

les paroles que pour la musique, la toute-propriété de la Maison Heugel, qui l'exploitera en réservant aux auteurs leurs droits de représentation et d'exécution, conformément aux règles en vigueur. Lesdits auteurs signeront un contrat de cession établi sur ces bases et dans la forme ordinairement adoptée par la Maison Heugel.

V. — Les auteurs ont toute liberté quant au choix de leur sujet et quant à la manière de le traiter, mais le jury tiendra compte, à valeur artistique égale, des considérations matérielles de nature à faciliter la diffusion de l'œuvre, aux points de vue mise en scène, décors, costumes, chœurs et même orchestre.

VI. — Chaque concurrent devra remettre un manuscrit complet :

- 1° du livret et d'un court résumé dudit livret ;
- 2° de la partition chant et piano ;
- 3° de la partition d'orchestre.

Ces trois manuscrits ne seront pas signés, mais simplement revêtus d'une même épigraphe et déposés à la Maison Heugel, *Au Ménestrel, 2 bis, rue Vivienne, Paris (II^e)*, avec la mention : « Prix Heugel 1928 (œuvre lyrique) », avant le 31 octobre 1928.

VII. — Chaque manuscrit devra être accompagné d'un pli cacheté renfermant l'indication des nom, prénoms et adresse de l'auteur ou des auteurs, tant de la musique que des paroles. Sur la partie extérieure du pli devra être reproduite l'épigraphe figurant sur les manuscrits.

Il sera délivré un reçu, qui devra être conservé avec soin par chaque concurrent, en vue de la restitution des manuscrits non primés à chaque ayant droit.

Au cas où le manuscrit et le pli cacheté seraient, non pas déposés, mais expédiés par poste recommandée, la partie extérieure du pli cacheté devra, en outre, porter l'indication d'une adresse, où le reçu sera envoyé.

VIII. — Le jury retiendra, au cours d'un premier examen, les partitions qui lui paraîtront susceptibles d'obtenir le prix. C'est seulement alors que les plis cachetés correspondant aux œuvres réservées seront ouverts par le Secrétariat du concours, sans que le jury en ait connaissance.

Les concurrents intéressés seront avisés confidentiellement et décideront s'ils désirent interpréter ou participer à l'exécution de leurs œuvres, lors du jugement définitif, ou la faire interpréter par un ou deux pianistes de leur choix. Le jugement aura lieu dans un délai d'un mois. Les concurrents pourront utiliser le concours d'artistes choisis par eux, limités, cependant, à un quatuor vocal.

Les plis cachetés correspondant aux œuvres non retenues par le jury seront détruits sans avoir été ouverts.

IX. — Les musiciens auteurs des œuvres réservées par le jury devront tenir à la disposition du Secrétariat du Concours, huit jours au moins avant le jugement définitif, des pièces établissant leur identité et leur qualité de Français.

X. — Les manuscrits des œuvres non primées devront être retirés à la Maison Heugel dans un délai d'un mois à dater du jugement définitif, contre présentation du reçu délivré lors de leur dépôt.

XI. — Aucun concurrent ne pourra faire partie du jury.

Erratum. — Par suite d'une erreur d'interprétation nous avons écrit dans notre dernier numéro, à propos des résultats du Concours Heugel (page 22) : « M. C. teloube appartient à une famille dont on retrouve l'origine dans les *Contes d'Auvergne*, qui datent du temps de Charlemagne. » Il faut lire : dans les *comtes d'Auvergne*, lesquels, en effet, sont issus de la dynastie carolingienne.

RECONSTRUIRE



La musique, dans sa constitution actuelle, paraît être arrivée, exactement, à la fin de son évolution. On peut du moins en déduire de la comparaison des résultats obtenus par le fonctionnement des diverses organisations qui lui sont propres.

La première, l'organisation tonale, semble avoir atteint son dernier stade de développement. Ses forces vives sont dépensées, ses possibilités trop connues nous offrent aujourd'hui aucun attrait : c'est un terrain exploité en ses moindres parcelles et qu'une culture intensive a rendu stérile. On a pu, en effet, par deux fois constater que sa productivité n'était pas inépuisable ni son rendement sans limites.

Après une longue période de monodie populaire religieuse et une période de déchant pendant laquelle la tonalité ne régna pas sans partage, nous avons vu avec l'avènement de la musique savante, le principe tonal s'imposer et le contrepoint à plusieurs parties premier moyen complet par lequel se manifestèrent les besoins de la polyphonie, reconnaître la souveraineté de ce principe. Mais les recherches contrapontiques dont une écriture de plus en plus complexe attestait les progrès, enregistraient lentement des résultats nouveaux. Après un laps de temps proportionnel à la longueur du chemin parcouru, elles parvinrent, avec Bach (1), à une étape si avancée qu'elles semblaient sur le point de franchir la barrière tonale, seul obstacle à leur progression.

Cette limite extrême ne fut toutefois pas dépassée car il restait une seconde voie, ouverte depuis longtemps et moins suivie jusque là, qui devait permettre aux musiciens d'opérer la diversion nécessaire pour leur éviter, pendant de très nombreuses années encore, l'obligation de renverser la borne sacrée.

Alors l'écriture harmonique se développa, et l'harmonie, avec ses ressources classiques et restreintes, réalisa cependant à cette époque sédentaire une formule suffisamment neuve encore pour satisfaire aux besoins d'une musique peu curieuse d'effets et de trouvailles jusqu'au jour où l'abus des mêmes combinaisons amena la satiété et détermina de nouvelles recherches. Vinrent sur ces entrefaites, Wagner et, après lui, César Franck qui surent donner à la formule consacrée des applications plus étendues et en tirer le maximum de rendement. Mais, comme Bach avec le contrepoint, ils se heurtèrent, en élargissant le domaine de l'harmonie,

(1) On sait que le contrepoint de Bach n'est pas pur comme celui de Palestrina, mais qu'il réalise le plus souvent des accords harmoniques, l'harmonie étant, à cette époque, déjà bien connue et couramment pratiquée.

aux frontières tonales et s'y arrêtaient (1). Ainsi la musique vît, pour la seconde fois, ses progrès entravés et ne pouvait continuer sa marche en avant qu'en dérangeant l'économie même du système qu'elle avait adopté pour assurer son existence et favoriser son développement.

Et admirez la force des principes ! Debussy, bouleversant les traditions harmoniques, n'osa pas s'attaquer au dogme dont elles étaient issues. Toutefois le flou, l'incertitude de certaines de ses agrégations qui, sans dépasser le cadre d'un seul ton, pouvaient presque s'adapter à plusieurs, devait lentement émousser chez les deux générations soumises à son influence le sentiment de l'intangibilité unitonale.

Le doute vint-il ensuite ? Dans les écoles on proclamait plus haut que jamais le règne nécessaire de la tonalité, mais on ne convainquit que ceux qui étaient convaincus d'avance. La foi n'a pas besoin de preuves : lorsque nous nous donnons des raisons de croire, le doute est déjà en nous. Quoi qu'il en soit, la lassitude de tout ce qui avait été fait jusqu'alors et le désir insatiable du nouveau donnèrent naissance à un mouvement qui devait renverser l'ancien état de choses. Il commença par la polytonalité, s'amplifia avec la polytonie (2) et aboutit à l'atonalité.

Il serait curieux de rechercher l'origine de l'écriture polytonale. Elle procède de certains airs populaires millénaires : on la retrouve dans les successions de quarts inventées par les Chinois (3), dans les superpositions occasionnelles des mélodies indiennes jouées par plusieurs instruments différemment accordés et même, de nos jours, dans les chants en quintes (4), renouvelés de l'ancienne diaphonie, de quelques paysans d'Europe, quand leurs voix n'ont pas la même tessiture... Mais la polytonalité moderne remonte, croyons-nous, à l'époque de la *Salomé* de M. Richard Strauss.

Le choc du ton contre le ton constituait un procédé certainement nouveau dans la musique savante, le seul du reste qui lui permit d'avancer encore dans la voie qu'elle avait suivie jusque-là et de dépasser les bornes qui avaient arrêté sa marche. Des tonalités ainsi affrontées, sans qu'aucune d'elles pût prétendre à une hégémonie même passagère, devait résulter un amoindrissement du principe tonal. Et ce principe déchut définitivement de sa souveraineté le jour où la polytonie, qui tendait naturellement vers l'atonalité (5), y aboutit en effet.

Voilà, rapidement retracées, les différentes phases, enregistrées jusqu'à présent, de l'évolution des systèmes

(1) De même que le contrepoint de Bach est généralement soutenu par l'harmonie, de même l'harmonie de Franck, et surtout de Wagner, est souvent mêlée de contrepoint.

(2) Il y a lieu de distinguer entre la polytonalité, *procédé* qui consiste dans l'emploi simultané de deux ou de plusieurs tons, et la polytonie, *système* qui n'admet que ce procédé.

(3) Chez Debussy une suite de quarts est toujours interrompue, au moment opportun, par une tierce qui préserve l'unitonalité.

(4) Une suite de quintes toujours justes et sans harmonie donne deux tons simultanés ; de même d'une suite de quarts (la quarte étant le renversement de la quinte). L'harmonie, si elle existe, peut neutraliser cet effet de bitonalité.

(5) Certains compositeurs s'en sont tenus à la polytonie et n'ont pas voulu se porter au delà de la limite théorique de leur système. Nous disons « limite théorique », car beaucoup de polytonistes, nous l'expliquerons plus loin, font de l'atonalité sans y penser.

musicaux. Parvenue à cette étape de son développement, la technique de l'organisation sonore et de son fonctionnement appelle quelques réflexions critiques.

D'abord la tonalité — l'unitonalité — méritait-elle la suprématie incontestée dont elle jouissait si longtemps ? Nous l'avons vue impuissante à empêcher la musique de s'évader de ses frontières et d'échapper à son emprise. Mais même à l'intérieur de son domaine, l'exercice de son autorité ne se traduit pas par cette quantité et cette variété indéfinies de moyens qui doivent toujours caractériser l'application des principes universels. Les accords strictement tonals sont peu nombreux et la modulation n'opère que leur transposition, non leur transformation réelle et leur renouvellement complet.

La polytonalité, si truculente en apparence, se meut dans un cercle plus étroit encore. Chez elle, si l'écriture est verticale, tous les accords se réduisent pratiquement à un seul, l'accord parfait. Car lui seul est capable de marquer assez fortement les tons pour nous permettre, comme les couleurs de deux équipes concurrentes, de les reconnaître dans la mêlée (1). Et combien d'accords parfaits peut-on superposer ainsi ? L'oreille distingue nettement jusqu'à trois accords et, dans l'écriture horizontale, toujours moins chargée, les différences de tons dans quatre parties simultanées restent encore aisément saisissables ; l'adjonction d'un quatrième accord ou d'une cinquième partie affaiblit généralement l'effet polytonal, qui ne s'accommode guère de la confusion produite par cette surcharge ; si celle-ci s'accroît, l'effet cherché devient indécis et la polytonalité commence à se confondre avec l'atonalité.

Ainsi le mélange des couleurs simples, en les fondant en des teintes plus complexes, réduit l'étendue de leur gamme et nuit en fin de compte à la richesse du coloris d'ensemble. A mesure que les tons brassés suivant cette méthode sont plus nombreux, leurs possibilités de renouvellement diminuent ; la modulation perd ses droits et à la variété cherchée hors des contrastes nécessaires se substitue une uniformité envahissante, fatale, tyrannique.

Qui devient absolue avec l'atonalité. Car ici, plus d'associations établissant entre les notes ces rapports souples et mobiles qui en diversifient le caractère. Le son n'est plus que le produit, toujours identique à lui-même, d'un certain nombre de vibrations. Il est dépouillé de ce qui fait sa vie, de sa capacité de s'unir à d'autres sons pour créer une famille, un groupement, une société. C'est comme si, dans la nature, les corps simples étaient privés de leur propriété essentielle de se combiner par des réactions fécondes et devaient rester éternellement inertes, à l'état de métaux et de métalloïdes purs. De même que les adeptes d'une certaine école de peinture aujourd'hui démodée ne voyaient dans un tableau que ses dimensions réelles — largeur, hauteur, — mais non la troisième dimension — figurée, idéale, donc hautement artistique — la profondeur ; de même l'atonaliste ne perçoit que les vibrations qui frappent son oreille : il ignore leurs tendances, leurs attractions, leurs répulsions, leurs propriétés enfin, tout ce qui ne tombe pas sous les sens, mais que l'instinct devine, que

(1) Nous avons dit que certaines agrégations de Debussy, de par le nombre de leurs notes, sortaient un peu du cadre de la tonalité. Mais il ne visait nullement à l'effet polytonal ; il ne cherchait qu'une impression poétique et vague qu'il n'eut point trouvée par l'emploi du procédé des polytonistes.

la réflexion découvre et que l'art utilise. Et pour que les sons qu'il remue ne soient, rigoureusement, pas autre chose que des phénomènes acoustiques, il s'efforce d'annuler les manifestations de leur vie rythmique, s'il ne peut les supprimer. Comment? Par le frottement perpétuel de rythmes simultanés et hétérogènes, mous par surcroît et sans consistance. La formule atonale, c'est, en dernière analyse, celle du matérialisme dans la musique.

Non dénuée d'intérêt en tant que procédé, l'atonalité était, de toutes les manières d'écrire, la moins désignée pour se muer en système. Au lieu des ressources variées d'un organisme riche et souple, que trouvons-nous ici? Un accord unique (1), une coloration désespérément uniforme. Comme la polytonie, l'atonalité constituait surtout un moyen de destruction. Ayant joué leur rôle, l'une et l'autre deviennent promptement désuètes et, déjà, commencent à dater. A défaut de leur fécondité, elles ont du moins prouvé leur force combative en délivrant la musique de la tyrannie unitonale par une révolution nécessaire. La tonalité, sans être anéantie, est actuellement tombée du piédestal où l'avait placée le consentement universel et se voit retirer une autorité usurpée. Ceci représente un résultat qu'on peut enregistrer comme une défaite infligée au dogmatisme par l'esprit de curiosité et de recherche, suscité par le besoin de progrès. S'en tenir là serait toutefois piétiner sur des débris. Et, pour éviter de prolonger ce piétinement peut-être déjà visible, essayons de jeter dès à présent les bases d'une reconstruction musicale.

(A suivre.)

E.-C. GRASSI.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

**Théâtre de la Michodière.** — *Passionnément*, comédie musicale en trois actes de M. Maurice HENNEQUIN ; couplets (2) de M. Albert WILLEMETZ ; musique de M. André MESSAGER.

C'est un vaudeville à tiroirs et l'on a rempli ces tiroirs d'airs, duos, trios et quatuors. Formule tant soit peu hybride, dont on voit tout de suite le défaut. Les quiproquos et autres ressorts du genre, pour tromper la réflexion qui, sans cela, en décèle au fur et à mesure l'in vraisemblance et l'artifice, veulent la marche continue d'une action rapide. Chaque morceau de musique, même légère, qu'on y introduit, arrête cette marche, si bien que la page la plus réussie produit l'effet d'un « raté », dans le sens mécanique où les chauffeurs prennent ce terme. D'où une impression assez incommode de surcharge et de lenteur.

La comédie de M. Hennequin, sans musique, serait peut-être assez plaisante; la musique de M. Messager, prise à part, porte à chaque mesure la marque de ce maître charmant, et c'est tout dire. Comédie et musique restent étrangères l'une à l'autre.

L'histoire est celle d'un *businessman* américain, adepte intransigeant du régime sec, et qui vient en yacht de

(1) Plus ou moins complet, selon que les douze sons chromatiques sont tous employés ou non. Les renversements qui, même dans la musique organisée, n'ont jamais changé un accord, tout en le renouvelant un peu, sont ici de nul effet, comme du reste dans la polytonalité massive, proche parente de l'atonalité.

(2) Le programme imprime : *Lyrics*; je préfère le mot français de *couplets*, qui dit à peu près la même chose et le dit mieux.

New-York à Trouville pour enlever, auprès d'un jeune viveur français, une affaire de gisements pétrolifères *the biggest in the world*. Jaloux par avance de nos polissons de compatriotes, il exige de sa jeune femme que, pendant son séjour sur la côte normande, elle ne paraisse que vieillie par une perruque blanche et des lunettes bleues. Vous devinez, je pense, que, malgré cette nouvelle « précaution inutile », l'inévitable s'accomplit... Converti par trois bouteilles d'*extra-dry*, notre yankee accepte avec bonne humeur son infortune. Il divorcera, pour marier sa femme à son nouvel associé, tandis que lui-même instruira les curiosités amoureuses d'une soubrette toute pareille aux allumettes de la Régie (j'entends par là que, malgré des essais répétés, elle n'arrive pas à prendre feu...).

La partition de M. Messager n'a pas moins de grâce que celle de *Monsieur Beaucaire*, si applaudie au Théâtre Marigny. Peut-être a-t-elle encore plus de gentillesse. Elle est plus menue, ne comportant point de chœurs et étant conçue à l'échelle d'un petit théâtre. Quoique brodée en marge d'un vaudeville, elle ne s'abandonne pas à la gaîté d'une farce débridée; même dans les couplets comiques (ceux du « régime sec » et du « petit bateau de pêche ») elle garde une sorte de réserve; elle fuit de même les molles facilités de la langueur et respecte le seuil du sentiment. Il en résulte que, riche en tours ingénieux et en inventions aimables, elle n'est pas toujours aussi différenciée que le voudraient les exigences du théâtre et le grand nombre des morceaux. Mais elle est souple, fine, joliment écrite, instrumentée à ravir, avec des pages (entre autres le duo « *Je lui dis : ne fais pas de folies* » ou le quatuor « *Non, non, vous n'irez pas là-bas* ») où revit l'esprit du vieil opéra comique français.

L'interprétation est inégale. M. Koval figure avec une drôlerie magistrale l'Américain irascible et M<sup>lle</sup> Denyse Grey avec bonne humeur la chambrière ingénument perverse. Mais l'élégance de l'amoureux est un peu lourde et le personnage de la fausse vieille femme (qui paraît aussi une jeune nièce supposée) voudrait un double talent de comédienne et de chanteuse, auquel n'atteint pas l'honorable bonne volonté de l'interprète. Les rôles secondaires sont tenus de façon correcte, sans plus.

M. Messager conduisait l'orchestre (souterrain comme celui de Bayreuth) : il a dû bisser la moitié de la partition et la soirée tout entière n'a été pour lui qu'un long triomphe.

Jean CHANTAVOINE.

~~~~~

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de la Renaissance. — *Le Lit nuptial*, pièce en quatre actes de M. Charles MÉRÉ.

Une jeune fille, Hélène, a aimé un homme marié, Didier de Chauvigny, pendant cinq ans. Il est marin, elle profite de son absence pour épouser Pierre Moreuil, croyant, par là, se libérer de l'amour de Didier, dont le souvenir passionné l'obsède. Le soir de son mariage (pourquoi avoir attendu jusque-là?), elle se décide à avouer son amant d'hier à son mari d'aujourd'hui, qui se fait pressant. Mais comme elle est de bonne famille et riche, et qu'elle lui plaît et qu'il la désire, il compose avec ses principes, et il la garde. On pense bien que pendant l'entr'acte, elle deviendra réellement sa femme.