

LE MENESTREL

Tonal ou Atonal?

(Fin) (1)

QUANT à la modernité, ce n'est encore que façon illusoire d'être nouveau. Il est nécessaire de distinguer nouveau d'avec moderne. Dans une œuvre paraissant moderne et qui s'affirme « à la page », cet *aujourd'hui* devient très vite d'hier, et désuet, précisément s'il n'est qu'à la mode, s'il ne s'y trouve que système, formule, conformisme, modernisme voulu, factice. Ainsi dirions-nous de tant de « dynamismes » au goût du jour, quand ils ne sont pas soutenus par des idées musicales qui en valent la peine. Une musique, au contraire, qui ne semble point casser les vitres, qui même ne vise pas au moderne, peut être personnelle, vraiment neuve, belle et géniale : soyez sans crainte, elle restera (par exemple, le *Second Quintette* de Gabriel Fauré). — Il est des cas, je sais, où de grands musiciens sont à la fois nouveaux par la mise en œuvre des moyens, et par ces moyens eux-mêmes, qu'ils ont inventés parce qu'un tel genre de création était dans leur nature et qu'ils en avaient besoin pour leur expression personnelle (ainsi Monteverde, Moussorgsky). Mais cela n'est pas nécessaire ; on peut rester traditionnel, au moins dans une certaine mesure, je veux dire ne faire que continuer (librement) la courbe amorcée par la Tradition, sans soumettre cette courbe à aucune discontinuité, à aucun point de rebroussement ; on peut, en se bornant à ce rôle en apparence modeste, laisser quand même des œuvres admirables, et nouvelles (J.-S. Bach).

Mais surtout, il faut être moins avide d'originalité par cette recherche inutile du modernisme. Il faut se libérer du système, du snobisme, de l'orgueil. Il faut, en certains cas, cette « victoire sur soi-même » à quoi Debussy faisait allusion. On souhaiterait que, par le chemin du naturel et sans nul souci du qu'en dira-t-on, les artistes d'aujourd'hui retrouvassent l'âme naïve de ces bons imagiers de jadis, enclins à s'excuser d'être différents du maître et de ne point rester traditionnels intégralement, le jour qu'ils ne le pouvaient plus, à cause du démon d'invention qui les poussait. D'ailleurs (voyez la *Ronde de nuit*) le devoir est parfois d'oublier une tradition. Mais souvent aussi, la sagesse la plus féconde en beauté c'est d'infuser un sang nouveau qui rajeunisse cette tradition, toujours vivante, et respectée dans son principe. Ainsi fera-t-on dans la pratique des notes de passage, en s'inspirant de Notre Seigneur Jean-Sébastien, pour étendre sa libre et disciplinée technique aux moyens, aux pensées d'aujourd'hui.

Bien entendu, qu'il ne s'agisse point de pastiches ni de rester, sous prétexte de tradition, dans l'ornière étroite d'un académisme figé, froid, mort... Un artiste

qui *vit* réellement, même très « fort en thème », même des plus habiles dans sa technique, innove sans cesse, évolue en quelque manière que ce soit, visible ou cachée, ne fût-ce que par le sens de la mélodie (mesure-t-on l'extrême diversité que comporte ce mot de mélodie ?) Même avec, pour modèle, un style d'hier ou tel maître d'autrefois, il écrit différemment ; il est *lui-même*, et nouveau. Mozart, nous disait Henri Ghéon, passe sa vie entière à imiter, mais à créer. Bach est en germe dans Frescobaldi, H. Schütz, Buxtehude. Il les connaissait, les admirait, les aimait. Sans volte-face aucune, il partit de ces maîtres, avec une sûre et géniale modestie. Songez à Magnard plaçant telle de ses pièces de piano sous le signe d'une mesure de Schumann ou de Wagner ; à Ravel évoquant le *Quatuor* de Borodine pour écrire le sien, offrant d'autre part à l'atonal Schoenberg l'hommage du troisième des *Poèmes de Mallarmé* (*Surgi de la croupe et du bond...*) Et Poulenc nous cite une phrase admirable de Picasso : « l'artiste véritablement original, c'est celui qui n'arrive jamais à copier exactement ».

Tous ces maîtres nous prouvent que, sans fuir le « déjà fait » — au contraire —, on peut se montrer personnel et nouveau. Cela tient à la puissance d'invention émanant d'un artiste qui lui-même est personnel, et qui, ayant beaucoup à dire, s'est donné la peine d'apprendre à savoir le dire. Cela tient également à la prodigieuse diversité que permet la musique : diversité des accords, de leurs enchaînements, de leurs relations avec la mélodie, de la mélodie elle-même, du rythme, de l'écriture contrapunctique... Corrigez, simplement, des exercices scolaires : on ne croirait jamais que sur un chant de huit rondes il existât un si grand nombre d'interprétations différentes.

Non, ne pensons pas, même en matière de musique tonale, que « tout soit dit » ; mais s'il fallait admettre que nous n'exprimerons nul « sentiment nouveau », il reste bien des façons nouvelles de s'exprimer, sans pour cela nous contraindre aux seules combinaisons atonales. D'ailleurs, aucune « loi » ne saurait interdire l'usage des vieux moyens. Et si d'aventure nous en dégageons de la beauté, voire si cette beauté ressemble à celle de jadis, au point, dans un concert anonyme, d'être prise pour de l'ancienne, qu'importe ? En est-elle moindre ? Il faut juger l'œuvre en soi, non d'après son avance ou son retard (apparents) sur les contemporains, — ce qui n'a point d'importance : pas la moindre ! — D'ailleurs Bach, par certains côtés, est tenu pour « en arrière » sur son temps, ce qui ne l'empêche de le devancer à d'autres égards et de rester éternellement jeune.

Pour éclairer la question d'un exemple précis, supposons qu'un musicien du *xx^e* siècle écrive, dans un choral d'orgue, des marches d'harmonie comme il s'en rencontre chez Bach (moyen que celui-ci n'a point inventé, mais dont il usait largement, et sans crainte d'être banal). L'œuvre de notre contemporain sera-t-elle

(1) Voir le *Méneestrel* du 10 avril 1936.

désuète et méprisable, du seul fait de ces moyens que, malveillant, le critique snob jugera « formules » ? Formules, ils ne le sont que si l'auteur n'y met rien de soi-même, s'ils ne lui servent qu'à redire moins bien et de façon moins frappante ce que par eux, avant lui, les anciens avaient dit.

Dans la pratique, l'exemple d'une musique écrite de nos jours et qui serait tout à fait pareille à celle d'autrefois, cet exemple ne se rencontrera autant dire jamais. Parce que l'artiste d'aujourd'hui n'a plus exactement les mêmes pensées, parce que son oreille s'est habituée à mille façons nouvelles d'employer les ressources tonales (modulations plus rapides, plus lointaines, plus fréquentes; usage des échelles anciennes, etc.), parce qu'enfin, s'il est personnel, il ne pourra, même s'y efforçant, suivre exactement la courbe tracée jadis, — pour toutes ces raisons l'œuvre vivante ne sera point pastiche, et de bons experts, dans un concert sans noms d'auteurs, la discernent comme appartenant aux temps modernes. (De vrais connaisseurs ne s'y seraient pas trompés : Berlioz n'aurait pu les mystifier en attribuant la *Pastorale* de son *Enfance du Christ* à l'imaginaire « Pierre Ducre », maître de chapelle du bon vieux temps. Il est manifeste que l'œuvre ne saurait être du xv^e, ni du xvi^e, ni du xvii^e, ni même du xviii^e siècle).

Que déduire à présent quant à l'avenir de la jeune musique ? Il m'apparaît multiple, et de toute façon je ne vois pas que l'on marche vers une désuétude de la musique tonale. A l'égard de la tonalité, notre situation n'est point la même que celle des compositeurs, à la fin du xvi^e siècle, vis-à-vis des modes anciens. Voici pourquoi :

Exposez les plus persuasives des théories, faites les plus convaincantes des « expériences de laboratoire » en partant d'incontestables réussites comme *Woszeck* ou *Pierrot lunaire* vous n'arracherez point, de l'instinct musical profond des masses, des humbles; des simples, des enfants, le sentiment tonal. Tout au plus (et je le souhaite ardemment) verra-t-on revivre le sens modal. La gamme naturelle, du mode d'*ut*, les relations tonales qu'elle suppose (qu'elle demande), toutes les échelles modales, toutes les chansons (anciennes ou récentes), toute la musique vocale dirais-je, sont à base de diatonique tonal, et lorsqu'on y trouve du chromatique, ce chromatique prend son caractère précisément de l'opposition avec le contexte diatonique.

Au xvii^e siècle, on put aisément glisser du modal, au majeur et mineur à sensibles : la voix, et l'instinct musical d'alors s'y prêtaient; d'ailleurs il faut avouer que le mode d'*ut* existait depuis longtemps (on le trouve dans l'Inde et la Chine anciennes), et le mineur « moderne » se rencontre dès le xiv^e siècle. C'est pourquoi le majeur put établir sa « tyrannie » (regrettable), qui frappait d'ostracisme les autres modes. De la septième de dominante, du mode d'*ut* — et de l'Opéra — il résulta que, bien fâcheusement, on oublia les modes anciens et leurs chefs-d'œuvre, mais pour rester dans le diatonique.

Tout autre nous apparaît le cas actuel de la musique atonale, du système des douze demi-tons, et du chromatisme intégral. C'est une création de certains compositeurs. Ils ont le droit absolu de la préférer : qu'ils soient libres ! Elle convient à leurs besoins, à l'expression qu'ils veulent rendre : elle n'en est pas moins artificielle. On ne chante pas « naturellement » en

atonal : c'est déjà bien assez difficile de pratiquer ce genre au moyen de la voix en travaillant avec soin, longuement, les intonations. Cela ne veut pas dire que, bien écrit, l'atonal ne puisse utiliser les voix humaines, mais il faut *les y contraindre*, et là n'est point leur nature véritable, ni celle de l'oreille, même moderne... Aujourd'hui, il n'y a pas lieu de penser que cette oreille puisse oublier le majeur ni les chefs-d'œuvre de Bach pour se lancer dans la voie d'un exclusif, d'un absolu chromatisme.

La prédominance du majeur à sensible pouvait d'ailleurs (elle l'aurait dû) ne pas empêcher que l'on aimât encore les mélodies écrites sur les modes anciens. Certains jeunes du xx^e siècle, envoûtés par la magie nouvelle, le « charme » de l'atonal les écartera-t-il des belles musiques du passé ? Eux, et quelques snobs de leur sillage, tiendraient-ils pour trop banal le langage diatonique ? ce serait grand dommage. Mieux vaut cultiver son oreille aux richesses du contrepoint tonal et de l'harmonie « classique », sous réserve de la liberté d'écrire atonal si besoin en est. Mais de toute façon, il ne s'agira point, il ne pourrait s'agir d'un mouvement général du goût (comme au xvii^e siècle, oublieux des modes), et il n'est guère probable que l'oreille des bons mélomanes (à dessein, je ne tire pas argument du « gros public ») en arrive à juger fades, insipides, mièvres, doux à l'excès et d'une insupportable sérénité, les langages de style consonnant.

C'est d'ailleurs méconnaître les ressources de la musique (en même temps que montrer un goût bien étroit) que d'ignorer à quel point, bien manié, ce style consonnant acquiert de vigueur — jusqu'à l'âpreté — par les notes de passage et les appoggiatures (voir telle *Sonate* de Mozart ; voir aussi maint passage de Gabriel Fauré, notamment la fin du second acte de *Pénélope*. Notez enfin que les *fausses relations*, dans le style tonal, ont bien plus de caractère et de force, tout justement par le contraste avec ce qui précède et ce qui suit). D'une façon générale, ce serait une grave erreur si l'on ne discernait point de quelle nouveauté ce style reste capable, sans même ce qu'y viennent apporter d'inédit les modulations ainsi que les « évolutions » par sens modal.

L'avenir de la musique me semble très riche, mais seulement à condition que les musiciens entretiennent la culture de l'oreille, une culture approfondie et subtile. La richesse de cet avenir dépendra de leurs inventions ; ces inventions mêmes dépendront de la liberté d'existence qui leur sera laissée, de leur possibilité de se recueillir, et de leur technique. Car la technique ouvre les portes à l'imagination, loin de la restreindre et de l'emprisonner. Mais cette technique reste fonction du genre de vie de ces artistes, et de leur idéal. S'ils prétendent *arriver vite*, c'en est fait de nos espoirs ! S'ils veulent, bien au contraire, réaliser pour le mieux, sans hâte, prendre le temps et la peine d'acquérir leur métier d'artisans pour ensuite le digérer, l'assimiler, le transformer en vie nouvelle, alors nous pouvons garder confiance et penser que l'on triomphera malgré tout de cette crise de l'apprentissage qui menace si gravement les arts et l'intelligence tout entière de l'humanité.

Il est d'ailleurs entendu que l'artiste, toujours, doit *trouver* quelque chose. S'il utilise un moyen traditionnel, dont les éléments sont connus, qu'il le fasse à sa manière, en étant soi-même, en inventant d'une façon ou d'une autre dans la mise en œuvre de ces moyens

LES GRANDS CONCERTS

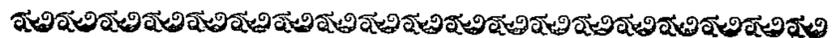
Concerts-Colonne

Vendredi 10 avril. — Fidèle à sa tradition, l'Association des Concerts-Colonne a donné un concert spirituel.

Le programme était partagé entre Beethoven et Wagner : Ouverture de *Léonore n° 3* ; *Concerto* pour violon, qui eut en M. Francescatti un interprète de premier ordre, Kyrie, Gloria, Sanctus et Benedictus de la *Messe en ré*, avec comme solistes, M^{lles} Germaine Hœrner, Marguerite Pifteau, MM. Jouatte et Froumenty, accompagnés de la Chorale Amicitia ; Prélude de *Lohengrin* ; Enchantement du Vendredi-Saint de *Parsifal* et Ouverture de *Tannhäuser*.

Assistance des plus denses et succès triomphal pour les interprètes, l'orchestre et son chef éminent, M. Paul Paray.

M. P.



Le Mouvement musical en Province

Amiens. — Le deuxième concert de musique de chambre donné par l'Association des Concerts du Conservatoire a remporté un nouveau et brillant succès.

Au programme figuraient cette fois le *Trio en ut majeur* de Mozart, le *Deuxième Quatuor* de Borodine et le *Quintette* de Schumann. De parfaites exécutions de ces œuvres ont été données par MM. Postel (violon), Mario Camerini (violoncelle), Larozière (piano), tous trois professeurs du Conservatoire, Jennequin (violon) et Barbier (alto), lauréats de l'établissement auquel M. Pierre Camus, directeur, a su donner une valeur reconnue.

M. Camerini, en soliste servi par une technique très assurée et une admirable sensibilité artistique, a joué les sept *Variations sur un thème de Mozart* de Beethoven et la *Sonate* de Boccherini. Le celliste fut merveilleusement servi par la collaboration pianistique de M. Paul Larozière, et les deux artistes furent associés par le public dans ses ovations.

G. H.-L.

Lille. — La Société des Concerts Populaires a poursuivi, le 28 mars, la série de ses auditions par une intéressante matinée qui comprenait la *Symphonie Italienne*, les *Paysages Franciscaïns* de Gabriel Pierné et la *Joyeuse Marche* de Chabrier. Alors qu'il dirigeait l'œuvre de Pierné, M. Surmont a été pris d'une indisposition subite, qui l'a forcé à quitter le pupitre, mais qui n'a heureusement pas eu de suite. A ce concert se faisait entendre une brillante cantatrice, M^{lle} Inès Jouglet ; elle a donné des pages de Mozart, le *Coq d'Or* de Rimsky, le *Nocturne* de Chausson, etc.

Signalons le succès obtenu par le Concert de gala organisé par le Syndicat d'initiative, « les Amis de Lille », et donné le dimanche 5 avril, au Grand-Théâtre ; d'excellentes vedettes y furent chaleureusement applaudies, M^{mes} Nes-poulos et Mahieu, MM. Vergnes, Cabanel et Laignez, M^{lle} Verdier, professeur au Conservatoire de Lille. Notons aussi la présence de « Bébé-Orchestre », symphonie enfantine unique en France et dont les bambins jouent avec un sérieux impressionnant.

— Vendredi 10 avril, la Maîtrise de N.-D.-de-la-Treille a donné au poste radiophonique de Lille un concert spirituel, dont le programme était fort bien composé et dont l'exécution fut des plus intéressantes. Les voix d'enfants ont été fort remarquables. Une causerie documentaire mettait en relief chacune des pièces interprétées.

A. DAVID.

usuels. Ce n'est pas impossible. Mais je reconnais que la chose est difficile, et probablement davantage que d'explorer au hasard dans la Forêt de l'Inconnu.

Quant aux vocabulaires nouveaux, que ceux-ci ne visent pas au monopole, nous interdisant l'usage des autres. La liberté, celle que je ne cesse de réclamer, est intégrale et concerne autant le Passé que le Futur ; elle ne se méfie que du snobisme admirateur du seul Présent, elle n'a d'autre principe *a priori* que de ne pas se laisser « bourrer le crâne » par tout ce que les cénacles mettent à la mode, par tout ce qui passe si vite lorsqu'on se borne à subir servilement la contagion de l'ambiance, dans l'orgueilleux désir « d'être bien moderne » : naguère, quintes augmentées ou neuvièmes parallèles, puis bitonalités systématiques, imitations de jazz, percussions encombrantes et exaspérées, dynamisme à outrance, loi des douze sons, etc... Tout cela, j'en conviens, fut et est encore capable de beauté, mais rien de cela ne doit être adopté d'office, dans la crainte de paraître ridicule et démodé par une attitude différente. D'ailleurs ces nouveaux langages, atonalité, polytonalité, sont loin d'avoir dit leur dernier mot. Si nous ajoutons, dans un tout autre domaine, les richesses à découvrir en style modal, si nous accordons enfin que les quarts de tons ne doivent pas être interdits d'emblée, comme « faux », mais que ce moyen, selon toute apparence, a de l'avenir (même harmoniquement), on mesure l'étendue et la fertilité qui sont dévolues à l'Empire de la Musique. Il serait extrêmement regrettable de prétendre les borner à celles du style atonal.

Charles KOECHLIN.

Je n'insiste pas sur les excès où, par idolâtrie du dynamisme et de la violence, certains snobs se trouvent entraînés : jusqu'à sourire de pitié, non seulement aux musiques simples, douces et naturelles, mais à toute phrase expansive et tendre, condamnée alors comme « romantique ». Il y a des musiciens qui parlent toujours de santé, manifestant une ridicule et *maladive* phobie du romantisme ! Les néo-classicistes (ils ne sont pas toujours de vrais classiques) font un étrange abus de leur mépris du Romantisme, témoin ce membre d'un jury de la S. I. M. C., il y a quelques années, qui diagnostiquait je ne sais quelle « féminité romantique » dans l'admirable et si pur *Trio* de Gabriel Fauré ! C'est avec des inepties de ce calibre (celles devant quoi, disait Schiller, « les Dieux eux-mêmes sont impuissants ») qu'on empoisonne l'atmosphère, qu'on la rend irrespirable, puisqu'il ne s'y trouve plus rien de naturel, d'ingénu, d'*inspiré*, ce qui n'empêche qu'on retombe d'autre part dans la niaise vulgarité de l'opérette ou de la chanson modernes, cette sensiblerie imbécile dont, tandis que j'écris ces lignes, la *T. S. F. du voisin* se charge de me rappeler l'existence... et le danger.

Ch. K.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartés dans ce numéro, Deux *Airs* pour « Cromwell » de Victor Hugo : 1. *Ballade d'Espé-puru*. — 2. *Chanson de Rochester*, musique de Marcel DELANNOY.