



## Sur l'évolution de la musique française avant et après Debussy

« Le rôle de la musique française, disait volontiers Debussy, c'est de *plaire* ». Mais, sous peine d'aboutir à de fâcheuses concessions, entendons cela comme il l'entendait.

Plaire? Le divertissement final d'*Hippolyte et Aricie*, je pense ; les *Pavanes* de Claude Gervaise et celle de Fauré, le charmant second acte de la *Proserpine* de Saint-Saëns, la *Sonatine* de Ravel... Plaire de la sorte, oui, — mais aussi, dans un sens plus général et qui concerne des choses profondes, *rester musical avant tout*, satisfaire non la masse des Bédiens, ni les critiques, ni les snobs « avertis », ni la mode, mais l'instinct d'art et la sensibilité de ces sensibles qui sont de vrais artistes, — obéir à l'Appel de la Déesse : sans principes *a priori*, sans l'encombrante intellectualité qui n'est même pas de l'intelligence, sans dogmatisme, sans scholastique stérile, sans formules académiques. Bref, de la musique allégée de toute théorie antérieure à la seule création requise, d'une mélodie au chant naturel, naïf, qui s'épanche dans l'air par les fenêtres grandes ouvertes sur la campagne lumineuse et parfumée. Tout le contraire, par exemple, de ces peintres modernes prétentieux qui, naguère, imposaient la règle d'éviter les modelés fondus par lesquels « cela tourne », — puisque de telles courbures sont dans la nature même et qu'ainsi l'œuvre d'art risquerait de devenir un « trompe-l'œil », chose méprisable pour celui qui a décidé

à l'avance de « n'être pas un copiste » et qui *veut* une « interprétation personnelle » (1).

Ainsi dissertaient les dogmatiques, tandis que Renoir, lui, le grand Renoir, ne s'empêtra jamais de théories, avide seulement de peinture — comme Bach de musique — et de réaliser *ce qui plaisait*, l'un à son œil, l'autre à son oreille.

*Faire CE QUI FAIT BIEN...* Comme je le disais dans *La leçon de Claude Debussy*, c'est la vraie loi.

« La Musique? Plaire. La règle? Mon plaisir », répondait le jeune « Achille » à son maître Guiraud.

Mais cette « loi » exigeait la liberté — cette liberté qu'il entrevoyait déjà dès le Conservatoire, et tentait de mettre en pratique par toutes sortes d'improvisations paradoxalement subversives — ainsi que l'a noté Maurice Emmanuel dans ses Carnets de Souvenirs. Liberté qui n'est point l'anarchie : ses limites sont celles du goût et de la musique. Elle est de fantaisie et de raison, de concision et d'équilibre, exempte d'orgueil, pure de toute mégalomanie. Ensemble très debussyste, mais aussi proprement français : on le retrouve chez les meilleurs de nous. C'est pourquoi je place l'Évolution de notre musique sous le signe de cette liberté.

La Presse fut souvent mauvaise aux « debussystes », — sans bien définir le mot. Au début, vers 1900, toute œuvre nouvelle et qu'on ne comprenait pas était qualifiée de la sorte (autrefois l'on disait : wagnérienne, — ainsi, pour *Carmen*). Aujourd'hui, on accorde qu'il ne s'agit, avec cette épithète décidément péjorative, que de mauvais copistes, épigones sans valeur, musiciens de n<sup>ième</sup> ordre. Mais alors, à quoi bon en parler? c'est comme s'ils n'étaient point ; on ne peut dire, même qu'ils *existent* encore. Et d'ailleurs, il y eut tant d'autres médiocres imitateurs : wagnériens, frankistes ou massenétistes !

L'écueil toutefois fut réel : une sorte de sensualité, vide, et purement physique ; tout le contraire de la sensibilité dense et profonde d'un Claude Debussy (il y aurait beaucoup à écrire sur le paganisme de ce musicien, j'entends sur ce qu'on y trouve d'élevé, de noble, mais passons...) L'essentielle, l'unique chose à retenir, c'est que la plupart des meilleurs furent debussystes en ce sens, et seulement, que Debussy leur confirma des possibilités qu'ils désiraient ardemment, des buts vers quoi, déjà, l'on

(1) Je n'invente rien ; ce sont des idées qui furent sérieusement émises, par des maîtres d'ailleurs convaincus. Et pourtant, quelle leçon aurait dû leur donner Rembrandt, avec le personnage au premier plan, de la *Ronde de Nuit* !

tendait : car un élan collectif entraînait les Jeunes vers la grande forêt vierge, à l'horizon de l'Avenir.

Debussy n'avait point de « système », comme on l'a dit par erreur ; l'indépendance de ses moyens fut diverse. La nôtre aussi. Point ne s'est agi de convertir en formules des « enchaînements » qui semblaient propres à Debussy (et dont certains se trouvaient tout d'abord chez Wagner, Franck, ou Chabrier), mais de savoir qu'on a *le droit* d'écrire ce qui vous plaît, et d'apprendre à le discerner. Plaire, — *se plaire* ; pour cela, rester libres, c'était la voie féconde, la vraie (et tout le monde ne l'a pas encore compris). Les Cantates du Conservatoire, les Sonates cycliques de la Schola, formulaires et dogmatiques, ne furent le plus souvent que des œuvres aussi indésirables qu'insignifiantes. Combien demeure-t-il aujourd'hui de ces drames lyriques sur commande, ou de ces développements symphoniques « en série » ? Rares les disciples de d'Indy ayant, comme Magnard et comme Roussel, retenu le meilleur de son influence : cette santé rythmique, d'apparente austérité, mais qui reste au fond, dans *Guerceœur* ou dans *Padmavâti*, charmante et *sensible*. Également rares les élèves de Massenet qui s'élevèrent au-dessus de la haïssable cantate (1). Le véritable enseignement nous vint, d'un côté de Claude Debussy (par ses compositions mêmes), de l'autre, d'André Gedalge qui sut transmettre sa technique admirable à des générations de musiciens, depuis Florent Schmitt et Ravel jusqu'à Jacques Ibert, Darius Milhaud, Honegger et Maxime Jacob.

Le recul des ans nous montre l'ampleur et le bien-fondé de cette évolution où Debussy joua un rôle si important. Mais nous révélant aussi l'ensemble, il nous laisse voir l'harmonieuse, l'irrésistible *continuité* de la courbe issue du contrepoint de Bach, qui passe aux « résolutions exceptionnelles », au chromatisme, aux modulations libres, pour aboutir à la polytonalité, allant de Liszt, Wagner, Borodine, Moussorgsky, Franck, Saint-Saëns (2), Bizet, Guiraud (3), Chabrier — par ensuite Bruneau, Satie, Debussy, Ravel, Roussel, Florent-Schmitt — jusqu'à Milhaud,

(1) A vrai dire, ce n'était pas autant la faute de Massenet lui-même, que de l'orientation du Conservatoire vers le Prix de Rome. Car Massenet, en sa technique magistrale, savait enseigner le contrepoint et la fugue suivant *la plus belle tradition*, celle de J.-S. Bach ; bien différent, en cela, de son confrère Théodore Dubois.

(2) Il y eut chez Saint-Saëns plus d'une modulation nouvelle et imprévue. Rappelez-vous aussi tels accords *sur pédale*, dans *la Lyre et la Harpe* (« Aime ! Eros règne à Gnide... »).

(3) Je pense à certaines modulations de *Piccolino*, dont il faudra que je reparle quelque jour.

Poulenc, Jean Cartan, Delannoy... et moi-même (1). On y voit également que Debussy, l'astre le plus brillant dans cet amas d'étoiles en translation vers le Futur, — et malgré tout ce qu'apporta *Pelléas* de nouveau, d'*unique*, Debussy n'apparut point comme un bolide en ciel obscur, subite déflagration d'une imprévue *Nova*. Il s'insère dans un ensemble. Et je ne sache pas qu'il y ait de réelle scission entre la musique d'*avant* et celle d'*après* l'extraordinaire *Pelléas* (2). D'ailleurs, malgré ses improvisations au Conservatoire, simples *schémas*, projets d'avenir, Debussy mit de nombreuses années à fixer les termes de cette révolution, et son influence ne s'exerça d'abord que par les « résolutions exceptionnelles » de ses *Mélodies* (*Poèmes de Baudelaire, Ariettes oubliées*), du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* et du *Quatuor à cordes*. Plus tard seulement parurent les *Nocturnes*, plus tard nous fut révélé *Pelléas*. Mais avant les *Nocturnes* de Claude Debussy, Abel Decaux avait écrit les siens (avec les étranges accords de *La Ruelle*) et d'autre part, quoiqu'infiniment moins *précurseur* que lui, j'avais eu *besoin*, pour l'expression de mon sentiment, de risquer les accords parallèles de la *Berceuse phoque*, les enchaînements « vagues » de la *Chanson de nuit*, les *neuvièmes consécutives* (3) et les *quintes superposées* du *Chant de Kala Nag*.

Avant que l'on connût ce *Pelléas* qui, en 1902, devait apporter au monde tant de choses nouvelles (syntaxe et sensibilité plus encore qu'agré-gations harmoniques et que successions d'accords) il y avait eu, dès 1891, la bitonalité du *Rêve* (4), puis, bientôt après, certains précurseurs oubliés aujourd'hui — très injustement : — Fanelli avec ses accords scriabinesques (d'ailleurs il ignorait Scriabine, à coup sûr), et surtout cet Abel Decaux (5)

(1) En me citant ainsi le dernier de cette chronologie, je ne prétends pas à plus de *modernisme* que les autres ! Que l'on me place où l'on voudra...

(2) La musique de *Pelléas* fut plus riche quant aux possibilités affirmées, et plus belle évidemment, mais parente, après tout, de celle écrite entre 1895 et 1902 par d'autres musiciens, notamment Florent Schmitt et Abel Decaux. Quant aux *Sarabandes*, bien plus anciennes, de Satie, il est matériellement inexact qu'elles aient pu être inspirées de Cl. Debussy, comme le suggère un historiographe de ce dernier. Quand Satie les a écrites, il ne connaissait ni Debussy ni sa musique, comme me l'a confirmé un de leurs intimes amis communs.

(3) Il y en avait déjà dans les *Sarabandes* de Satie, et dans *Le Roi malgré lui*.

(4) Il s'agit d'un passage étrange, en quelque sorte génial, destiné à traduire la douleur de l'évêque et le désarroi de son âme.

(5) Decaux, par la suite, renonça à la composition musicale, ayant sa vie à gagner, et par suite de l'absurde organisation de la Société moderne. Il est aujourd'hui titulaire d'une classe d'orgue à l'*Eastman School* de Rochester (U. S. A.).

dont je viens de citer les étonnants et toujours beaux *Nocturnes* où se rencontrent, dès 1899, pour la première fois dans l'histoire de la musique, des harmonies « à la Schoenberg ».

Au demeurant, il serait tout à fait inexact de tenir Debussy pour ayant vécu, musicalement, dans l'*exceptionnel*. Ce n'est pas seulement que son écriture est devenue traditionnelle (elle l'était déjà, en bien des cas), ce n'est pas seulement que le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* nous semble aussi *simple* que *naturel* (il l'est en effet), ni que *Pelléas* ait suscité chez tel jeune des paroles à la fois irrévérencieuses et laudatrices : « Ces vieux pompiers, tout de même, c'est pourtant beau, ce qu'ils ont écrit ! » ; ce n'est pas seulement que Debussy ait été fervent de Bach et parfois de Beethoven (1), mais lui-même *ne vivait pas pour l'exceptionnel et l'étrange* : pour la beauté seulement, pour le naturel, pour la grâce d'une mélodie venant instinctivement du cœur et qu'il voulait, comme une belle arabesque grégorienne ou de J.-S. Bach, harmonieuse et pure (2). Que je ne sais quels incompréhensifs de son art l'aient traité de morbide (3), ils n'empêcheront point que sa musique ne soit naturelle et classique : de la lignée de ces grands *classiques révolutionnaires* que furent Guillaume de Machaut, Josquin, Monteverdi, Purcell, Bach, — et Gabriel Fauré. C'est pourquoi son action, en définitive, se révéla étendue et féconde. Et le merveilleux jardin où il nous mena, ce n'était point une impasse : mais il y avait au fond d'iceluy une porte ouverte *sur une campagne splendide, toute neuve* (4).

Voici maintenant quelques précisions sur l'*avant* et l'*après* Debussy.

Le point de départ, c'est de n'accepter aucune règle *a priori* (5). Debussy disait à Guiraud (6) : « Pourquoi *résoudre* la dissonance si ça fait bien autrement ? ». Cela vous surprend ? cela vous indigné, peut-être ? Mais ne savez-vous point qu'il est de respectables exemples d'*appogiatures non résolues* ? (cf. dans *Mignon*, d'Ambroise Thomas : « Elle ne savait pas,

(1) Cf. ses lignes sur la *IX<sup>e</sup> Symphonie*.

(2) Cf. son mot bien connu : « Mais toute ma musique n'aspire qu'à être mélodie !

(3) Terme traditionnel, injure rituelle de ceux qui ne comprennent pas. Zelter l'avait adressée à Beethoven !

(4) Comme on le sait, cette image est de Maurice Ravel, l'un des premiers qui aient eu foi dans l'évolution debussyste.

(5) Mais ces règles étaient déjà branlantes en 1890. Les professeurs d'harmonie en étaient réduits à nous dire : « Vous ferez des quintes, si cela vous plaît, dans vos compositions libres ; mais nous ne pouvons vous les permettre dans vos exercices scolaires ». Et, en effet, on en faisait... depuis longtemps ! Voyez, par exemple, les lumineuses quintes du dernier tableau de *Namouna*.

(6) Noté par Maurice-Emmanuel dans ses *Carnets*.

dans sa candeur naïve... »). Après tout, la réponse de Claude-Achille n'était pas plus subversive que cette phrase d'Henri Rabaud, directeur du Conservatoire, et qu'il prononça en plein examen semestriel des classes d'harmonie : « Je n'ai jamais compris pourquoi l'on interdisait les quintes consécutives »...

Il ne faut pas *chercher à tout prix du nouveau*, pour « faire moderne », ou paraître « plus fort que le voisin ». Mais il faut se sentir libres d'aller autre part qu'en troupe, caporalisés, sur la grande route. Au fond, en ce siècle mouvementé, tous les jeunes qui ont de l'élan sont comme ce personnage d'un récent opéra, *avides d'imprévu* (cf. *Rolande et le Mauvais Garçon*).

Désir d'imprévu, besoin d'indépendance, curiosité vers l'avenir : autant de *causes morales* qui firent si rapide l'évolution debussyste. Elles avaient créé l'atmosphère favorable à la propagation du « microbe révolutionnaire ».

Si j'écris : *révolutionnaire*, entendons-nous. Il arrive souvent qu'un moyen « nouveau » ne l'est point en réalité, car plus vieux que ne le croit notre ignorance de l'histoire musicale. Extasions-nous devant l'inédit de tel accord ravélien : rien de plus légitime, en certains cas. Toutefois, celui de sa *Habanera* (qui plus tard se retrouva chez Debussy, d'ailleurs peu importe), nous savons par Casella que Chopin l'avait écrit ; et qu'on me permette de le signaler dans l'admirable *Septuor des Troyens* : après quoi l'on ne dira plus, j'espère, que Berlioz n'était pas harmoniste !

Si l'on classe méthodiquement l'essentiel des *libertés harmoniques* de Claude Debussy (comme je l'ai fait dans l'*Encyclopédie de la Musique* (1), on en a des exemples chez maint contemporain, voire chez maint précurseur de son art. Je résume comme il suit :

*Dissonances non préparées* : Guillaume de Machaut, Josquin des Prés, Monteverdi, J.-S. Bach, Beethoven, Bizet, G. Gauré, etc...

*Dissonances consécutives en mouvements parallèles* : Bach, Mozart, Gounod (dans *Faust, passim*), Bruneau (dans *le Rêve*).

(N'oublions pas non plus les *septièmes de dominante* consécutives du *Quatuor à cordes* de César Franck, et de la *Gwendoline* de Chabrier, ainsi que les *neuvièmes* consécutives du même Chabrier, dans *le Roi malgré lui*, et celles des *Sarabandes* d'Erik Satie).

(1) Cf., au début de la seconde partie de cette *Encyclopédie*, l'article intitulé : *Tendances de la musique française contemporaine*. Le lecteur y trouvera toutes les citations qu'il nous est, bien entendu, impossible de publier dans *la Revue Musicale* : leca prendrait tout un numéro...

*Pédales lointaines* (1) : il y en a déjà chez Bach ; j'ai cité celles de *la Lyre et la Harpe* de Saint-Saëns et du *Septuor des Troyens* de Berlioz ; on en trouve une fort curieuse, à mouvement mélodique, dans *le Rêve*, d'Alfred Bruneau ; une généralisation (bitonale) de ce moyen se rencontre à la fin de la mélodie *le Vaisseau*, du signataire de cet article.

*Résolutions exceptionnelles et tonalités lointaines* : telle modulation, dans un *Choral* de Bach, qualifiée par Gounod d'insensée (2) ; d'autres, nombreuses, chez Beethoven ; voir aussi les changements brusques d'accords, à la fin de *la Marche au supplice* de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ; maint passage de *Tristan et Yseult* ; certaines mesures de Bizet (cf. : « Carmen, je t'aime... », au 2<sup>d</sup> acte) et même de Guiraud (dans *Piccolino*). Puis *passim*, chez Franck, Fauré, Chabrier. Noter surtout, dans *Briséis*, cette phrase si étonnamment « Pelléas » : « Elle a dit vrai, peut-être » (3).

*Liberté contrapunctive* : retour à la technique de Bach, puis généralisation du principe de liberté des notes de passage. Voyez notamment : premier acte de *Siegfried* ; prélude de l'*Arlésienne* ; *Quatuor à cordes* de Debussy, et bien des phrases de *Pelléas et Mélisande*. Notez aussi le *Combat*, dans la *Vie d'un Héros*, de R. Strauss. Tout cela mène logiquement à l'écriture d'Albert Roussel, de Darius Milhaud, à la bitonalité, et même au contrepoint atonal.

On a plus d'une fois signalé le sentiment *modal* de Claude Debussy ; manière de penser, d'entendre et d'écrire qui lui devint naturelle après que des auditions, à Rome, de *Messes* du xvi<sup>e</sup> siècle et, par la suite, celles des *Chanteurs de Saint-Gervais* lui eurent fait entrevoir quelle beauté favorisent ces anciens modes. Mais le sentiment modal existait en France bien avant *Pelléas*, bien avant *la Damoiselle élue*, avec Fauré, Bourgault-Ducoudray, Maurice Emmanuel. Et l'on citerait maint passage du *Rêve* (1891), de Bruneau. Ce mouvement fut entretenu par Jean Huré, Paul Martineau, Ravel, Ladmiraault ; il se continue avec Roland Manuel, Marcel Delannoy, Henri Sauguet, Rosenthal, d'autres encore...

La souplesse et l'équivoque parfois des tonalités modales sont connexes au sentiment de mystère qui résulte de certaines harmonies modernes. Ces accords, on en trouve dans *Pelléas* (cf., à la fin de la *scène des cheveux* :

(1) C'est-à-dire : accords dont la tonalité est très éloignée de celle de la pédale.

(2) Il écrit : « Cet accord de ré bémol est de la démence ! »

(3) La partition de *Briséis* est, bien entendu, antérieure à celle de *Pelléas*.

« Ils viennent de si loin... »). Mais en cela également, Debussy fut précédé et suivi. Le vague des *septièmes diminuées* d'autrefois fit place à celui des *quintes augmentées* et de la *gamme par tons entiers* ; on citerait, dans ce même domaine de la tonalité indécise et mystérieuse, des accords de Borodine (cf. *la Princesse endormie*), d'autres de Moussorgsky (les secondes de *Sans Soleil*) ; puis, après Debussy : les appoggiatures non résolues de Ravel (cf. les *Grands vents venus d'outre-mer*), telle scène de *Daphnis et Chloé* (la lumière irréelle dans la grotte), le début et la fin de *la Caravane*, dans mes *Heures persanes*, — le tout aboutissant à une extrême indépendance à l'égard de la tonalité, ainsi qu'elle s'affirme chez Arnold Schoenberg, ou dans certains épisodes de *la Course de Printemps* (1).

Ensemble de moyens nouveaux, peu à peu inéluctablement apparus dans l'histoire musicale — plus vite sans doute à notre époque qu'à nulle autre du Passé — mais avec une sûreté, une force d'élan telles qu'on en voit seulement aux grandes évolutions de la vie terrestre.

Il n'est pas contestable, aujourd'hui, que les harmonies polytonales (et les atonales) sont *une nécessité* pour l'oreille, dans le cas de certaines expressions. D'autres horizons que ceux des *classiques* du XVIII<sup>e</sup>, on les apercevait déjà dans les œuvres faisant appel, il y a plus de trente ans, aux moyens que j'exposais tout à l'heure (résolutions exceptionnelles, modulations lointaines, sentiment modal, tonalité indécise, etc...). Mais le mouvement s'est tout ensemble accentué et généralisé ; le domaine musical s'est agrandi prodigieusement par la conception polytonale. Ce fut comme en mathématiques, par exemple, d'avoir passé d'une géométrie plane à une géométrie à 3, 4, n... dimensions. Aujourd'hui, sans que ces nouvelles provinces fassent paraître stériles les anciennes (encore fertiles à qui les *sait* cultiver), elles ont enrichi la matière de la Musique, élargi son empire jusqu'à y englober l'immense forêt aux fleurs encore sauvages, que l'on découvre par le seul instinct, sans chemins tracés, sans pistes même, et si loin de la « grande route » ironiquement évoquée par Vuillermoz en son article célèbre : *le Conservatoire et la Schola...* Fleurs cueillies dans la joie grisante de l'empirisme intuitif, comme par de jeunes explorateurs au milieu de taillis enchantés : car c'est une griserie merveilleuse que de respirer cette atmosphère polytonale où il semble qu'une sonorité multiple, de tous côtés, vous enveloppe et vous pénètre.

(1) Je m'excuse encore de citer quelques-unes de mes compositions ; je le fais — contre l'usage, et sans fausse modestie — parce que je connais bien ces exemples-là, et qu'ils me semblent assez caractéristiques. Il est entendu qu'on en trouverait chez beaucoup d'autres.

Mais revenons aux débuts de cette bitonalité, depuis l'époque debussyste. Plusieurs années après que Bruneau (1) l'eut découverte par hasard, son génie de jeune enthousiaste lui dictant impérieusement des accords qu'il réprouva par la suite chez ses jeunes confrères, l'on vit naître d'une part les premières manifestations atonales (issues d'un sentiment de mystère et d'angoisse), de l'autre les premières manifestations bitonales, plus lumineuses, plus féeriques. L'atonalité fleurissait dans les voies obscures et douloureuses de ces accords vagues à base « d'altération descendante de la quinte dans la septième ou la neuvième de dominante » ; elle apparut, avant que d'être classée, avant même que d'avoir un nom, dans les *Nocturnes* d'Abel Decaux ; quelques années plus tard, dans le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. La bitonalité, que l'on trouve en germe, après le *Rêve*, dans une des *Bagatelles* de Bela Bartók, commençait d'autre part à s'affirmer dans *Khamma* de Claude Debussy, dans le troisième des *Poèmes de Mallarmé* de Maurice Ravel (2) (*Surgi de la croupe et du bond*), dans mon *Chant funèbre à la mémoire des jeunes femmes défuntes* (3), — et brusquement éclata, pour le plus grand scandale, en 1913, au Théâtre des Champs-Élysées, le polytonal tonnerre du *Sacre du Printemps*.

A partir de 1914, l'évolution se précise, s'accroît, s'amplifie. On siffle, on applaudit le *Rossignol*, de Strawinsky ; *Notte di Maggio*, d'Alfredo Casella. Les concerts *Pour la musique*, inaugurés pendant la guerre par Félix Delgrange et dont l'intérêt fut si vif, révèlent au public *Les Choéphores* de Darius Milhaud et ma *Nuit de Walpurgis classique* (deux œuvres où se superposent, par moments, trois tonalités). Dans le même temps, Milhaud, expérimentalement si l'on peut dire, s'exerce l'oreille aux agrégations polytonales, les enregistre dans sa mémoire auditive, amasse des matériaux qu'il utilise dans les années suivantes pour l'*Homme et son Désir*, l'*Enfant prodige*, la *Sonate pour flûte, clarinette et piano*, etc...

(1) Le passage du *Rêve*, de Bruneau, était le plus long écrit jusqu'alors en style bi-tonal. Mais la simultanéité d'un dièse et d'un bémol, ou d'un bémol et d'un dièse, se trouvait déjà chez Haydn, chez Bach, chez Monteverdi, chez Anthoine de Bertrand (voir les exemples que j'en cite, dans le second volume de mon *Traité de l'Harmonie*).

(2) A base d'*appogiatures non résolues*. — On peut aussi tenir pour bitonales certaines harmonies du prélude de l'*Heure espagnole*. — Je cite *Khamma*, de Claude Debussy ; d'autres de ses œuvres, à la même époque, montrent des tendances analogues.

(3) Et déjà dans certaines de mes *Mélodies*, quelque peu antérieures, par exemple *Accompagnement*, et le *Vaisseau*.

Et il joue, en première audition, sur l'instrument à archet, ma bitonale *Sonate pour piano et alto*.

Voici maintenant que se forme le *Groupe des Six* (1) : alors apparaît une polytonalité plus contrapunctique, vigoureusement rythmée chez Arthur Honegger, chez Milhaud de même, avec le besoin d'écrire, *pour leur éloignement tonal*, pour tel effet non pas « faux » comme on l'a dit, mais *lointain*, et pour la richesse qui, même à deux parties, en résulte, des *basses* en rapport de septième, de neuvième ou de quarte augmentée avec la fondamentale de l'accord naturel que suggère le *chant*.

Viennent ensuite les auditions du *Pierrot lunaire* à Paris, tandis qu'en Autriche s'affirment les disciples de Schoenberg et de son art atonal.

En Allemagne aussi, en Suisse, en Hollande, c'est (avec la *loi des douze sons*) toute une école nouvelle de la polytonalité, de l'atonalité surtout, dans une conception atonale assez différente de la nôtre, si diverse que soit celle-ci (je tenterai plus tard d'en exposer les caractères propres).

Quoi qu'il en soit, dès 1918 les musiques atonale et polytonale étaient cultivées par un grand nombre de musiciens, pour le besoin de leur expression et *de la façon la plus naturelle*, je dirais la plus instinctive et *la plus ingénue*. Ce fut une conception « bourgeoise » à la Clément Vautel, réactionnaire, méfiante et tout à fait injustement erronée, que de s'imaginer que ces « jeunes » (dont certains étaient assez âgés : j'en fus, Roussel aussi, et Schoenberg) avaient pu concevoir l'idée d'écrire de telles harmonies pour *épater le public* (2), de « provoquer le scandale pour faire parler d'eux », et par ce chemin commercial, *d'arriver*. Personne aujourd'hui, je suppose, n'attribue cette basse tactique à Honegger, Milhaud, Poulenc, Roussel, Delannoy : malgré la presque unanimité de la Presse qui jugea *Maximilien* si injustement, avec ce *cœur léger* qu'on reprocha jadis à Emile Ollivier (mais la critique n'en est pas à cela près !) la bonne foi du musicien, sa conviction ne purent être mises en doute.

Qu'il y ait eu — il s'en trouve dans l'Europe Centrale en assez grand nombre ; il en est également chez nous — des maladroits et des *systématiques*, c'est regrettable à coup sûr, mais le fait ne discrédite pas les nouveaux moyens. User mal d'un instrument ne saurait prouver que l'instru-

(1) Lesquels devaient, tout d'abord, être plus nombreux — avec, comme titre : les *Nouveaux Jeunes* — et sous l'initiative d'Erik Satie, qui m'avait demandé d'en faire partie, avec lui-même et, je crois bien, avec Albert Roussel. Ce projet, je ne sais pourquoi, n'eut pas de réalisation.

(2) On l'a dit de ces jeunes ; on l'a dit de Claude Debussy et de Renoir, et de Mallarmé, et de tant d'autres ! Passons...

ment soit mauvais. A toutes les époques on eut à déplorer des formules, des trucs, un style de primaires manquant de métier. Ce manque de métier, cette *crise de l'apprentissage* sévit plus dangereusement que jamais à notre époque, et les adeptes de la polytonalité feront bien de ne pas espérer que le *modernisme* (?) de leur écriture vienne, le moins du monde, remplacer une technique absente ! Car cette musique polytonale, si diverse, si merveilleusement riche en ressources de toutes sortes, et même l'atonale (qui est loin d'avoir dit son dernier mot), il faut les écrire *d'une oreille très subtile*, exercée tout d'abord aux harmonies, au style consonnants. Et ces accords réputés « faux » exigent d'être joués sur des instruments les plus justes qui soient.

En somme, art difficile entre tous.

On rencontre des amateurs, épris de barbarie, et qui sont bien fiers d'avoir téuni dans une même agrégation *do bémol, do bécarre et do dièse* ; mais après ce gros effort ils retombent lourdement sur un accord parfait qui sonne disparate, pauvre, plat — et *bête* : ce même accord parfait si admirable lorsqu'on sait en user (1). Il y a des systématiques, ennuyeux au possible, soutenus par leur seule volonté, mauvais musiciens au demeurant, qui croient faire de la musique solide et « bien construite » parce que leurs thèmes marchent, vigoureux, chacun de son côté dans une parfaite insouciance de l'effet *vertical*. Dénués d'imagination (alors qu'il en faut infiniment pour l'art polytonal), n'ayant en eux ni mélodie, ni harmonie, ni sensibilité, ils se figurent arriver par le seul *dynamisme* : trépigner ne suffit pas... Mais qu'importent ces médiocres ? La polytonalité a fait ses preuves. Elle les a faites chez nous avec Milhaud, inlassable et fervent apôtre ; avec Ravel, dans la réussite si musicale, si fine, si accomplie des *Chansons Madécasses* ; avec Roussel (peut-être d'ailleurs moins bitonal qu'il n'y paraît) ; avec Florent Schmitt, le toujours fougueux ; avec Delvincourt, lumineux et spirituel ou grave et profond ; avec ce Jean Cartan si prématurément disparu et qui promettait d'être un de nos grands musiciens ; et déjà, voici longtemps (dès 1914 !), avec les étonnantes *Chansons hébraïques* du regretté Paul Martineau...

Il n'est pas jusqu'aux orchestres, il n'est pas jusqu'aux auditeurs de certains *grands concerts* qui n'aient, depuis quelques années, évolué de façon prodigieuse. Avant cette évolution (ce devait être vers 1918

---

(1) Comme le fait, par exemple, Debussy. Cf. : « Je n'y vois qu'une grande innocence », dans *Pelléas et Mélisande*, ou bien aussi la conclusion de la *Chevelure*, des *Chansons de Bilitis*.

ou 1919), ma *Rhapsodie sur des Chansons françaises* fut bien mal accueillie au Châtelet, par le public et par la Presse : des sifflets, puis des articles (ainsi, dans l'*Œuvre*, celui de M. R. Brunel, l'auteur de la *Tentation de Saint-Antoine*) où l'on affirmait que ma *Suite* n'était qu'intellectuelle, compliquée, déroutante, totalement dénuée de sensibilité. Pourtant, en fait de bitonal, ce n'était pas terrible ! Mais au mois de novembre 1932, l'Orchestre Symphonique de Paris me fit, avec joie, mesurer le chemin parcouru : sous l'admirable direction de Roger Désormière, il lut avec aisance et joua merveilleusement ma très polytonale et très difficile *Course de Printemps*, laquelle fut, sans réserve, appréciée du public, des instrumentistes, voire de la Presse (exception faite pour deux de mes confrères, critiques musicaux, l'un jeune, l'autre vieux, paradoxalement unis dans la même hostilité). Aujourd'hui, nous pouvons dire que les agrégations polytonales *passent comme une lettre à la poste* : au moins quand on discerne qu'elles ne sont point « fabriquées », mais qu'une raison d'être les a suggérées au musicien. Ce style est consacré par les orchestres, par le public, *par les éditeurs !* Il ne lui manque plus, en vérité, que de l'être par l'Institut et les jurys du Conservatoire : cela viendra.

Reste à qualifier cet *art français* : en quoi est-il proprement *de chez nous* ?

Il l'est, précisément, par ces qualités générales de goût — de mesure — de charme.

*Plaire, avec liberté, équilibre, bon sens...* Cela ne vous semble pas grand-chose ? c'est beaucoup. Car ces qualités « nationales » sont, *en elles-mêmes, des qualités* (1). Bernard Grasset a fort bien défini dans sa *Réponse à F. Sieburg* (2), expliqué pour tous les hommes de bonne volonté, légitimé l'importance que, Français, nous donnons au *goût*. Notez qu'il ne s'agit point d'une sorte de distinction voulue et factice, ce « bon goût » que rechercheraient des primaires nouveaux riches, désireux d'être des *gens du monde*. Non : il s'agit d'une chose bien plus précieuse, d'une qualité infiniment plus rare et plus profonde, plus *intérieure* si l'on peut dire, et qui se relie à la sensibilité même. Ainsi entendu, le goût n'est pas moins qu'une

(1) Je dirai volontiers : gardons-nous du nationalisme étroit ; apprécions ces qualités, non parce que françaises, mais parce qu'elles nous semblent nécessaires à toute œuvre d'art, parce que la force comme le charme doivent être basés sur un juste équilibre. Est-il besoin d'ajouter qu'on ne prétend point réserver à la France le monopole de cet équilibre ? Mais elle surtout le recherche, et parfois le réalise.

(2) Elle se trouve dans la *Post-face* à la traduction française du livre de Sieburg : *Dieu est-il Français ?*

tendance morale de l'individu. Compris comme nous le faisons, il n'est contraire qu'à l'emphase, à la prétention, à l'orgueil des mégalomanes (lesquels, hélas ! en art, sont légion !) Il règne aussi bien sur le genre bouffe que sur le plus sérieux, et jusque dans l'outrance on peut le retrouver. Il y a du goût chez Rabelais.

Cette mesure de qui sait écrire sans longueurs (1), ce sens du *relatif* grâce à quoi l'on peut être sonore sans la mobilisation de cinq clarinettes et de huit cors, ce bon sens un peu frondeur qui n'a pas « marché » à la suite de l'Europe et de l'Amérique : ni pour *Cavalleria Rusticana*, ni pour la *Symphonie pathétique*, et ne se laisse pas bourrer le crâne avec des théories toutes faites (notamment au sujet des harmonies atonales), cette indépendance qui se garde du snobisme de proscrire le langage consonnant, — ce *charme*, admis sans honte, d'écrire, encore aujourd'hui, de la *jolie musique*, et sensible (dut-elle être familière et ne point viser aux sommets — que d'ailleurs, on n'atteint pas en les visant), — cette tendresse que chez nous, malgré toutes les découvertes de l'atonalité, on conserve pour ce qui est *tonal* et pour ce qui est modal — tout cela forme un ensemble de caractéristiques françaises.

Arrêtons-nous un instant à cette question de la Tonalité et des Modes. Je sais des jeunes musiciens de notre pays, par exemple Henri Sauguet ou M<sup>me</sup> Renée Philippart-Gonzalès, qui débutèrent (il y a quelques années) sous le signe de la bitonalité la plus libre — influencés des œuvres de Milhaud ou des miennes — mais qui, par besoin de naturel, par conseil de leur goût propre, par certain sens de la liberté, par amour du charme enfin, en vinrent à l'usage des accords parfaits, non point exclusif, mais fréquent, et d'une façon tout à fait tonale (2). Or, écoutez bien, et croyez-m'en : *ce n'est pas faire machine arrière*. L'avenir se réalise, au contraire,

(1) Affaire de proportions, et de savoir ce que l'on veut faire. Rabelais, que je viens de citer, procède souvent par de longues énumérations, mais on ne saurait lui reprocher *des longueurs* : cela est tout différent. On ne saurait les reprocher non plus à Berlioz, malgré les amples dimensions de ses œuvres.

(2) Il y aurait beaucoup à dire sur le sens *tonal* de notre art. On doit remarquer qu'en dépit de toutes les belles théories sur la division de l'octave en douze intervalles égaux (1/2 tons), excluant la notion de Tonique et de Dominante, le sens des *gammes diatoniques* (*mode d'ut* ou *modes grecs*) subsiste chez nous, dans la plupart des cas. La musique polytonale superpose deux ou trois tonalités ; parfois elle ne donne l'impression que de résonances où la série des harmoniques joue peut-être un rôle important. Mais en général cela reste tonal. L'atonal pourtant existe dans la musique française, mais moins fréquent *et surtout moins autoritaire* que dans les Empires Centraux. La France n'a guère adopté la « loi des douze sons ». On peut même assurer que le chromatisme y est moins atonal, et l'atonal moins chromatique

des regards qu'on porte, intelligemment et sincèrement, vers le Passé, autant que de nos élans vers le Futur. Et surtout, l'avenir n'est pas dans le présent, ni dans la mode du jour.

D'une façon plus générale, il n'est pas douteux qu'en France la tonalité conserve ses droits... Chez les musiciens que je viens de citer, chez beaucoup d'autres jeunes également, l'on constate à la fois l'indépendance d'écriture due aux conquêtes de la polytonalité, et le sens, plus vivant que jamais, de cet art *tonal* et *modal* tout ensemble, qui nous tient en réserve tant de richesses à découvrir. En cela, voyez encore une manifestation de ce *naturel* et de cette *bonne grâce* qui sont une partie de ce que Debussy entendait par le mot : *plaire*.

Et Debussy rêvait également, comme je l'ai dit plus d'une fois, d'un *art mélodique*, épanché librement dans l'air, par des fenêtres ouvertes sur la vraie campagne. Cela, notez bien, se peut concilier avec le retour à l'écriture contrapunctique de Bach, celle des lignes les plus souples obéissant, d'autre part (sans y paraître), à la nécessité de former, par leur réunion, les meilleures harmonies. Mais cela peut s'entendre aussi dans le sens d'une musique plus dépouillée, à deux parties seulement, ou même tout à fait monodique : j'en reparlerai tout à l'heure.

Ce n'est point pour soustraire aucune valeur, je dirai même aucune légitimité aux musiques plus touffues, plus dynamiques, où l'artiste se montre naturellement polytonal. A chacun son jardin : il n'est que de cultiver le sien propre. La diversité de ces « jardins » de France est extrême, sous l'unité des analogies d'ensemble que nous avons entrepris de définir.

J'ai parlé de *modes anciens*. Leur usage n'est pas exclusivement de chez nous, mais presque. Ne l'ignorent pas les Italiens modernes (qui volontiers se tournent vers leur *xvi<sup>e</sup>* siècle), ni les Anglais (surtout dans les transcriptions d'*Old popular Songs*) ; l'Espagne y semble portée davantage : depuis Felipe Pedrell, avec notre cher Manuel de Falla, avec E. Halffter, avec Manuel Palau. Des Américaines de talent (bien que peu connues), miss Catherine Urner, miss Maria Pia Cafagna, écrivent naturellement en pensée modale. Quant à la France, depuis Bourgault-Ducoudray, Saint-Saëns, Fauré, Duparc, d'Indy, Chausson, Bordes, Debussy et particulièrement Maurice Emmanuel, les modes y sont cultivés avec tendre

---

que chez les disciples de Schoenberg. On a beaucoup parlé du chromatisme chez Debussy : il y en a moins qu'on ne croit. Et puis, Bach (par exemple) reste tonal même s'il est chromatique ; et le début, atonal, de ma *Caravane*, n'est guère chromatique.

ferveur, moins pour d'érudites reconstitutions que pour l'expression contemporaine, et vivante, de sentiments profonds. Il en résulte une précieuse unité, une grande force d'élan, et que ce langage modal a pris une importance considérable (1). Son vocabulaire, sa syntaxe, sont familiers à la plupart de nos compositeurs, mais point au public. Celui-ci reste encore sous la domination du *mode d'ut*, le « tyran » (comme l'écrit Maurice Emmanuel). Et quand on voit quelle piètre musique il permet, ce « majeur classique », quelles niaiseries il suggère, quel poison, par les disques et la T. S. F., il infiltre dans l'âme des foules, ce n'est guère rassurant pour l'avenir...

En attendant, si la majorité des auditeurs reste hostile aux *modes anciens*, dont le langage lui paraît vague et triste à la fois (alors qu'il est, surtout, sou ple et serein), l'art modal demeure en connexion avec la facilité que met notre oreille moderne à saisir des modulations quasiment instantanées, ce qui est un caractère de la musique actuelle. Ceux qui ont l'habitude du *Chant grégorien* savent de quelle grâce ondulante évoluent ces cantilènes monodiques, d'un ton ou d'un mode vers un autre ; on le discerne fort bien aussi, quand on les accompagne sans les trahir. Et déjà, les trois premiers accords de la *Damoiselle élue* sonnent, à notre sens, comme accords de tonique des tonalités successives : *mi, ré, do...* (2).

D'autre part, l'influence du chant grégorien non accompagné, tel qu'on en peut entendre d'excellentes interprétations (notamment par les disques faits à l'Abbaye de Solesmes), n'est sans doute pas étrangère à l'orientation de certains compositeurs vers un art monodique, *mélodique avant tout*. Vous direz peut-être que la chose n'est pas nouvelle, puisqu'il existe, pour *voix seule*, une *Chanson d'Ariel* écrite, voici longtemps déjà, par Ernest Chausson, et puisqu'en 1912 parut, pour flûte seule, la *Syriux* de Claude Debussy. Mais c'étaient des exceptions ; aujourd'hui la chose est moins rare. Non seulement on citerait, à deux parties seules, la *Sonate* de Ravel, pour *violon et violoncelle* ; celle de Poulenc pour *deux clarinettes* ; celle de Cartan pour *clarinette et flûte* ; celle que j'écrivis pour deux flûtes sans accompagnement, et tout d'abord mainte œuvre volontairement dépouillée, d'Erik Satie ; mais de jour en jour les musiciens semblent se

(1) Je ne puis, bien entendu, approfondir la question dans ces quelques pages. Je l'ai fait dans mon *Traité de la Polyphonie modale* et dans mon *Solfège modal*. J'y renvoie le lecteur... pour le jour qu'ils seront édités.

(2) Je ne puis m'étendre sur la question des *tonalités instantanées* ; mais il est certain que leur usage est constant aujourd'hui. Voir notamment, de Debussy : *Et la lune descend sur le temple qui fut...*

mieux rendre compte de la possibilité, de la beauté, du charme et de la grâce de ces *monodies*, anciennes ou modernes. Pour certains chants, l'on ira même (avec Maurice Emmanuel) jusqu'à soutenir qu'il vaut mieux *ne point les harmoniser*. L'oreille s'habitue vite à ce style pur, simple et subtil. Et nos confrères, à leur tour, s'y adonnent. Je signalerai particulièrement, en ce genre, les mélodies non accompagnées, de Georges Migot.

Monodique ou non, cette conception de la *ligne* dans la musique, avec une importance capitale attachée à la *qualité* de cette ligne, qui sait si elle n'est pas destinée à rajeunir, à vivifier, à merveilleusement enrichir, en définitive, un art qui se mourrait de ne point *chanter*, de ne point s'abreuver aux sources de Jouvence du cœur, et s'atrophierait dans le trompeux mirage d'un dynamisme stérile et sec? Notez d'ailleurs que chacun reste libre de chanter comme il lui plaît : la mélodie peut avoir des formes extrêmement diverses. Mais une conception mélodique de la musique « est à la fois la plus sensible, la plus saine et la plus vivante. « Écrivez-moi donc une phrase de huit mesures, qui à elle seule, sans accompagnement, signifie quelque chose », conseillait Gedalge à ses disciples. Sage conseil, que souvent nous rappela Milhaud, que souvent il médita, que souvent il mit à profit. « De la mélodie avant toute chose... » Cela ne signifie point que le rôle de l'harmonie ne soit extrêmement important, et je reconnais volontiers que celle-ci, géniale, peut transfigurer des thèmes qui sans elle resteraient assez insignifiants. Mais la chose est rare, et point aussi *naturelle*. Certains maîtres ont pu penser *d'abord* des enchaînements harmoniques, — pour ensuite, seulement, le les surmonter d'un chant. Certains musiciens ont pu sourire avec dédain de Berlioz qui écrivait, en premier, la ligne mélodique, puis cherchait à l'accompagner. J'avoue que je ne saurais les suivre dans cette voie de dénigrement à l'égard du grand ancêtre de notre musique moderne. Si l'œuvre de Berlioz conserve tant de vie, n'est-ce point à cause de la prépondérance de l'idée mélodique et rythmique, n'est-ce point en raison de l'unité que lui conférait cette manière de procéder, allant d'une traite, d'un bout à l'autre de chaque épisode et demeurant exempte des défauts inhérents à toute laborieuse marqueterie harmonique *a priori*? Penser *le chant d'abord*; « réaliser », plus tard... parfois deux ou trois mois après. Je n'ai pas trouvé cela si ridicule. Souvent je l'ai pratiqué. Et point encore ne m'en suis repenti...

Une dernière caractéristique, la plus importante peut-être, comme se reliant étroitement à l'homme même : c'est que la musique française reste

de douce France, et d'une façon générale, conforme à l'idée de Debussy : *plaire*. Nullement par intention, calcul, commerce, — mais par la nature de la sensibilité de cette musique. Il y a en elle, outre les qualités d'art, proprement françaises, de *mesure*, il y a une *force aimante*, j'entends chez les meilleurs d'aujourd'hui, comme cela fut naguère chez nos plus grands : Debussy et Gabriel Fauré. La musique de notre pays — c'est là sa véritable grandeur, sa plus forte beauté vivante — elle aime. Elle ne hait pas, ou ce n'est que par artifice: ce qu'elle ne réussit pas très bien. Elle n'est pas d'insectes belliqueux, impitoyables, féroces, mais d'êtres avant tout civilisés dans la meilleure acception du mot, civilisés au sens où l'entend Georges Duhamel... Ce que je trouve, en définitive, de si profondément touchant, de si noble et de si tendre à la fois chez un Gabriel Fauré, c'est la force d'élan du cœur, jusqu'à la mort, — cette force vive du *Second quintette* (surtout, dans l'admirable *andante*) qui le fait aussi jeune, en son corps usé...

C'est cela, la vraie Vie.

Fassent les Dieux que notre musique de France la conserve toujours !

CHARLES KŒCHLIN.

P. S. — Relisant cet article, je ne laisse point de le trouver bien incomplet... On croit « tenir » un sujet en quelques pages, et voilà qu'en pénétrant au cœur de la question, peu à peu l'on mesure son ampleur, et qu'il n'y faudrait pas moins qu'un livre entier. L'on discerne aussi combien des exemples musicaux y seraient utiles... Je ne puis ici que prier le lecteur de vouloir bien se reporter aux œuvres mêmes dont j'ai cité les titres et les auteurs. A défaut de celles-ci, il trouvera maints fragments (trop courts, je le regrette) dans le second volume de mon *Traité de l'Harmonie*, et surtout dans ma collaboration à l'*Encyclopédie de la Musique* (1<sup>o</sup> Étude sur les tendances de la musique française contemporaine ; 2<sup>o</sup> Étude sur l'harmonie moderne).

Ch. K.