

LE MÈNESTREL

4684. — 88^e Année. — N° 6.



Vendredi 5 Février 1926.

RECONSTRUIRE

(Fin) (1)

III



Nous savons que la nature, relativement très pauvre en corps simples, sait utiliser leurs propriétés pour produire, au moyen de réactions fécondes, une infinité de combinaisons. La musique se rattache à la nature par les phénomènes physiques et acoustiques que représentent les vibrations ; les sons qui en résultent, matière musicale réellement indigente, forment, à l'imitation des corps simples, des organismes théoriquement illimités en nombre, et pratiquement si riches et si divers que leur variété et leur souplesse pourront toujours satisfaire sans restriction aux exigences de l'inspiration la plus hardie, comme de la fantaisie la plus capricieuse.

La principale conséquence de l'adoption du système modal, rapprochant la musique de la nature, son modèle, sera donc de la doter d'un domaine considérablement agrandi et de lui assurer une liberté d'action qu'elle n'a jamais connue. Toutes les autres conséquences, techniques et esthétiques, — que nous étudierons ci-après, se subordonneront à celle-là, et les deux idées d'expansion et de liberté y seront constamment évoquées et y trouveront des applications concrètes.

La mélodie sera la première à bénéficier des avantages de l'organisation musicale nouvelle : affranchie de la servitude tonale et des règles afférentes à la tonalité, ou ne retenant de celles-ci que ce qui doit servir à ses besoins d'un moment, elle évoluera au sein des modes et ne reconnaîtra d'autres lois que les lois d'esthétique générale, communes à tous les arts. L'harmonie de son côté, subira des modifications profondes ; elle verra ses ressources se multiplier et son vocabulaire s'enrichir en proportion. Nous avons parlé de ses aspects nouveaux, — modal, modo-chromatique, chromatique, — tous trois réalisables désormais par une écriture très libre où les accords aux fonctions trop rigoureusement définies pourront être remplacés partout soit par de simples agrégations, soit, plus souvent encore, par des traits et des dessins : notes frappées simultanément et notes successivement émises ne seront plus régies par une codification plus ou moins arbitraire des lois de la résonance ; elles ne seront soumises qu'à la seule obligation de se conformer à la structure générale de la mélodie et d'en intensifier l'expression et la couleur. Les oppositions de teintes seront obtenues par la modulation modale.

Faut-il expliquer ici pourquoi l'harmonie dans le cadre de la tonalité, ne peut offrir que des ressources restreintes ? Nous avons dit que les accords strictement tonals ne sont pas nombreux ; mais il y a plus : si on veut enrichir un accord donné de quelques notes ne lui appartenant pas en propre, on aboutit inévitablement à un commencement d'uniformisation préjudiciable à la variété de l'harmonie, uniformisation diatonique si les notes nouvelles ne sortent pas du cadre du ton établi, et chromatique si elles lui sont étrangères. Dans le premier cas il se crée une certaine confusion des accords, déjà si peu nombreux, d'un ton donné, ce qui supprime d'avance l'effet qu'on pourrait attendre d'un changement d'accord ; dans le second c'est presque un mélange de tons qui se produit et la modulation n'apportera le plus souvent rien de nouveau ni d'inattendu. Ainsi nous nous trouvons placés devant ce dilemme : ou nous contenter, comme les musiciens classiques, de quelques accords strictement tonals pour pouvoir les alterner efficacement et pour pouvoir franchement moduler, ou nous résigner à une certaine unification des accords et des tons, si nous voulons corser l'harmonie suivant notre goût moderne.

Ces graves inconvénients, — que l'habileté des compositeurs parvient d'ailleurs à pallier dans une certaine mesure — pourront être évités par l'emploi des modes qui présentent, outre les ressources provenant en premier lieu de leur nombre, l'avantage d'être, non des transpositions les uns des autres, comme les tons, mais des organismes réellement différents de caractère et de constitution. Et si l'harmonie sait s'interdire, d'une façon habituelle, l'usage du chromatisme unificateur, elle sera riche, variée et indéfiniment renouvelable.

La pratique du quart de ton, exigée par certains modes, amènera peu à peu le perfectionnement des instruments à vent actuels, ou déterminera la construction d'instruments nouveaux donnant la série complète des quarts de ton.

De combien de moyens mélodiques et harmoniques le compositeur de l'avenir ne disposera-t-il pas !

Ainsi entrevoit-on déjà les résultats féconds de la réforme que nous proposons, tant dans le domaine de ses applications immédiates que dans celui de ses possibilités futures. Il en est d'autres encore.

Une grosse conséquence technique du nouveau système sera la refonte complète ou peut-être le déclassement définitif des formes dites traditionnelles de la musique, formes basées, pour la plupart, sur la tonalité. On a pu écrire des fugues polytonales, mais personne ne peut imaginer une composition en forme sonate privée de ses « assises tonales » et les remplaçant par des modes. Et si l'abandon des grandes formes classiques doit être, un jour prochain, un fait accompli, nous faudra-t-il le regretter ? J'ose penser que non. Elles ont été tellement exploitées qu'elles ne suscitent plus en

(1) Voir le *Ménestrel* des 22 et 29 janvier 1926.

nous ni curiosité ni intérêt : la structure des œuvres conçues suivant la tradition nous est connue d'avance ; nous prévoyons ce qui va arriver, et tout arrive, à peu de chose près, comme nous l'avons prévu. D'autre part, les formes ne sont pas susceptibles d'agrandissements et de modifications indéfinis : l'adjonction, par exemple, à la forme sonate, des chorals, des fugues, des rappels cycliques ; la combinaison artificielle, quoi qu'on en dise, de la forme sonate et de la forme lied ; la construction hétérogène du lied-scherzo, tout cela donne souvent au morceau, en dépit de l'habileté déployée, un décousu dû à la multiplicité de ses éléments constitutifs. C'est une œuvre polyforme où règne généralement une certaine confusion, comme dans la polytonalité et la polymodalité massives. Enfin les formes classiques ont perdu toute leur spontanéité. Elles demeurent des exercices d'école, excellents pour l'assouplissement des élèves, mais d'une utilité contestable par ailleurs. On aura, avec elles, la certitude de se montrer moins original que ceux qui les ont employées les premiers, sans être assuré de pouvoir réaliser des productions de même qualité que les leurs. Elles ont donné, dites-vous, des chefs-d'œuvre ? Raison de plus pour les abandonner. Car leur vitalité n'est pas intarissable et l'enfantement des chefs-d'œuvre les a épuisées. Leur développement peut être figuré par une courbe dont le sommet a été atteint ; elle a commencé, depuis longtemps, de fléchir ; il peut se produire des soubresauts, des redressements momentanés de la ligne qui ne se relèvera pourtant pas assez pour parvenir, une seconde fois, à son apogée ; et la descente continue.

Observez, s'il le faut, pour vous convaincre, la marche de la tragédie classique. Après Racine, Voltaire voulut persister dans la même voie. Il l'élargit : il assouplit ou supprime les règles d'unité de temps et de lieu, améliore le spectacle proprement dit, consacre plus de soin au cadre, aux costumes, aux décors, fait descendre les marquis de la scène, incorpore parfois au classicisme pur des éléments romantiques empruntés à Shakespeare (le Spectre, dans *Sémiramis*, par exemple) ; et dites si, oui ou non, il a réussi à égaler Racine. La forme, répétions-le, était vieillie, épuisée par l'enfantement des chefs-d'œuvre. Ce qui n'empêcha pas, pendant très longtemps, de bons élèves de rhétorique de rimer des tragédies...

Quand votre maître vous a révélé le mécanisme complexe et ingénieux de la forme sonate, vous êtes ravis, et vous éprouvez de la commisération pour ceux qui — selon vous — ne la connaissent pas. Ce sentiment vous perdra : il vous convaincra de votre prétendue supériorité sur les autres et vous empêchera de vous dégager des influences d'école. Dans tout art, il y a deux opérations contraires, également indispensables : apprendre d'abord, désapprendre ensuite. Ceux qui n'ont su accomplir que la première restent élèves toute leur vie.

Il n'est pas inadmissible que des musiciens modernes aient parfois besoin d'ajuster telles œuvres particulières à la régularité des plans classiques ; mais couler, d'une façon habituelle les matériaux musicaux qui sont les thèmes dans des moules d'un modèle arrêté d'avance ressemble trop à une fabrication industrielle en série et dénote une « cérébralité » qu'on peut estimer peu compatible avec un tempérament d'artiste. L'artiste travaille d'intuition. Il ne choisit pas froidement une forme pour ses idées, mais se laisse conduire par elles et adopte, sous leur impulsion, la forme qu'elles engendrent. Il

s'ensuit qu'il n'existe pas, aujourd'hui que le classicisme traditionnel a perdu sa spontanéité, de manière fixe de façonner un morceau de musique. La composition musicale est devenue plus subtile et plus difficile. L'homme de métier se rappellera toujours les principes de logique, de symétrie, de proportion que décèle l'analyse de toutes les belles œuvres ; mais ils n'excluent pas la liberté d'action qui doit s'exercer dans le seul cadre des lois générales d'esthétique, dont nous aurons à parler plus loin.

Si l'artiste est avant tout un instinctif, il ne s'interdira pas néanmoins la réflexion : il reviendra sur son œuvre et tâchera de démêler la forme que son instinct lui a dictée et qu'il n'a peut-être pas encore bien comprise. C'est alors que, la comprenant, il pourra en corriger les défauts, en arrondir les angles, accentuer ou atténuer les symétries, parfaire les proportions et le développement logique.

Si chaque morceau de musique moderne doit désormais posséder sa forme propre engendrée par les idées mélodiques, il existe cependant des règles générales de construction, habituellement applicables ? Sans doute, et nous pensons qu'elles peuvent se résumer par cette formule : la complexité des détails dans un ensemble simple. Ce n'est pas que la première condition soit indispensable, mais elle crée un contraste intéressant avec la seconde et répond à notre besoin actuel de fouiller et de ciseler ; et puis les détails passent : on les observe au passage, mais on n'a pas à les retenir. La dernière condition, au contraire, — la simplicité de l'ensemble, — doit presque toujours être réalisée : l'exécution terminée, l'auditeur reconstitue l'œuvre de mémoire ; consciemment ou non, il essaiera d'en comprendre l'architecture qui, ainsi évoquée, apparaîtra le plus souvent d'autant plus belle que ses lignes principales auront été plus largement dessinées. Construire par grands pans successifs semble être l'un des meilleurs moyens d'impartir à un ouvrage cette netteté de contours qui en rend aisée la reconstitution. La finesse des détails relèvera heureusement le tracé simple du plan général, tout en étant, par lui, mieux mise en valeur. Des applications diverses de ce principe résultera une grande variété de formes, toutes originales et neuves ; car elles découleront directement des thèmes eux-mêmes et ne rentreront pas dans les catégories de types classiques ou néo-classiques. Ceux-ci n'éveillent ni la curiosité des musiciens qui les connaissent trop, ni l'intérêt du public, rebuté le plus souvent par leur complexité.

Au surplus, une tradition basée sur la nécessité des données tonales ne saurait se perpétuer dans un système qui, méconnaissant ce postulat, modifie si profondément la structure de la musique. La conception par laquelle la tonalité se subordonne au mode aboutira donc, d'une part, au déclassement probable des formes anciennes et, d'autre part, à une réorganisation qui octroie au compositeur une liberté et une initiative beaucoup plus grandes. Est-ce à dire qu'elles seront sans limites ?

Nous pourrions citer, dans différents arts, des exemples frappants prouvant que, par suite d'une incompréhension de la notion de liberté, des artistes, pour se montrer plus libres, ont en réalité ramené leurs moyens d'expression à quelques procédés, parfois même à un seul. S'ils revendiquent, en principe, le droit de faire ce qui leur plaît, ils s'aperçoivent, dans la pratique, qu'il leur est bien difficile, hors des lois générales d'esthétique, de trouver du nouveau et se bornent le plus

souvent à prendre la contre-partie des méthodes existantes. Mais copier à l'envers, c'est encore copier. L'originalité consiste, non à contredire les autres, mais à faire autre chose. Et puis chaque procédé courant ne possède pas nécessairement son contraire. L'atonalité, à elle seule, s'opposait aux douze tons ensemble; et comme chacun de ceux-ci, dans le système classique, pouvait revêtir deux modes, les remplacer par l'atonalité, c'était réduire les moyens musicaux dans la proportion de vingt-quatre à un. Quelles devaient être les manifestations de l'initiative du compositeur dans ce cadre si étroit que l'exercice mal compris de la liberté lui avait créé?

Non, liberté et initiative, livrées à elles-mêmes, seront toujours stériles. Pour se développer pleinement et sans que leur action ne puisse être arrêtée par aucun obstacle, elles ont besoin du contrôle des lois supérieures, lois d'essence esthétique, communes à tous les arts et hors desquelles la poursuite du beau serait vaine. Celles-ci restent générales et, pourrait-on ajouter, absolues dans leur principe, bien que chaque art en possède des applications particulières. Elles sont, croyons-nous, au nombre de quatre seulement : l'organisation, les contrastes, l'unité, la mesure. Toutes les autres, de caractère secondaire, se rattachent, par quelque côté, à ces quatre principales.

Mais l'artiste se trouve très rarement en contact direct avec elles. Le plus souvent il s'y conforme, sans s'en douter, en faisant usage de tels procédés qui en comportent l'application. Les formes classiques de la musique offrent précisément aux compositeurs qui les emploient des applications toutes faites de ces grandes lois. Examinons un instant, par exemple, la forme sonate — ou, plus exactement, la forme « premier mouvement de sonate ». Nous y trouvons une exposition, un développement, une réexposition (organisation générale). Dans l'exposition, il y a une première idée, une transition, une seconde idée (organisation particulière). Mais la première est habituellement plus rythmique, tandis que la seconde est plus mélodique (contraste) et se trouve dans un autre ton (nouveau contraste), se rattachant directement à celui de la première. De plus le ton principal domine le morceau tout entier (unité)... Et ainsi de suite.

La pratique des modes, au contraire, supprimant l'intermédiaire des formes traditionnelles, place le compositeur face à face avec les grandes lois qu'il pouvait jusqu'à présent appliquer automatiquement, même sans les connaître, mais qu'il ne peut plus ignorer désormais. Il aura pleine conscience de son rôle; il devra à chaque instant affirmer sa personnalité dans l'exercice d'un art devenu beaucoup plus subtil et difficile, et c'est la dernière et l'une des plus importantes conséquences de la réforme réalisée par l'avènement des modes.

Est-il besoin maintenant de démontrer le caractère nécessaire de ce que nous avons appelé les quatre lois d'esthétique? des trois premières surtout? de l'organisation qui construit et coordonne les différentes parties d'une œuvre et en règle les rapports; des contrastes qui créent la variété; de l'unité qui concilie les dissemblables et allie les contraires dans l'harmonie de l'ensemble, dominé par une seule pensée ou un seul sentiment général?...

Contentons-nous d'insister sur l'importance de la quatrième, de la mesure, dont la nécessité paraît contestée et dont l'action féconde est souvent incomprise.

A la différence des trois autres qui sont des lois essentielles, la mesure, dont toutes trois subissent l'ascendant, provient pourtant d'elles ou plutôt de leur coexistence: du fait de leur règne partagé, le pouvoir limite le pouvoir, et la mesure est née. Mais elle n'est pas que le résultat d'un état de choses nécessaire. On sent que son rôle est plus actif: sans elle, l'organisation, tout en satisfaisant aux exigences des contrastes et de l'unité, pourrait se manifester à l'excès et aboutir au machinisme (1); et seule l'influence modératrice de la mesure empêchera les contrastes et l'unité de créer, en dépit de leurs réactions opposées qui en limitent réciproquement les manifestations, les uns la disparate, l'autre une certaine uniformité.

Ce n'est pas tout. D'aucuns pensent que la mesure n'est qu'une loi de restriction. Ils s'en affranchissent et, s'engageant à fond dans une voie qui mène le plus souvent à une impasse, ils en arrivent au procédé unique et au piétinement et se débattent vainement pour avancer encore; tandis que, s'ils avaient compris la fécondité de cette loi, ils auraient évité de se porter aux limites extrêmes, vite atteintes, d'une formule particulière, et ne se seraient pas privés de la multiplicité de moyens que l'art mettait à leur disposition. On donnerait au contraire une impression de force en restant maître de soi, car personne ne pourrait dire que vous ne seriez pas capable, si vous le vouliez, d'obtenir des effets plus puissants encore que ceux que vous avez su produire.

La reconstruction de la musique, dans le cadre des grandes lois d'esthétique, sur les modes qui sont eux-mêmes régis par elles, voilà, en définitive, la réforme que nous apportons. Elle sera longue à s'opérer, car il faut que les compositeurs se familiarisent avec le mécanisme subtil des modes; mais l'art musical est aujourd'hui assez avancé, assez *savant* pour ne pas se rebuter d'avance de la subtilité de sa nouvelle organisation.

Son évolution a d'ailleurs été logique. Si la musique populaire a commencé par les modes, sans se préoccuper du reste de les définir et d'en rechercher les formules, la musique savante ne pouvait essayer de codifier, tout d'abord, que les lois qui régissaient ses éléments constitutifs les plus concrets: les tons. Mais le système tonal et les systèmes subséquents ne répondent plus à nos besoins actuels de progrès, et nous n'avons d'autre ressource, si nous ne voulons pas nous résigner au piétinement, qu'à revenir aux modes, encore très incomplètement exploités. A la différence des peuples primitifs qui n'en employaient que quelques-uns et sans les approfondir, nous nous efforcerons de les utiliser dans leur ample variété et de tirer de leur sein toutes les richesses qu'il recèle (1).

E.-C. GRASSI.

(1) Comme certaines formes traditionnelles donnant des morceaux qui font penser parfois à des automates.

(2) L'étude des modes m'a été facilitée par l'audition de la musique populaire dans certains pays où son développement n'a pas été entravé par la musique savante. C'est ainsi que j'ai pu constater l'existence des modes purs, sans tonalité, qui, du reste, sont extrêmement rares dans le folklore. Mais leur révélation m'a permis de procéder aux déductions nécessaires à l'édification de ce système. G.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro *Lettre*, de Reynaldo Hahn, extraite de *Mozart*, comédie musicale de Sacha Guitry.