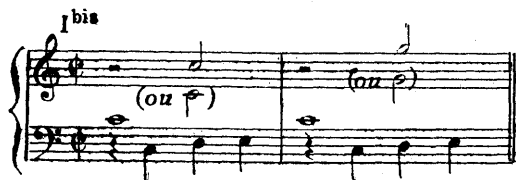
Cette bonne conception harmonique est d'autant plus nécessaire, que les mêmes rencontres sont bonnes ou mauvaises suivant les cas. Comme nous l'avons déjà fait entendre, *cela dépend* de l'harmonie, de la ligne mélodique, du caractère propre du chant donné, et nous dirions même : de la sensibilité qu'exprime 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 la 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 en 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 Saint-Saëns, «il faut autant de génie pour créer de belles harmonies (nous ajouterons, de belles fugues et de beaux chorals) que pour créer de belles mélodies». Toutefois, s'il est impossible d'examiner 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.

On a vu plus haut d'intéressantes mises en œuvre du principe des notes de passage. Aussi n'avons-nous pas besoin d'insister longuement sur les mesures qui suivent; mais l'étude méthodique de ces quelques cas simplifiés à dessein aura l'avantage de fixer les idées et de préciser certaines analyses. Voici des rencontres de notes à distance de quarts, de neuvièmes, de septièmes:



Les blanches des seconds temps de ces mesures sont des notes intégrantes de l'accord, et les *ré* de la partie en noires sont des notes de passage. Il serait donc tout à fait inexact (et d'ailleurs contraire au principe du contrepoint : un seul accord pour toute la mesure) d'analyser, par exemple, comme une septième le *do* en blanche de la première mesure. Même remarque dans le cas où une partie fait son entrée sur une note réelle de l'accord, en même temps qu'une autre partie fait entendre une note de passage:



Le *do* en ronde n'est d'ailleurs nullement nécessaire: nous ne l'écrivons que parce qu'il y a toujours, comme on le sait, dans

tout exercice rigoureux de contrepoint une partie de chant donné en rondes.

Les rencontres données par I et I bis sont en général indiscutées. Mais en voici d'autres sur lesquelles les avis diffèrent parfois.



Quelques personnes croient devoir interdire ces dernières rencontres. Cette défense nous paraît bien radicale, et contraire d'ailleurs à la tradition des vrais classiques: ils ne les craignaient pas. Mais ce que l'on peut dire, c'est que des exemples I et I bis il résulte une sonorité en général *plus pleine*, surtout au moment de la dernière noire; et l'on peut arguer aussi que II et II bis font entendre des *réunions* «de *note de passage et note réelle vers quoi tend la note de passage*»: le ré noire allant au mi, et le mi blanche étant chanté en même temps que le ré. Il est logique et loisible de préférer I et I bis, mais on a vu précédemment, dans les exemples des chorals de Bach, que celui-ci ne redoute guère ce genre de réunions. Il nous semble qu'on peut bien se rallier à l'avis de Bach en pareille matière... Quant à l'effet produit, il serait injuste de prétendre qu'il est insupportablement dur; on pourra bien, si l'on veut, jouer ces passages au piano, en les martelant, afin de faire entendre à l'élève qu'ils sont durs. Mais de semblables arguments ne signifient rien. Ces passages, au piano, doivent être joués liés comme ils le seraient généralement aux voix et à l'orgue. (Dans le cas d'un ff détaché d'orchestre ou de chœurs, la sonorité en serait excellente.)

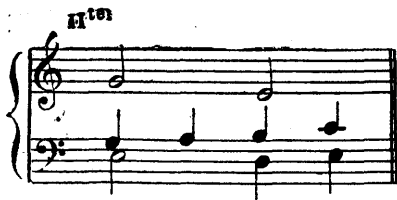
D'ailleurs, le plus ou moins de dureté dépend aussi, comme nous l'avons déjà dit, de l'harmonie; nous en verrons des exemples au sujet des rencontres à distance de seconde mineure (voir plus haut, celui du choral n° 4, de Bach). Et c'est ainsi que si le *mi* était note sensible, les exemples II et II bis, ainsi présentés à vide, seraient assez mauvais.

Enfin, ces rencontres telles que II et II bis peuvent se présenter par neuvième mineure: certains les contesteront également.

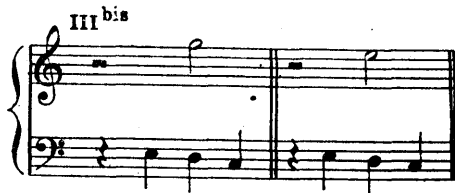


Il faudrait examiner tous les cas harmoniques possibles, et cela dépasserait les limites de ce travail, mais nous estimons cependant qu'on peut très bien écrire (A), et même B ou C (si l'harmonie est favorable à ces passages).

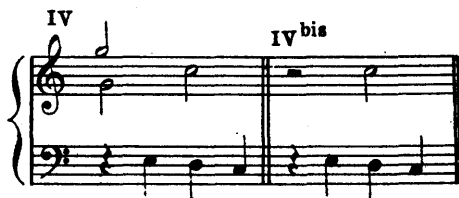
Il va de soi que si l'on a une troisième partie en notes de passage (ou en notes réelles) faisant entendre d'autres intervalles qui viennent très à propos donner à la sonorité une meilleure plénitude, les exemples I, I bis, II, II bis n'en seront que meilleurs. Ainsi II ter est évidemment préférable à II, mais cela ne signifie pas que II soit «mauvais».



En vertu du même principe et des mêmes méthodes d'analyse, nous emploierons sans scrupule



et aussi (bien que contestés par certains, à cause de la rencontre avec la note réelle vers quoi se dirige la note de passage).



A distance de septième majeure, les exemples IV et IV bis peuvent être plus discutables. Cela dépend des cas, et comme on le verra tout à l'heure, divers éléments interviennent. En principe, sur une tonique ou sur une dominante, ces rencontres donnent une impression de stabilité qui leur est favorable; on les admettra aussi sur la tierce, si la réalisation générale est bonne (et de préférence par mouvement contraire). Les exemples A, B, C, C bis (aboutissant à l'accord parfait mineur de *mi*) nous semblent musicalement acceptables (sous réserve du mouvement direct de C, dont il serait préférable de corriger l'impression par un dessin contraire dans une autre partie. — Ex. C ter).

The first staff shows three measures of music. Measure (A) has a treble clef with a G4 note and a bass clef with a G2 note. Measure (B) has a treble clef with an A4 note and a bass clef with an A2 note. Measure (C) has a treble clef with a B4 note and a bass clef with a B2 note. The second staff shows three measures. Measure (C bis) has a treble clef with a G4 note and a bass clef with a G2 note. Measure (C ter) has a treble clef with an A4 note and a bass clef with an A2 note. Measure (C) has a treble clef with a B4 note and a bass clef with a B2 note.

Sous le *mi* jouant un rôle de tierce, et par mouvement contraire, l'exemple suivant semble également acceptable, mais sous la réserve expresse que le *mi* n'est pas une note sensible. D bis est d'ailleurs (à cause de la plus grande plénitude de la réalisation) préférable à D ; mais de toute façon impossible si le *mi* était la 7^e note de la gamme. On s'en rend compte immédiatement en jouant un *si* bé-mol (au lieu de *si* bécarré) pour affirmer le ton de *fa*, dans lequel *mi* se trouve être la sensible.

The staff shows two measures. Measure (D) has a treble clef with a D4 note and a bass clef with a D2 note. Measure (D bis) has a treble clef with a D4 note and a bass clef with a D2 note.

Dans le cas du mouvement direct, la rencontre est plus contestable, et cela dépendra du plus ou moins de plénitude de la réalisation. Ainsi, des passages suivants : (1)

The staff shows three measures. Measure (E) has a treble clef with an E4 note and a bass clef with an E2 note. Measure (F) has a treble clef with an F4 note and a bass clef with an F2 note. Measure (G) has a treble clef with a G4 note and a bass clef with a G2 note.

(E) est creux et mauvais ; (F) l'est moins ; (G) donne une bonne harmonie et fait en partie disparaître l'impression mauvaise du mouvement direct.

Nous arrivons à la conclusion suivante :

Il semble que dans chacun de ces cas, il y ait lutte entre les « éléments favorables » (plénitude et musicalité de l'harmonie, élégance de la ligne mélodique, mouvements contraires, etc.) et les « éléments défavorables » (mouvements directs, rencontre avec la note réelle, dissonances employées avec une crudité qui sur-

(1) Nous conservons le ton de *do* pour ces exemples. Aux voix, il faudrait naturellement transposer.

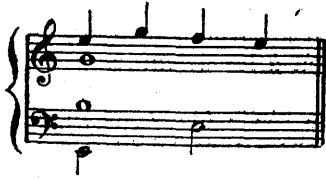
prend désagréablement dans le « style consonnant », etc). On conçoit qu'il nous reste impossible de « faire la balance » de ces deux sortes de forces opposées, en prenant l'une après l'autre les infiniment nombreuses combinaisons possibles. Mais nous avons à dessein, insisté assez longuement sur cet exemple, parce qu'il fait bien saisir la subtilité avec laquelle juge l'oreille musicale, et comprendre qu'on ne peut appliquer une méthode mathématique, un criterium tout fait d'avance. *La loi*, nous l'avons dit, c'est la liberté des notes de passage ; la « jurisprudence », c'est, *dans chaque cas particulier*, ce que décidera l'oreille. Mais reprenons la série de nos exemples. Les passages I, II, III, IV, peuvent se trouver renversés (au soprano ou dans des parties intermédiaires, peu importe) ils seront également admissibles :



De même la rencontre à distance de *neuvième mineure* produira un effet différent selon l'accord sur lequel elle arrive. Sur l'accord de sixte du troisième degré, ou de la sensible, elle pourra être assez mauvaise, alors que sur un accord parfait jouant le rôle de dominante du mineur, l'impression sera toute différente ; ainsi, des exemples suivants :



possible ainsi, par mouvement contraire (ne pas oublier qu'aux voix et à l'orgue, l'effet du *si* et du *sol* est très important.)



à cause du mouvement direct, contestable. Il faudrait au moins corriger cette impression du mouvement direct par un mouvement contraire du contralto.



Ici la réalisation est beaucoup meilleure à cause de la sixte *la* ajoutée au *fa*, du mouvement contraire *sol la*, et de la richesse harmonique que donne le mouvement *ré do* de la basse.

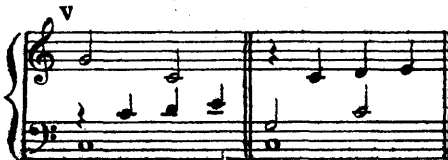


Mauvais, parce que sur la sensible.

Nous avons jusqu'ici réservé le chapitre des rencontres ou des entrées à *distance de seconde* (majeure ou mineure). Il y a quelque avantage à l'étudier séparément et en détail, car c'est ici que la théorie scolastique semble en désaccord formel avec l'usage et la pensée même des maîtres. Il est donc probable qu'il y aurait lieu d'adoucir la rigueur de cette théorie ; au demeurant ce ne serait que rester conforme aux principes et à la pratique d'excellents professeurs ; et l'on peut dire que, pour certains, c'est chose faite depuis longtemps.

Voici l'exposé de divers cas qui peuvent se présenter :

Rencontres à distance de seconde majeure



(Voir un exemple analogue dans le *Chant donné*, de César Franck, dont nous avons cité des passages plus haut.)



De telles réalisations sont chez les maîtres d'un usage si courant, et d'autre part, elles sont si naturelles, *si musicales*, si utiles, qu'il nous paraîtrait regrettable qu'on persistât à les défendre.

Plus contestable à certains, semble le cas de la rencontre, à distance de seconde majeure, avec la note réelle (on en a vu plus haut des exemples excellents dans les chorals de Bach). Ce n'est plus ici, pourtant, qu'affaire de convention ; et l'on peut bien à titre de difficulté convenir de défendre, en contrepoint rigoureux, la rencontre suivante :



Mais il n'est pas mauvais de se rappeler alors que ce n'est qu'une convention relative à cette « pureté provisoire » d'École, dont nous avons parlé. Car, à l'oreille, cette rencontre paraît bonne et nullement contraire au caractère général du style diatonique consonant (rappelons qu'il faut, à ce sujet, se méfier de la sonorité du piano).

A fortiori, celle-ci est excellente à l'oreille :



Du même ordre d'idées seront les proscriptions *conventionnelles* qui défendront :



On dira donc qu'au début (c'est-à-dire dans le contrepoint rigoureux) il y a quelque avantage à priver l'élève de ces facilités. Il s'agit alors comme nous venons de le dire, d'une *difficulté voulue*, destinée à l'*entraîner*, et analogue aux conventions sur certains intervalles mélodiques (la défense, par exemple, des septièmes en trois notes (même musicales et mélodiques) ou des sixtes majeures, l'obligation de commencer sans croisement, etc.). C'est affaire au professeur, ou au jury d'examen, ou au directeur de l'établissement d'éducation musicale, de choisir avec discernement ces règles :

d'enfermer l'élève dans une discipline assez étroite sans pourtant le ligotter trop serré, ce qui lui interdirait la musique.

Et c'est tout à fait autre chose que la « discussion musicale » des exemples examinés plus haut (voir rencontres à distance de neuvième mineure ou de septième majeure, sur la tierce ou sur la sensible, par mouvement direct ou contraire). Il est très utile de savoir faire cette distinction, afin que l'élève trop docile n'aille pas s'habituer, pour un temps plus ou moins long, à croire que soient *musicalement mauvaises* des rencontres telles que VI et VI bis, alors qu'un pour, à sa grande stupéfaction, il découvrira dans la *Messe en si mineur* de J.-S. Bach les passages, *écrits pour les voix*, que nous avons cités plus haut dans l'étude du choral.

Lorsqu'au contraire intervient ce que nous avons appelé *élément défavorable* il ne s'agit plus seulement d'une défense conventionnelle, mais d'une raison musicale. C'est ainsi qu'on sera tenté de contester la rencontre suivante (par mouvement direct), lorsqu'elle se produit à vide ; encore, réalisée ainsi sur l'accord de tonique, garde-t-elle une franchise qui n'est pas désagréable : et un exemple que nous venons de citer du *Kyrie* de la *Messe en si*, donne exactement ce genre de rencontre, avec, il est vrai, une autre partie (contralto) venant s'y ajouter.



Au contraire, on admettra plus volontiers, musicalement parlant :



Mais on reste toujours libre de *convenir* qu'on interdira la rencontre de seconde majeure lorsqu'elle aboutit à l'unisson.

Rencontres à distance de seconde mineure

De même que V et V bis nous ont semblé ne pas devoir être contestés, nous adoptons franchement VIII et VIII bis :



Quant aux rencontres à distance de seconde mineure, lorsqu'elles aboutissent à l'unisson, en général la convention et l'oreille sont d'accord pour les défendre, à quelques exceptions près. (1)


Ainsi, il est probable que tous les professeurs sont d'avis de défendre dans les études diatoniques consonantes (2) du contrepoint rigoureux ou fleuri :



et, à fortiori :



(1) Par exemple ceci :



qui n'est pas répréhensible musicalement, mais qu'en général on défendra par convention.

(2) Cette restriction est de la plus haute importance. Il ne s'agit ici que du contrepoint ou de la fugue basés sur le style diatonique consonant (avec dissonances préparées). On doit, comme nous l'avons dit, respecter le caractère d'un style. — Mais, bien entendu, dans toute composition libre ce genre d'interdiction n'a plus du tout sa raison d'être. Cela dépend uniquement du caractère propre de cette composition. En certains cas il sera bon d'écrire certaines « duretés » (sous la réserve de la musicalité nécessaire, laquelle n'est pas du tout dans l'unique suavité : voyez à ce sujet la *Fugue* à deux pianos de Mozart, dont nous citerons des exemples plus loin). Le jeune musicien d'aujourd'hui sait bien qu'à l'orchestre, — (si le compositeur qui écrit cette orchestration est doué et possède la « bonne manière ») on peut dire que rien n'est dur ; il a bien constaté comme l'oreille, dans le *quatuor à cordes* de M. Stravinsky, accepte très vite la continuité de certaines dissonances (parce que M. Stravinsky en a su dégager de la musique). Dans un contrepoint à base de septièmes ou de neuvièmes, la tierce ou la sixte serait sans doute fade et sonnerait comme une note disparate. Mais dans le contrepoint consonant il peut arriver bien des cas où des successions de septièmes et de neuvièmes ne sont pas bonnes, parce qu'illogiques et disparates.

Il y a encore un cas assez curieux, qui se présente parfois. C'est celui de la rencontre suivante :

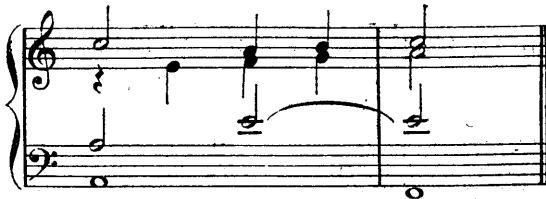


On l'a vue chez Bach à distance de neuvième mineure; elle est d'un emploi délicat et le rôle des autres parties est fort important. Celui de l'harmonie ne l'est pas moins.

Ainsi la rencontre se fait beaucoup plus douce grâce à une troisième partie.



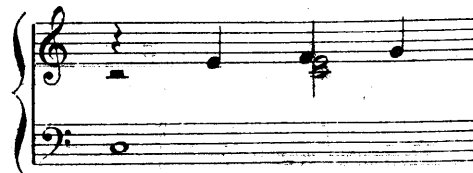
Mais elle nous semble encore meilleure si l'une des notes de la seconde se trouve jouer le rôle de dominante, et non de troisième ou de septième degré.



Et l'effet de :



n'est pas le même que celui de :



bien qu'à notre avis l'un et l'autre soient acceptables.

Il existe d'ailleurs toutes sortes d'autres rencontres à *distance de seconde*, dont la plupart (surtout par mouvement contraire) sont excellentes, bien qu'elles ne soient pas encore d'un usage courant chez certains élèves. Mais nous n'insisterons pas davantage sur cette question.

Il est entendu que dans tous les exercices de contrepoint, de fugue, de choral et même d'harmonie, nous recommandons aussi les broderies. Souvent, pour abréger, nous écrivons « notes de passage » alors que l'exactitude complète exigerait qu'on ajoutât : « et broderies ».

Nous ne parlerons pas des broderies d'une façon aussi détaillée que nous venons de le faire, dans les analyses qui précèdent, pour les notes de passage — on emploiera les mêmes méthodes de critique, (c'est-à-dire l'oreille, en définitive, — cultivée d'ailleurs par la pratique des maîtres) et l'on pourra s'exercer à analyser les éléments favorables ou défavorables d'un passage.

Le cas de la broderie avec la note réelle doit cependant être examiné par nous, parce qu'il est un peu différent de celui de la note de passage se rencontrant avec la note réelle. On peut dire que, d'une façon générale, une broderie est moins bonne qu'une note de passage, surtout lorsqu'il y a une *note réelle* dans une autre partie. D'ailleurs la broderie est parfois (dans le « fleuri », notamment) un mouvement artificiel, et dont il faut se méfier; elle est très bonne au contraire lorsqu'elle est un élément de l'expression et d'une jolie ligne mélodique.

Comparant les broderies aux notes de passage, nous verrons aisément que :



A est bon ; B est admis en général ; C au contraire est à éviter (sauf exception dans le cas d'une intéressante réalisation à quatre ou à plus de quatre parties, et de même :



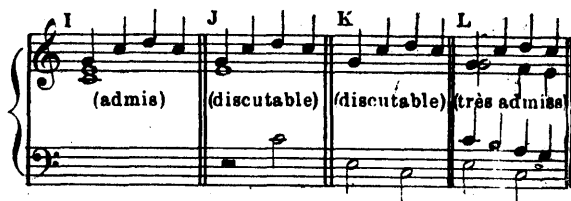
D est excellent ; E et E' sont généralement admis (avec toutefois une différence appréciable dans la « qualité de la réalisation », selon que le *mi noire* a le caractère d'une note de passage allant au *ré*, ou d'une broderie : retournant sur le *fa*). F est à éviter (sauf d'assez rares exceptions) et serait très mauvais si la note *mi* était la sensible.

Quant à l'attaque d'une « note réelle » sur une broderie, soit par mouvement d'une partie, soit par entrée de cette partie au moment de la broderie, la même prudence est nécessaire, et ce qui était bon ou admissible avec les notes de passage, devient beaucoup plus contestable ou même mauvais avec les broderies, *dans le style vocal consonant*. Ainsi



G est bon, H est franchement mauvais, *ainsi présenté*, et ne deviendrait acceptable que dans le cas de certaines réalisations à quatre parties formant des mouvements et des harmonies d'un intérêt et d'un charme particuliers.

Quant aux broderies au-dessus de la note réelle, elles sont également d'un mauvais style, lorsque cette note réelle est *attaquée* avec la broderie. Si l'on admet, sur une tenue, la broderie à distance de 9° (I) on n'écrira point l'exemple J à moins que la réalisation à plusieurs parties ne l'adoucisce et n'en corrige l'inélegance.



De même pour K, plutôt mauvais à vide ; mais L qui contient les mêmes parties, se trouve possible à cause des autres mouvements.

On voit donc combien il faut se montrer prudent en pareille matière.

Enfin, il reste entendu qu'en contrepoint les broderies avec la note réelle à distance de seconde (tenue, ou attaquée sur la broderie) sont *interdites*. Mais, comme nous écrivons ici *pour des compositeurs*, nous devons convenir que ces broderies sont employées dans la composition libre, même de caractère classique, consonant, religieux et « scolastique » : on en trouve des exemples au xvi^e siècle, et chez Bach, dans ses œuvres chorales (sans parler,

à l'orchestre du passage bien connu de l'ouverture de *Léonore*, ou d'une réalisation analogue — avec un caractère tout différent — dans un intermède symphonique de *Louise*). Elles sont donc parfois excellentes. Mais comme l'emploi de la broderie contre note réelle (à distance de seconde ou même de neuvième) est plus délicat, plus difficile peut-être que celui de la note de passage — et comme aussi l'élève maladroit aime beaucoup à se servir des broderies, (lesquelles le mettent plus aisément à l'abri des quintes ou des octaves), — il en résulte que, de toute façon, la « jurisprudence » des professeurs au sujet des broderies a des raisons logiques de se montrer beaucoup plus sévère qu'à l'égard des notes de passage, lorsqu'il y a simultanéité avec la note réelle.

*
**

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 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)



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)

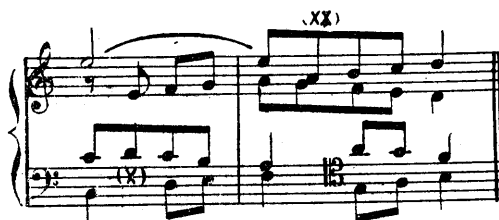


Les notes de passage donnent deux neuvièmes par mouvement direct et à vide — et pourtant la réalisation est excellente. Comparez les deux exemples, et votre parti sera pris. Vous ne pourrez plus vous résoudre à écrire dans le style de (A). Vous aurez compris... Et nous n'en demandons pas davantage, car 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 *ré* 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.



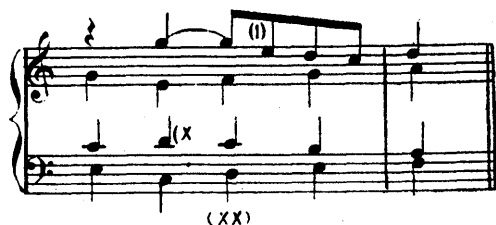
Et de même ici (X) et (XX)



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 seconde avec le contralto et de neuvième avec la basse.

(X) *ré* et *fa* de passage. (I) Le *mi* est note réelle, car c'est le même accord qui dure toute la mesure. Nous reviendrons tout-à-l'heure sur des explications 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 douces.

(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 ces 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 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 ses 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 bienveillant : 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 quartes. A notre avis elle 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 Th. 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 desideratum 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 quartes 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 techni-

(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'infirme en rien l'utilité des notes de passage.

que 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 : 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.

Mélanges 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 quintes par broderie et note de passage entre B. et S. : *sol ré, ré la*.)



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



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, fa diezè*, 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 notes de passage ou broderies. Nous n'y revenons pas, nous étant déjà expliqué sur ce sujet.

2. 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.



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

(X) *Mi*, broderie en septième directe avec le soprano, sans qu'il en résulte de dureté.

(XX) Terminaison sur la dominante donnée par la nature du thème. (XXX) Il est à remarquer qu'en

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

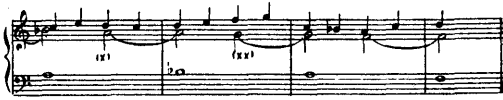
(1) Intervalle un peu creux au piano et qui ne serait pas désagréable aux voix à cause du *si* tenu.

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

(3) Sixte majeure

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

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 ne donnant pas l'impression de sixte et quarte, qui serait à éviter.



(xx) Note de passage avec la note réelle *sol*, déjà vue plusieurs fois dans les chorals de Bach; (a) fausse relation de triton, interdite par certains auteurs. Il y a des cas où elle est assez laide, 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 l'interdirait. Il ne reste qu'une convention qu'on peut si l'on veut adopter, mais nous n'en croyons guère la nécessité; tandis que cette fausse relation doit toujours être proscrite si elle n'est pas musicale.

Mélanges 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 la partie en syncopes, mais évidemment meilleures avec cette partie. De même (4).

(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 neuvième directe avec le soprano, serait possible sans la syncope, mais elle est meilleure avec le *sol* de la syncope.



(X) *mi*, *si*, de passage.
 (XX) *do* de passage, con-
 contre *ré* et *sol*, notes
 réelles.



(1) Rencontre de se-
 conde entre ténor et
 contralto avec *la* de
 passage à la basse.
 (2) Le *fa dièze* nous
 semble meilleur, et
 malgré cela ne pas

empêcher de terminer tonalement, mais le *fa bécarré* est aussi très pos-
 sible. Le seul inconvénient de ces terminaisons sans la sensible, c'est
 qu'elles sont à la fois plus agréables musicalement et plus faciles à réa-
 liser (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 cer-
 taines obligations que l'on sait, en ce qui concerne l'exposition, les
 rentrées aux tons relatifs, les divertissements et les strettas. Nous en
 venons donc tout de suite à l'étude des notes de passage dans le
 style de la fugue d'école.

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 soit 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*:

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 particulière-

(1) Notamment, on est tenu d'y employer les imitations aussi souvent que 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.

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

ment, 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 dessins 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 dessin analogue du sujet, du contresujet ou d'une partie *ad libitum utilisée*): l'appoggiature, lorsqu'elle est dans le caractère du thème (1); 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 (exempté, 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 (2) 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'Ecole 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 contestent dans le contrepoint rigoureux.

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

(2) 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 $\begin{matrix} 7 \\ + \\ 7 \\ \text{h.c.} \end{matrix}$ sur sol en préparant le sol (et non le fa), il serait logique de permettre $\begin{matrix} 7 \\ + \\ 7 \\ \text{h.c.} \end{matrix}$ sur ré, en préparant le ré (et non le do).

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 Gabriel Fauré). Et cela suffira, comme libertés, pour écrire des fugues très musicales. Après quoi, le jeune musicien ne perdra point son temps, s'il veut composer des chorals 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.

Pour bien se rendre compte du rôle des notes de passage, de la plus ou moins bonne qualité des rencontres de notes, de la grande diversité des rythmes possibles et des dessins mélodiques, des ressources des modulations, etc., si l'élève veut analyser des fugues entières, il lui sera facile de noter les nombreuses licences de Bach quant aux règles provisoires de la fugue d'école, mais l'étude de ses œuvres restera toujours le fonds inépuisable auquel il lui sera excellent de puiser. Il trouvera aussi d'intéressants exemples dans le *Traité de la fugue* d'André Gedalge, notamment (à la fin) les fugues de M. Florent Schmitt, de Mlle C. Boulay, de M. G. Enesco... Il notera également, dans le traité de Th. Dubois, la très musicale fugue de premier prix de Massenet.

Nous n'avons pas lieu de transcrire ici une fugue en entier; mais par des exemples de détail nous tenterons d'expliquer à l'élève que, malgré les obligations que comporte la fugue, il peut — il doit — y réaliser de fort bonne musique.

I. Utilité générale des notes de passage dans la fugue Liberté des rythmes. Divers exemples de rencontres de notes.

Nous avons dit que ce qui distingue tout d'abord la fugue du contrepoint rigoureux ou du « fleuri », c'est la liberté des rythmes, et le droit d'interpréter comme on le veut l'harmonisation d'un thème: soit en n'employant qu'un seul accord dans la mesure, soit en harmonisant un plus grand nombre de notes, ou même toutes les notes, ou même encore (si par exemple les valeurs du sujet sont très lentes) en écrivant deux accords sur chaque note: l'interprétation harmonieuse d'une mesure n'entraînant pas nécessairement celle de la mesure suivante (à condition qu'il n'en résulte pas d'incohérence).

L'élève qui vient de terminer son contrepoint n'a pas encore une familiarité suffisante avec tous ces rythmes et tous ces moyens nou-

veaux (à moins qu'une excellente culture musicale et la pratique de la composition sérieusement écrite ne l'aient déjà habitué à ce style polyphonique). Avec d'excellentes intentions on a pensé préparer les élèves à la fugue, en les exerçant d'abord à développer un thème au moyen d'imitations ou de rentrées, mais sans qu'ils fussent obligés d'obéir à la rigueur particulière du plan de la fugue d'École. Or, dans ce genre d'études musicales, il est probablement dangereux de procéder en allant du plus libre au plus contraint; et c'est la voie inverse qu'on suit en général depuis le contrepoint: le « deux parties » étant plus rigoureux que le « trois » ou le « quatre parties », le *Mélange* plus rigoureux que le *Fleuri*, et le *Renversable* plus libre. Mais si, du thème développé, subitement beaucoup plus libre que le *Fleuri*, l'on passe à la fugue (avec l'obligation des rentrées à espaces fixes, et du contresujet renversable) l'on risque alors de se trouver fort gêné, surtout si l'on n'est pas assez expert dans l'écriture par notes de passage. Voici, par exemple, ce que peut réaliser un débutant maladroit :



Les rythmes (a) et (b) sont maladroits, par leur similitude entre le ténor et le contralto. La première mesure a quelque chose de *sec* qu'il vaudrait mieux éviter, d'autant que cette sécheresse n'est aucunement dans le caractère du sujet. Le dernier temps (c) de la seconde mesure montre un rythme boîteux qu'on n'écrirait jamais dans une composition musicale (à moins d'intention particulière). Il semble très facile de corriger le passage en question en écrivant au ténor :



mais l'élève ne l'a point fait, par crainte de la fausse relation avec la basse. Cette fausse relation est pourtant absolument classique, si habituelle chez Mozart, Beethoven et Bach (1); et le commencement de la sagesse serait peut-être de l'autoriser... Enfin, la ligne de contralto (2^e mesure) est bien monotone et semble hésiter sans savoir où se diriger.

(1) Cf. 1^{er} chœur de *La Passion selon St Mathieu*, etc.

Mais il ne s'agit pas non plus d'employer les notes de passage à tout instant, et pour le vain plaisir de *bavarder*. Là réside *une des plus grandes difficultés de la fugue*, car il n'y faut rien dire qui *n'ait un sens*, une raison d'être. Rien d'ennuyeux comme ces insignifiantes broderies qui ne sont là que pour marquer le temps.

A cet égard, nous recommanderions à l'élève de traiter un jour le sujet suivant, de Gounod :



Il est fort difficile. On s'apercevra que la sobriété est un but qu'on atteint malaisément. Il faut bien alors se souvenir que les notes de passage ne sont pas forcément des croches. Et cela est important. Ces noires ou ces blanches qui lentement s'écoulent avec la force irrésistible d'un grand fleuve, sont une des plus grandes beautés du style choral de J.-S. Bach. Dans le sujet en question, que ferait-on sans la ressource des notes de passage ? On serait bien embarrassé. Essayez de réaliser les mesures suivantes dans un style purement harmonique, elles seront bien vides. Ecrivez un grand nombre de croches, et le caractère même du sujet se trouvera trahi, car bien que ce sujet contienne des croches, il est d'une allure tranquille. Au contraire les notes de passage en noires sont probablement la solution qui convient le mieux :

(1) et (2) Notes de passage.

On remarquera les octaves (par mouvement contraire) entre le contralto (sujet) et le ténor (C.S.), de la première à la seconde mesure. Il est à noter que, dans la fugue, on autorise certaines octaves sur les temps faibles, qui, dans le contrepoint rigoureux sont sévèrement proscrites.

L'harmonie *la-mi* à la basse, contre *mi, do, sol* du contralto est absolument nécessaire si l'on veut éviter la monotonie que donnerait (à cause de ce qui précède et de ce qui suivra) l'harmonisation au moyen du 1^{er} et du 5^e degré. De plus elle prépare mieux la modulation en *sol*.

Voici divers exemples de notes de passage, extraits de la fugue du 1^{er} prix de Massenet (1863) :

The first musical example shows a piano accompaniment in G major. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. Two notes are marked: (1) is a D4 in the right hand, and (2) is a G3 in the left hand.

(1) *Do* de passage en seconde directe avec le ténor.
 (2) L'accord est + 4 au second temps. *La, ré, fa* sont de passage.

The second musical example shows a piano accompaniment in G major. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A note is marked (1) as a D4 in the right hand.

(1) Notes de passage aboutissant à la note réelle *fa* (généralement défendu, par convention en contrepoint. Excellent musicalement, surtout lorsque cela se produit sur la tonique ou sur la dominante, et de la sorte permis en fugue.)

The third musical example shows a piano accompaniment in G major. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. Two notes are marked: (1) is a D4 in the right hand, and (2) is a G3 in the left hand. Below the bass line, there are some markings: +4, b 3, 6/8, and 5.

(1) *Ré* et *fa* de passage, avec attaque de *mi bécarré* à la basse, se dirigeant vers le *ré*.
 (2) L'accord est 7, puis 6 sur *do dièze*, car le *la* au quatrième temps du ténor est note réelle, étant pris par mouvement disjoint. Le *fa* du soprano est note de passage.

The fourth musical example shows a piano accompaniment in G major. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note. A note is marked (1) as a D4 in the right hand.

(1) *Mi* de passage, en seconde directe avec le *ré* du ténor.

II. Diverses formes méthodiques admises dans la fugue

(échappées, doubles broderies, anticipations, appoggiatures notes répétées)

L'échappée, en montant ou en descendant, est absolument courante.

Elle est d'un style ancien et très pur ; de plus on peut dire que

J.-S. Bach l'a consacrée par la façon dont il écrit les parties de pédales d'orgue à qui l'échappée convient admirablement :

Il devient donc tout naturel d'avoir :

(1) et (2) Echappées.
(3) Sol, note de passage venant après la, abstraction faite de l'échappée, et continuant naturellement la ligne un instant interrompue par l'échappée si.

(1) Fa, échappée.
(2) Si bémol, passage, ré, broderie du mi (abstraction faite du fa, échappée.)

Parfois le sujet même donne l'exemple ; il devient alors naturel de se servir de l'échappée dans tout le reste de la fugue. — C'est le cas dans cette exposition (1) sur un sujet de H. Reber.

(2) (3) Echappées en montant.
(4) (5) Echappées en descendant (dans la réponse même). Le fa dièze est note de passage.

A quatre parties la réalisation devient la suivante :

(1) (2) Echappées en montant.
(3) Dissonance reprise par le soprano (contre sol dièze de passage au ténor.)

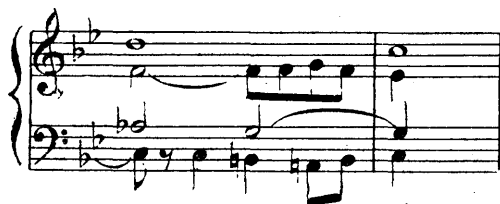
(4) La, fa dièze de passage.

(5) Mi (au S.). do dièze au T.) notes de passage.

On remarquera les octaves (par mouvement contraire) entre le contralto et la dernière mesure (fa dièze, mi), qu'on permet dans la fugue lorsque, musicalement, elles ne sont pas en évidence.

(1) Ces octaves retardées sont parfois contestées. De notre temps on les permettait absolument. D'ailleurs, si nous avons bonne mémoire, le traité de Th. Dubois les autorise également.

Broderies simultanées



(Fugue de 1^{er} Prix de Massenet)

(1) Sol et la bécarré sont deux broderies.

Remarquer la fausse relation, excellente et classique, de la bémol à la bécarré.

Remarquer aussi le dessin de la basse avec le silence précédant la note répétée qui sert à marquer le temps.

Broderie précédée d'une note par mouvement disjoint et synonyme de double broderie

certaines formes telles que



sont l'équivalent de



On écrira couramment :



ou encore



Anticipations

On en écrira principalement lorsque le sujet en contient. Mais si l'on sait en faire un usage musical et logique, il semble qu'il ne soit pas nécessaire qu'elles soient déjà légitimées par le sujet.

Dans celui-ci, de Th. Dubois, la coda



(Concours de 1897).

contient une *anticipation*.

D'où :

Extrait d'une fugue de Ch. Kœchlin sur ce sujet de Th. Dubois :

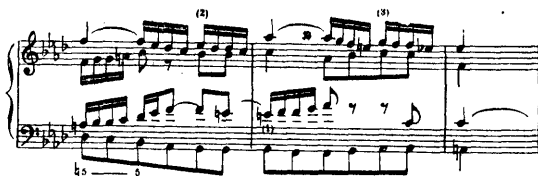


(1) On verra plus loin d'autres exemples de ces notes de passage sur le temps où se forme le nouvel accord.

(2) Octaves (retardées) entre S. et B. — La réalisation plus correcte serait, malgré la rencontre de notes de passage :



Cette forme mélodique devient ensuite le thème d'un divertissement basé sur ces *anticipations* et dont le « point culminant » est :



ce qui donne des combinaisons de notes de passage et d'*anticipations*, et le double retard (1) produit par le thème au ténor et son augmentation (en mouv. contr.) à la basse. La forme de ce dessin donne lieu à des appoggiatures (2) et (3). Il ne nous a pas semblé même à un concours, que l'appoggiature ainsi présentée fût condamnable dans une fugue d'école.

D'ailleurs, pourquoi permettre les *échappées*, ou les *doubles broderies*, et interdire radicalement les *appoggiatures*? Certaines *appoggiatures* ayant le caractère d'un retard paraissent toutes naturelles dans un style de choral ou de fugue même à caractère religieux :



Dans la fugue précédente l'*appoggiature* se trouve introduite par le dessin même du thème de divertissement. En d'autres cas elle

résulte du caractère expressif du sujet ou du contresujet, elle est la traduction même de ce caractère. Ainsi, dans ce sujet :

Exposition d'une fugue de Ch. Kœchlin sur un sujet d'André Gedalge :



dont l'exposition se continue ainsi



il devient fort naturel que l'expansion mélodique de la phrase conduise plus loin à une cadence avec *appogiature* :



(×) Dessin à forme d'*appogiature*, mais réalisé sans dissonance.

Lorsque l'*appogiature* est dans le sujet, la question ne se pose même plus. Mais alors certains auteurs profitent de ces *appogiatures* pour les faire entendre avec la note réelle, Mozart en particulier. Il va de soi qu'« à l'école » on évite ces rencontres quand elles proviennent de *retards* (sauf sur la basse) à distance de 9 et d'*appogiatures*. Mais il est curieux, cependant, de citer deux passages de cette fugue (pour quatuor à cordes) de Mozart (il en existe aussi une version à deux pianos).



Ce qui devient, plus loin :

Alto

2° Violon

Violoncelle

et

(1) Donne à la fois *fa* bécarré, *fa* dièze te *sol*.

Cette fugue est extrêmement intéressante à étudier, comme hardiesse harmonique et comme sûreté contrapunctique. — Elle ne cesse d'être musicale, et de « marcher », sans jamais la moindre banalité ni la moindre scolastique, malgré le rythme de son sujet, qui y prédisposerait tout autre que Mozart ou Bach.

On remarquera, à la mesure d'entrée du 2^d violon, que le musicien passe de *sol* mineur (fin de la seconde entrée) à *ut* mineur (ou *ré* mineur: accord *fa la* bécarré sur le dernier temps), puis à *fa* mineur; puis, au 3^e temps de la mesure le violoncelle donne un *mi* bémol mais le 2^d violon, à cause de la logique tonale (de *fa* mineur en montant) modifie le sujet avec un *mi* bécarré. Puis, à la mesure suivante, on est enfin en *ut* mineur.

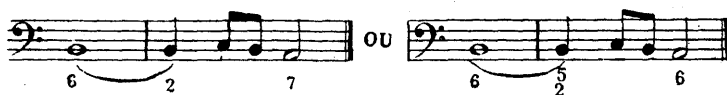
Il eût été facile de n'avoir que des *mi* bémol. C'est donc pour le plaisir de la saveur qu'apporte cette modulation passagère en *fa* mineur, (laquelle donne plus d'accent au ton de *do* à la 3^e mesure), que Mozart fait entendre ces *mi* bécarré, sans souci d'ailleurs des fausses relations qui en peuvent résulter.

Toutefois, dussions-nous paraître un peu « maître d'école », nous n'engageons pas l'élève à essayer de semblables tours de force, avant d'être absolument maître de sa technique et d'avoir appris à réaliser d'abord avec beaucoup de clarté tonale. Ces modulations extrêmement souples et qui n'altèrent pas, mais au contraire *renforcent* le sentiment tonal, ne peuvent être écrites que par des musiciens en pleine possession de leur métier. C'est ainsi que Bach s'y livre assez souvent dans ses chorals, et Gabriel Fauré dans ses mélodies. Il ne faut les imiter qu'à bon escient, et si l'on est absolument sûr d'avoir raison d'écrire, pour son sentiment personnel, ces subtiles ondulations tonales.

Enfin, comme liberté de forme mélodique distinguant la fugue du contrepoint, rappelons qu'on y permet les *notes répétées*, mais à condition qu'elles aient une raison logique. Il faut alors s'en servir avec une certaine suite dans les idées, et qu'elles ne soient point mises là uniquement pour tirer l'élève d'une difficulté. Nous en avons déjà vu quelques exemples, il n'est pas utile d'y revenir.

III. Sur l'utilisation des retards

Nous avons déjà maintes fois indiqué combien les *retards* sont nécessaires dans la fugue. A tout instant il devient très difficile de réaliser sans unisson (ou sans la platitude de certaines cadences parfaites) si l'on n'a pas recours à un *retard*. *Il faut y penser*. Bien souvent, dans la cadence parfaite, on peut syncoper la *sensible* et réaliser ainsi un accord de septième très préférable à l'accord parfait de la tonique. De même, à la basse, il n'est pas besoin de faire monter la *sensible* à la *tonique* après un accord de sixte, mais on peut la conserver et placer au-dessus un accord de seconde, ou l'accord $\begin{smallmatrix} 5 \\ 2 \end{smallmatrix}$

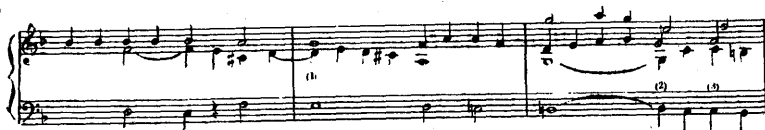


Ce qui, dans la fugue, facilite beaucoup l'emploi des retards, c'est qu'on peut les résoudre bien après une durée égale à la préparation, et cela soit en répétant la note, soit (ce qui est plus élégant) en la faisant suivre d'un dessin mélodique à forme d'échappée. Il convient toutefois de ne pas lier une *noire* à une *blanche*,



une *croche* à une *noire*, etc. Mais il est toujours assez facile de tourner la difficulté au moyen de la ligne mélodique. Exemple:

Extrait d'une fugue de Ch. Kœchlin sur un sujet de Gedalge

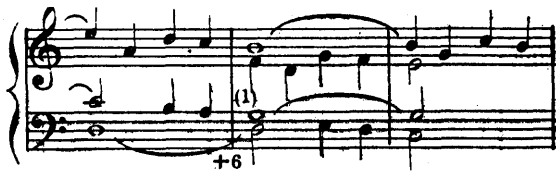


(1) Le *ré*, préparé par une *noire*, se dirige d'abord vers le *mi* et ne se résout qu'à la 4^e *noire* de la mesure. La formule des *notes répétées* est dans le sujet même. On remarquera (2) l'utilisation du *retard si la* en gardant la *sensible* après l'accord de sixte (voir plus haut). L'accord (3) est un second renversement dans lequel la quarte *la* est préparée, ainsi que la seconde *do*. Il n'y a aucune raison valable pour le craindre.

IV. Harmonies et modulations. — Chromatisme

Nous avons brièvement rappelé quels sont les accords permis dans la fugue d'école. On peut se demander pourquoi les professeurs se montrent, en pareille matière, plus stricts qu'à l'égard des chants donnés (et même de certaines basses données) des concours d'harmonie. Il y a à cela une raison logique : c'est que l'emploi d'accords très dissonants, ou chargés d'altérations compliquées (nous l'avons déjà dit) se prête moins bien à la pratique des *notes de passage* et des *imitations* ; c'est aussi qu'il engage l'élève à changer trop souvent d'accords au cours de la mesure ; et c'est enfin que, loin de faciliter au débutant l'écriture de la fugue, il ne ferait qu'augmenter les difficultés et probablement les incohérences. On peut comme pour le choral, concevoir toutes sortes de libertés pour le style de la fugue, et il serait fort intéressant que de jeunes musiciens voulussent bien y consacrer leur inspiration ; mais il reste très logique, et salutaire, qu'ils commencent par s'exercer dans le style *consonant*, — quittes, lorsque le professeur le jugera utile, à se permettre certaines licences très classiques dont nous parlerons tout à l'heure — ou même de plus grandes libertés —. On a donc convenu, dans la fugue d'école, de préparer et de résoudre, selon l'usage, toutes les *dissonances*, — à l'exception des quintes diminuées dans l'accord *si ré fa bécarre* et ses renversements, (1) et des quintes augmentées, renversables d'ailleurs (et par bonheur admises en général des plus sévères « puristes »).

Les seconds renversements semblent pouvoir être autorisés, au moins lorsqu'on a préparé la quarte et la seconde. Exemple :



(1) La septième *fa* est préparée ; la quarte *ré sol* a une de ses notes (le *ré*) préparée, ce qui est considéré en harmonie scolastique comme suffisant.

(1) Une ancienne habitude scolastique a donné droit de cité à cet accord, sans doute à cause de son emploi commode dans le renversible ; mais il est bien laid à l'état fondamental, le plus souvent ; et quel manque de logique à autoriser le second renversement qui contient une quarte augmentée infiniment plus dissonante que les quartes des seconds renversements de certains accords de septièmes, si musicalement écrits par Gabriel Fauré. Quant à la septième diminuée, on fera bien de ne l'employer que si le caractère du sujet comporte cet accord. Pour la septième de dominante, nous l'avons dit, il n'existe aucune raison logique de la permettre plutôt que la septième *ré fa la do*.

On pourrait de même avec des *si bémol* avoir le second renversement de l'accord *sol, si bémol, ré, fa*. L'emploi des seconds renversements n'est donc nullement interdit dans la fugue, et c'est tout différent ici de la conception du contrepoint. Pour préciser (car on ne s'entend pas toujours là-dessus) : en contrepoint on emploie le retard $\frac{7}{3} \frac{6}{4}$, sans quinte (1) ; il en résulte que les seuls renversements sont



Etat fondamental 1^o Renvers¹
accord de 7^o sans quinte



2^o Renvers¹ (manque) 3^o Renvers¹
puisque le la manque

Le premier renversement donnant par résolution une $\frac{6}{4}$, est *inutilisable* puisque la quarte ne doit pas être écrite de la sorte en contrepoint, et que, comme il n'y a qu'un accord par mesure, le chiffrage est forcément : $\frac{5}{6} \frac{4}{4}$. Le 3^o renversement est seul utilisable.

Au contraire, dans la fugue, les premiers renversements d'accord de septièmes sont excellents et très employés ; ils donneront lieu à diverses résolutions possibles *puisqu'on a le droit de changer d'accord* au moment de la résolution.

Exemples :



De même pour les troisièmes renversements.

Quant aux seconds renversements, il semble qu'on pourrait bien les autoriser même dans le cas où la *quarte* ne serait point préparée ; il suffirait que la *septième* (ou, par renversement, *seconde*). Il y a là une survivance de règle scolastique absolument désuète et qui met, dans les roues, des bâtons fort inutiles. De plus, comme nous l'avons dit, cette proscription est fort peu logique si l'on permet la *quarte* augmentée *fa si* (bien plus dure)

(1) L'adjonction de la quinte n'est tolérée que dans certains *mélanges*, on *fleuris*, à quatre parties ; encore doit-elle être amenée et quittée par mouvement conjoint.

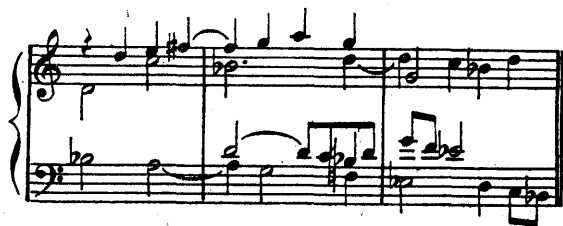
dans le second renversement de $\frac{7}{4}$, et dans les accords de 7 et ses renversements, sur *sol dièze*.

Enfin, le *chromatique* est permis dans la fugue : 1° lorsqu'il se trouve réaliser l'un des accords permis ci-dessus, — ou 2° par notes de passage. (Toutefois, il n'en faudrait pas conclure qu'on pût écrire n'importe quoi en fait de notes de passage chromatiques.) Il faut surtout que le *chromatique* soit dans le sujet même, — ou dans le contresujet (on peut souvent l'y introduire), — pour qu'il devienne logique d'en user au cours de la fugue. Ce moyen est fort utile, notamment dans certaines fugues à deux ou trois contresujets, sur des sujets à longues valeurs : on forme ainsi des harmonies plus aisément renversables.

Mais tout ceci sort un peu de notre cadre, car alors ces notes de passage *chromatiques* forment des accords réels et n'ont plus le même caractère que celui des exemples cités plus haut.

Enfin, quant aux harmonies formées par les *retards*, n'oublions pas qu'on peut écrire des *doubles retards*, et notamment celui formé par un mouvement ascendant et par un mouvement descendant ; cela est parfois très utile.

Exemple :



Le retard de la sensible, si employé en majeur, effraie parfois les élèves lorsqu'il s'agit de l'écrire en mineur — et pourtant nous ne voyons aucune raison musicale pour l'interdire :



D'ailleurs le seul domaine de l'harmonie *consonante* est beaucoup plus vaste et plus beau qu'on ne le croit. Il est facile de s'en convaincre à la lecture des Chorals de Bach : la diversité d'harmonies qu'on peut réaliser avec ses simples ressources, dépasse de beaucoup ce qu'en pense habituellement l'élève féru d'accords « nouveaux » : certaines altérations, et les quintes augmentées, aux temps de « l'idolâtrie tristanesque » ; les groupements polytonaux, aujourd'hui. — Mais l'utilité de la fugue n'est pas seulement d'inciter à des mouvements harmonieux, aisés et souples ; elle est

aussi de faire apprécier le charme de certaines modulations hardiment et nettement amenées, la saveur, l'humour dirait-on même de telle rentrée, de telle interprétation harmonique du sujet. L'oreille alors en arrive à une grande finesse de goût, et la culture de cette sorte de goût est infiniment souhaitable.

Savoir ne pas s'obstiner sur une harmonie (à moins qu'elle ne soit absolument nécessaire à l'expression), témoigne aussi d'une sagesse bien utile. On évite ainsi des fautes et des maladresses.

Exemple :

La réalisation ci-contre est fautive parce qu'elle donne :

a₁ a₂ } octaves
b₁ b₂ } quintes

A musical score in G major, 3/4 time, showing a chromatic descent in the bass line. The notes are G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Annotations (a1) and (b1) are under the first two notes, (a2) and (b2) under the last two notes, indicating octave and quinte errors in the original realization.

Mais si l'on écrit ceci : il y a un changement d'accord et les quintes ne comptent plus, d'autant que le ré se trouve alors au 4^e temps de la mesure.

The same musical score as above, but with a chord change at the end of the phrase. The notes are now G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, with a final chord change to G major. The notes are now part of a single harmonic structure.

Quant au *chromatisme*, on sait que très nombreux sont les cas où le contresujet peut prendre la forme d'une descente chromatique. C'est en général l'occasion d'assez bonnes harmonies, venant vivifier l'exposition. Cela tournerait peut-être à la formule, si l'élève en écrivait un très grand nombre de semblables. Mais il y a presque toujours, en fugue, des variantes nouvelles à trouver lorsqu'on a affaire à un sujet qu'on n'a pas encore traité, ressemblât-il de près à un autre que l'on connaît déjà.

Fugue de Ch. Kœchlin, sujet Gedalge

Musical score for the subject of the fugue, showing chromaticism. The score is in G major, 3/4 time. It includes annotations: "Ea de chromatisme", "Sujet", "3^e entrée", "C.S.", "(1)", "(2)", and "(1/2 sous-entendu)".

(1) Nous analyserons plus loin cette note de passage *mi bécarré*. C'est un cas déjà vu dans les chorals de Bach.

(2) On pourrait contester cette réalisation et dire qu'elle donne une $\frac{6}{4}$. Mais d'abord, la quarte est préparée. Ensuite, la résolution de l'accord donne le *si bécarré* sous entendu au premier temps.

Le contre-sujet est formé sur un dessin chromatique, mais rythmé de façon à marquer les temps (Les silences sont souvent très utiles, il ne faut pas l'oublier.) Les notes répétées du C.S. sont inspirées de celles du sujet. On recommande parfois qu'il n'y ait aucune similitude entre le C. S. et le S. : c'est un peu exagéré. Il faut retenir l'esprit, et non la lettre, de ce conseil ; on doit éviter la monotonie, voilà tout.

Il n'y a pas lieu d'insister davantage sur l'étude des éléments harmoniques de la fugue, si ce n'est pour rappeler que la *sixte* et *quarte* n'est pas aussi contraire au style sévère, qu'on ne l'imagine parfois. Il n'est pas très rare d'en trouver chez Bach, après celles de Palestrina. Toutefois on n'aura pas souvent l'occasion d'en écrire en fugue, non parce que cet accord serait proscrit, mais parce qu'il signifie, musicalement, une sorte d'aboutissement de période, — et que la fugue gagne à sembler composée en entier d'une grande mélodie qui ne s'interrompt pas. Il arrive cependant certains cas où, vers la fin d'un divertissement, une *sixte* et *quarte* peut se trouver bien à sa place : et cela dépend absolument de l'allure de la phrase. Le plus souvent la fugue aura davantage de cohésion si l'on n'écrit pas de *sixte* et *quarte* au cours de ses différents épisodes : mais ce n'est aucunement une règle *absolue*. (Est-il besoin d'ajouter qu'on voit en certaines fugues de Bach, des exemples de cet accord ?)

Quant aux *modulations*, on a vu que Mozart et Bach les pratiquent avec une extrême souplesse. Nous ne demanderons pas à l'élève une telle virtuosité de pensée musicale ; mais il peut garder une certaine liberté d'interprétation harmonique, notamment dans les rentrées aux relatifs (majeur ou mineur). Par exemple, si le sujet est exposé en *ut majeur*, l'élève a parfaitement le droit, dans l'harmonisation du sujet au relatif mineur (*la mineur*), d'interpréter ces notes comme si elles étaient écrites dans le ton d'*ut*, ou même dans celui de *sol*, — à condition que le contresujet s'y prête. Cela ne se produit guère qu'à l'entrée même du sujet, pendant une ou deux mesures au plus ; et si cela peut être utile à l'intérêt musical, ou même à l'écriture de cette rentrée (cohésion, par exemple, due à la continuation du *thème du divertissement* précédent, en même temps que la rentrée du sujet), on a parfaitement le droit de cette interprétation à côté.

Voici, même dans une exposition, une modulation passagère nullement dangereuse au point de vue tonal, et qui montre les ressources de tels moyens (il est vrai que ceux-ci ne sont à la portée que des excellents musiciens).

Extrait de la fugue de 1^{er} prix de Massenet (1863)



La réponse, isolément considérée, semble bien rester en *ré mineur* dans les deux premières mesures ; mais le musicien en *la*

mineur car c'est bien en *la mineur* qu'on est au dernier temps de la mesure précédente avec l'accord de dominante (sol dièze sur *mi*) puis immédiatement il revient à l'accord de *la majeur* que l'oreille interprète alors comme une dominante du ton de *ré mineur*. Tout cela est aussi musical qu'habilement écrit.

V. Notes de passage sur le temps où se forme un nouvel accord

On en a vu des exemples dans les chorals de Bach, et même dans certaines leçons d'harmonie. C'est un procédé d'écriture que les plus sévères jurés semblent avoir admis depuis longtemps dans la fugue d'école. Nous ne pensons pas qu'il y ait de contestation là-dessus. Citons seulement deux exemples :



(1) *Do* de passage sur temps où se forme l'accord 5 sur *sol*.

(Fugue de 1^{er} prix, de Massenet.)



(1) *Do dièze* de passage sur l'accord *sol si mi*, et en même temps que la note réelle *si*.

(Fugue de M. G. Chartier faite à la classe de Massenet.)

VI. Diverses libertés possibles dans le *Stretto*

Les combinaisons de thèmes, canons du Sujet et de la Réponse, etc. ne sont parfois possibles, ici, qu'au prix de certaines petites entorses à la règle. C'est ainsi qu'on écrit parfois des accords de $\frac{7}{+}$ sans préparation, lorsqu'ils sont amenés par le mouvement irrésistible de deux parties nécessaires, — et surtout dans le cas de certaines « augmentations » vigoureuses, vers la fin de la fugue. (Nous serions bien d'avis, si l'on tolère les $\frac{7}{+}$, de tolérer aussi les autres accords de *septième*). Egalement, on se montre très large quant aux rencontres de notes, même à distance de *seconde*, et rejoignant la note réelle.

Il faut bien admettre aussi la possibilité de certaines modulations un peu plus lointaines, au besoin ; mais elles devront toujours rester nettes et musicales ; la marche au travers des tonalités, dans le *Stretto* est probablement la plus grande difficulté de cette partie de la fugue. Surtout on devra bien se rappeler que ces imitations, ces canons, n'ont pas besoin de se produire dans le ton initial de la fugue (à l'exception du dernier et plus important « canon véritable » du Sujet et de la Réponse, lequel, (lorsqu'il est possible) est exposé en général dans ce ton initial).

VII. Autres licences qui sont déjà celles d'un style plus libre que le style habituel de la fugue d'école

Il ne s'agit pas des résolutions exceptionnelles, qu'on n'aura pas l'occasion d'employer en général (sauf certaines, où le mouvement résolutif de la dissonance se trouvera correct), mais, par exemple, d'une façon de préparer et surtout de résoudre les *septièmes*.

Dans un exemple cité plus haut, une des parties reprenait la *dissonance* d'une autre partie :

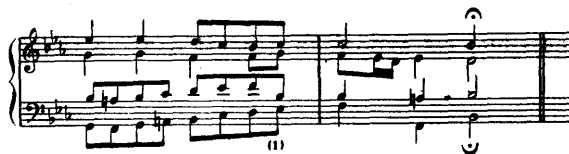


mais la première partie se résolvait correctement en (1) sur le *sol dièze*.

On peut envisager des cas où la résolution ne se fait point de même ; la dissonance d'une partie est reprise par une autre partie (qui résout cette dissonance ensuite), et la première partie reste libre. On peut également concevoir le cas d'une préparation par échange.

C'est un procédé d'écriture devenu très fréquent, surtout dans le choral. En voici des exemples.

J.-S. Bach. Choral n° 14 de l'édition de Gounod



Dissonance préparée par échange.

(1) Le *si bémol* du ténor se trouve préparé par celui du soprano à la *croche* précédente. Et la préparation du soprano jointe à la *croche* du ténor forme une durée égale à une *noire* ; c'est peut-être la raison pour laquelle le *si bémol* du ténor ne se faisant qu'après une *noire*.

Exemple d'élève : échange de la dissonance.



(1) Le *sol* du soprano, préparé au 1^{er} temps (le *mi* n'est plus qu'une sorée de broderie), est dissonance au 3^e et cette dissonance est reprise et résolue par le ténor.

(2) *Ré* de passage en seconde directe, d'ailleurs bon.

(4) Réalisation libre, à cause des quintes réelles.

(3) Nous ne voyons pas, théoriquement, d'empêchement à interpréter un tel passage



par la conception d'une *échappée*.

Mais c'est plutôt le caractère harmonique de cette *échappée*, qui est ici contestable. L'exacte harmonie de ce passage serait évidemment l'accord de *mi mineur*, le *la*, étant préparé au 4^e temps de la mesure précédente et le *si* devient alors une excellente *échappée*. (Voir plus loin notre réalisation du même passage.)

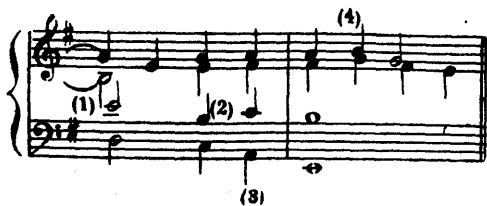
Autre exemple d'échange de la dissonance :

(Extraits de la réalisation écrite par M. Ch. Kœchlin, d'un thème de choral de G. Fauré)



- (1) *Si*, qui deviendra *dissonance* à la mesure suivante.
- (2) *Si*, repris par le ténor (préparée par le contralto.)
- (3) *Si*, repris et résolu par la basse.

Plus librement encore, la résolution d'une *dissonance* sera effectuée en échange, par une autre partie, mais sans que cette nouvelle partie ait d'abord fait entendre la *dissonance* comme cela se produisait en (3) de l'exemple précédent.



(1) Si au contralto, est repris en (2) par le ténor et résolu en (3) par la basse.

(4) Si, au soprano, échappée, la et fa dièze préparés au 4^e temps de la mesure précédente. — Fa dièze résolu après broderie en mi (4^e temps.)

Cette façon d'écrire facilite considérablement l'emploi des septièmes. Elle est très habituelle chez bien des musiciens modernes dont l'écriture est d'ailleurs fort pure, notamment Gabriel Fauré. Mais, au sujet des élèves, on se demandera si, *au début*, elle ne leur faciliterait pas trop l'usage des dissonances, et si les élèves inexpérimentés sauraient s'en servir à propos. C'est pourquoi nous ne recommanderions ces moyens qu'à ceux des jeunes musiciens qui sont déjà en possession d'une solide technique. C'est d'ailleurs chose facile à constater par le professeur...

En étudiant les œuvres de Bach, on trouvera nombre de licences beaucoup plus hardies, une grande abondance de passages défendus à l'école (1) et néanmoins excellents. Ce sera la tâche de l'élève déjà habile en fugue, de savoir apprendre à user de toutes ces licences, 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 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 (2). 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

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

(2) Il sera fort utile de compléter l'étude du choral et de la fugue d'école, par ces chorals 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.

musicale, les dessins 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 (1), sans même abandonner le style consonant, malgré ces appoggiatures et ces quelques accords de septième. — Ce qui constitue le style dissonant, 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 de dominante, envisagé de ce point de vue, est moins consonant 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 dissonant, — 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 « dissonant » 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 quarts, — un style polytonal parfois, mais qui ne s'oppose (2) pas, somme toute, au style consonant 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. Strawinsky (*Petrouchka*, *le Sacre du Printemps*), où l'on voit, malgré la nouveauté des accords, une largeur de style dont bénéficie aussitôt

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

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

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 polytonalité de M. Strawinsky, une sorte d'alliance de la conception verticale et de la conception horizontale, et il est assez curieux de constater ainsi que ce style harmonique nouveau, permet qu'on y use des moyens contrapunctiques.

Ne quittons pas ce domaine de « l'ultra-modernè » 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 *Peitrouchka* ou du *Sacre*. 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 interdit, au nom de la logique, les octaves consécutives ou les pauvretés 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'ils 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

(1) Naturellement nous ne parlons pas de contrepoint au sens d'exercices d'écoles. 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 les 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 préoccuper du résultat *simultané*, si l'on veut éviter des faiblesses inutiles.

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 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 chords*, écrits dans un style diatonique et consonant. 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 contreponts « 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 principalement aux notes de passage dans le style consonant) 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 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 les 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 certaines œuvres de Bizet (le prélude de l'*Arlésienne*, notamment, et maint passage de *Carmen*) de Saint-Saëns (*La Lyre et la Harpe*, le *Déluge*, *Henry VIII*, *Ascanio*, *Proserpine*, etc.), de Chabrier (*Bourrée fantasque*, *fugue du Roi malgré lui*, etc.) et surtout de 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 et que, lorsqu'ils veulent écrire des mouvements de parties, ils savent le faire avec une élégance, 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 entend 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

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

que 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 Fauré. (sans pour cela, chose admirable, qu'il cesse d'être de son temps)?

Toutefois, que l'élève studieux et récompensé 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'extraordinaire 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. Eternellement, 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 évolutif 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'Ecole. 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.

DU MEME AUTEUR :

Traité de l'Harmonie (3 volumes).

Etude sur l'écriture de la Fugue d'Ecole.

Précis des règles du contrepoint.

Etude sur le Choral d'Ecole.

Théorie de la Musique.

Solfège à deux voix.

Solfège à trois voix.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----|
| CONSIDERATIONS GÉNÉRALES | 1 |
| Définition et principe des notes de passage | 9 |
| <i>DES NOTES DE PASSAGE DANS LES LEÇONS D'HARMONIE</i> | 11 |
| <i>NOTES DE PASSAGE DANS LE CHORAL</i> | 15 |
| Divers exemples de notes de passage | 16 |
| Intervalles dissonants consécutifs par suite de notes de passage | 18 |
| Diverses rencontres à distance de seconde | 19 |
| Echanges de notes formant septième contre neuvième ou inversement | 21 |
| Notes de passage arrivant au moment où se forme un nouvel accord | 22 |
| <i>NOTES DE PASSAGE DANS LE CONTREPOINT</i> | 26 |
| Rencontres à distance de seconde majeure | 33 |
| Rencontres à distance de seconde mineure | 35 |
| Mélanges à 3 parties : Noires et blanches | 45 |
| — Blanches et syncopes | 46 |
| — Noires et Syncopes | 47 |
| Mélanges à 4 parties | 47 |
| <i>NOTES DE PASSAGE DANS LE STYLE DE LA FUGUE D'ÉCOLE</i> | 49 |
| Utilité générale des notes de passage dans la fugue. Liberté des rythmes. Divers exemples de rencontres de notes .. | 51 |
| Diverses formes mélodiques admises dans la fugue | 54 |
| Echappées | 54 |
| Doubles broderies | 56 |
| Anticipations | 56 |
| Appogiatures | 57 |
| Notes répétées | 59 |
| Sur l'utilisation des retards | 60 |
| Harmonies et Modulations. Chromatisme | 61 |
| Notes de passage sur le temps où se forme un nouvel accord .. | 66 |
| Diverses libertés permises dans le stretto | 67 |
| Autres licences qui sont déjà celles d'un style plus libre que le style habituel de la fugue d'école | 67 |

Imprimerie Spéciale des
Éditions Max ESCHIG
48, rue de Rome, PARIS.
