



Dissonance

Atonalité

Polytonalité

Si l'oreille du public se rebelle spontanément à l'audition de certains passages de musique contemporaine, par contre ses idées sont assez flottantes dès qu'il s'agit de définir ou d'analyser la cause de cette irritation.

Quelle est la nature de cette musique agressive? Contient-elle des « fausses notes », comme l'écrivent certains? Est-elle polytonale? Polyharmonique? Polymodale? Est-elle atonale? Quelle est même la signification de ce dernier terme que les allemands regrettent de voir appliquer à certaines de leurs œuvres?

Nous voudrions, tenter de mettre un peu d'ordre dans cette question d'actualité qui se présente avec une évidente confusion, et essayer de répartir les techniques nouvelles en quelques catégories nettement séparées — trop nettement d'ailleurs : car en face de la complexité et de la diversité des manifestations sonores toute solution frappante de simplicité ne peut que masquer une part de convention si ce n'est d'arbitraire.



Nous admettrons qu'en dehors de l'art classique fondé sur la **consonance**, il existe trois types principaux d'écriture :

- 1° L'écriture dissonante monotonale ;
- 2° La musique polytonale ;
- 3° La musique atonale.

Il est bon de rappeler que la musique monotonale, ou plus simplement tonale, en usage depuis 400 ans environ, repose sur la stricte hiérarchie qui organise la gamme diatonique ; les sons d'un complexe musical quelconque se groupent en deux familles qui prédominent alternativement, l'une d'elles se rattachant à la tonique, l'autre à la dominante. Le pouvoir d'attraction oscille donc de l'un à l'autre de ces degrés et avec une telle régularité, que même s'ils n'ont pas été écrits par le compositeur, notre oreille les évoque, les déduit de l'ensemble sonore qui défile devant elle, et reconstitue par un atavisme séculaire le balancement cadentiel qui est comme l'ossature de toute la musique occidentale.

La hiérarchie des sons diatoniques absorbe les chromatiques ; ceux-ci ne représentent que des écarts des notes réelles ; comme des ressorts légèrement déplacés de leur position d'équilibre, ils y reviennent obligatoirement ; c'est le double phénomène d'attraction et de résolution ; les sons chromatiques se résolvent sur les degrés naturels, ceux-ci sur les degrés principaux, qui eux-mêmes se résorbent finalement dans la tonique.

Chez les classiques, cette musique tonale est essentiellement consonante, au sens qu'on donnait à ce terme jusqu'à ces dernières années ; c'est-à-dire que l'accord de repos ne pouvait présenter que la forme : *Do-Mi-Sol* ou toute construction analogue. L'adjonction d'un quatrième son réel créait la dissonance.

Il semble superflu d'entrer dans d'autres détails, ces rappels sommaires suffisant à fixer un point de départ.



Les traités d'harmonie ouvrent la porte à la musique tonale dissonante ; tous les artifices recélés par les chapitres consacrés à la préparation des dissonances, à leurs résolutions ; à l'emploi de notes étrangères, d'accords de 4, 5, ou 6 sons, avec ou sans éléments altérés ; au cortège en un mot, de toutes les « exceptions » qui gravitent autour de l'accord parfait, l'assaillent, l'enveloppent, le rendent dissonant — tous ces artifices peuvent devenir autant de prétextes à l'émancipation d'une écriture en quête de nouveauté. Il suffit de faire d'une exception la règle pour atteindre, par exemple, ces enchaînements de neuvièmes qui ont scandalisé les oreilles de 1900 ; que le compositeur accumule et systématise les formules réputées exceptionnelles, qu'il ait la malice de dissimuler ou même de supprimer les basses caden-

tielles, et l'entendement musical désemparé ne parvient plus à discerner assez rapidement ni avec assez de netteté à quel pôle — tonique ou dominante — doivent être rattachés les sons qui surgissent, imprévus, déguisés, dépouillés de cette espèce de courtoisie par laquelle, d'un bout à l'autre d'une œuvre, chacun annonçait son successeur avant de s'évanouir ; dès lors la liaison ne se fait plus, les instants sonores successifs paraissent indépendants les uns des autres, l'âpreté des dissonances s'affirme démesurément, occupe tout le champ de notre attention, abolit les réflexes qui nous permettraient de reconstituer la logique latente de la trame musicale et finit par nous convaincre que celle-ci est tissée de parti pris, à l'encontre des lois immanentes de l'harmonie et de la composition.

On a compris qu'il n'en est rien ; de même qu'un habile juriste sait extraire du code tout ce dont il a besoin, et tourner la loi tout en la respectant, de même le compositeur subtil, imprégné des traités, se servira de leurs préceptes pour produire les sonorités les plus inattendues et les plus subversives ; si l'auditeur se donne la peine de maîtriser son étonnement ou sa nervosité, il reconnaîtra bientôt sous les oripeaux du chromatisme et de la dissonance, l'alternance fondamentale des deux familles de sons, le défilé des modulations, et le profil des cadences dont l'enchaînement ininterrompu est le facteur de cohérence de l'écriture classique.

La musique tonale dissonante n'est donc qu'une extension des procédés traditionnels ; ce n'est qu'en vertu du sentiment de surprise qu'elle provoque chez l'auditeur, qu'elle le désoriente et lui paraît anti-tonale. On verra, par ce qui suit que la musique dissidente, fondée sur l'éviction des cadences tonales, est beaucoup plus rare qu'on ne le suppose ; en France elle est à peu près inusitée.



La musique dite polytonale est par là-même définie ; elle fait entendre simultanément deux ou plusieurs tonalités.

Une question préalable surgit : est-il réellement possible de superposer plusieurs lignes mélodiques, telles que chacune d'elles conserve son individualité au point que sa tonalité propre ne soit pas absorbée par l'ensemble ?

Ce n'est pas absolument certain ; pour que cette indépendance subsiste, il faut d'abord que chaque mélodie soit très tonale, que ses éléments constitutifs accusent la tonalité, qu'ils suggèrent invinciblement la cadence

fondamentale, et sans équivoque ; les musiciens savent en effet qu'un motif mélodique peut présenter une certaine ambiguïté et se prêter à deux ou trois harmonisations dans des tons et même dans des modes différents. Lorsque, dans une polyphonie de J.-S. Bach, nous prélevons un fragment appartenant à une ligne intermédiaire, nous remarquons parfois que ce fragment, entendu isolément, pourrait être harmonisé dans un autre ton que celui de l'ensemble. Mais dans ce cas, il s'agit de tons voisins et l'indécision tonale de ces éléments malléables les prédispose à se fondre dans les harmonies imposées par les cadences rigoureusement dessinées de la basse.

La première condition de l'écriture polytonale sera donc d'installer chacune des parties dans un ton univoque aussi éloigné que possible de ceux de ses voisines ; le problème n'est pas si aisé qu'on pense, et l'on peut se demander s'il est réalisable d'écrire dans plus de trois tons différents sans que la reconstitution d'une tonalité unique ne se fasse automatiquement et par le seul penchant de nos habitudes musicales.

Pour obvier à cet inconvénient qui est susceptible de se produire à partir de trois tons superposés et même avec deux tons seulement, certains compositeurs ont imaginé d'harmoniser d'une façon strictement tonale chacune de leurs mélodies constitutives. Ce ne sont donc plus des *monodies* plus ou moins individualisées, mais des *trames harmoniques* qui cheminent simultanément, chacune d'elles s'efforçant d'affirmer une tonalité sans point de contact avec ses concomitantes.

D'autre part, et quelle que soit la nature des éléments hétérogènes utilisés — monodies ou polyphonies — il faudra tenir compte de la prépondérance que nous attribuons aux basses ; si l'élément grave est d'une tonalité très accusée il risque de l'imposer à tout l'ensemble ; si, pour parer à cette éventualité le compositeur atténue le caractère tonal de la basse, celle-ci sera sans doute attirée par les parties supérieures avec lesquelles elle fusionnera, qu'elle complétera pour constituer une tonalité unique. On voit que le problème de la polytonalité, s'il n'est pas impossible à résoudre est du moins des plus délicats, et exige une vigilance de tous les instants de la part de l'auteur.

De bons esprits ont d'ailleurs pu prétendre que, malgré la rigueur des précautions prises, la polytonalité ne pouvait exister que sur le papier : pratiquement, nos réflexes musicaux nous incitent toujours, dès l'audition de n'importe quel complexe, à lui découvrir instantanément une fondamentale unique. Cette faculté n'est pas si générale qu'on veut bien le dire, les réactions du public contre la musique polytonale ou simplement

dissonante en sont la preuve ; de plus, si tel discours polytonal nous suggère une série de fondamentales, celles-ci ne s'ordonnent plus — sauf par hasard — suivant la hiérarchie tonale ; leur succession se réfère à une échelle imprévisible, sans doute inusitée, et si nous parvenons à reconstituer *une tonalité*, elle sera vraisemblablement différente de la tonalité classique. La discussion de ces hypothèses nous entraîne une fois de plus à nous demander s'il n'existe qu'une tonalité, et dépasse ainsi le cadre de cette étude.

Quoi qu'il en soit et sans nous écarter du domaine concret, la polytonalité est réalisable, au moins pour l'oreille de l'auditoire moyen. On vient de voir que par un singulier paradoxe ce mode d'écriture se conforme strictement au principe tonal ; mais il oppose ce principe à lui-même en émettant simultanément des cadences tonales qui n'ont aucun point commun ; l'audition de ces cadences réelles ou virtuelles qui se refusent à coïncider est évidemment en contradiction avec le principe monotonal qu'elles affirment cependant toutes en même temps.



La musique atonale relève d'un tout autre point de vue.

Tout d'abord acceptons l'adjectif « atonal » en convenant que ce genre d'écriture a rompu avec certains principes fondamentaux de la musique classique. La croyance en une tonalité unique, immuable, et qui plus est, « naturelle » a seule permis de considérer que toute musique décidée à se passer de la cadence parfaite serait *ipso facto sans tonalité*. Il est pourtant clair que toute musique compréhensible, ne serait-ce que pour un petit nombre, procède d'une tonalité, c'est-à-dire qu'elle s'assujettit à certaines lois organiques qui président à l'agencement des sons, aussi bien dans le sens vertical que dans le sens horizontal. Que ces lois soient dérivées comme l'a voulu Rameau d'un choix arbitrairement opéré parmi les points singuliers d'un phénomène vibratoire, — qui d'ailleurs n'a pas une forme unique dans le domaine acoustique, — qu'elles se rattachent à tout autre phénomène périodique, sonore ou non, ou qu'elles soient le produit d'une conception purement intellectuelle — cela importe peu ; de toute façon, elles contiennent une grande part de conventions ; que l'auditeur connaisse ou devine ces conventions, surtout, qu'il saisisse la logique, le plan d'écriture dont elles sont génératrices et la musique lui paraîtra tonale ; il n'y a pas de musique proprement dite, qui soit dépourvue de tonalité ; on peut

dire sans paradoxe que la tonalité est une conséquence de la musique, bien loin que celle-ci la conditionne, et de plus en plus il paraît abusif d'exclure *a priori* du domaine artistique toute œuvre qui ne procéderait pas de la cadence parfaite ; c'est vouloir faire sinon d'un épiphénomène, du moins d'un procédé commode d'écriture, la condition *sine qua non* de l'œuvre d'art.

Ainsi donc conservons le terme « atonal » mais sachons ce qu'il veut dire, sachons que la musique atonale recèle une tonalité et voyons en quoi elle consiste.



L'écriture atonale est encore à ses débuts, parmi ses adeptes les uns ont confié leur doctrine à l'imprimerie ; les autres professent la leur propre en la perfectionnant constamment ; les autres ne prêchent que par leurs œuvres musicales. En dépit des divergences sérieuses qui séparent les procédés employés par les uns et par les autres, il est quelques points sur lesquels ils paraissent être d'accord.

L'échelle fondamentale rejette les formes de la gamme dite de Pythagore, ou d'Aristoxène, ou des « musiciens », etc., et adopte le tempérament égal de douze sons, c'est notre échelle chromatique avec les demi-tons rigoureusement égaux.

L'essence de toute œuvre est un motif *mélodique*, qui doit comprendre les 12 degrés chromatiques, si l'on ne tient compte que de l'*ordre* de ces notes dans le thème initial, on obtient un schème dont l'agencement gouvernera toute la composition.

Étant donné que le principe de la tonalité classique est abandonné, il n'y a plus de tonique, ni de dominante, ni de sensible ; ni attraction, ni résolution ; ni cadence parfaite, imparfaite, évitée, rompue, etc. Tout accord peut être enchaîné à n'importe quel autre accord (1) ; cependant si les recettes traditionnelles disparaissent, elles sont remplacées par d'autres, dérivées de la nécessité de concilier les exigences de l'oreille et celles des

(1) Incidemment, on pourra prétendre, que l'harmonie indifférente, qui résulte de la structure atonale, peut-être entendue tonalement, l'oreille reconstituant automatiquement les basses cadentielles ; cette possibilité est d'ailleurs plus grande par l'atonalité que par la polytonalité.

« 12 sons » ; que ces recettes ne soient pas énoncées très explicitement se conçoit : chaque pionnier de l'atonalité, s'il a trouvé sa propre formule et s'il est à même de répondre en ce qui le concerne à tous les cas particuliers, est par contre à la recherche de théorèmes plus généraux dont l'ensemble constituera un jour la doctrine atonale.

Pour le moment il est permis d'avancer que c'est surtout l'oreille qui guide le compositeur atonal ; le problème qu'il résoud constamment, paraît être d'éviter toute dépression dans le volume de son des accords successifs. C'est un fait d'expérience, qu'étant donnés deux accords formés du même nombre de notes, et émis avec la même force, l'accord dissonant paraît plus sonore, plus fourni, plus riche que l'accord consonant ; c'est dire que dans l'écriture atonale l'accord parfait ne se justifiera que par un effet de contraste, et que le degré de dissonance jouera un rôle prépondérant dans le choix et l'enchaînement des harmonies : c'est de lui en effet que dépendent d'une part l'homogénéité sonore, d'autre part la possibilité d'oppositions indépendantes de l'intensité proprement dite. On comprend ainsi comment la dissonance (au sens classique du mot) a pu devenir le pivot de l'atonalité, et pourquoi elle y a abandonné toute intention et tout pouvoir expressifs. Il faut ajouter que les compositeurs ralliés à cette nouvelle doctrine ont inconsciemment attribué des coefficients aux superpositions harmoniques dont ils se servent, et que chacun d'eux marque quelque prédilection pour tel ou tel enchaînement qui devient ainsi comme une *cadence* distinctive de sa personnalité.

A vrai dire l'atonalité n'affecte que les éléments de l'esthétique : la forme de la mélodie, l'écriture harmonique, le travail de composition thématique ; le rythme échappe naturellement à cette conception, strictement sonore, et par répercussion, les cadres de la construction.

Tous les procédés du contrepoint classique sont recommandés et exploités : le canon, la fugue, les formes anciennes ou populaires sont adoptées par les sonorités atonales ; il existe au surplus, des œuvres développées : quatuors, suites pour grand orchestre, concertos, œuvres lyriques en plusieurs actes, — entièrement fondées sur l'atonalité, et présentant une unité de même ordre que celle qui se dégage des compositions classiques similaires.



Bien que sommaires, les indications que nous venons d'exposer montrent suffisamment que la musique dite moderne appartient au moins à trois types différents, conditionnés respectivement par trois techniques assez nettement déterminées. Elles présentent cependant des points communs : la dissonance et l'éloignement de la tonalité classique ; ce que nous avons dit plus haut de la corrélation de ces deux facteurs explique que l'auditeur n'opère aucune distinction entre ces divers modes d'écriture ; cependant les compositeurs ne les utilisent pas indifféremment et une étude esthétique détaillée nous amènerait à délimiter avec une certaine précision le territoire propre à chacun de ces procédés.

La musique dissonante tonale descend en droite ligne du chromatisme expressif exploité par le romantisme ; toute musique à caractère pathétique incline à colorer ses mélodies et ses harmonies de sons altérés dont les attractions multiples vers les degrés de résolution, puis ces résolutions (même retardées ou incomplètes), produisent ces alternatives de tension et de détente utilisées par tant de compositeurs du XIX^e siècle, Wagner en tête, et par les néo-romantiques du XX^e siècle, pour l'expression sonore des passions, des situations dramatiques, des paroxysmes et en général de ce qui relève de l'exagération ou de l'exaspération des sentiments. Tout naturellement, ce procédé s'est glissé dans la musique de ballet et dans la musique symphonique dès que celles-ci commentent un programme avoué ou non, qui comporte des états psychologiques aigus. De façon générale le public, à moins qu'il ne soit incommodé par la rugosité ou l'instabilité de cette écriture, s'adapte à ses conventions et se laisse dominer par l'enchaînement d'harmonies considérées comme expressives et dont l'action physique est d'ailleurs peu discutable.

La musique polytonale ne peut se réclamer d'un si long passé — au moins comme système d'écriture — et il est encore assez difficile de définir le rôle qui lui est imparti dans la composition contemporaine. Peut-être cependant doit-on considérer qu'elle se prête davantage aux nécessités d'ordre descriptif ; son imprécision la destine, du moins en théorie, aux tableaux lointains, brumeux, aux circonstances mal définies ; à la vérité, si certains auteurs modernes semblent avoir utilisé la polytonalité dans cette intention, d'autres, par contre, paraissent n'en avoir voulu tirer que des effets d'ordre *exclusivement musical* (et non plus descriptif) ; sans doute, ont-ils eu raison. Jusqu'à présent, l'esthétique de la polytonalité n'est même pas ébauchée ; elle n'est représentée qu'incidemment, dans les œuvres les plus diverses, et de telle sorte que l'auditeur n'en perçoit pas toujours

la nécessité ; de là, entre l'auteur et une partie de l'auditoire ce désaccord qui se traduit tantôt par une franche hostilité, tantôt par une hilarité un peu nerveuse ; cette dernière attitude n'est peut-être pas tellement imprévue qu'on pourrait le croire, car la superposition des tonalités revêt dans certains cas l'aspect de la parodie et donne lieu à des rencontres qui peuvent être appréciées par les humoristes.

Quant à la musique atonale, telle que nous l'avons définie plus haut, elle ne peut que répondre à un tout autre état d'esprit. Renonçant à tous les procédés d'expression et de description mis en œuvre dans les techniques qui se rattachent à la tonalité ramiste, la doctrine de l'atonalité paraît convenir particulièrement aux formes de la musique pure. De fait les partitions les plus récentes qui se réclament de la stricte théorie atonale sont des *Quatuors*, des *Trios*, des *Suites*, des *Variations* ; les œuvres vocales ou dramatiques d'ailleurs peu nombreuses, qui procèdent de cette écriture sont à tous points de vue assimilables à des compositions symphoniques. Il ne faudrait pas admettre cependant que la musique atonale se refuse à toute expression de nature émotive ; ce serait décréter, implicitement, que seule la structure traditionnelle se prête à la traduction des sentiments et méconnaître le pouvoir des musiques de tous les pays et de toutes les époques qui demeurèrent étrangères à la technique et aux conventions du classicisme occidental. En élargissant le domaine des possibilités, le chromatisme se trouve multiplié dans ses emplois, mais dilué, rapetissé, atténué dans sa signification qui reposait en grande partie sur un accord tacite entre l'auteur et le public ; en revanche de nouvelles ressources sont proposées au compositeur, et si l'auditoire momentanément désorienté proteste contre la sécheresse, l'uniformité, l'indifférence, des équations grimaçantes qui défilent devant lui dans le brouhaha de timbres amorphes, il n'est pas certain que son jugement ne soit pas fondé sur sa seule incapacité à saisir la logique, les conventions, la subtilité d'une construction sonore dont le mécanisme lui est inconnu. Il faut se souvenir que toute innovation musicale, et cela de tous temps, a soulevé la réprobation et a été réputée contraire à l'ordre normal des choses. L'atonalité qui n'est musicalement qu'une *autre* tonalité, et scientifiquement, qu'une extension sans doute de la monotonalité, jouit actuellement d'une mauvaise réputation ; sa froideur et son air revêche la rendent antipathique à tous les amateurs de musique qui viennent chercher au concert des émotions, rapidement émoussées du reste, plutôt que la satisfaction d'une curiosité intellectuelle.

Après avoir tenté de définir chacun des trois types de musique dissidente, puis d'en avoir indiqué de façon très générale les circonstances d'utilisation et les réactions qu'elles provoquent dans l'auditoire, il nous resterait à déterminer comparativement les œuvres et les écoles qui se rattachent plus ou moins étroitement à chacune de ces techniques ; à découvrir les conditions de tous ordres qui ont réagi sur la musique pour l'orienter vers ces formules novatrices ; enfin à fixer la place de chacune d'elles dans l'évolution de l'art et de la pensée en Occident.

On comprendra que nous ne puissions aborder en un simple travail de vulgarisation des problèmes dont le haut intérêt, mais aussi la complexité, se devinent aisément.

Nous voudrions cependant rappeler que le côté technique de cette question a intéressé quelques théoriciens et non des moindres ; d'une part Schoenberg a pressenti l'atonalité dans son traité d'harmonie qui est certainement l'une des plus puissantes tentatives d'émancipation de notre époque ; J. M. Hauer, Heimert ont formulé les principes de l'atonalité, Aloys Haba a mis sur pied une doctrine harmonique qui repose sur une conception tonale peut-être plus large que l'atonalité ; en France même, d'autre part, la polytonalité a trouvé des commentateurs ou des exégètes jusque dans le *Traité d'Improvisation* de M. Marcel Dupré, et dans le *Traité de l'Harmonie* de M. Ch. Koechlin. Le lecteur pourra se reporter à ces travaux pour avoir *de visu* et *de auditu* des détails pratiques sur ce mode d'écriture et sur l'interprétation classique qu'on en propose. Il faut savoir gré à M. Kœchlin en particulier, d'avoir consacré de nombreuses pages — et aussi des études développées — à ces essais novateurs ; il ne nous semble pas cependant qu'il en ait nettement dégagé les caractères fondamentaux ; le paradoxe de la polytonalité ne ressort pas clairement, et l'on ne découvre pas la différence irréductible qui sépare le principe polytonal du principe atonal. La loi des « douze sons » d'ailleurs, lui paraît inconnue et, de même que la plupart de nos compatriotes, il considère comme atonale de la musique écrite il y a dix ans et plus, c'est-à-dire bien antérieurement à la pratique rigoureuse de cette technique.

Au surplus, le lecteur peut être assuré qu'il n'a pour ainsi dire jamais entendu en France de musique atonale. Celle-ci est exploitée en Autriche et en Allemagne par des auteurs dont les œuvres les plus caractéristiques n'ont pas encore franchi nos frontières. C'est bien à tort qu'on a prétendu que telle musique d'Igor Stravinsky, Arthur Honegger ou Darius Milhaud est atonale ; ces compositeurs usent surtout de la musique tonale disso-

nante, et aussi de la polytonalité. Ces deux techniques sont répandues dans tout l'occident ; elles se mélangent en diverses proportions et donnent ainsi naissance à des tonalités de teintes plus ou moins définies, qui s'échelonnent de la cadence parfaite aux frontières mêmes de l'atonalité. La nuance d'Hindemith est à ce point de vue des plus caractéristique et son écriture jouit d'une élasticité qui semble recéler de grandes ressources.

Il est à remarquer qu'à mesure qu'on approche de l'atonalité et qu'on y pénètre l'intérêt musical résulte d'éléments de plus en plus dégagés des conventions classiques ; en particulier les contrastes d'intensité, que les wagnériens ont poussé jusqu'à l'exagération, l'emphase mélodique, le rubato, font place à des effets toujours plus sobres, à des reliefs subtils, à des coloris de finesse qui éveillent plutôt l'idée de la fresque que celle de l'architecture.

Enfin, et c'est un signe, les théoriciens, les physiciens, semblent ouvrir la voie au mouvement novateur en mettant en valeur le relativisme des échelles traditionnelles, le mécanisme tonal de certaines écritures dissidentes, et les possibilités acoustiques presque innombrables que l'Occident a négligées jusqu'ici en se limitant à l'échelle diatonique.

La polytonalité exclusive, l'atonalité rigoureuse ne sont vraisemblablement pas la musique de l'avenir ; mais leurs principes et leurs produits, de nature ésotérique, happés par le courant à sens unique de l'évolution musicale, absorbés, assimilés par l'usage quotidien, ont déjà orienté vers des tonalités moyennes d'une large application et d'une législation plus souple, une génération entière de jeunes musiciens. C'est le rôle d'ailleurs des doctrines intransigeantes d'être violemment combattues, mais de ne disparaître qu'après avoir imprégné leurs adversaires des idées essentielles et directrices sur lesquelles elles s'étaient édifiées. Il est croyable que les différents types de musique dissidente que nous avons décrits se fondront quelque jour en une tonalité élargie que rejoindra alors le développement des facultés de synthèse auditive de la collectivité musicale.

ARMAND MACHABEY.

