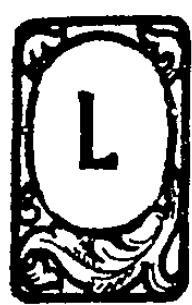


LE MENESTREL

4490. — 84^e Année. — N^o 20.

Vendredi 19 Mai 1922.

L'Orient et la Musique de l'Avenir ⁽¹⁾



L'OBSERVATION nous apprend que notre oreille cherche toujours à établir, entre les sons de hauteurs différentes qu'elle perçoit, des rapports simples, et le voyageur occidental qui a entendu de la musique asiatique parlera invariablement du *quart de ton*, quoique l'intervalle insolite qui a surpris son oreille coïncide rarement avec cette quantité. Mais ceux-là seuls qui ont été habitués à la musique non tempérée depuis leur enfance et dont elle est, pour ainsi dire, la langue maternelle, pourront s'apercevoir de la différence. Si donc le quart de ton caractérise, pour le plus grand nombre, la gamme non tempérée, il suffira de l'introduire dans le système du tempérament pour que l'illusion d'une transformation complète soit obtenue.

Or, le problème se présente sous deux aspects :

1^o Les instruments actuels pourront-ils donner le quart de ton? Naturellement, les instruments à cordes le pourront, mais ces intervalles seront produits plus aisément sur les plus graves et les plus volumineux, où les doigts de l'exécutant sont plus écartés, que sur les plus petits et les plus aigus. Quant aux instruments à vent, quelques-uns comptent déjà dans leur échelle naturelle des intervalles plus petits que le demi-ton, témoin la trompette, par exemple : le *si bémol* et le *fa*, qui s'écrivent respectivement sur la troisième et la cinquième ligne de la portée et que l'on donne toujours aujourd'hui à l'aide du premier piston baissé, pourraient être également émis sans l'intervention des pistons. Dans le premier cas, ils sont harmoniques de *si bémol* et, dans le deuxième, harmoniques d'*ut*; la hauteur de chacune des deux notes varie suivant le mode d'émission, et ce sont les harmoniques d'*ut* qui présentent des intervalles intéressants. Malheureusement, elles sont délicates et ne doivent pas être considérées comme normalement praticables. Comment faire alors pour rendre possible la production du quart de ton sur nos instruments à vent? C'est de l'Orient que nous viendra la réponse. Quand le musicien oriental joue une lente mélodie, il lui arrive fréquemment, pour peu qu'un son se prolonge, de l'altérer volontairement, en pinçant les lèvres pour le faire monter, ou en les desserrant pour le faire baisser. Grâce à ces légères ondulations, dont l'amplitude est d'environ un quart de ton dans chaque sens, le son devient en quelque sorte vivant; il atteint alors à une puissance d'expression tout à fait extraordinaire. Voilà, grâce à ce procédé, le nouvel intervalle devenu praticable, — avec un peu d'entraînement de la part des exécutants, — sur les instruments

à vent des orchestres occidentaux, à condition toutefois de ne pas l'employer dans les passages rapides, et, pour commencer, seulement dans les notes longues. Ajoutons que les facteurs seront amenés à chercher les moyens de perfectionner les instruments à mesure que l'usage du quart de ton se généralisera;

2^o Comment écrire le quart de ton? Il faut, de toute évidence, des signes clairs et simples, qui s'inspirent de ceux actuellement en usage et les complètent logiquement.

Voici ceux que je propose :

SÉRIE DIÈSE

#	#	#
dièse diminué	dièse	dièse augmenté
x		*
double-dièse		double-dièse augmenté

SÉRIE BÉMOL

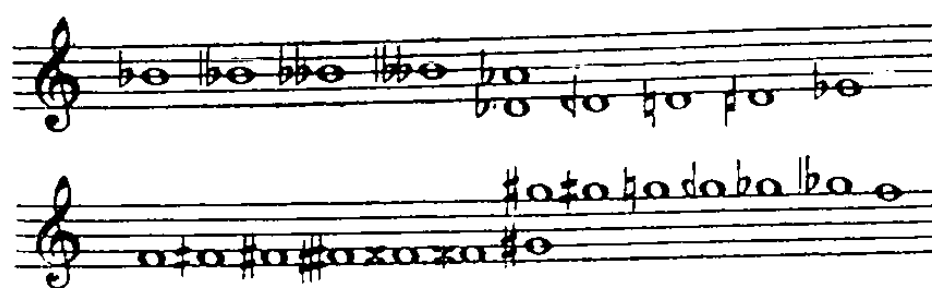
♭	♭	♭♭
bémol léger	bémol	bémol lourd
♭♭		♭♭
double-bémol		double-bémol lourd

SÉRIE BÉCARRE

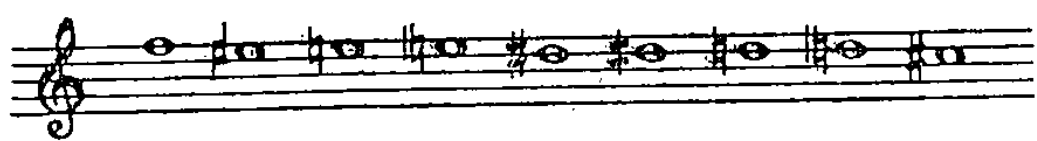
♮	♮	♮
sur-bécarre	bécarre	sous-bécarre

Les mots « diminué » et « augmenté », qui servent à caractériser les nouveaux signes de la série dièse, présentent cet avantage d'être bien connus des musiciens. Cf. : « seconde augmentée », « septième diminuée ».

L'emploi de ces deux dénominations ne m'a pas paru possible dans la série bémol. En effet, « augmenté », appliqué à un bémol, semblerait indiquer que le bémol est plus fort, c'est-à-dire *plus bas* que le bémol ordinaire. Inversement, « diminué » — plus faible — pourrait vouloir dire *plus haut*. Les mêmes mots étant ainsi susceptibles d'avoir des significations contraires, selon leur application à l'une ou à l'autre série, j'ai préféré, pour la série bémol, adopter les termes de « léger » et de « lourd » qui, eux, ne prêtent à aucune confusion. Quant à l'emploi des nouveaux signes, le chromatisme suivant — par quarts de tons, — en offre un exemple frappant :



(1) Voir le *Ménestrel* du 12 mai 1922.



J'ai cru un moment que les deux nouveaux signes de la série bécarre ne seraient pas indispensables et qu'ils pourraient être remplacés par leurs synonymes, empruntés aux deux autres séries. L'exemple suivant prouve que, dans certains cas, ils seront nécessaires :



Les quarts de tons, que ces signes permettront désormais d'écrire, enrichiront la gamme tempérée de douze degrés nouveaux qui, ajoutés aux douze déjà existants, donneront vingt-quatre sons en tout. C'est une limite extrême qui ne saurait être dépassée, car l'oreille ordinaire ne distingue pas avec assez de netteté un intervalle inférieur au quart de ton pour que ledit intervalle puisse être considéré comme ayant une valeur musicale quelconque. On pourra désormais évoquer, avec une approximation très suffisante, les gammes non tempérées de l'Orient et de l'Extrême-Orient, lesquelles gammes, régies par les modes si caractéristiques dont quelques-uns ont été décrits plus haut, donneront des tonalités vigoureusement colorées.

Des alternances et des oppositions entre ces tonalités si intensément individualisées par les nouveaux intervalles naîtront des effets innombrables, pleins de chatouillements de tons purs, tour à tour pittoresques et expressifs. De leurs mélanges convenablement dosés résulteront, au contraire, les tons composés. Enfin, leur confusion momentanée ou, ce qui revient au même, leur désorganisation passagère, ayant pour conséquence la suppression pendant quelques instants du coloris musical, pourrait servir à faire mieux ressortir, par contraste, la teinte vive d'un ton pur qui apparaîtrait soudain comme une lueur d'aurore après la nuit (1).

Mais, au-dessus des colorations et des couleurs particulières dont l'ensemble forme le coloris, il y a encore la couleur générale. Elle comprend, outre le coloris, le caractère : les rythmes notamment, lorsqu'ils ont de l'originalité, les dessins intéressants, tout ce qui est bien caractérisé, en un mot, contribue à rehausser la couleur d'une œuvre. Je laisserai cette fois les rythmes orientaux de côté : ils forment un sujet trop vaste pour pouvoir être englobé dans une étude d'ensemble et

(1) Ces réflexions s'appliquent au *coloris musical*, essentiellement différent du *coloris orchestral*.

L'auteur de ces lignes est bien loin, comme on le voit, de s'élever contre la polytonalité et l'atonalité considérées comme procédés, au même titre que les autres procédés. La première peut être employée discrètement avec bonheur ; et la seconde, outre la valeur, si j'ose dire, négative qu'elle possède indéniablement et qui lui permet, dans certains cas, de servir de « repoussoir » aux vives couleurs, pourrait constituer en outre un élément dramatique puissant, sombre et troublant à souhait. Mais le fait de les ériger en systèmes et de les employer seules à l'exclusion des centaines de moyens déjà existants a pour résultat inévitable d'appauvrir la musique, bien loin de l'enrichir.

Les douze sons nouveaux, que les signes d'altérations ci-dessus exposés permettent désormais d'écrire couramment, ne donneront rien qu'un chaos compact, si on se contente de les entasser les uns sur les autres et sur les anciens ; car il en est de la musique comme de la peinture : le mélange abusif et la confusion des tons produit du gris, un gris d'autant plus terne qu'il y a plus de tons mélangés et confondus. Les partisans de la polytonalité et de l'atonalité systématiques n'ont évidemment pas le culte de la couleur. Celle-ci est due, avant tout, aux contrastes.

traité en quelques lignes. Mais j'essaierai, à propos des dessins qu'on rencontre dans la musique asiatique, d'attirer l'attention du lecteur sur la *direction* de la ligne mélodique, me bornant, pour aujourd'hui, à cet unique détail, d'une importance d'ailleurs capitale.

Remarquons, dans la mélodie suivante,



berceuse arabe extrêmement connue et réduite ici, à cause du manque de place, à sa plus simple expression, les évolutions du *fa dièse*. Son rôle est de servir naturellement d'appogiature au *mi bémol*, malgré l'intervalle de seconde augmentée qui l'en sépare. Il ne cherche pas, contrairement à la norme occidentale, à rejoindre le *sol* ; s'il semble tourner autour de lui en hésitant quelques instants, c'est pour retomber de nouveau sur le *mi bémol*, entraîné lui-même vers le *ré*, centre d'attraction. Ici, en effet, les notes, étant des Orientales, obéissent à des lois spéciales de leur race. — Il peut donc y avoir, ce qu'aucun musicien n'ignore, du caractère, c'est-à-dire un élément de couleur, dans la ligne mélodique même, et notamment dans la direction suivie par elle.

L'Orient est tout mélodie. L'audition de la lente mélodie asiatique jouée par un musicien qui, aux degrés délicats d'une gamme souvent étrange mais jamais déflorée par le tempérament, ajoute des altérations expressives, vibrantes et comme pantelantes, fera seule comprendre et apprécier à son juste prix l'émotion créée par une simple succession de notes, sans soutien et sans accompagnement. C'est qu'alors, dans ces notes, l'âme d'un pays s'exhale.

Enfin, la fréquentation de l'Orient amènera le renouvellement des formes. Car les matériaux qu'il apporte sont d'une nature telle qu'ils ne pourront être assemblés qu'avec une modification profonde des procédés de construction. Mais la recherche des formes est aujourd'hui ingrate. La nouveauté, en cette matière, ne fait que dérouter le public ; trop subtile, elle n'éveille pas son intérêt et ne provoque même pas chez lui une réaction. De plus, le compositeur qui croirait devoir éviter de faire rentrer les éléments musicaux dont il dispose dans l'une des formes habituelles pour ne pas les affubler d'un travestissement contraire à leur caractère, verrait critiquer son métier par les partisans des procédés d'école. Ceux-ci, réduisant à leurs conceptions étroites le cercle immense des possibilités de l'art et bien convaincus qu'il n'existe aucune connaissance d'esthétique qui ne leur soit familière, — *de omni re scibili*... — proclameraient les faiblesses évidentes d'une technique sans rapport avec la leur. Mais les artistes sincères continueront la recherche patiente des formes, se rappelant qu'elle a existé de tout temps. Ils la considéreront comme féconde, puisqu'elle leur permet de se perfectionner et de progresser. Ils la tiendront enfin pour sacrée, parce que, entreprise par des génies exceptionnels du passé, elle sut parfois aboutir à un Parthénon, un Panthéon d'Agrippa, un Taj-Mahal ou un Angkor-Vat.

E.-C. GRASSI.