



De quelques horizons nouveaux

Écoutant l'autre jour une œuvre assez ennuyeuse, pas très neuve, d'un musicien tenu pour « moderne », je songeais à d'autres compositions plus modestes, moins à la mode, peu goûtées des snobs et des pontifes mais, en réalité, plus *en avant* parce que mieux dégagées de cet *aujourd'hui* qui sera bien vite d'*hier*. Et cela me conduit à signaler des terres nouvelles que j'entrevois à l'horizon de l'avenir.

Entendons-nous : je ne prétends en aucune façon que l'art polytonal ni même l'atonal soient passés de mode. Ils ne se font désuets et formulaires que chez les médiocres à qui le manque d'imagination suggère l'emploi commode des *systèmes*. En réalité, ils comportent des ressources infinies. Qu'il faille pour les découvrir une excellente oreille, une sûre technique de l'art consonnant, un esprit créateur et riche de *sensibilité*, cela n'est point douteux. Mais la preuve est faite que ces vocabulaires permettent *de la vraie musique*. Sans doute, les enchaînements de leurs harmonies ne présentent pas la même *syntaxe* que celle des « classiques » : est-ce à dire qu'ils ne soient régis par aucune ? Point du tout ; seulement — et déjà cela se voyait dans certaines musiques du XIX^e — on ne peut mettre cette syntaxe en formules (1). Nous sommes ici dans un empire où seuls des cas particuliers, d'ailleurs innombrables, se rencontrent.

(1) Comme par exemple la cadence par l'accord de sixte sur la sous-dominante, suivi de la quarte et sixte puis de l'accord de septième sur la dominante aboutissant à l'accord parfait de la tonique. Ou comme la cadence plagale ou celle de la « sixte napolitaine », etc.

Dans les successions polytonales et jusque dans les atonales, des rapports existent, plus ou moins heureux, plus ou moins logiques et justement motivés, plus ou moins *musicaux* en un mot, par lesquels Poreille discerne si cela marche ou non, si l'œuvre est bonne ou mauvaise, si elle signifie quelque chose ou si au contraire (hélas ! souvent) nous dirions avec Chabrier : « C'est de la musique *que ce n'est pas la peine* ».

Ces rapports constituent la syntaxe des phrases : parfois ils sonnent très clairs, très compréhensibles, très harmonieux à qui sait les percevoir (1). Au point qu'alors on se croirait au domaine de la consonance classique, non en celui de la dissonance atonale. J'en ai fait l'expérience personnelle (2). Chez Milhaud, plus d'une fois on éprouve des impressions analogues, et chez Poulenc.

D'autre part je sais des cas, en grand nombre, où la nécessité s'impose d'une basse en rapport de tonalité éloignée avec la mélodie qu'elle soutient. Ce n'est pas d'aujourd'hui que certaines *pédales* autorisent ce « lointain » : rappelez-vous, dans une œuvre trop oubliée de Saint-Saëns (*La Lyre et la Harpe*), la ritournelle du chœur charmant : « Aime ! Eros règne à Gnide.. », et le *Septuor des Troyens*, et d'ailleurs tant de hardiesses de Bach, si jeune ! Ensuite, ce fut la liberté de basses qui semblaient des pédales très courtes, et prises sans préparation de l'accord dissonant (en sorte que la légendaire « pédale de passage » devenait réelle). Puis enfin, des agrégations résolument bitonales. Parfois même il devient malaisé pour le compositeur de choisir, parmi les douze touches de la gamme, la note *suffisamment indécise* dont l'équivalent se trouve, par d'autres moyens (le timbre et les harmoniques) dans les étranges sons graves de certains instruments javanais.

Cette bitonalité des basses par rapport au chant n'est point *formule*, mais moyen très divers et dont l'usage se révèle plus difficile qu'on ne croirait. D'ailleurs, je le répète, une oreille vraiment musicale perçoit clairement si l'allure du morceau, la façon dont il marche, est en juste rapport avec le sens de la phrase, avec l'évolution du sentiment. Dans

(1) Il y faut certaine initiation, comme à toute chose nouvelle.

(2) Notamment pour la fin de l'humoristique « leçon de piano » de mon *Ancienne maison de campagne*. L'auditeur n'en remarque pas la bitonalité, peut-être même cela paraît-il « trop facile » ?

ce cas, il y a concours harmonieux des éléments : syntaxe nouvelle, mais enchaînement logique, et syntaxe tout de même.

Au demeurant, on ne prétend point qu'il n'existe qu'un style polytonal, un style atonal, mais une extrême diversité, dont le dernier mot est loin d'être trouvé. Ne laissons pas aux réactionnaires l'illusion consolante que ces nouveautés, déjà, soient désuètes ; chez les vrais créateurs (et cela suffit) elles ne le sont pas, elles ne le seront point de longtemps.

Mais il s'en faut que la légitimité, la beauté même des harmonies nouvelles nous interdise l'usage des anciennes, et c'est là que je voudrais insister quelque peu. Certes, on perçoit que plus d'un musicien, envoûté par l'atonal, ne puisse écrire ni penser autrement. Mais en aucune manière il ne serait admissible que l'on mît un *veto* contre un style de tonalité précise, — celui de Bach par exemple, où les notes de passage, les appoggiatures, les broderies et mille libertés dans leur emploi viennent diversifier quasiment à l'infini l'écriture contrapunctique, fût-elle à base de consonances. Il serait injuste même qu'un arrêt de la mode condamnât une tendance plus harmonique ; *tout dépend de ce qu'on fait d'un style, et de la qualité des idées* (j'entends, harmonie et rythme aussi bien que mélodie). Je vais au delà, et crois qu'il serait sage de ne dire jamais : « aujourd'hui, on ne peut plus écrire tel enchaînement, ni tel dessin ». Si cette *marche d'harmonie* paraît belle dans Bach ou dans Beethoven (moyen qu'ils n'ont point inventé), je ne vois aucune raison pour se l'interdire *a priori*, comme « formule », dans une œuvre contemporaine (1).

Quoi qu'il en soit, n'ayons cure de savoir si nos moyens sont anciens ou « modernes ». Ça n'est d'aucune importance... Il semble, chez certains de nos Français, que l'on voie cette sagesse. Le Milhaud du *IX^e Quatuor* (je pense au premier mouvement) et du *Concerto pour violoncelle* réalise en style consonant une musique charmante et nullement vieillie. Ecriture tonale, simple, naturelle et presque naïve parfois ; retour à Gounod ? qui sait ? N'aurions-nous pas ainsi de plus riche avenir (n'oubliant aucune des conquêtes récentes) que dans la sécheresse scholastique de mauvais pastiches de Jean-Sébastien ?

Si l'*harmonie classique* chez les modernes s'est enrichie de toutes les ressources d'un art contrapunctique très libre, en un *vrai retour*

(1) Songez d'ailleurs aux belles marches harmoniques de Gabriel Faure.

à *Bach*, ce style tonal (1) s'est également enrichi, et sa qualité s'est affinée par le retour à ces *modes anciens* grâce à quoi tant de choses nouvelles et subtiles restent à dire, dans le domaine de la *polyphonie modale*. Là encore, il y a beaucoup à trouver, Là encore, et plus que jamais, sont nécessaires une finesse d'oreille, une subtilité particulière, et point seulement ne s'agit par exemple d'entendre qu'on est en *La mineur* (dorien) malgré un *Sol bécarré*, ou en *Sol majeur* (phrygien) malgré un *fa bécarré* : il faut encore *comprendre le sens* de ces phrases, s'émouvoir aux sentiments qu'elles expriment bien qu'ils soient à l'opposé, tout ensemble, du répertoire théâtral des ténors de T. S. F. (que j'entends, écrivant ces lignes), des petites chansons de la musique de cinéma, et du majeur beethovénien. C'est par une évolution à la fois *modale* et *morale* qu'on gagne d'être initié aux secrets d'un art aussi pur, et d'aimer avec la plus naturelle ferveur, la plus sincère, la moins érudite et la moins snob, cette musique modale polyphonique. Or, croyez-m'en, elle n'est point du Passé, mais de l'Avenir.

Je n'insiste pas sur des *modes exotiques*, aux intervalles fantaisistes, avec davantage ou moins que sept notes, avec du chromatique, ou des intervalles plus petits que le demi-ton (auxquels je reviendrai tout à l'heure). Le nombre des gammes possibles, on s'en doute, est considérable ; leur usage peut être fort heureux. Albert Roussel et Jean Cras l'on montré plus d'une fois (2).

Il est à remarquer que les modes anciens s'accordent aussi bien à de nouvelles formations harmoniques (par quintes ou quarts superposées) qu'aux modulations rapides et souples, qu'aux tonalités ondoyantes si contraires à la précision un peu stricte de la septième de dominante, — et que finalement aux musiques polytonales et atonales. Ces gammes semblent d'ailleurs s'accommoder à merveille de maintes licences telles que, par exemple, les quintes consécutives. Non seulement l'atmosphère de plain-chant convenait aux « parallélismes » de *Pelléas* (et déjà, à ceux du *Rêve*), mais la subtilité debussyste et la faurénne, qui modulent avec rien, sans y toucher, trouvèrent dans les *Modes* un terrain particulièrement propice. Cela s'explique. L'oreille

(1) On notera que je n'oppose point *tonal* à *modal*, comme cela se fait parfois. En réalité, avec les modes anciens la mélodie et l'harmonie peuvent très bien donner l'impression de la tonalité.

(2) Voyez par exemple *La Flûte de Pan*, de J. Cras ; *Krishna*, et divers passages de *Padmavâti*, de Roussel.

des musiciens du XVIII^e siècle a besoin que la tonalité soit déterminée d'une façon nette, presque rigide, par la septième de dominante ou ses renversements; et jusqu'en son chromatisme, Wagner (1) reste fils des « classiques ». Mais entendez-vous les trois premiers accords de la *Damoiselle élue*, de caractère modal : ce sont, instantanément, trois tonalités différentes (*Mi, Ré, Do*). Eh bien, de tels changements immédiats se produisent souvent avec ce langage : il y en a maint exemple au XIX^e siècle : *l'oreille admet aussitôt la signification tonale que lui offre une harmonie* (cela sans modulation *explícite* par « note caractéristique »). Ainsi parfois dans un passage qui vient d'être en *Ut*, un accord mineur de *Ré* sonne comme *accord de tonique de Ré mineur*. La tonalité n'étant plus fixée durement et, si l'on peut dire, mécaniquement par la septième de dominante, elle peut évoluer à son aise... Et c'est le charme, la grâce de ces vieux modes, — et c'est aussi, bien entendu, tout ce que les siècles derniers leur reprochaient de *vague*.

De là aux *pédales instantanées* il n'y a qu'un pas : l'oreille encore adopte immédiatement une tonalité. De là, aussi bien, aux changements de tons par juxtapositions successives, comme en des suites parallèles de certains accords de quarte, quinte et neuvième (2). Le musicien converti à la souplesse tonale des anciennes gammes sera tout disposé à comprendre, à pratiquer ces vocabulaires. J'ajouterai même que l'on peut concevoir une sorte d'atonalité qui ne jurerait point avec leur caractère (3).

Du fait que le Chant grégorien, modal, était homophone, aux Modes se rattache la tendance de quelques-uns d'entre nous vers une conception plus mélodique, vers une pensée qui s'affirme *tout d'abord par sa ligne*. Expliquons-nous. Autrefois l'idée musicale fut essentiellement linéaire (et rythmique) : on s'accorde à penser qu'elle ne comportait aucune harmonisation, au sens moderne. Mais aujourd'hui l'oreille est habituée si bien à désirer un *accompagnement*, que pour la plupart des compositeurs, une mélodie reste inséparable des harmonies dont on la soutiendra. Cela semble particulièrement l'avis de Max d'Ollone, d'après son intéressant article du *Ménestrel* (dont je ne partage

(1) Il n'est *modal* que très rarement, et par exception : ainsi, au début du réveil de *Brünnhild*, dans *Siegfried*.

(2) Comme par exemple : « Et la lune descend sur le Temple qui fut », de Claude Debussy.

(3) Je crois qu'on trouverait des exemples dans le *Final* de mon *Divertissement pour trois flûtes*, à base d'accords formés de quartes superposées.

par tout à fait les vues) : « Un chant *bien fait* ne comporte qu'une seule harmonisation naturelle et nous ne pouvons le séparer de *ce qu'il sous-entend* par lui-même ». Les enchaînements harmoniques à l'époque franckiste et même à la fauréenne pouvaient sembler la chose principale (n'oublions point d'ailleurs, s'il en faut croire Max d'Ollone, que Gounod — pourtant si mélodiste — combinait *d'abord* enchaînements et tonalités, puis là-dessus disposait son chant) (1). Et certes l'harmonie est un facteur de grande beauté (2). Mais l'excès et l'abus dans cette manière d'agir se traduisent par des complications d'accords aux altérations « savantes », sur quoi l'on place une ligne vocale. Celle-ci peut être belle : pas toujours, manquant parfois de force, de vie, de sève mélodique — puisqu'elle n'est pas l'idée première.

Le *Grégorien*, fort à propos, nous révèle qu'un morceau de musique existe sans accompagnement, et tel quel, dégage une réelle, une grande beauté : cela sans même qu'on ait besoin de lui sous-entendre aucune harmonisation. Et sans doute il y avait déjà quelques monodies dans la musique du XIX^e siècle ; outre le célèbre *Unisson* de l'*Africaine*, on en trouve chez Berlioz (Cf. « Faust dans la chambre de Marguerite », dans la *Damnation*). Mais justement, c'est que Berlioz pensait par la mélodie (ce qui ne le privait d'être bien plus harmoniste qu'on ne veut généralement en convenir). Or, il semble qu'aujourd'hui certains musiciens reviennent à cette conception. Pour ma part, l'occasion que j'eus, dans l'enseignement, de composer des *Chants donnés* sans les harmoniser aussitôt, me guida vers cette nouvelle façon de procéder, et l'ayant généralisée, je l'adoptai pour des compositions plus libres et plus longues, notamment divers épisodes d'un poème symphonique.

J'ai la conviction qu'on arrive de la sorte à davantage d'unité, de mouvement, de vie musicale. Notez qu'en pareil cas la réalisation polyphonique n'est pas toujours nécessaire : parfois deux parties suffisent, ou le chant même peut rester monodique. Mais son harmonisation, le plus souvent, n'est pas difficile à qui possède une bonne technique. Et la Symphonie dès lors apparaît ce qu'elle doit être : un épanchement continu, non pas une marquerterie laborieuse faite de

(1) Peut-être conviendrait-il de faire exception pour l'admirable : « *Laisse-moi contempler ton visage* », de *Faust*, qui semble si parfaitement spontané.

(2) Cf. *Le Parfum impérissable*, *Dans la Nymphée*, etc... Et rappelons-nous la phrase très juste de Saint-Saëns : « Il faut *autant de génie* pour écrire de belles harmonies que pour écrire de belles mélodies ». (*Harmonie et Mélodie*.)

petits bouts rapportés, de quatre en quatre mesures. D'ailleurs, pour qui est expert en fugue, cette ligne principale n'empêche aucunement de contrepointier, de faire revenir des thèmes, de les combiner en *imitations*, etc... Mais l'œuvre est riche d'une bien plus belle force vive. Voyez Berlioz : le secret de sa puissance réside en ceci (au moins, partiellement) que la ligne vocale est à la base de son inspiration. De nos jours, combien d'honorables et pâles *lieder* ne sont que récitatifs flasques, écrits après coup sur des accords que l'auteur croyait intéressants !

Mais soyons-en certains : Debussy lui-même, le merveilleux harmoniste, n'était pas loin de penser mélodiquement (songez au *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, et à cette parole du maître : « tout mon art n'aspire qu'à être mélodie ! »).

De fait, la musique moderne nous offre de vraies monodies. Chausson fut le premier, je crois, par son *Chant d'Ariel*, à s'être risqué dans cette voie inhabituelle au temps des franckistes. Aujourd'hui nous citerions maints exemples de Georges Migot, d'Albert Roussel, d'Ibert, de Markévitch, et de moi-même. Mais jusque dans les musiques à plusieurs parties, on remarque parfois une telle prépondérance de la ligne principale, qu'elle semble avoir été conçue d'un seul jet, mélodiquement.

Il est certain que l'influence des modes anciens avec la souplesse tonale qui en résulte, favorise cette conception mélodique où l'on se préoccupe beaucoup moins, dès l'abord, de savoir où l'on est, et comment on disposera les *cadences*. Musique vivant déjà par la seule allure de sa ligne, si expressive : je ne vois aucune raison pour craindre de s'y convertir, à condition qu'il n'en résulte aucun fanatisme qui conduirait au mépris de l'harmonie.

A cette résurrection de la monodie, et surtout aux modes si riches de l'Inde, se joignent la considération d'intervalles nouveaux, plus petits que le demi-ton, et celle des timbres à notes indécises. Je parlais tout à l'heure de musique javanaise : c'était en souvenir de l'extraordinaire *Kampong* de l'Exposition de 1889. On y entendait, surtout pour les basses, d'étranges instruments qui dégageaient des harmoniques en telle abondance et de telle sorte que la note principale en devenait vague et lointaine. Une grande beauté, raffinée, mystérieuse comme l'Asie. Ces basses imprécises, dont la fondamentale se

trouvait parfois en rapport de 7° ou de 9° avec la ligne principale (1), faisaient entendre une sorte de polytonalité infiniment douce, que ne réaliseraient point nos instruments, surtout avec leurs intervalles actuels. Ce qui s'en rapprocherait le plus, sans la remplacer, ce seraient les agrégations d'une atonalité fluide et délicate, aux sonorités féériques.

Or, la monodie peut-être va nous conduire à des timbres nouveaux, à des intervalles encore inusités.

Pour ce qui est des *timbres*, je pense à l'instrument si curieux de M. Martenot (2), auquel chaque année son inventeur apporte un perfectionnement. La musique écrite il y a quelques mois par Roger Désormière pour les *Cenci* (drame d'après Shelley) se réalisait avec ces Ondes-Martenot : elles donnaient parfois l'impression de cloches toutes-puissantes dont les harmoniques emplissaient l'atmosphère. On pourrait ainsi, je crois, dans le domaine d'une sonorité très atténuée, retrouver quelque chose des instruments javanais — ou d'autre part utiliser des timbres mats à note mal déterminée (comme il arrive avec certaines timbales ou certains gongs).

Mais arrêtons-nous au problème des intervalles plus petits que le demi-ton, ainsi qu'aux modifications qu'on pourrait faire aux tierces, aux sixtes, aux septièmes, etc. Disons d'abord qu'il n'est aucune raison sérieuse (scientifique ? traditionnelle de l'époque « classique » ?) pour déclarer de but en blanc que le tiers et le quart de ton soient des intervalles *faux*, dont l'emploi ne saurait mener à rien de bon. Gardons-nous, Occidentaux qui nous croyons civilisés, du péché d'orgueil. D'ailleurs les Orientaux (Arabes, Hindous), les nègres (Dahoméens), les Grecs modernes dans les campagnes, ne font que perpétuer une tradition vénérable, celle du *genre enharmonique* des anciens Hellènes : et selon toute apparence elle n'était pas étrangère au Chant grégorien de la belle époque.

Je verrais avec joie qu'on utilisât les harmoniques 7 et 11, — surtout le onzième, si savoureux dans les sonneries de trompes de chasse. On retrouverait ainsi le chemin des intonations subtiles de jadis. Mais il faudra le faire avec précaution, — comprendre le sens de ces inter-

(1) On sait que la musique de Java est polyphonique, chose rare en Extrême-Orient, et qu'elle emploie volontiers les intervalles de seconde, de quarte, de septième, plutôt que les tierces.

(2) Qui est monodique, d'ailleurs.

valles nouveaux, savoir d'ailleurs qu'ils ne sont pas nécessaires, n'ôtant rien à la beauté des langages usuels.

J'ajouterai qu'ils peuvent servir à une polyphonie très étudiée, dans laquelle il y a tant à trouver, tant à créer. On ne peut aborder ces problèmes sans indiquer le nom de M. Wichnegradsky, l'un des meilleurs musiciens qui s'en occupent, ayant d'ailleurs l'avantage de travailler la question expérimentalement sur son piano à deux claviers accordés à un quart de ton de distance. D'autres théoriciens ne doivent pas être omis ; j'ai rendu compte l'an dernier d'un intéressant ouvrage de M. Prudent Pruvost ; je signale également une brochure sur le *tiers de ton*, due à l'excellent musicien qu'est Edmond Malherbe (1).

Je n'ai pas laissé de songer plus d'une fois aux problèmes des gammes justes et des petits intervalles. Dans un article que publia naguère une revue américaine (2), je proposais la construction d'un *instrument d'expériences*, plus complet encore que celui de M. Wichnegradsky, et dont les *cinq claviers* seraient à un comma de distance l'un de l'autre (3). Il ne permettrait pas seulement de réaliser *juste*, dans tous les tons, la gamme de Zarlin (c'est-à-dire n'ayant de quinte fausse que celle du second au 6° degré, et de tierce fausse que celle du second au 4° ; on sait que la fausseté de ces deux intervalles est *impossible à éviter* si l'on veut que les autres soient justes : c'est une conséquence du calcul). Il nous donnerait encore, à volonté, des tierces un peu hautes, ou un peu basses (d'un, ou de deux commas, ou même de davantage),

(1) Premier grand prix de Rome, élève de Massenet et de Fauré, auteur de diverses œuvres lyriques, dont une d'après *L'Avare* de Molière.

(2) *Pro Musica*, que dirigeait le pianiste français E. Robert-Schmitz.

(3) Voici pourquoi. Si le clavier du milieu est accordé de telle façon que ses touches blanches donnent la *gamme de Do* dans le *Système de Zarlin*, le *La* de ce clavier est trop bas pour convenir à la gamme de *Sol*. Car, défini par le

rapport $\frac{5}{3}$, il n'est pas la *quinte juste* du *Ré* ($\frac{9}{8}$). Cela peut aller pour la gamme

de *Do*, où la quinte *Ré-La* n'a pas absolument besoin d'être juste, pour l'accord du second degré, *Ré-Fa-La*. Mais dans le ton de *Sol*, l'accord de *dominante*. *Ré-Fa dièze-La* exige une *quinte juste*, pour la stabilité qu'il lui faut. C'est

pourquoi il faut un nouveau *La*, lequel sera plus haut, de $\frac{81}{80}$, que le premier. On

le placera au second clavier, de même que le *Mi* du ton de *Ré*, etc. Pour les *tons bémols*, il faudra deux claviers inférieurs, les deux claviers supérieurs convenant aux *tons dièzes*.

et de même pour les autres intervalles. Impossible de prévoir tout le parti qu'on en tirerait, à charge d'user *naturellement* de ces recherches nouvelles, par la grâce de l'intuition créatrice, — avec quelque génie. Comme le disait Saint-Saëns dans *Harmonie et Mélodie*, la musique est loin d'avoir épuisé toutes ses ressources. Or, ceci est capital, elle peut rester *de la musique* en sortant des limites du diatonique habituel. C'est évident par les chants des Arabes, des Hindous, des anciens Grecs. Cela se vérifie également si l'on considère l'emploi des harmoniques 7 et 11, et que l'accord *do - sol - mi - si bémol - ré - fa dièse*, si nous le formons avec 7 et 11 (*si bémol* et *fa dièse* un peu bas) sonne d'une façon *très consonante et fort harmonieuse* (1).

D'autre part, si l'usage de la *tierce pythagoricienne* est à peu près général chez les violonistes pour l'expression mélodique de la *note sensible*, j'ai pu constater que selon le caractère de l'accord où se trouve une tierce, cet intervalle doit être joué, tantôt suivant le système de Pythagore, tantôt (ainsi, pour une terminaison sereine) suivant celui de Zarlin (2). Rien que dans l'art musical des « classiques » il n'est pas indifférent d'employer telle ou telle tierce, telle ou telle sixte.

De même pour le style polytonal. Souvent il exige très exactement le tempérament égal (3). Mais qu'on ne s'étonne pas que je signale à tous les amateurs de bitonalité un fait assez curieux touchant l'usage du comma, ou celui du quart de ton. Voici, en deux mots, de quoi il s'agit :

J'ai constaté (4) qu'il est des passages où tel accord bitonal sonne

(1) J'en ai fait l'expérience récemment sur le piano de M. Wichnegradsky. Il est tout naturel que cet accord, ainsi réalisé, ne sonne pas *dissonant* puisque *toutes* ses notes font partie de la résonance de son fondamental (*Do*). Au contraire, le même accord joué sur un *piano tempéré* (ou même avec des tierces zarliniennes pour *do-mi* et *ré-fa dièse*) est beaucoup moins doux.

(2) Expérience faite par M. Rabaud, en prenant comme « sujet » le célèbre chant de flûte du ballet de l'*Orphée* de Gluck. A certain moment, le *do dièse* doit être à la tierce pythagoricienne de *La* ; c'est lorsqu'il se trouve faire partie de l'accord de *triton et tierce mineure* sur *sol* : alors on sent que la *sensible* (*do dièse*) doit comme « tirer sur la corde ». Au contraire, à la cadence finale, si apaisée, le *do dièse* en *tierce juste* (de Zarlin) sur la dominante *la*, est bien préférable : et pourtant c'est la note sensible.

(3) Le *tempérament égal* représente alors, pratiquement, la justesse parfaite, bien que tous ses intervalles soient faux : mais on sait que cette fausseté est assez faible pour faire illusion à l'oreille. Dans les harmonies polytonales il est nécessaire d'avoir cette justesse, faute de quoi elles sonnent très dures, ce que l'on constate aisément sur un piano qui n'a pas été accordé depuis longtemps, ou avec un orchestre qui déchiffre.

(4) Expérimentalement, sur le piano de M. Wichnegradsky.

mieux si l'on altère *légèrement* certaines de ses notes, les abaissant ou les élevant (suivant les cas) d'un quart de ton (1). L'expérience pourrait être tentée avec des commas, dont sans doute l'action ne serait pas négligeable : on a vu un exemple de cette action par l'usage de la tierce pythagoricienne dans une œuvre classique. Le quart de ton est probablement d'une « fausseté » trop considérable pour qu'on l'utilise à l'expression d'une phrase en harmonie consonante (et encore, qui sait ?) mais pour les agrégations bitonales il se révèle parfaitement légitime.

Ce ne sont là que simples aperçus quant à ce que nous réserve l'avenir. Mais les commas et les quarts de tons n'ont pas dit leur dernier mot, ils commencent à peine à dire *leur premier mot* en matière de polyphonie.

Qu'allons-nous conclure, à présent ?

Tout cela, ce sont les *moyens*. Mais l'art actuel, qu'est-il, et que nous présage-t-il ?

J'en ai parlé dans un précédent article (2). J'ai noté que la musique française savait encore, quelquefois, avoir du cœur. Je veux aujourd'hui le redire. Trop mal informé des musiques étrangères pour me permettre de les juger ni surtout d'augurer de leur avenir, je me borne à celle de mon pays. Qu'est donc cet *actuel* de la France musicale ?

Simplement, ce qu'eux-mêmes sont les artistes. Il n'y a pas dualité dans notre art et plus que jamais je me convainc, entendant les œuvres et connaissant les hommes, de cette conclusion qu'à dessein je formule de la façon incorrecte et concise chère à la syntaxe des modernes : « on écrit la musique *qu'on est* ».

Miroir fidèle, le plus fidèle de tous, et qui ne dissimule rien. Les quelques-uns qu'on appellerait, dans la crise contemporaine, des *clercs qui n'ont pas trahi*, — ceux qui respectent comme leurs grands ancêtres les vraies valeurs de l'homme : vérité, honnêteté, amour, — ceux qui

(1) On obtient ainsi davantage ou moins de *clarté* pour l'accord. Déjà certains accordeurs haussaient légèrement les notes aiguës du piano pour leur donner plus d'éclat. L'harmonie modifiée par certains quarts de tons sonne, parfois, beaucoup plus caractéristique. En d'autres cas il est nécessaire de s'en tenir à la justesse du tempérament égal.

(2) *L'Evolution de la musique française avant et après Debussy.*

sont libres et bons (sans souci des esclavages et des cruautés à la mode), cela se voit immédiatement dans leurs œuvres... On voudra bien permettre que je ne cite aucun nom : cela risquerait de sous-entendre un avis péjoratif à l'égard des autres. Ces *autres*, oui, il est manifeste que d'aucuns en effet ont trahi, et souvent pour des motifs moins « élevés » que ceux des *passions politiques* auxquels Julien Benda fait allusion dans sa belle et courageuse étude de la *Trahison des Clercs*. S'ils n'ont pas cru à la beauté de la pensée, du sentiment, de l'art et de la vie, tuant ainsi bien maladroitement, stupidement, la poule aux œufs d'or, — s'ils font des concessions, s'ils cèdent à la contagion de l'arrivisme, à chaque fois que cela se produit l'œuvre porte la marque de ces tares, indélébiles. Arrivisme, sécheresse, grossièreté et matérialité de l'élément sensible, on en a des exemples ; passons... Mais ne regardons point le siècle avec des regards d'amertume. Qu'il nous montre parfois un dynamisme trop vide, cela n'empêche que la recherche même de ce dynamisme a secoué la torpeur où s'enlisaient des épigones de Claude Debussy. Et certes, je sais bien, cette torpeur n'existait point chez beaucoup d'autres : ni Roussel, Florent Schmitt, Ravel ou Vincent d'Indy n'en offraient le moindre signe. Mais la force d'élan d'une musique qui ne s'alanguit pas à l'attendrissement sur soi-même, qui ne descend pas à pleurnicher, qui renforce ses larmes malgré le conseil de Charlotte (1) et proclame : mieux vaut en rire que d'en pleurer, n'est-ce point le signe d'un art qui a toutes chances d'être vivant et fort ?

Toutefois, il est un équilibre à garder. Que l'« époque de la vitesse » nous incite à la concision, avertissant qu'il ne faut point *développer pour développer*, que d'autre part l'on refoule toute incontinence lacrymatoire, le danger serait une sécheresse qui tournerait au scholastique atonal... *Etre émus*, disait l'admirable Henri Duparc au grand cœur, certes nous le voulons encore, il faut que nous le soyons, tendons-y par nos œuvres, joyeux aussi de cette émotion chez de jeunes confrères. Non, il n'y a rien de désespéré. Même des musiques atonales peuvent être riches d'une haute sensibilité, — qu'à vrai dire on ne découvre qu'une fois devenues familières à notre entendement. Et puis, s'il est nécessaire d'avoir du goût, le *bon goût* n'est pas tant, je crois, d'exiger de tout artiste l'élévation suprême, le sublime d'une « prépara-

(1) Vous savez bien, dans *Werther* : « Les larmes qu'on ne pleure pas... »

tion à la Vie éternelle » (1), que de savoir discerner la bonne musique, la vraie musique, la musique tout court, « pure » ou non, profonde ou non, et qui se peut trouver en des choses familières, sans prétention, voire *légères*, aussi bien et mieux que dans mainte ambitieuse symphonie (où elle n'est pas toujours). C'est d'ailleurs en cultivant avec une modestie naïve cet irrésistible amour de la musique, qu'un Gabriel Fauré parti de la *Berceuse* pour piano et violon, de la petite *Romance en la bémol* et des *Ruines d'une Abbaye*, parvint à ces sommets de l'art français : la *Chanson d'Eve*, le *XIII^e Nocturne*, le *Second Quintette*, *Pénélope*.

La révolution entreprise par les *Six* (auxquels on peut ajouter Jean Wiener), avec Erik Satie et ceux de l'*Ecole d'Arcueil*, aura produit l'effet de nous aider à l'amour d'œuvres charmantes qui ne visent pas au sublime : et cependant, cette *Ile heureuse* de Chabrier n'a-t-elle pas atteint la vraie beauté, dans la naïve tendresse et la force d'élan de son charme ineffable ?

C'est une sagesse que certains de la nouvelle génération découvrent à leur tour, de reconnaître que le charme, même sous une apparence facile, est au moins aussi beau que l'austérité.

Quant à l'avenir de la musique, il va sans dire que nous appelons de tous nos vœux une autre organisation sociale. Celle du monde actuel dit *capitaliste*, basée sur les « Affaires », les succès de l'argent et les satisfactions de l'orgueil, est la *pire qui soit* pour l'art, la morale, l'intelligence et la civilisation. Et c'est miracle qu'il y ait encore quelques musiciens pour garder la confiance que donne une forte inspiration.

En attendant qu'un artiste sérieux puisse vivre de son travail, ce qui le plus souvent *n'est pas* à l'heure actuelle (2), peut-être ne faut-il pas trop médire de la « Crise ». Les éditeurs ne gravent presque plus

(1) Même en acquiesçant à l'avis de Gabriel Marcel (Cf. son article de la *Revue Musicale*, juillet-août 1935), on peut estimer qu'il est mainte efficace manière de se préparer à cette Vie éternelle. Quant à l'élévation suprême à quoi je fais allusion, ce n'est pas en préméditant de l'atteindre qu'on y arrive le mieux dans le domaine de l'art, mais plutôt sans mesurer la hauteur de l'œuvre qu'on écrit (ainsi de Fauré pour son *Quatuor à cordes*). Et cette élévation, le public ni les critiques ne la savent pas toujours reconnaître.

(2) J'entends, pour les compositeurs, leurs propres compositions, — ce dont vivaient Mozart, Beethoven, Bach. Aujourd'hui on ne s'en tire (et encore!) que par des *à-côtés*.

de musique, c'est entendu. Ils suivent ainsi, d'instinct, le conseil du peintre Degas : *découragez les vocations*. Cela permet d'espérer que les médiocres qui écrivaient pour « se produire », cesseront d'encombrer la place et que s'obstineront seuls à composer les utopiques, les illuminés qui, en dépit de tout et quelles que soient les circonstances extérieures, ne cessent de *créer*, par l'ordre de leur Dieu intime et parce que, pour eux, cette création c'est la Vie même.

Sans penser à ce qu'elles deviendront, ils achèvent une œuvre, ils en commencent une autre. Elles ne seront pas jouées de leur vivant : cela est probable, c'est presque certain. Elles iront à des bibliothèques ou dormiront dans quelque tiroir de commode. L'avenir, Prince Charmant, les réveillera.

CHARLES KEECHLIN.

