

LE MENESTREL

4683. — 88^e Année. — N^o 5.



Vendredi 29 Janvier 1926.

PRIX HEUGEL

(1927-1928)

Nous tenons à la disposition des personnes qui les désireraient les Règlements des Concours pour les Prix Heugel : œuvre symphonique (1927) et œuvre lyrique (1928).

RECONSTRUIRE

(Suite) (1)

II

Les douze sons chromatiques que l'atonalité nous a rendus devront, autrement façonnés, resservir pour élever le nouvel édifice. Ils pourront être grossis de quelques matériaux supplémentaires dont la nature sera spécifiée plus loin. Mais il importe, tout d'abord, de rechercher les conditions qui assurent la solidité des fondements et du gros œuvre.

Nous avons reconnu, dans l'étroitesse de la conception qui servait de base à chacun des systèmes passés en revue jusqu'à présent, la cause de leur précarité et la raison de leur inaptitude relative à répondre aux besoins de plus en plus nombreux de la musique moderne. Le système nouveau devra donc s'efforcer de réaliser une conception plus large et plus générale.

Il a été dit, dès le début de cette étude, que la constitution musicale actuelle comprend deux principales organisations. Avec l'épuisement des ressources de la première, de l'organisation tonale et des deux autres systèmes moins importants qui, positivement ou négativement, relèvent de l'idée de tonalité, nous entrons dans la seconde moitié de l'évolution de la musique savante. Celle-ci pourra se régénérer en développant l'autre organisation, laquelle, beaucoup plus que la première, est propre à son essence : l'organisation modale, et en exploitant, en transformant, en multipliant à l'infini ces richesses tant dédaignées par elle jusqu'à ce jour et dont une partie lui avait été léguée par la musique populaire : les modes.

Reconstruire la musique sur les modes, c'est, croyons-nous, la replacer sur ses véritables bases ; et l'ampleur de ses fondations pourra, comme un large radier, lui assurer cette fois une stabilité durable. Car la conception modale présente précisément ce caractère général qui lui permet de s'ériger en principe ; et nous allons essayer de démontrer que rien de ce qui constitue

actuellement la musique ne lui est étranger. Il importe toutefois de préciser que le mode, selon cette nouvelle conception, n'est plus une émanation du ton, une manifestation formelle qui détermine son état, mais une entité indépendante de lui. C'est, plus exactement, une organisation qui crée spontanément des liens entre les sons et confère, en les groupant, une personnalité individuelle à chacun d'eux, une personnalité collective et un caractère déterminé à leur association.

L'impression de tonalité se dégage du mode, lorsque le groupe formé par un nombre donné de sons comprend surtout les harmoniques proches d'une note considérée comme fondamentale. Mais cette impression diminue progressivement à mesure que les harmoniques qu'on fait vibrer s'éloignent de leur base. Il arrive un moment où la note génératrice des harmoniques est perdue de vue : il n'y a plus de ton, mais il reste toujours un mode, une association organisée dont les membres ont des rapports réels entre eux.

Le régime tonal est celui de l'autorité absolue exercée par un seul sur une collectivité, et son application se limite strictement aux abords de la fondamentale prépondérante. L'action modale, au contraire, infiniment plus vaste, embrasse la tonalité, la déborde, fonde loin d'elle et sans elle des corporations de sons qui n'existent, alors, qu'en vertu de leur organisation spontanée et non plus par l'effet d'une loi assujettissant tout un groupe de notes à une note principale.

On voit donc que si la tonalité n'échappe pas au mode, le mode se passe aisément de la tonalité.

Et c'est pour le mieux démontrer que nous avons voulu, jusqu'à présent, envisager seulement une seule série d'harmoniques, sur la plupart desquelles la fondamentale, dont elles sont pourtant issues, n'a pas de prise, tandis que le principe d'association modale les régit à toutes les divisions de leur échelle. En réalité le compositeur n'a pas à connaître la parenté des notes qu'il groupe pour ses besoins ; le lien modal s'établira aussi bien entre représentants de familles différentes qu'entre membres d'une même famille.

La coexistence des modes tonals et des modes sans tonalité, ou purs, donne lieu à une espèce intermédiaire : celle des modes que nous appellerons mixtes, à tonalité atténuée. Chaque sorte possède un caractère général qui lui est propre ; et, si on les distribue sur une seule échelle harmonique, les modes tonals grouperont les notes inférieures : la fondamentale et ses voisines ; la division suivante sera régie par les modes mixtes, et celle de l'extrémité supérieure de l'échelle relèvera des modes purs.

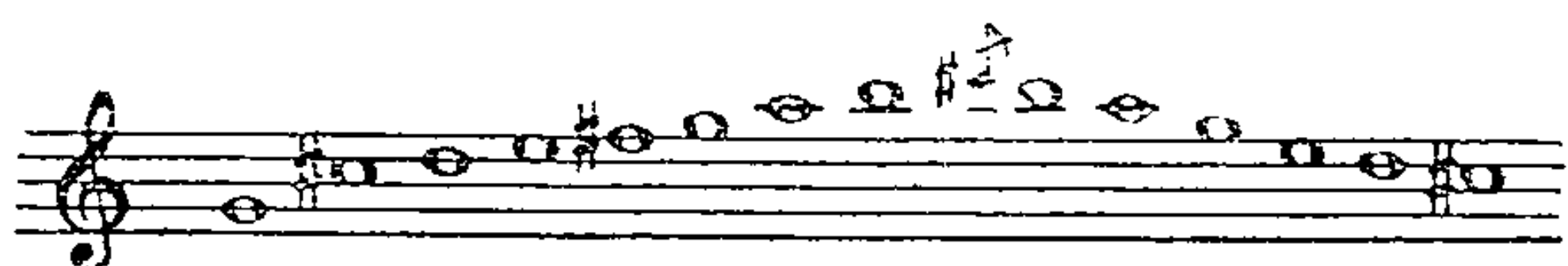
Les modes tonals comprennent tout d'abord le mode majeur, le bien nommé, moins à cause de ses intervalles majeurs que de son importance prépondérante : on sait en effet que la première harmonique de la fondamentale donne l'octave, la deuxième la quinte de

(1) Voir le Ménéstrel du 8 janvier 1926.

l'octave, la troisième la double octave et la quatrième la tierce majeure de cette double octave. A ce moment précis, sans aucune intervention artificielle, le mode s'établit en même temps que le ton (1) ; mais tandis que le ton ira en s'affaiblissant rapidement pour disparaître bientôt tout à fait, le mode se maintiendra aussi fort, sous des aspects variés, jusqu'à la dernière harmonique perceptible. Un certain nombre de modes tonals, parmi lesquels les modes antiques, pourra être obtenu par le déplacement de la prime (2) le long de la gamme naturelle formée par le mode majeur et sans aucune altération des degrés de cette gamme. On compte encore les modes tonals de formation irrégulière ou libre, et enfin ceux qu'inventent les compositeurs.

Les modes mixtes — à tonalité plus ou moins atténuée — peuvent être formés par des harmoniques d'une seule série (provenant toutes de la même fondamentale) ou de plusieurs séries (issues de fondamentales différentes). Leur nombre est considérable et la part de l'invention est ici fort importante.

Un exemple fera comprendre, mieux qu'une description, la nature exacte d'un mode mixte. Celui qu'on trouvera ci-après se base sur la quarte augmentée *solut dièse*, ou la quinte diminuée *ut dièse-sol*.



Et voici la mélodie caractéristique de ce mode (3) :



On pourra, d'après ce qui précède et sans qu'il soit

(1) On juge par là de l'inconscience de ceux qui nient la tonalité.

(2) Nous disons « la prime » et non la « tonique », car il existe comme on sait, des gammes commençant par la dominante.

(3) Je l'ai entendue et notée à Bangkok. Elle a été utilisée dans un morceau intitulé *la Procession* (Heugel, édit.) La double pédale qui soutient le thème change à un moment donné, mais ce changement n'apporte pas de modulation, ni modale, ni tonale ; il donne une simple sixte qui n'est d'ailleurs pas, contrairement aux apparences, la « napolitaine » dont il est si souvent question dans certaines écoles. Dans ce mode, en effet, le *ré bécarré*, qui existe naturellement partout, n'est pas le résultat d'une altération euphonique.

besoin cette fois d'exemples musicaux, s'imaginer assez facilement la constitution d'un mode pur, fait d'une association de notes où l'impression tonale sera complètement absente. Si ces notes sont exclusivement fournies par les vibrations des dernières harmoniques d'une ou de plusieurs séries, beaucoup d'entre elles présenteront, tout naturellement, des intervalles inférieurs au demi-ton. Et il n'y aura aucun inconvénient à ce que lesdits intervalles, différents en fait des quarts de ton, soient considérés comme tels dans la pratique. Les quarts de ton formeront les matériaux supplémentaires dont nous avons parlé et qui viendront grossir le groupe des douze sons chromatiques de la musique actuelle de douze nouveaux sons (1), ce qui donnera vingt-quatre sons en tout (2).

Si les successions de notes ne sont pas trop rapides, les quarts de ton pourront être produits par tous les instruments à cordes, sauf toutefois par le violon dans ses dernières positions ; car alors les doigts de l'exécutant se serrent de plus en plus et les petits intervalles sont, de ce fait, rendus très malaisés.

Sur les instruments à vent, les exécutants — préalablement entraînés — pourront, en attendant le perfectionnement des instruments actuels, arriver à hausser un son donné d'un quart de ton environ en serrant convenablement les lèvres et à le baisser de la même quantité en les desserrant dans la même proportion. Mais seules les notes longues pourront être émises par ce moyen. En outre, le trombone aura la faculté de régler avec la coulisse la hauteur exacte du son demandé. Le quart de ton sera tantôt expressif, tantôt modal, c'est-à-dire, dans le second cas, nécessité par un besoin de couleur. Il sera, en principe, mis en valeur par une position « en dehors » et devra, autant que possible, être seul de son espèce dans une agrégation de notes. Le plus grand discernement et la plus prudente mesure présideront à l'usage du quart de ton (3).

Nous avons eu, à différentes reprises, l'occasion de publier le tableau suivant et d'indiquer cette manière d'écrire le quart de ton, où les signes nouveaux s'inspirent logiquement des signes actuellement en usage :

SÉRIE DIÈSE

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

SÉRIE BÉMOL

d	b	.bb
bémol léger	bémol	bémol lourd
bb		bbb
double-bémol		double-bémol lourd

SÉRIE BÉCARRE

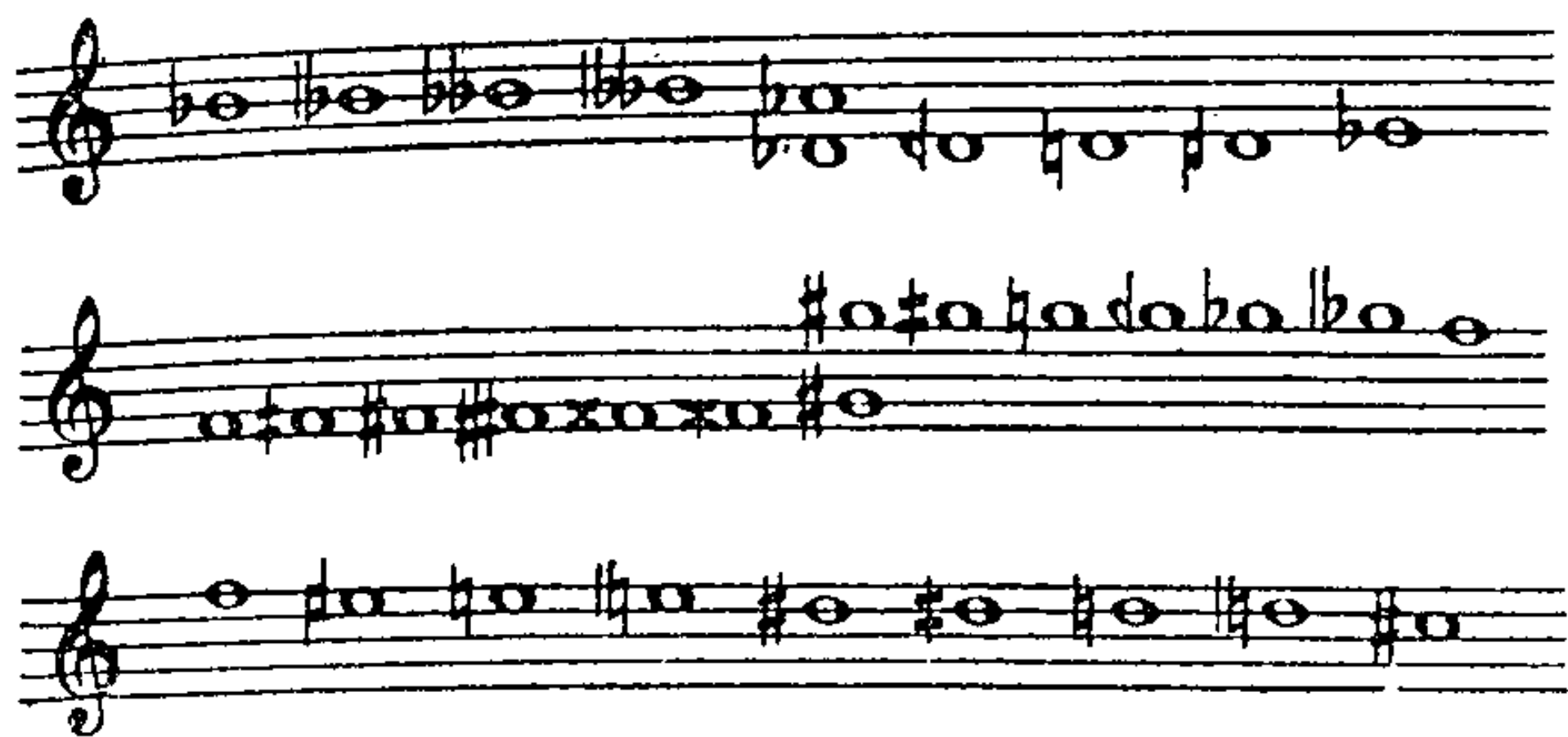
f	q	lh
sur-bécarré	bécarré	sous-bécarré

(1) Beaucoup moins importants que les douze anciens.

(2) Ce nombre ne pourra pas être dépassé, car l'oreille ordinaire ne distingue pas un intervalle plus faible que le quart de ton assez nettement pour lui assigner une valeur musicale.

(3) L'emploi sans rime ni raison des quarts de ton sera de nul effet : les exécutants auront simplement l'air de jouer faux.

Voici des successions régulières de quarts de ton ; c'est la plus simple application de ce procédé d'écriture :



Les modes purs, théoriquement innombrables, seront, dans la musique savante, surtout créés par les compositeurs, en attendant que ceux-ci, par suite d'une longue pratique de la technique nouvelle ici exposée, puissent se familiariser suffisamment avec eux pour qu'ils deviennent la conséquence naturelle du déroulement de la ligne mélodique (1), délivrée des entraves tonales.

Enfin, le système modal devra logiquement s'enrichir de la polymodalité, d'un emploi très délicat, si on veut éviter une confusion aboutissant, non à l'amodalité réelle, qui n'existe pas (2), mais à un dernier mode identique, quant à ses effets, à l'atonalité.

Dans ce nouveau système, l'harmonie revêtira : soit la forme modale, si elle n'utilise, sans exclure nécessairement quelques notes de passage, que les sons constitutifs du mode, dont elle rehaussera ainsi la couleur ; soit la forme modo-chromatique, si elle fait un libre emploi de notes étrangères au mode, tout en reconnaissant la prépondérance des sons qui lui sont propres : harmonie riche et variée ; soit enfin la forme chromatique : cette dernière n'est pas souvent recommandable, car elle tend à l'uniformisation des teintes et trahit les modes qu'elle devrait mettre en valeur.

L'harmonisation tiendra surtout compte de la catégorie modale à laquelle appartient la mélodie : elle fera ressortir la tonalité d'un mode si cette tonalité existe, mais elle évitera d'alourdir l'impression tonale là où celle-ci doit rester légère, et elle aura soin enfin de ne pas ramener artificiellement à une base tonale un mode qui n'a pas de tonalité (3). En un mot, le rôle de l'harmonie est de rehausser les couleurs, non d'en réduire la gamme. Elle se donnera pour mission de contribuer à la richesse du coloris musical qui doit, dans ce système, se manifester dans toute son ample variété.

Pour que la conception modale embrasse toute la musique, il reste à démontrer que la limite extrême, à laquelle la musique commence et finit, est encore de son domaine. Nous avons dit que l'amodalité réelle n'existe pas ; car si, à ce dernier stade, les notes ne forment plus qu'un amas inorganisé, celui-ci présente toujours un caractère distinctif qui nous permet de le reconnaître. De même que tout objet, dans la nature, a nécessairement une couleur, — le noir, qui représente l'absence de couleur, est lui-même une couleur, — de même il n'y a pas de groupe de notes sans mode : l'amodalité théorique — le noir en musique — est, en der-

nière analyse, un mode spécial et exceptionnel, identique à l'atonalité (1). On peut détruire le ton, on peut s'en passer ; on ne supprimera pas le mode. Et il en sera ainsi tant que la musique gardera sa constitution actuelle, qu'elle ne semble pas pouvoir répudier, si elle le peut jamais, avant très longtemps.

La réforme que nous proposons et qu'on devine féconde comportera les conséquences les plus étendues. Elles feront l'objet de la suite de cette étude.

(A suivre.)

E.-C. GRASSI.



LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre Esotérique. — *La Prométhéide*, trilogie restituée d'Eschyle, par Joséphin PÉLADAN. Mise en scène de Paul CASTAN.

« Trilogie restituée d'Eschyle » ; tel est bien, en effet, le titre que le Théâtre Esotérique avait inscrit sur ses affiches et ses programmes ; et certainement il ne faisait en cela que se conformer au texte même de Joséphin Péladan. Mais cette promesse, inévitablement hyperbolique, laissait deviner déjà tout ce que la réalisation scénique apporterait tour à tour de fécond et de décevant. Avec le drame médian, *Prométhée Enchaîné*, « restituer » signifierait exclusivement, en effet, traduire (du moins pouvait-on espérer qu'il en serait ainsi) ; mais avec le drame liminaire et le drame final, *Prométhée porteur du Feu* et *Prométhée Délivré*, le même mot sous-entendrait fatalement tout autre chose, — une reconstruction hasardeuse et arbitraire, — les manuscrits antiques et les scholies ne nous ayant transmis que de bien insuffisants matériaux. L'emploi du même terme pour désigner deux tentatives aussi dissemblables ne permettrait dès lors qu'une confusion. Quand Shelley écrivait *Prométhée Délivré* et Élémir Bourges *la Nef*, ni l'un ni l'autre ne prétendait retrouver la pensée d'Eschyle ; mais à des images d'un ordre eschylien ils intégraient leur propre méditation et leur propre angoisse, qui là seulement trouvaient un assez vaste espace. Combien ainsi plus eschyliens que le copieux auteur de *la Prométhéide*, qui en affirmant reconstruire les deux tragédies disparues ne ferait qu'ériger, de chaque côté de la tragédie authentique, une architecture composite et froide, aussitôt chancelante !

C'est par le *Prométhée porteur du Feu* que Péladan a commencé sa trilogie restituée, et c'est par le *Prométhée Délivré* qu'il l'a conclue. Or les textes des scholiastes grecs nous montrent que l'ordre réel fut tout autre : d'abord *Prométhée Enchaîné*, ensuite *Prométhée Délivré*, enfin *Prométhée porteur du Feu*, finale apothéose, au plus total sens du mot. Mais ce n'est point en cela seulement qu'il y a eu, de la part de Péladan, déformation de la volonté eschylienne. Ce qu'il entend par « Destin » n'est qu'un concept appauvri et morne, étrangement distant de la réalité complexe et mystérieuse, dont Eschyle marque si puissamment le caractère contradictoire. De même pour la notion de « Justice », celle de « Pitié » et celle de « Pardon. » — Jamais, parfois, deux hommes ne sont plus loin l'un de l'autre que lors-

(1) Comme dans certaines musiques populaires de l'Extrême-Orient.

(2) Voir plus loin.

(3) Si c'est réellement un mode pur, on n'arrivera pas à lui imposer un ton : une telle harmonisation ne serait qu'un contre-sens et resterait étrangère à la mélodie.

(1) L'atonalité, — suppression réelle du ton, — n'est donc, en définitive, qu'un mode parmi les modes innombrables ; c'est pourquoi elle devient monotone si elle dure quelque temps : la musique ne peut pas rester indéfiniment dans le même mode.