



La Technique

André Cœuroy, dans son vivant *Panorama de la Musique contemporaine* (1), cite cette opinion d'un homme de lettres : « J'ai une telle horreur de ceux qui ne trouvent dans la musique que combinaisons de notes, solfège, harmonie et technique orchestrale. Tout ce qui ne se ramène pas à la psychologie, à la peinture des sentiments, aux émotions, aux états d'âme aussi, provoqués par les spectacles de la nature, n'est-ce point comme si cela n'existait pas ? » De même, il y a quelque huit ans, à l'époque où les « Six » essayaient encore de temps à autre une bordée retardataire, un critique de *Comœdia* reprochait à ces « jeunes » de parler trop souvent de « fausse quinte », de « trompette bouchée » et les engageait à s'expliquer sur les dessins de leur musique dont il percevait mal le véritable apport nouveau. Cette explication eût été moins précise que le fait musical qui semblait l'exiger. Une étude technique éveille donc, de principe, la méfiance, voire l'hostilité de la majorité des musiciens et les spécialistes — d'ailleurs restreints — qui pourraient, à la rigueur, s'en passer, s'accordent difficilement sur les points les plus essentiels. La technique me semble cependant le seul critère *discutable*, le moyen d'investigation le plus authentique, la première des réalités musicales auxquelles B. de Schlœzer a d'ailleurs consacré, ici même, des pages intéressantes et controversées (2). Réalité

(1) Un volume chez Simon Kra.

(2) *Revue Musicale*, janvier, février, mars, avril 1928.

non absolue, sans aucun doute (l'analyse technique ne prouve rien, l'autre moins encore), mais réalité relative. Relative aux intentions ou à l'absence d'intentions de la part de l'auteur qui réalise ou non ce qu'il s'est proposé ; relative aux tendances de notre époque en comparant entre elles les différentes techniques de plusieurs musiciens ou même d'autres arts ; relative à l'esprit du passé par une confrontation identique.

Il ne s'est trouvé personne jusqu'à présent qui ait étudié de façon approfondie le langage musical d'Albert Roussel. J'en connais peu, cependant qui soient aussi intéressants, aussi personnels, mais également aussi complexes. Roussel ne s'est jamais complu dans telle ou telle formule que le public finit par reconnaître et même désirer sous peine d'être déçu, sinon dérouté. Chercheur infatigable, l'auteur de *Padmâvatî* évolue sans cesse. Ce qu'il a longuement conquis, pas à pas, il le délaisse au tournant de la route pour s'en aller plus léger, vers des horizons nouveaux.

La technique roussélienne, résultante d'une façon d'être, mieux, d'une façon de penser, porte dans la totalité de ses éléments, la marque d'une personnalité. Il s'agit ici, nullement de formules, mais d'un système complet (dans le sens non péjoratif), sorte de logique propre à l'auteur et dont je tâcherai de montrer le mécanisme en démontant ses rouages constitutifs.



Par souci historique plutôt que pratique, Vincent d'Indy conseille d'étudier le contrepoint — simultanéité de plusieurs lignes mélodiques ou horizontalité — avant d'aborder l'étude de l'harmonie — simultanéité sonore absolue ou verticalité. La logique m'oblige à envisager tout d'abord l'étude des *modes* rousséliens, c'est-à-dire du nombre et de la distance des différents degrés des gammes (ou échelles) dans son œuvre. Quand on songe aux sept modes principaux des anciens Grecs et, dans chacun d'eux, aux multiples nuances d'accord supposant des intervalles inférieurs au demi-ton (*diesis*), nous devons reconnaître notre manque d'acuité auditive. En effet, notre gamme majeure (exemple I, *a* dans le tableau des modes) et son relatif mineur, avec sixième et septième degrés diversement altérés (exemple I, *b* et *b'*) sont encore à la base de la musique d'aujourd'hui. Toutefois, des réactions se sont manifestées. Berlioz dans la *Chanson du Roi de Thulé*, Gounod comme principe modulant, Fauré dans tout son œuvre, usent du mode hypolydien (*fa majeur avec si bécarre*); Duparc,

dans la *Sérénade florentine*, du mode hypophrygien (*sol majeur avec fa bécarré*); Debussy de la gamme à six tons entiers, Strawinsky et Ravel de gammes incomplètes ou défectives, Schönberg, du mode atonal, c'est-à-dire des douze demi-tons chromatiques sans principe attractif.

Ex. 1

a) Majeur moderne (lydien) b) Mineur antique (ancien éolien ou hypodorien) c) dorien
 c') hypodorien
 d) hypolydien e) Mixolydien f) phrygien g) hopophrygien
 h) Mineur avec 4^{me} haussé i) Hindou j) Hindou
 j')
 k) Hindou avec tétracorde haussé (fa#) l=j') m)
 n) Hindou (défectif?) o) Tons entiers (six) p) défectifs (pentaphonique chinois)
 q) défectifs (pentaphonique chinois) r) défectifs (pentaphonique chinois)

Enfin, la *sensible* évite la tyrannie de la *tonique* en retombant sur la *quinte* (chez Grieg, dans le deuxième mouvement de la *Symphonie en ré* de Franck, dans le chant souterrain de l'*Ariane* de Dukas) et le plus souvent encore, elle fait défaut dans les cadences finales (1). Mais ces cas sont isolés et exceptionnels. Je ne vois vraiment qu'Albert Roussel parmi les contemporains, qui emploie une grande variété de modes de façon continue et chez qui cet emploi a influé directement sur le tour mélodique, modifiant

(1) Cette tendance est l'une des caractéristiques de la nouvelle pensée musicale qui a pris naissance en France vers 1890.

ses inflexions, déplaçant ses appuis, ses crêtes, autrement dit, déterminant de nouvelles *sensibles* et *dominantes*. A part nos deux gammes courantes (exemple I, *a*, *b*, *b'*), Roussel se sert de quelques modes grecs, notamment dans *la Naissance de la Lyre*, dont le sujet légitime cet emploi. Le prélude, un unisson de cordes dans le mode hypodorien (exemple I, *c'*), teinte la partition d'un hellénisme discret et crée l'atmosphère la plus sereine. Un *si bémol* provoque une courte modulation dans le mode dorien (*la*, *si bémol*, *do*, etc... *la*) transposé en *mi* dans le tableau (exemple I, *c*); puis la longue phrase s'éteint sur le *la*, affirmant ainsi la tonique. On pourrait, à la rigueur, invoquer ici notre *la mineur* antique (exemple I, *b*); mais dans ce prélude, l'insistance sur le *ré*, le *si*, le *mi*, c'est-à-dire sur les quatrième, deuxième et cinquième degrés, implique un usage peu courant à notre époque et nettement dans l'esprit des monodies grecques (1). Il en est de même, dans la Danse de la Nymphe (ballet final, page 99 de la partition, exemple XI) où l'accentuation des deuxième et septième degrés (*la* sur les premiers temps et *fa* de la dernière mesure) confère une saveur toute particulière au mode hypodorien. La mélodie lui doit d'ailleurs son parfum tout à la fois discret et pénétrant. Le mode dorien (exemple I, *c*) essentiel chez les Grecs, ordonne la gamme descendante de la pantomime dans *Padmāvati* (p. 175) tandis que l'hypolydien (exemple I, *d*), avec son quatrième degré caractéristique, résonne sur la tyre du petit Hermes (*Naissance de la Lyre*, p. 40) et immobilise net, devant la grotte d'où sortent ces sons mystérieux, les satyres à la recherche du troupeau volé à Apollon. Ce mode si franc que d'aucuns dénomment sur-majeur, mélancolise fort étrangement dans *La ville rose* (*Évocations*, II, p. 37 de la partition de poche) lorsque flûte et cor anglais lui empruntent ses degrés essentiels pour accompagner la lourde et paisible démarche des éléphants précédant le radjah. Ce chant que ponctue le balancement des « cordes » exprime je ne sais quelle tristesse résignée, celle peut-être des petits yeux nostalgiques dans le crâne immense des animaux sacrés. Sous le plectre du petit Hermès (*Naissance de la Lyre*,

(1) Il est toujours malaisé dans ce cas de déterminer la tonique, la théorie grecque des cadences terminales ne nous étant pas parvenue. Ainsi, ce prélude qui peut s'inscrire supérieurement et inférieurement dans une octave de *mi*, appartiendrait à la rigueur au mode dorien (exemple I, *c*) et finirait non sur sa *prime mi* mais sur sa *mèse* (moyenne) *la*. La modulation avec le *si bémol* s'inscrirait dès lors dans le mode *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si bémol*, etc., c'est-à-dire mixolydien (exemple I, *e* transposé sur les touches blanches du clavier). Mais considérer le *la* terminal de ce prélude comme point de départ (exemple I, *c'*) et le *mi* comme dominante ainsi que je l'ai fait plus haut, est tout aussi acceptable et semble plus conforme aux intentions de l'auteur.

p. 54), la lyre fera encore entendre une cantilène d'allure mixolydienne (exemple I, e sans le fa) et un chant d'adieu (pp. 68 à 73) en mode phrygien (exemple I, f) au moment où l'enfant, pour conserver le troupeau volé à Apollon, va lui céder l'instrument de son invention. Cette page, très développée, tour à tour élégiaque et véhémence, est extrêmement variée et constitue un exemple typique des possibilités des modes anciens quand un musicien de race comme Roussel leur donne la vie. L'alerte Danse des femmes esclaves dans *Padmâvatî* (pp. 51, 52) est un échantillon très pur de ce même mode phrygien auquel les Grecs prêtaient un caractère enthousiaste, voire bacchique. Quand Apollon (*Naissance de la Lyre*, p. 76) prend possession de la lyre, il entame, tout en s'accompagnant, un chant très expansif en la *bémol majeur* avec *sol bémol*, c'est-à-dire dans le mode hypophrygien (exemple I, g) où nos oreilles perçoivent un tour interrogatif (1). Le contrechant des « cordes » sous les traits véloces des « bois » dans *La ville rose* (partition de poche, pp. 46-47), la *Fanfare pour un sacre païen* (parue dans « Fanfare », Londres, 1^{er} décembre 1921), sont encore des exemples.

Mais c'est assurément des modes altérés qu'Albert Roussel use de façon la plus constante, les incorporant intimement dans son œuvre, non seulement comme procédé mélodique d'accès relativement facile, mais comme principe modulant, voire harmonique, ainsi que je le montrerai plus loin.

Notre gamme majeure avec sixième degré baissé est fort répandue et occupe une place importante dans l'harmonie classique. Le début du *finale* de la *Deuxième sonate* (violon et piano) est un exemple très typique chez Roussel (exemple XII). Notre mineur antique, avec quatrième degré haussé (exemple I, h) est déjà moins courant. Le poète des *Évocations* en fait un usage original dans l'*Impromptu* pour harpe (qui débute par un tourniquet : *ré bémol, do, si bécarre* en fa mineur) et dans la formule d'accompagnement d'une charmante *Vocalise* (recueil Lemoine).

Les gammes altérées sont presque toutes comprises dans la musique hindoue, la plus féconde au point de vue modal (2).

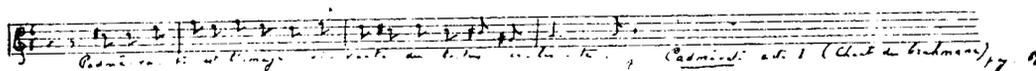
(1) J'ai signalé ici même, dans mon étude sur le Jazz (*Revue Musicale*, octobre 1927), la terminaison suspensive de certains blues où l'on pourrait, à la rigueur, invoquer le mode hypophrygien.

(2) La gamme hindoue comporte deux tétracordes identiques aux nôtres (notes blanches dans l'exemple I, i) et use des douze demi-tons chromatiques de l'octave. Les deux degrés intermédiaires du premier tétracorde, pouvant être diversément altérés, permettent six combinaisons possibles. Il en est de même pour le tétracorde supérieur. Les tétracordes entre eux comportent donc 6 × 6, soit 36 combinaisons. En haussant la note supérieure du premier tétracorde (*fa dièse* dans l'exemple I, h) on obtient 36 nouvelles combinaisons, soit en tout 72 modes.

Padmâvatî, épisode de l'histoire de l'Inde, constitue évidemment le document le plus riche à ce point de vue et il ne faudrait pas moins d'un volume pour dénombrer, analyser et classer les modes exotiques ou leurs emprunts dont l'auteur y fait usage, soit qu'il les cite intégralement ou leur emprunte les degrés essentiels, soit qu'il se conforme à leur esprit. En sorte que bien des fragments ne se rattachant pas directement à tel mode hindou, le suggère nettement par l'emploi d'altérations, l'insistance sur certains degrés et la déclamation proche des improvisations orientales. *Padmâvatî* en tire tout à la fois sa profonde unité et sa grandeur tragique.

Dans le tableau I, j'ai classé les modes hindous d'après les altérations des notes mobiles du premier tétracorde. Le mode *i* apparaît à la fin du premier acte (pp. 124, 127, 128), dans la prière de *Padmâvatî*, quand elle supplie les dieux, pendant la préparation du combat, de ne point la séparer de son époux. Au moment où se forme le cortège funèbre (acte II, p. 201), les femmes entonnent un chant à quatre voix également basé sur le mode *i*. Le mode *j* donne naissance au beau chant du Brahmane quand il improvise longuement sur la beauté de *Padmâvatî* (acte I, pp. 87 à 91) (1).

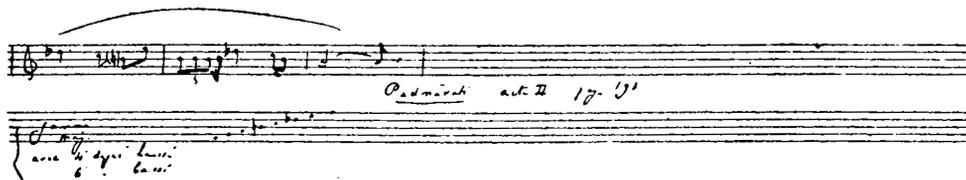
Ex. II



Cet exemple qui rehausse une heureuse formule d'accompagnement (accords et sextolets n'empruntant que les degrés du mode), est assurément le plus développé et le plus typique de la partition.

Le mode *m* (avec tétracorde altéré : *fa dièse*) apparaît dans la petite phrase aiguë accompagnant à l'orchestre l'entrée des Mogols (acte I, pp. 25 et 27). Transposons ce mode en *fa* et nous trouvons celui des lamentations du soprano au début de la cérémonie funèbre (acte II, p. 191).

Ex. III



(1) De même que pour la musique grecque, la tonique, ici, est ambiguë. Le *ré* pourrait, à la rigueur, en tenir lieu, ce qui ferait commencer la gamme une *quarte* plus haut (*j'* dans le mode transposé en *ut*) et le mode réel serait, après transposition : *l*.

L'absence des deux premiers degrés *fa*, *sol*, la chute de la sensible *mi* sur le quatrième degré haussé *si*, le repos sur le troisième degré *la*, confère à cette phrase son étrangeté mais aussi sa poignante désolation.

Toutefois *Padmâvali* n'est pas le seul prétexte à ces modes qui se sont peu à peu ingérés dans la technique du musicien et constituent l'une des particularités de la manière roussélienne. On en trouvera facilement des traces dans les *Évocations*, dans les *Deux poèmes* de Ronsard, avec flûte (où l'on pourrait repérer des gammes à 8 sons et plus, peut-être d'origine tzigane), dans *Krishna* (le troisième des *Joueurs de flûte*) et le premier mouvement de la *Deuxième sonate* (piano et violon) qui tous deux, très nettement, sont écrits dans le mode *k*. La phrase du piano (redite par la voix) dans cette réussite qu'est la *Réponse d'une épouse sage*, doit toute sa nonchalance au mode *l* (ou *j'*, le plagal de *j* si j'ose dire). Quand Apollon, dans *la Naissance de la Lyre* (p. 74), dit à Hermès : « Joue encore enfant », la lyre fait entendre un mode *n* à 6 sons (défectif en quelque sorte) qui s'apparente aux gammes de l'Inde. L'absence du sixième degré et de la tonique supérieure (indiqués entre parenthèses) assure au tour mélodique un charme nostalgique de grand effet. La gamme par tons entiers *o*, que Debussy a codifiée, intervient assez rarement ; elle est esquissée dans la péroration du *Trio* (op. 2) et dans le *Psaume*, encore inédit ; mais il n'est pas d'exemple, à ma connaissance, où elle paraît entièrement avec ses six degrés.

Roussel use aussi des modes défectifs réels de l'Extrême-Orient, notamment des pentaphoniques chinois.

Tout le monde a dans la mémoire les sonorités cristallines de la célèbre *Ode chinoise* (*A un jeune gentilhomme*) où piano et voix jonglent à l'infini, avec les cinq sons du mode *p*. Le mode *q*, plus courant, sur lequel Chopin a écrit sa fameuse étude sur les touches noires, donne lieu à un emploi similaire dans la *Ronde*, le dernier numéro de la belle suite pour piano. Il apparaît aussi (non plus en *fa dièse*, mais en *la bémol*), dans la première *Évocation* (*Les dieux dans l'ombre des cavernes*, partition de poche, pp. 6-7). Par contre, le deuxième thème du *scherzo* que constitue *La ville rose* (*Évocations*, II) est construit sur le mode *r* (l'exposition se fait un ton plus haut) dont il délaisse volontiers le cinquième degré, d'où l'impression d'un mode tétraphonique.

L'analyse de modes, chez Roussel, pourrait être poussée beaucoup plus loin ; mais il importe surtout de constater l'esprit modal de sa musique.

Cet esprit influe directement sur la mélodie roussélienne dont le dessin onduleux, les grands sauts (de *sixte* et de *septième*), les appuis déplacés,

le chromatisme, les modulations constantes et son corollaire : l'instabilité tonale, lui appartiennent en propre. La *Vocalise* (recueil Lemoine) déjà citée et peut-être celle du recueil *Heti'ch* (à paraître) sont, à ce point de vue, un heureux témoignage. On pourrait même affirmer que l'auteur en tire un principe de « développement mélodique par altérations modales », indépendamment des procédés habituels : répétition (assez rare), imitation partielle ou par transposition, prolongement réel, augmentation, diminution, etc. L'esprit modal se perçoit encore dans la façon dont le musicien fait osciller sa mélodie autour d'un point fixe, en quelque sorte générateur des autres notes. La partie de flûte des *Deux poèmes de Ronsard*, le thème de l'exemple V évoluant autour du *mi*, sont des exemples typiques et les *si* répétés du prélude du *Festin de l'Araignée* que la flûte soupire tendrement et sur lesquels elle se repose à chaque chute de phrase, viennent aussi à témoin. C'est encore autour du *sol* que gravite la *Danse des Nymphes* (exemple XI) dont la mélodie dégage une poésie spécifiquement rousselienne. Le petit groupe en valeurs brèves du début, est fréquent chez l'auteur qui lui confie souvent le rôle du mordant classique. C'est le cas, au début de la mélodie expressive dans *Sarabande (Suite en fa)*, ainsi que dans les *Évocations* et *Padmâvalî* où les basses, par ce procédé, passent immédiatement au premier plan et animent la matière sonore malgré leur quasi-immobilité. (La basse de l'exemple VIII, dans la *Sarabande*, use du même procédé).

On peut dire enfin, que la conception de Roussel est plus mélodique que thématique en ce sens qu'il développe rarement par cellule (sauf les exceptions des premiers opus) et que ses idées sonores dépassent le plus souvent les proportions d'un simple thème (courte figure mélodique, rythmique ou harmonique, de caractère bien tranché et facilement reconnaissable). Alors que d'école en école, de cénacle en cénacle, de maître en maître on déplore le dépérissement progressif, voire la disparition totale de la mélodie (Gounod, Wagner, Debussy, Ravel ont encouru ce reproche), on pourra difficilement dénier à Roussel l'abondance mélodique et le souffle qui nous vaut de longues phrases sans répétitions ni redondances, tirant de leur propre substance leur développement et se prolongeant sous le jaillissement d'une invention continuelle. Avec l'auteur de la *Suite en fa*, nous sommes loin des idées de quatre mesures dont il use parfois mais dont les classiques abusaient certainement. Les exemples abondent dans les deux *Sonates* pour piano et violon, *Le poème de la Forêt*, *Krishna*, les *Évocations*. L'*andante* de la *Sérénade* où flûte et violoncelle développent sans

cesse d'expressives cantilènes, l'*adagio* du *Concerto* de piano, sont d'une richesse mélodique incontestable. Les chiffres ne prouvent rien, mais permettent les comparaisons objectives. L'émouvant basson de l'*andante* du *Concert* (pour petit orchestre) chante durant treize mesures sans lasser; dans *Pour une fête de Printemps*, le violon solo, éperdu, clame son lyrisme et ne respire qu'après un chant de 18 mesures (partition de poche, p. 26) et la flûte qui naît, fuse pour planer un moment et s'éteindre, dira le dernier vers de ce poème sonore après avoir chargé de sens seize fois de suite les quatre temps ralentis de chaque mesure. L'essence même de la mélodie roussélienne permet la variété grâce au jeu des oppositions modales. Ainsi, après la danse enjouée et badine de l'Éphémère (*Festlin de l'Araignée*, partition de piano, p. 35), sa valse conjugue la grâce ailée de son thème (p. 39), à un contre-chant chromatique mi-grave, mi-rieur, source nouvelle de diversité (1). Plus nettement encore, la puissance d'invention, de renouvellement mélodique, se fait jour dans la *Sarabande*, second mouvement de cet authentique chef-d'œuvre qu'est la *Suite en fa*. A l'admirable cantilène initiale des violons (12 mesures de structure diatonique) répond un chant de clarinette (les 6 mesures de l'exemple VIII) dont le chromatisme modulant renouvelle l'intérêt sans constituer de disparate. Ce dernier chant est encore un spécimen de ce que j'appelais plus haut, en conclusion de l'étude des modes, le « développement mélodique par altérations modales ». Voici un dernier exemple, extrait du *Psaume LXXX*, dont la prochaine révélation au festival Albert Roussel de l'Opéra, sera l'occasion d'une manifestation de sympathie en l'honneur du maître. Il s'agit du choral qui domine cette œuvre magistrale et qui intervient à plusieurs reprises sous des formes diverses (2). Son thème, lors du dernier *tutti* en force, s'élève grave, lourd d'espérance; il se déploie en une longue phrase (10 mesures) très simple, franche, éclatante même dans son ton de *si majeur*, mais qui, à mesure qu'elle perd ses altérations diésées, s'attendrit, s'amenuise par degrés et se mue en une douce et fervente prière (la basse de l'exemple X montre le départ du thème, ici en *sol bémol*). C'est un des plus beaux exemples de puissance modale et modulante que je sache. Chez Roussel d'ailleurs, les procédés de modulations, tant mélodique que purement harmoniques, mériteraient un chapitre spécial qui dépasserait certes le cadre de cette étude.

(1) Dans son *Hommage à Albert Roussel* (voir supplément musical du présent numéro), Arthur Honegger emploie ce thème comme deuxième idée, mais sur un rythme à quatre temps, assez proche de celui du *blues*.

(2) Voir dans ce numéro, l'analyse qu'en fait M. Prunières.

Modes et mélodies sont à la base de toute l'harmonie et l'on peut dire que la polyphonie d'un J.-S. Bach établissait définitivement notre harmonie classique que confirmaient les œuvres et codifiaient, d'autre part, les écrits théoriques de Rameau. Si Arthur Honegger déduit, comme nous l'assure André George (1), son contrepoint de l'harmonie contemporaine, Roussel, inversement, tire la majorité de ses agrégations de son système modal, voire polymodal (pour ne pas dire polytonal). Au surplus les principes harmonique et contrapunctique connaissent aujourd'hui une spécialisation si développée qu'ils agissent indépendamment, tout en s'influençant mutuellement. Les œuvres ont toujours précédé la théorie ; le génie crée et le grammairien explique. Et s'il existe des ouvrages tendant à rajuster une science qui ne correspond plus du tout au langage en cours, le traité qui expliquera la technique harmonique de Roussel est encore à écrire. Car, malgré les points communs avec l'*ambiance* contemporaine, l'auteur de la *Symphonie en si bémol* s'est forgé une langue, une syntaxe, une logique qui lui sont bien personnelles et qui ne trouvent leur explication que dan

Ex. IV

The image displays a musical score for piano, labeled 'Ex. IV'. It consists of four staves of music, each containing several measures of complex harmonic and contrapunctive structures. The notation includes various chords, intervals, and melodic lines, often with multiple voices or parts. The examples are labeled with letters from a) to s):

- a) A complex chord structure with multiple voices.
- b) A similar complex chord structure.
- c) A complex chord structure with multiple voices.
- d) A complex chord structure with multiple voices.
- e) A complex chord structure with multiple voices.
- f) A complex chord structure with multiple voices.
- g) A complex chord structure with multiple voices.
- h) A complex chord structure with multiple voices.
- i) A complex chord structure with multiple voices.
- j) A complex chord structure with multiple voices.
- k) A complex chord structure with multiple voices.
- l) A complex chord structure with multiple voices.
- m) A complex chord structure with multiple voices.
- n) A complex chord structure with multiple voices.
- o) A complex chord structure with multiple voices.
- p) A complex chord structure with multiple voices.
- q) A complex chord structure with multiple voices.
- r) A complex chord structure with multiple voices.
- s) A complex chord structure with multiple voices.

(1) Arthur Honegger, 1 volume dans la collection « La musique moderne ».

l'œuvre elle-même. La complexité de la question impose, dès l'abord, une discrimination. Je ne retiendrai donc qu'un type d'accord, d'usage courant, et quelques particularités du style harmonique de Roussel.

L'accord de *onzième majeure* (tableau IV, a) basé sur les résonnances harmoniques d'une corde, surtout ses dérivés, jouent un rôle important dans la musique d'aujourd'hui, presque à l'insu de beaucoup de compositeurs. Le théoricien de demain devra lui attribuer la première place (1). Tout le monde sait l'importance de cet accord chez Ravel dès ses premières œuvres et le début du *Grillon* (IV, b) est dans toutes les mémoires. Roussel emploie cet accord à la fin du *Festin de l'Araignée*, quand reparaît le prélude du début avec un *sol dièse* supplémentaire (la *onzième*) des plus éloquents. Si l'on minorise la *neuvième* (la de l'exemple IV ca), on obtient l'accord qui marque l'avènement du xx^e siècle musical (2). Cet accord de six sons a la curieuse propriété de fournir enharmoniquement une succession d'intervalles identiques (transposés à la *quinte diminuée*) dans son dernier renversement, comme le montrent les deux derniers accords de l'exemple c (3). Enfin, sous la forme d, il superpose les *septièmes de dominante* de deux tonalités (*ut* et *sol bémol*). Son origine ne me semble pas douteuse. A part une allusion chez Wagner résultant d'ailleurs d'une double *appoggiature* mélodique (*Tristan et Isolde*, p. 157, partition de piano, éd. Breitkopf, la fondamentale *sol* est sous-entendue) c'est dans le carillon de *Boris Godounov* (début du deuxième tableau, exemple e) que Moussorgsky tire un effet savoureux de la succession immédiate des deux fragments de l'exemple d. Rimsky Korsakoff reprend le procédé dans le deuxième mouvement de *Shéhérazade* (exemple f) confiant au trémolo des cordes les deux notes communes à ces deux tonalités, plus exactement à ces deux fragments d'un même accord sous-entendu. C'est à Rimsky que Ravel (voir prélude de *l'Heure espagnole*, etc.) et puis Strawinsky (*Pétrouchka*, *Le sacre*) doivent probablement l'accord en question, condensation des deux fragments moussorgskyens. La fanfare de *Pétrouchka* (exemple g) trouve ainsi son explication harmonique que j'oppose (à cause d'autres exemples convainquants dans l'œuvre de Strawinsky) à la justification bitonale qu'en a

(1) Rameau appelait accord de *onzième*, l'accord de septième de dominante sur tonique.

(2) Sauf erreur, Ravel me semble l'avoir inventé, sinon codifié. Ayant indirectement attribué sa paternité à Roussel, un critique se l'est vue disputer par Ferroud en faveur de Florent Schmitt.

(3) Les accords de *septième diminuée* et de *quinte augmentée* ont la même propriété.

faite Milhaud ici-même et d'autres après lui (1). On peut même assurer que les théories polytonales (dont les *Études* de Milhaud sont un exemple typique et très heureux) sortent de cette fanfare et d'une fausse interprétation d'autres passages de Strawinsky [fausse, bien entendu, au point de vue strawinskyen comme l'a démontré B. de Schlœzer (2)].

L'accord *c*, très fréquent encore chez un Tausman, apparaît également chez Roussel, toutefois avec des résolutions et dans un esprit très différents de l'usage courant, notamment dans la *Réponse d'une épouse sage*, dans la *Sarabande*, par enharmonie (exemple VIII, la clarinette a pour notes réelles la dièse et mi dièse) et au début de *Pour une fête de Printemps* qui a tant fait couler d'encre.

Ex. V

Pour une fête de Printemps (1922)

Il s'agit cependant clairement du dernier renversement de l'accord *c* construit sur la dominante *la* du ton initial de *ré* mineur (lui-même dominante du ton principal *sol*). L'accord du quatrième temps peut-être considéré comme ornement chromatique avec *mi* et *la* comme pédale. Les autres accords, neuvième, treizième, quinzième, ont aussi chez Roussel une physionomie particulière. La *neuvième mineure*, qui est assez rare, trouble de son *la* bémol doucement discordant, la paix sercine du *sol* majeur terminal quand descend le rideau sur le *Festin de l'Araignée*. Les *neuvièmes secondaires* sont les plus fréquentes. La première mélodie de l'op. 3, le *Départ*, est typique à ce point de vue et certes audacieuse, pour le débutant qu'était Roussel en 1903. L'exemple IV *h* lui emprunte une *neuvième* sur le premier degré (en *ré* mineur) ainsi que le troisième renversement d'une

(1) *Revue Musicale*, février 1923. A la rigueur, *Petrouchka*, conçu primitivement pour le piano, adm' trait, pour sa fanfare, l'explication de deux arpèges superposés. L'un sur touches noires, l'autre sur touches blanches : explication de la découverte ou de la réalisation, mais non de sa contexture.

(2) *Revue Musicale*, décembre 1923.

treizième de dominante. La *quinte augmentée*, implicite dans le premier accord, implique un usage différent de celui de Ravel (*quinte* provenant de la *onzième*) ou de Debussy (avec *septième* ou à l'état naturel). Au moment où Alaouddin, sultan des Mogols, est troublé par la beauté de Padmâvatî (p. 96), Roussel fait entendre cette curieuse pulsation qu'expliquent difficilement les théories en cours, la polytonie y comprise.

Ex. VI



La *quinzième mineure* construite sur *mi* et diversement altérée (ex. IV, *i*) permet du moins la classification de cette agrégation exceptionnelle qui a ici un sens psychologique. En construisant l'accord sur *fa* (2^d accord de *i*) on obtient encore, par enharmonie, l'accord de *quinzième mineure*.

Les modes, ai-je dit plus haut, déterminent des accords, des enchaînements propres à l'auteur. Les cinq notes de l'*Ode chinoise* déterminent (ex. IV, *j*) des agrégations qui n'ont pas d'explication en dehors de leur rattachement au pentaphone chinois. L'enchaînement contraire, le croisement de voix, la substitution du *sol*, d'une voix à l'autre, sont à remarquer. L'exemple *k* reproduit la cadence finale de la *Réponse d'une épouse sage*. On pourrait songer à un mouvement de *quinte* à la basse pendant la tenue de *seconde mineure*. Mais l'esprit est nettement modal (il s'agit du mode hindou, ex. I, *l*, transposé en *mi*). Le chant du brahmane (*Padmâvatî*, p. 90) harmonisé uniquement à l'aide des cordes du mode employé (ex. II), provoque des frictions (IV, *l*) nullement arbitraires parce qu'issues de la logique modale. Le deuxième acte (p. 129) pose, dès l'abord, un accord en quelque sorte instable (IV, *m*), synthétisant l'angoisse des scènes suivantes. Il s'agit d'une simple *neuvième* sur le premier degré d'un *fa mineur* dont la tonique — assise par excellence — se trouve haussée, déséquilibrant, gauchissant ainsi une superposition sonore, par ailleurs inoffensive. Les procédés courants de l'harmonie n'ont évidemment aucun secret pour le musicien qui renouvelle au besoin leur esprit. Voici une *pédale inférieure de tonique* légitimant (par appoggiatures supérieures et inférieures) une

marche forcée vers l'accord parfait, conclusion désirée et agréable après les écarts du ton :

Ex. VII

Quand Padmâvatî a poignardé son époux (p. 167), une *pédale intérieure* (do dièse devenant ré bémol) persiste au milieu d'agrégations mouvantes, s'arrête au sommet d'un accord de *treizième* (IV, o, les redoublements ont été supprimés), puis dans le silence, retombe deux octaves plus bas, renversant subitement l'accord résolu qui marque le dernier soupir de Ratan-sen.

L'auteur traite aussi l'anticipation de façon personnelle et je connais peu d'exemple aussi réussi, aussi piquant que le fameux *Bachelier de Salamaque* où la note discordante du couvre-feu perd de son âpreté à mesure que s'enchaînent les harmonies de l'accompagnement (IV, p) et finit par occuper la place d'une bien sonnante *neuvième* et se résoudre sagement. On songe un peu à la note insolite du veilleur au deuxième acte des *Maîtres Chanteurs*; mais l'emploi chez Roussel est certes plus virtuose. Il est également passé maître dans l'art d'appoggiaturer sa musique. Dès l'opus 1 (*Des heures passent*), la fugue champêtre, fidèle au plan classique, redit son thème sur une pédale de dominante; mais celle-ci, appuyée longuement sur son demi-ton inférieur avant de frapper le son désiré, déjoue malicieusement les effets les plus prévus. L'auteur ne se contente pas des appoggiatures simples; la fin de *l'Épouse sage* (IV, q) doit son accent élégiaque à une *sixte* appuyée introduisant une dureté qui s'atténue sur la neuvième mineure. La scène réticente entre Ratan-sen et Alaouddin (*Padmâvatî*, pp. 39, 50, 59) trouve sa juste expression dans l'emploi d'appoggiatures triples (ex. IV, n), quadruples (s), quintuples [t, où la résolution se fait sur le dernier renversement d'une *neuvième* (1).] Dans l'exemple r, les trois voix inférieures et leur résolution, d'ailleurs déplacée, sont attaquées *successivement* par les basses; c'est un spécimen assez rare d'appoggiature triple réalisée mélodiquement. Un autre procédé fréquent revient à introduire dans les

(1) Aloïs Haba, dans son intéressant traité (*Neue Harmonielehre*, un volume chez Kistner, Leipzig) consigne ce renversement complet où *terces* deviennent *sixtes* superposées.

accords une note adventice, étrangère et sans rôle déterminé mais provoquant une sorte de cristallisation de l'agrégation normale. Il s'agit le plus souvent d'une note d'agrément frappée en même temps que le son adjacent. Exemple: le *fa* du dernier accord de l'exemple VII; le balancement au piano des *secondes mineures* de la *Sarabande* où les cristallisations transposent avec bonheur le subtil poème de René Chalupt; l'accompagnement de *O bon vin*, vieille chanson champenoise harmonisée par Roussel.

Le dernier écho (IV, *n*) du vaste choral du *Psaume LXXX*, auquel j'ai fait allusion, dénonce l'un des soucis techniques particulièrement cher au musicien: l'équivoque enharmonique. Les deux notes supérieures de l'accord *n*, interprétées avec des dièses, complètent une *treizième* avec *neuvième mineure*. Il y a non seulement enharmonie d'écriture (simplification des altérations), mais enharmonie réelle impliquant une fonction différente aux notes irrégulièrement orthographiées. L'agrégation *n* résulte donc des mouvements de voix dans des plans de modalités, voire de tonalités diverses. La polytonie peut donc s'invoquer à la rigueur. Beaucoup de critiques, et probablement Roussel lui-même n'y manquent point. Toutefois, la polytonie est de plus en plus délaissée et n'est qu'une étiquette sur un ensemble de constatations. La théorie polytonale me semble arbitraire parce que muette sur le choix des tons à conjuguer, elle n'admet aucune discrimination. Au contraire, dès qu'il y a plusieurs cordes communes aux tonalités opposées, l'équivoque enharmonique joue facilement et clairement dans les cas les plus audacieux. Le chant de la clarinette

Ex. VIII

reposant sur un fond diésé (*neuvième mineure* construite sur *ut dièse* et concluant par une sorte de cadence rompue sur la tonique *ré*) introduit-il vraiment le ton de *si bémol*? Toutes les cordes de ce chant (sauf quelques notes de passage), appartiennent enharmoniquement à l'accord fondamental

de l'exemple (*do dièse, mi dièse, sol dièse, si, ré, fa double dièse, la dièse* = 13^e et 11^e majeures avec 9^e mineure). Mais elles sont ordonnées (par quarte, arpège, etc.) suivant un système apparemment indépendant du reste, lui opposant somme toute un mode nouveau. Je tente ainsi à substituer à la notion imprécise de polytonie celle, plus fondée, de *polymodie simultanée* (1). Ainsi, dès la cinquième mesure du deuxième mouvement de la *Symphonie*, Roussel, d'une même tonalité de *mi mineur* tire un dessin de basson conjugant les notes caractéristiques d'*ul*, et des figures rythmiques en *mi mineur* pour les violons et les autres bois (2). La *Danse des Nymphes* (ex. XI), qui superpose sa phrase diatonique au mode altéré (*do dièse* et *la bémol*) de l'accompagnement, pourrait se réclamer de la polymodie simultanée. Enfin, le passage suivant du *Concerti* (p. 6 de la grande partition) est tout à fait convaincant :

Ex. IX

Le solo de hautbois dont l'écriture éveille l'idée de *mi bémol* mineur, oscille, suivant le procédé cher à Roussel, autour du point fixe *fa* qui appartient à l'accord de base (11^e et même 13^e de dominante sur *sol*). Le *sol bémol* est une appoggiature ; le *ré bémol*, la onzième *do dièse*, le *si bémol*, l'appoggiature du *do bémol* (ou *si*, tierce de l'accord), etc. (3).

(1) Reprenant le cas polytonal souvent cité du canon à la quinte, je dirai que l'une des phrases mène le ton. Si la première en *ul* par exemple, domine, la réponse en *sol* (sans *fa dièse*) appartient au même ton d'*ul*, mais est ordonnée suivant le mode hypophrygien (ex. I, *g*). Si la réponse domine et impose par endroit son *fa dièse* à la première phrase, l'ensemble reste en *sol*, mais les modes en jeu seront : *do, ré, mi, fa dièse*, etc., c'est-à-dire hypolydien et *sol, la, si*, etc., c'est-à-dire *sol majeur* (ou lydien).

(2) Il s'agit, en réalité, de la décomposition de l'accord de base *do, mi, sol, si* (*ré dièse*) en deux triades, *do mi sol* et *mi sol, si*.

(3) Il reste plausible que le ton apparent de *mi bémol* ait présidé au choix de ces appoggiatures.

La polymodie empiète d'ailleurs sur le domaine contrapunctique qu'elle élargit dans un sens favorable à l'esprit contemporain. Il est certes piquant, sinon superflu de commenter longuement la polyphonie de celui qui enseigna, durant douze ans, le contrepoint à la Schola et qui eut pour élève le plus ivre d'indépendance un Varèse et, pour plus docile, le zélé Erik Satie. Albert Roussel à qui l'organiste Gigout, son maître, reconnaissait le génie de la fugue, use somme toute d'une écriture horizontale très libre, issue en partie de son système harmonique, mais qui sait, à l'occasion, se soumettre aux rigueurs du contrepoint pur ou du moins respecter son esprit. Il est très curieux d'opposer, par exemple, l'entrelacement audacieux des voix dans maints passages du *Festin*, le chromatisme du chœur à *capella* de la dernière *Évocation* ou encore de la marche funèbre à cinq voix de *Padmâvali* (acte II) au diatonisme des ensembles chorals du *Psaume LXXX*, à celui de sa grande fugue dont le deuxième contre-sujet exulte comme une péroraison de Haendel. Le même contraste apparaît entre le canon très libre du *Concerto* pour piano (*Final*, page 34) et la réponse canonique des ténors, dans le *Psaume*, réponse rigoureusement à la tierce inférieure de la phrase des soprani, que soutiennent les contralti divisés et que contrepointent les croches des altos, le rythme pointé du basson. (Au total six voix). Le *Psaume* fournit un autre spécimen contrapunctique, spécifiquement rousselien et connexe des inoubliables lamentations de *Padmâvali*.

Ex. X

Chœur à cinq voix (♩ = 72)

La biblique description de la vigne étendant peu à peu ses bras jusqu'à la mer, détermine une lente, irrésistible montée qui part des basses, envahit par degré la masse chorale et va fleurir à l'aigu des voix féminines en folles arabesques de *tierces*, tandis que les voix inférieures restent en relation constante de contrepoint traditionnel (tierce, sixte, retard, etc.).

Le rythme occupe également une place prépondérante chez le musicien, qu'influence à peine la formule quasi-statique de l'école debussyste et qui pratique de bonne heure, sans attendre le bêlement des « retournés à l'antique », ce style continu prôné aujourd'hui (ex. : la *Suite* et la *Sonatine* pour piano, *Tityre* dans les *Joueurs de flûte*, la *Sérénade*, la *Naissance de la Lyre*, la *Suite en fa*, le *Concert* et la plupart des scherzi). De même il pratique rarement et délaisse au besoin le *silence*, notion assez récente dans la musique auquel Beethoven et les romantiques à sa suite, ont donné une fonction nouvelle et purement psychologique. On peut même dire que c'est là l'élément essentiel de la révolution beethovénienne, élément à peine formulé quoique fortement ressenti et imité à l'époque, et que je n'ai trouvé consigné nulle part encore (1).

Ce qui farppe dès l'abord, chez Roussel, surtout dans les premières œuvres, c'est la grande mobilité du *tempo* dont les incessantes fluctuations constituent un moyen expressif (dans les *Évocations* par exemple) et qui reflètent assez l'âme méditative de notre infatigable rêveur. D'autres y voient la lente et profonde respiration de la mer qui berça longuement le marin Roussel et d'où dérivent peut-être ces rythmes ondoyants, si subtils dans leur précise nonclalence.

La *Danse au bord de l'eau* (*Rustiques* pour piano, exemple 9, page 72 du présent numéro) qui décompose de façon neuve un 5/8 en trois croches et un triolet de croches abrégées, la *Vocalise* (Lemoine), qui exploite le même procédé, le début de la tendre *Sonatine*, ou encore les mouvements lents de la *Symphonie*, viennent à témoin. Enfin, je connais peu de pages exprimant aussi simplement par le rythme, la souplesse lascive, la grâce virginale, que la *Danse des Nymphes* (*Naissance de la Lyre*) (2).

Mais les horizons larges ou mouvants ne sont pas l'unique point de mire du compositeur. Chez lui abondent aussi les rythmes légers et francs (*Divertissement*, *Ville Rose*, *Festin*, *Sérénade*, *Tityre*) ; goguenards et paysans (chœur des Satyres dans la *Naissance*, parties extrêmes du *Concert*) ;

(1) A noter le silence intégral et d'ailleurs angoissant après l'unisson et l'accord liminaire de *Coriolan*, ainsi que dans maints passages de *l'Apprenti Sorcier* et du *Sacre* ; la suspension poétique du cor dans l'ouverture d'Obéron, la quasi-silencieuse et réticente tenue de *seconde* aux altos avant l'accord en force ; le silence relatif de la flûte de *l'Après-midi d'un jeune*, du chalumeau de *Tristan*, séparés de la masse orchestrale. L'entrée canonique des voix dans les œuvres de l'école contrapunctique n'est qu'un procédé d'écriture exempt de tout souci esthétique.

(2) « ... il (Roussel) a jeté des cailloux dans la source pour faire peur aux Nymphes, et, caché derrière un buisson, il a surpris les ébats des chèvre-pieds aux jambes torses. » (René Chalupt, *La Phalange*, 20 août 1910).

Ex. XI

frénétiques et brutaux (danse de l'Araignée, danse des Guerriers dans *Padmâvali*) et où percent sans doute l'espièglerie du Français, la truculence du Flamand et le souffle lyrique du Panthéiste. Il transpose également dans son œuvre les rythmes-types des danses traditionnelles : la valse dans le *Festin* et le *Concert*, le menuet dans le final de la *Naissance*, la bourrée dans la *Suite* pour piano, la sarabande et la gigue dans la *Suite en fa*, la habanera et le fox-trot dans une récente mélodie, *Jazz dans la nuit* (René Dommange) ; il en crée de nouveaux ou du moins leur assigne des métriques nouvelles, notamment dans les groupes assymétriques à $5/8$ (*Danse au bord de l'eau*, deuxième partie de la *Sonatine*), $5/4$ (*Danse des guerriers*), $5/2$ (*Ode anacréontique XX*), à $6/4 = 4/4 + 2/4$ (*Trio*, I), à $7/8$ (*Krishna*), à $7/4$ (*Danse des guerriers*), à $9/4 = 2/4 + 3/4 + 4/4$ (final de la *Première sonate* pour violon), à $10/8 = 6/8 + 4/8$, comme dans le final de la *Deuxième Sonate* pour violon, qui pétille, en raison même de son morcellement imprévu, de l'esprit le plus vif et exige une grande souplesse d'exécution (Ex. XII). Les accents déplacés (souvent sur les croches

Ex. XII

faibles) dissocient le $2/4$ initial du *Divertissement*, le $4/4$ du *Renouveau* (*Poème de la Forêt*, II), du *Prélude*, (*Suite* pour piano), de la *Danse de l'Araignée*. Le pianiste oppose encore à l'orchestre ternaire accompagnant le *Concerto* (premier mouvement), un dessin binaire introduisant un décalage cher à Beethoven, à la valse, au jazz. La complexité des figures martelant le

combat dans *Padmâvatî* (p. 135) est un exemple de polyrythmie dont la sauvagerie annonce le combat de l'*Horace* hongrois. L'exemple VI est également significatif.

Enfin, il faut savoir gré au créateur d'une telle diversité rythmique, de ne point connaître la phobie de la barre de mesure et d'avoir su garder à cette dernière son rôle véritable, repère simplificateur de l'exécution (à la manière du quadrillé des dessinateurs), à l'encontre de Strawinsky et surtout de ses épigones les moins clairvoyants qui la chargent de délimiter les mètres des diverses périodes ce qu'un accent ou une liaison font avec beaucoup plus de clarté (1).

Pour dévoiler jusqu'au dernier les multiples visages de cette prodigieuse technique roussélienne, il faut encore citer son souci formel, usant ici du plan bithématique et cyclique (*Trio, Poème de la Forêt*), là de la forme *lied*; élargissant la conception symphonique classique (*Symphonie en si bémol*) ou synthétisant encore ses quatre mouvements en deux parties (*Sonoline*). Enfin, l'écriture instrumentale nous a valu un orchestre plus intuitif que scientifique, tantôt virtuose comme dans les *Évocations* et le *Festin*, tantôt d'une sobriété volontairement exempte de séduction, comme dans la tragique *Sarabande* de la *Suite en fa* ou encore dans *Padmâvatî* dont la pâte orchestrale, tout à la fois sombre et fastueuse inaugurerait en 1918 la réaction française contre l'excès de raffinement sonore. Mais laissons Albert Roussel novateur; c'est une autre histoire et non des moindres (*).

Arthur HOERÉE.

(1) Strawinsky dans certaines de ses œuvres et, avant lui, Vincent d'Indy ont surtout réagi contre la carrure des classiques chez qui la barre de mesure était devenue la tyrannie de la répartition des périodes.

(*) Les exemples manuscrits sont des autographes d'Albert Roussel.

