

LE MENESTREL

4837 — 91^e Année — N^o 2.



Vendredi 11 Janvier 1929.

TONALITÉS MODERNES

Il y a quelque dix-huit ou vingt ans, certains esthéticiens s'aventurèrent à proclamer la relativité des lois tonales, et que la musique exclusivement monotonale n'était qu'une des possibilités de l'art des sons. Fort mal accueillies par les musiciens et les théoriciens d'éducation ramiste, ces allégations ne tardaient pas à recevoir une confirmation pratique sous la forme d'œuvres allemandes, puis françaises qui s'écartent nettement de la musique monotale.

Aussi bien ne s'agit-il pas ici de prendre parti pour ou contre l'esthétique nouvelle : la musique polytonale et la musique atonale existent : elles ont leurs formules, leurs procédés, leurs artisans et leurs partisans, leurs adversaires aussi — c'est le sort de toute manifestation artistique — et s'exécutent par des moyens qui sont à la portée de tous. Quant au grief qu'on fait parfois à leurs auteurs de n'être point musiciens, ou d'être ignorants des immuables lois de la musique, il ne saurait être retenu : rappelons qu'Arnold Schönberg écrivit avant-guerre un traité d'harmonie qui révèle sa parfaite connaissance de l'écriture classique — et que la plupart de nos jeunes musiciens furent de bons disciples de l'enseignement orthodoxe.

La légitimité de la musique non monotonale ne peut donc être mise en question. Mais il est particulièrement intéressant de rechercher quelle est la signification de l'esthétique dissidente, quelle est sa valeur intrinsèque au point de vue des possibilités qu'elle réserve, et enfin comment elle se rattache à la tradition.

Chacun de ces points nécessite une étude minutieuse et serrée ; j'essaierai néanmoins, dans les pages qui suivent, d'en exposer seulement l'essentiel, en faisant appel au minimum de connaissances familières à tout homme cultivé. Il sera commode au surplus, pour la simplification et la rapidité du texte, de faire la convention suivante : nous qualifierons *classique* toute musique ressortissant à la monotonalité telle qu'on la déduit de la doctrine de Rameau ; et *dissidente*, toute musique, polytonale, atonale ou autre, qui tend à s'affranchir de la monotonalité, de la tonalité même, ou d'en élargir le cadre.

*
* *

Le règne de la tonalité unique — représentée horizontalement par l'échelle-type d'ut majeur, verticalement par la cadence parfaite, et symbolisée par l'oscillation tonique-dominante — ne remonte pas à plus de quatre cents ans.

J'ai montré dans un travail antérieur comment le moyen âge, simplifiant le régime des modes, finit par

marquer nettement et pour des raisons d'ordre pratique, sa préférence pour l'échelle d'ut majeur ; comment aussi la cadence parfaite qui lui est associée et qui servait d'abord de ponctuation finale, fut employée en dehors des points terminus. Le xvi^e siècle en s'emparant de ces tendances, les a systématisées et, en quelque sorte, industrialisées, afin de répondre aux exigences de l'énorme production musicale qui marque cette époque. La faveur dont jouissait la musique instrumentale, et particulièrement la musique de luth, n'est pas étrangère à cette surproduction. Certains auteurs italiens écrivent ou « arrangent » des centaines, des milliers d'œuvres ou d'œuvres pour le luth, qu'on voit, au dire de Montaigne, entre les mains de tous les paysans italiens.

Mais pour tant écrire, il fallait écrire vite, et la phrase musicale dominée par la danse, limitée à quelques mesures, se divise en cellules de plus en plus petites, chacune d'elles se réduisant finalement à une cadence parfaite.

Formule passe-partout ; procédé commode, n'exigeant aucun travail, aucune recherche, évitant mathématiquement toute erreur ; on comprend la fortune de cette harmonisation, qui répondait, chez l'auteur comme chez l'auditeur, au principe du moindre effort, et devint d'abord une habitude, puis une loi. Rameau et les traités qu'on déduisit du sien consacrèrent cette réduction de la conscience musicale à la monotonalité, et la fugue d'école, dérivée de celle de Bach, ne fit que confirmer d'une autorité pesante l'hégémonie de l'échelle unique et de son symbole représentatif.

Il y a quelque chose de grave dans les théories harmoniques qui dominent depuis Bach et Rameau — soit deux cents ans — : c'est qu'on est convaincu qu'elles se rattachent à une loi naturelle inéluctable.

Cette loi étant connue, l'harmonisation en découle avec une implacable logique, et le devoir d'harmonie, comme la fugue d'école, est un problème qu'on peut résoudre correctement tout en étant sourd, pourvu qu'on raisonne juste. Cette conclusion paradoxale, l'exclusion de l'oreille, a été sentie, sinon exprimée, par des esthéticiens, et des physiologistes comme Helmholtz ont tenté de démontrer l'accord préétabli entre l'organe auditif et les phénomènes extérieurs, d'ordre harmonique. Mais la fragilité des arguments sur lesquels s'appuient de telles doctrines a incité les psychologues à intervenir et à mettre en valeur le rôle de l'entendement qui interprète, classe, rattache ou désunit les éléments harmoniques, produits extérieurement, puis recueillis partiellement, filtrés et transmis au cerveau par l'oreille.

Incidemment, on observe qu'à chacune des étapes franchies par les travaux auxquels il vient d'être fait allusion, il faut, pour épuiser la solution proposée, admettre des enrichissements de la théorie ramiste et une extension de la conscience musicale, susceptible de

percevoir des rapports beaucoup plus lointains que ne le supposent les harmonistes classiques.

De plus, parallèlement aux recherches des savants, les musiciens du XIX^e siècle tentaient timidement de s'écarter de la rigueur des traités : quelques « hardiesses » de Beethoven, certains procédés de Chopin ou de Schumann, les harmonies wagnériennes, celles mêmes de Franck, puis de Debussy sont des indices certains d'une perception beaucoup plus affinée des rapports sonores, perception qui suppose l'intervention active, nécessaire de l'oreille et de tout le complexe intellectuel.

* *

Et c'est là, on peut l'affirmer, la véritable signification non seulement philosophique, mais pratique, des musiques dissidentes : elles rendent obligatoire le jugement de l'oreille. Il ne s'agit plus d'aligner automatiquement des cadences parfaites, mais de découvrir, par l'oreille et de faire accepter par l'entendement des superpositions, des enchaînements, des formules de cadences non prévus par les traités et dont le principe même est aboli depuis des siècles. Car, il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et le principe de la musique non monotonale se retrouve dans l'art du moyen âge.

Saisir le sens d'une musique polytonale, c'est retrouver par delà l'épaisseur de la trame sonore un centre de gravité nouveau, plus lointain, plus difficilement accessible peut-être, auquel se rattacheront par des rapports moins simples que dans la musique monotonale chacun des éléments du fragment considéré ; c'est encore créer des liens entre les centres de gravité des fragments successifs d'une œuvre, percevoir par conséquent une unité supérieure à l'unité tonale, ou, si l'on veut, fonder une tonalité sur des proportions plus complexes, variées et nombreuses, plus imprévues aussi, que celles qui servent de base à la musique ramiste.

Ce qui, dans la musique polytonale, désoriente l'oreille occidentale saturée de cadence parfaite, c'est d'abord que les pôles de cette musique ne sont pas réellement entendus, alors que ceux de la musique classique — tonique et dominante — sont ostensiblement martelés ; c'est ensuite que, loin de se succéder dans un ordre prévu, ainsi que cela se produit dans la construction tonale, les points d'attraction d'une polytonalité s'enchaînent non pas d'une façon fantaisiste certes, mais selon des lois qui ne sont pas encore définies, et qui peut-être varient avec l'individu. Autrement dit, l'auteur n'a pas matérialisé par des basses puissantes et systématiques d'unité tonale de son écriture ; l'auditeur crée à chaque instant la tonalité d'ordre supérieur qui englobe les diverses tonalités ramistes superposées, et découvre la logique qui préside à l'enchaînement de ces nouvelles cellules.

On voit comment et par quoi l'art dissident se sépare du classique : loin d'offrir à l'auditeur une trame sonore dont les éléments s'ordonnent d'après une mécanique simpliste et uniforme, elle lui demande d'intervenir intégralement et activement, de mettre en jeu toutes les possibilités — parfois endormies — de son oreille, de faire appel à ses facultés intellectuelles, et d'étendre au delà des limites de la tonalité classique, le champ de sa conscience musicale.

* *

Nous découvrons en même temps la valeur des tendances dissidentes : elles sont génératrices de doctrines

nouvelles dont la fécondité ne saurait être mise en doute.

Le mélange des tonalités classiques, la suppression du principe tonal dans la musique dite atonale, ou ce qui revient au même, la création d'une tonalité nouvelle, la recherche et l'emploi d'échelles inusitées, engendrant des harmonisations spéciales, la résurrection des anciens modes, etc., sont autant d'éléments qui viennent enrichir de leurs possibilités notre patrimoine musical. Il ne nous est pas possible de prévoir l'avenir de chacun d'eux ; mais chacun d'eux montre que la musique peut donner lieu à des variations brusques, qu'elle est aussi susceptible d'évoluer ; qu'elle peut obéir à d'autres lois que celles qui lui sont imposées par quatre siècles de routine. La tonalité devra recevoir une autre définition, à moins qu'on ne réserve ce terme à la tonalité ramiste.

Sans doute, cet art n'a-t-il pas encore de théorie bien définie ; peut-être mourra-t-il demain ? C'est bien possible, mais ce n'est pas de ce point de vue qu'il doit être considéré. Il faut recueillir les principes qu'il a introduits et prévoir les conséquences qui pourront subsister même après sa disparition. Les uns conditionneront les doctrines musicales fondées sur l'ensemble des facultés humaines, et qui, dépassant de beaucoup le subjectivisme, atteignent la psychologie collective. Les secondes consistent en une extension toujours croissante et presque illimitée de la conscience musicale.

C'est là ce qui constitue la valeur incontestable de ces essais modernes. Imparfait, timides encore, je l'avoue. Par leur aspect extérieur, ils diffèrent souvent assez peu de la musique ramiste, mais ce n'est là que l'apparence : dans la réalité, ils franchissent une limite critique et s'appuient sur un axiome diamétralement opposé au classicisme. Et cela est beaucoup plus important pour le développement de l'art musical que la nature même des éléments : polytonalité, atonalité, etc., par lesquels se révèle l'émancipation de l'esthétique contemporaine.

Mais si la signification de la musique dissidente consiste en la réintégration de l'oreille dans le processus musical, si sa valeur réside dans l'extension indéfinie de la notion de tonalité, il n'en demeure pas moins vrai, qu'elle se rattache, si singulier que cela paraisse, à la tradition de la musique occidentale.

Loin de moi d'ailleurs la pensée puérile de vouloir ramener les essais dissidents aux proportions d'inoffensifs contrepoints scolaires, ou de montrer comment on peut, par les procédés ramistes « résoudre » le plus agressif des accords polytonaux. Ce sont là des tentatives dans lesquelles les théoriciens ont trop facilement raison.

Je veux seulement rappeler quelques faits indiscutables, susceptibles d'établir que l'art musical a déjà traversé des crises analogues à celle que nous observons et qu'elles correspondent toujours à une modification du rôle joué par l'oreille.

* *

On sait l'incertitude qui règne au sujet de l'harmonisation des mélodies dites grégoriennes. Les uns prétendent que la mélodie liturgique, conçue sans harmonisation, doit aujourd'hui encore se passer d'accompagnement ; d'autres l'harmonisent selon les procédés classiques, après l'avoir découpée en fragments auxquels ils attribuent la tonalité ramiste ; d'autres enfin, plus

scrupuleux, imaginent une sorte d'harmonisation plagale qui, dans leur esprit, s'associe correctement aux modes.

Or, en réalité, le chant liturgique a été créé sous la forme monodique, et a été exécuté la plupart du temps par des collectivités, c'est-à-dire polyphoniquement. De plus, la cantilène, née sur différents points de l'Occident et même de l'Orient, appartient non pas à un système tonal, mais à plusieurs, sur lesquels nous avons peu de renseignements et dont l'organisation profonde, dans la conscience humaine, nous demeurera toujours étrangère : en particulier nous ignorons et ne pouvons nous figurer l'harmonie que pouvait engendrer telle antienne primitive. Il est donc vain de vouloir reconstituer, de nos jours, l'harmonisation authentique du chant grégorien.

Ce qui est possible et beaucoup plus intéressant, c'est de relever les solutions apportées par les musiciens, à ce problème harmonique, depuis l'ère des documents notés jusqu'au xvi^e siècle.

Au ix^e et au x^e siècles, les maîtres anglais, flamands, parisiens, harmonisent la formule grégorienne en la superposant à elle-même ; de cet entassement de deux, trois ou quatre lignes semblables ou peu différentes, résulte une polyphonie — peut-être une polytonalité ? — qui, sauf une légère évolution fut en honneur jusque vers la fin du xi^e siècle. Le principe de cette harmonisation est exclusivement mélodique : je veux dire que sauf le choix de l'intervalle qui sépare les lignes parallèles, quarts ou quintes, aucune loi harmonique ne préside à l'écriture des parties accompagnantes ; la mélodie s'accompagne de sa propre image.

A la fin du xi^e siècle, revirement complet : un auteur nous informe que l'accompagnement d'une formule grégorienne doit se faire au moyen d'un chant nouveau, procédant par mouvements contraires avec le chant principal. Ainsi se trouve abolie l'harmonisation mécanique des siècles précédents : celle qui va régner repose non pas encore sur la tonalité, mais sur la notion de consonance ; les accords qui se succèdent sont des octaves, des quintes, des quarts, parfois des tierces et des sixtes.

Il existe donc une coupure absolue entre cette conception et celle du x^e siècle, bien que les deux techniques soient engendrées par la même tonalité dite grégorienne. Et, bien que ces musiques nous déconcertent, il faut admettre qu'elles donnaient toute satisfaction à leurs contemporains : ils y découvraient donc une logique et une unité qui nous échappent aujourd'hui.

Les siècles suivants ne font qu'exploiter et développer ces procédés d'harmonisation consonante ; cependant un principe nouveau se fait jour : celui d'une tonalité de prédilection, qui devient la tonalité dominante, puis la seule tonalité, celle d'ut majeur.

Nous revenons ainsi au point de départ de cette étude, et c'est pour constater une nouvelle coupure : au système des modes qui exige l'intervention permanente de l'oreille et qui produit une polyphonie d'une logique extrêmement subtile, se substitue pour des raisons d'ordre pratique le régime de la monotonalité, avec sa logique toute faite et le rétrécissement de la conscience musicale.

Cette rapide excursion dans le moyen âge nous montre en définitive que la tonalité dont il fit usage s'est prêtée aux accommodements les plus divers et que la

musique n'a jamais été à l'abri de modifications profondes et, en apparence du moins, assez brusques.

Le mouvement dissident n'est donc pas une anomalie : il a des précédents dans l'histoire de la seule musique occidentale et par là se rattache à sa tradition.

* *

Au terme de ce travail qui laisse dans l'ombre tant de faits intéressants, tant de preuves, de démonstrations, on remarquera que j'ai fait abstraction des hommes et des œuvres.

Leurs qualités, les résultats obtenus ne sont pas ce qui importe le plus, mais bien le principe même qui s'annonce, prend corps, s'affirme et se généralise. Le ton d'ut majeur n'est plus le seul possible (avec ses transpositions) : ce n'est qu'une possibilité au milieu de tant d'autres. L'œuvre ne s'encastre plus obligatoirement dans le châssis tout préparé de la construction tonale ; l'architecture obéit désormais à des lois plus riches, à une logique plus large où les prétendues « lois naturelles » font place à l'effort de l'intelligence. Les essais dissidents ont prouvé qu'ils n'étaient pas qu'utopie : l'accord s'est fait plus d'une fois entre l'auteur et la collectivité, établissant que chez les uns et les autres la conscience musicale était susceptible d'une extension insoupçonnée. Ne nous révoltons donc point si l'on demande à notre oreille de participer à l'affinement de notre cerveau.

A. MACHABEY.

Dr ès lettres.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre Michel. — *Je t'attendais*, comédie en trois actes et quatre tableaux, de M. Jacques NATANSON.

Je t'attendais marque, dans l'abondante et intéressante production de M. Jacques Natanson, une évolution assez significative. C'est toujours le même théâtre de mots, visiblement cherchés, mais dont chacun représente un aphorisme des plus heureux ; c'est toujours le même sens du dialogue concis entre des êtres jeunes, dialogue dont se dégage une impression de fraîcheur, de franchise un peu cynique, et qui témoigne d'un don d'observation singulier. Mais le jeune auteur, cette fois, semble proclamer la sottise de cette faillite du cœur, de cette négation systématique de la sensibilité et du pathétique qui a longtemps caractérisé tout l'art d'après-guerre. La réaction était attendue. Elle s'annonce à des signes certains. Retenons celui que M. Natanson met en lumière.

Jean Favières a vingt-cinq ans et une maîtresse déjà mûre, Madeleine Jadain. Colette Lansey, qui en a vingt-quatre, a pour protecteur Pierre Fromentin, un industriel grisonnant. Jean et Colette, également jeunes, marqués de traits communs, sont destinés à se plaire et à s'appeler. Une rencontre de hasard, un regard échangé que le souvenir prolonge, une seconde rencontre dans un petit bar attendant à une boîte de nuit, et les voilà lancés dans l'aventure, non par amour, mais qu'ils considèrent comme désormais vide de sens, mais par goût d'un plaisir fugitif et égoïste. Mais cette aventure qu'ils croyaient sans lendemain persiste pendant des semaines ; chacune des rencontres quotidiennes des deux amants suscite en eux une joie renouvelée. Ils décident une escapade