

tera la note de repos par excellence de tout le système. Mais, il convient de remarquer que l'impression ressentie différera totalement selon que la Tonique sera plus spécialement entendue comme finale de l'un et de l'autre Tétracorde.

La sensation de repos que nous procure la Tonique est en effet d'autant plus vive que l'attraction exercée par cette note est tout d'abord plus énergiquement affirmée. Aussi, l'effet maximum est-il obtenu par la résolution sur la finale de la note qui, sans le Tétracorde, subit le maximum d'influence : la sensible.

Or, la gamme — formée de deux tétracordes — comprend nécessairement deux sensibles. Mais, par suite de l'emploi d'un des tétracordes sous sa forme renversée, une seule de ces deux notes (celle qui appartient au Tétracorde parfait) conserve réellement toutes les qualités caractéristiques d'une sensible. Cette note (C en majeur, fig. 24 et c en mineur, fig. 25) est donc la seule qui, dans le système-gamme, puisse par sa résolution normale sur la Tonique nous donner l'illusion du repos absolu. On lui réserve pour cette raison le nom de *note sensible*.

Quant à la seconde (sensible du Tétracorde renversé), sa valeur résolutive est absolument nulle, puisque l'altération dont elle est affectée vient détruire son affinité naturelle pour la Tonique. Pour cette raison, nous dénommerons la note en question (c- en majeur, fig. 24 et C- en mineur, fig. 25) la *note indifférente*.

XXXV. — Les deux notes modales.

L'affirmation nécessaire de l'unité modale oblige à réserver dans la gamme deux notes au moins (une par Tétracorde) ayant pour but spécial de déterminer la modalité choisie. Examinons quelles seront ces deux notes.

Nous avons dit au §. VIII que la modalité se trouvait indiquée par la position aiguë ou grave des deux notes intérieures et plus particulièrement de la sensible. Mais, nous n'avions alors en vue que le Tétracorde théorique, c'est-à-dire un élément isolé, conventionnellement admis comme inemployable autrement que sous sa forme complète et dans son sens normal. Dans la gamme, unité pratique et complexe, les deux Tétracordes sont, au contraire, fréquemment employés sous une forme incomplète, quelquefois même simplement esquissés et le sens de leur mouvement général peut être quelconque.

Or, l'emploi des notes choisies comme modales sera nécessairement fréquent dans un pareil système et la note sensible du Tétracorde parfait, en raison de la puissance résolutive sur la Tonique se prête mal à un usage répété. Par suite, la note intermédiaire de ce Tétracorde (B en majeur, fig. 24 et b en mineur, fig. 25) et, par symétrie, la fausse sensible du Tétracorde renversé (b+ en majeur et B+ en mineur), sont considérées comme les deux *notes modales* de la Gamme. Leur valeur esthétique est toutefois légèrement différente et c'est naturellement celle qui se trouve placée dans le Té-

tracorde expressif qui donne le maximum d'effet.

Conclusion

La Gamme, telle que nous venons d'apprendre à la connaître, c'est-à-dire, simple développement d'un élément d'origine naturelle et d'ordre fondamental en musique : le *Tétracorde*, présente dans sa contexture intime de notables différences avec les constructions de même nom artificiellement obtenues par les physiiciens et les harmonistes.

Ce fait, insignifiant en apparence, est en réalité de la plus haute importance. Entraîné dans une voie mauvaise par la faute des théoriciens, l'homme a pu méconnaître en effet pendant des siècles la véritable mode de génération de l'échelle tonale et mélodique. Qu'importe, puisque — ainsi que nous l'avons démontré par l'étude des origines — la base réelle de la Tonalité est en nous-mêmes. Or, la nature reprend toujours ses droits et c'est pour cela que l'histoire de la musique n'est qu'un perpétuel conflit car, à l'encontre de toutes les théories, en dépit de tous les systèmes, les musiciens (les maîtres tout au moins) sont — nous le verrons plus tard — toujours inconsciemment revenus aux deux formes types : majeure et mineure que nous venons d'étudier.

Pour l'instant, nous nous contenterons de faire remarquer que l'unité mélodique et tonale, ainsi conçue, possède au point de vue esthétique une incontestable supériorité sur tous les systèmes proposés jusqu'à ce jour car c'est la seule qui réunisse à la fois les deux conditions fondamentales de toute création vraiment artistique : *L'Unité* et la *Variété*.

TH. MANGOT



La situation actuelle de la Jeune musique française Par Camille Mauclair

Le fascicule de Juin de *La Revue* contient un article fort intéressant de M. Camille Mauclair, intitulé : la Situation actuelle de la Jeune Musique française.

Après avoir parlé du parallélisme des différentes formes d'arts, notre distingué confrère constate que nous sommes « en plein impressionnisme sonore » et il fait le procès de la jeune école représentative de cette tendance :

L'ancienne « harmonie imitative » si décriée, rudiment d'impressionnisme sonore, devient un art, un art « amusant » pour prendre une expression d'atelier, un art extérieur aussi compliqué et subtil que la facture d'un paysage de Claude Monet. Une des causes essentielle de l'intérêt de cet art consiste précisément dans sa technique elle-même, surprenante par la curiosité des timbres, la polyrythmie la dilution de l'onde sonore jusqu'à une poussière de jet d'eau. C'est le jeu d'une virtuosité amoureuse d'elle-même gracieusement irritante comme le talent d'un jongleur japonais. Mais le sentiment est ce qu'on y rencontre le moins. On ne peut s'empêcher de comparer ce réveil perfectionné de l'harmonie imitative aux musiques pianistiques, aux

concertos, aux « morceaux de concert » du temps de Thalberg et de Herz, de Field et de Dussek, contre lesquels le jeune Schumann réagit d'un élan si superbe vers 1840 en remontant à Bach et à Beethoven.

Cette musique récente, certes, dit merveilleusement et strictement ce qu'elle veut dire : mais elle dépense beaucoup d'art pour dire très peu de chose. C'est exactement ce que nous a montré la peinture de certains impressionnistes, découvrant mille nuances dans un bout de terrain, mais ne songeant point qu'un bout de terrain même multicolore, ne compose pas un tableau. Nous sommes là en présence d'une attrayante superficialité. Ce n'est pas à dire qu'un musicien aussi doué et aussi jeune que M. Ravel ne pourra que s'en tenir là. Outre une science complète, il a la faculté de l'humour, une grâce ailée, un goût pour l'espièglerie qui rappellerait parfois la bouffonnerie raffinée d'un Jules Laforgue, et une originalité qui le conduira peut-être, bien loin de l'art guindé, vers une musique comique d'un savoir bizarre. Mais les autres musiciens d ce qu'on peut appeler le groupe Ravel sont, si j'ose dire, moins concertants que déconcertants.

Ils s'adonnent à l'esthétique du souffle court. La mélodie est leur grande ennemie, et s'il rencontrent une idée musicale, ils l'étouffent aussitôt : le balbutiement les amuse, et ils s'instruisent dans le bel art d'inquiéter l'oreille. Leurs œuvres sont, comme les productions de touches sonores, divisées à l'infini, et leur façon d'exposer un rythme et un timbre a quelque chose de cinématographique, une instabilité fébrile qui n'exprime point la vie et qui déçoit la sensibilité, après l'avoir sollicitée jusqu'à l'agacement, par un parti-pris d'inaboutissement. Le désaccord est grand entre la multiplicité des moyens, la complication des effets, et l'insignifiance du thème. C'est un flirt sonore qui ne conduit ni à l'aveu ni à l'étreinte, et toute cette musique a l'air d'un prélude perpétuel. Elle a pris, de l'art de M. Debussy, uniquement la lettre, les procédés : elle est intéressante, elle n'émeut jamais. Au surplus est-elle faite par des hommes pour qui l'émotion, et l'éloquence sont à éviter comme « intruses en la maison ». Ils veulent uniquement la musique pure, c'est-à-dire la combinaison de timbres et de rythmes trouvant son but en soi-même, la jouissance auditive et pourtant abstraite de la transformation des sonorités. Et ceci est le fait de quelques néo-impressionnistes qui, confondant le tableau et le tapis, considèrent un tableau comme une pure combinaison de valeurs et de tonalités n'ayant pour véritable sujet logique que la jouissance optique résultant des réciprociétés de ces éléments. C'est une conception très artistique, très séduisante, et pourtant très fautive, sur laquelle je reviendrai tout à l'heure.

M. Camille Mauclair inspecte ensuite le camp adverse, celui de la *Schola Cantorum* et après avoir exposé les motifs de la querelle entre *horizontalistes* et *verticalistes*, il conclut comme suit :

Les uns sont compassés et les autres excentriques. Mais ils sont réunis plus qu'ils ne le pensent par plusieurs considérations. La première est que manquer d'inspiration native, et ne point réussir à la remplacer par les vertus du fort en thème, revient à peu près au même que briser constamment son inspiration par un polymorphisme exaspéré, et qu'être bardé de règles est aussi fâcheux que les envisager à rebours. La seconde considération, c'est que l'art dogmatique et l'art chaotique ennui également le public et le déconcertent autant que par exemple les imitations d'Ingres laborieusement agoullées.

Mais voici une autre observation très caractéristique, que nous avons faite maintes fois et que M. C. Mauclair relève avec force :

Ce qui frappe d'abord, c'est le défaut absolu de puissance. La musique actuelle est curieuse,

prenante, savante, ouvragée, rare ; je pourrais offrir un bon lot d'épithètes ; mais elle est petite, elle est toute petite. Mon Dieu, qu'elle est donc ! Sans doute ses auteurs la font ainsi pour la faire avec soin, mais vraiment, à ce point ! Et puis elle a le seul tort qu'avait le lument de Roland, douée de toutes ses qualités : c'est qu'elle est morte. Elle ne vit pas, parce qu'elle est conçue selon une esthétique qui coupe les ponts entre elle et la sensibilité du public. Et enfin, elle est ennuyeuse. Eh ! quoi ! une musique si « amusante » ! Oui. Elle est ennuyeuse non point à la façon des œuvres plates et monotones, mais parce qu'il y a une disproportion considérable entre la fatigante attention qu'elle exige et l'impression fugace que nous en recueillons. Elle fatigue et ennuie comme les tours d'un équilibriste que nos yeux finissent par ne plus pouvoir suivre.

Les délicats que sont nos scholistes et nos « ravelistes » sont malheureux ; rien ne saurait les satisfaire, mais surtout la mélodie, l'ennemie-jurée, l'incarnation de la poncivité ! Dès qu'une malheureuse mélodie s'avise de chanter entre eux — et on pressent chez certains qu'il pourrait en naître d'exquises — ils rougissent de honte et se précipitent pour la briser, la décomposer, la rendre méconnaissable. La mélodie, c'est l'émotion visible : il ne faut pas d'émotion. La seule émotion musicale permise, c'est la satisfaction résultant d'une opération mathématique très savamment préparée, conduite et terminée.

Ce n'est pas cette musique-là que la foule espère et attend. Et la foule est devenue exigeante, parce qu'on a déchaîné en elle une violente et tyrannique passion. On l'a rendue mélomane. On a tant fait, que le concert orchestral est devenu pour elle un besoin. On a ouvert une voie nouvelle à l'irruption de sa sensibilité collective, à l'expansion de son énergie nerveuse. On l'a électrisée par la symphonie, on a orienté vers la musique toutes ses tendances de mysticisme informulé, d'épanchement, de lyrisme. On l'a habituée à trouver comme à mettre dans la musique d'orchestre toutes ses émotions, ses évocations, ses imaginations littéraires, picturales, sentimentales. On a constitué un public névrosé, inquiet, enthousiaste, inégalement averti, cherchant tour à tour l'apaisement et l'excitation : et c'est avec les joies abstraites et sèches de la musique pure, à présent, qu'on prétendrait satisfaire cette foule ! Il est bien temps.

La marée monte ; le vent s'élève, la mer devient houleuse ! L'esprit s'échauffe et la parole de l'aède ne peut plus conserver le ton calme de tout à l'heure. Comme la vague qui vient couvrir de sa grande clameur le bruissement des petits cailloux roulant sur la grève en pente, celui qui a frémi aux souffles de Beethoven, de Schubert, de Schuman, de Berlioz et de Wagner lance à la musique moderne cet éloquent appel.

Cela était bon à l'époque où les arcanes de la musique étaient le domaine d'une élite très restreinte, dont les fidèles s'occupaient en petit comité d'un art ignoré de la masse. Mais les temps sont changés et, changés radicalement, avec une étonnante rapidité. La musique n'est pas la propriété des musiciens, c'est une réserve d'énergie nationale que les musiciens sont chargés d'entretenir, et ce n'est pas avec quelques gouttes d'essence subtile qu'on désaltérera la soif d'un peuple. L'idéal théorique de la musique pure est virtuellement dépassé ; y revenir, c'est prendre une attitude vieillotte et réactionnaire, c'est sacrifier une influence immense à un syllogisme. Bon gré mal gré, à tort ou à raison, il faut que la musique réponde à tous les désirs, emprunte à tous les arts, et roule péle-mêle dans son flot tout puissant des images, des émotions, des sentiments, des passions : elle ne peut plus s'en tenir à sa définition primitive, un jeu de timbres et de rythmes trouvant sa fin en

soi et créant chez l'auditeur averti un plaisir sensoriel et mental. C'est une religion, il y faut tous les éléments qui font vivre une religion, l'énorme apport des hérésies, des légendes, des superstitions, tout ce qui sépare un acte de foi d'une simple donnée métaphysique, tout ce qui transforme en enthousiasme un simple raisonnement.

Voici, maintenant, le cri d'alarme :

Encore quelques années de musique « pure », et il n'y aura aucun auditeur, sinon les compositeurs eux-mêmes, les doctes, les subtils, les puristes, les raffinés chercheurs de timbres et de rythmes inédits. Ils pourront, entre augures, traiter Beethoven de « vieux sourd » ayant dévoyé la musique « pure » dans la musique « littéraire », constater la pénurie d'idées musicales de Berlioz, peintre égaré dans la symphonie, condamner le « sentimentalisme » et la faible orchestration de Schumann et de Schubert, ne pardonner à Wagner qu'en faveur de son écriture instrumentale. émettre maint autre axiome ; nul ne les contredira, car il seront seuls. Ils auront lassé et éloigné par leur byzantinisme une foule qui, convertie et pleine d'enthousiasme, leur avait apporté son âme en un élan superbe et inespéré.

C'est vers le concert que M. Camille Maclair tourne tous ses espoirs et il lui dicte ses désirs :

L'effort devra s'employer à assurer la prédominance du Temple-Concert sur le Temple-Tréteau. C'est au concert symphonique que s'assemblent les fidèles, c'est là que se tiennent les assises de la nouvelle religion.

Et c'est pourquoi, précisément, il est illogique, il est impossible de n'y célébrer que des messes basses, c'est-à-dire de s'y tenir à la « musique pure » excluant tous les éléments hétérogènes que la symphonie s'est adjointe et que la foule exige. C'est pourquoi, au lieu de se contenter de délicieuses recherches techniques et de toutes petites œuvres très ciselées, il faut tenter des œuvres de vaste dimension. C'est une mode très répandue, élégante et dangereuse, que celle de l'aversion pour « la grande machine ». On est prompt à répondre que la proportion n'y fait rien qu'il peut y avoir plus d'art dans une page que dans une partition. C'est vrai en principe, tout autant que la conception de la musique pure : c'est aussi faux dans l'application. Non, il n'est pas toujours vrai que « la miette de Cellini vaille le bloc de Michel-Ange ». On ne luttera contre la facilité du théâtre, on ne donnera au concert son rang souverain, sa définitive dignité, qu'en créant dans le domaine symphonique de « grandes machines », ou, pour parler plus respectueusement, des œuvres de vaste synthèse émotive.

Et, rappelant l'exemple récent de l'audition à Paris de la 2^e Symphonie de G. Mahler, fort bien accueillie par « la foule française » au Châtelet, et, pour cela même, excommuniée avec indignation par les Scholistes, impressionnistes et puristes, M. Maclair appelle l'avènement de la Messe laïque avec solis, orgue, chœurs consacrée à des sentiments généraux » en prenant comme référence, pour éviter tout malentendu sur la signification des mots : l'Ode à la Joie de la 9^e Symphonie.

Nous partageons sans réserve les idées de notre illustre confrère, la noblesse, la générosité et la grandeur de ses aspirations. La maîtrise avec laquelle il les exprime, la passion avec laquelle il plaide la cause de la Musique-Art nous font regretter que Maclair, né poète, ne soit pas né également musicien, car il prêcherait

aujourd'hui mieux que par la parole : par l'exemple.

Nous craignons cependant que son appel ne soit que médiocrement entendu, car il ne saurait suffire à réformer les mœurs où nous vivons.

En effet, l'état actuel de notre art musical souffre de l'état actuel de nos mœurs, lesquels nous détournent des grandes émotions, pour nous livrer aux sensations les plus éloignées de notre condition humaine, commotions physiques du vertige de la vitesse, appareils de torture du Luna-Park, ou niaiseries des joueurs de bridge et des chercheurs de puzzies.

Une des plus grandes cantatrices de ce temps, nous disait, il n'y pas huit jours, à la suite d'un raid automobile, que le ronflement du moteur lui causait une volupté comparable à celle qu'elle éprouvait à chanter une mélodie de Wagner ! Si c'est flatteur pour le moteur, ce ne l'est peut-être pas autant pour l'auteur de la mort d'Yseult et l'on se demande quelle heureuse influence le teuf-teuf peut avoir sur la sensibilité que réclame la traduction d'une page de génie d'un grand maître.

J'ai essayé d'autre part de montrer combien nos mœurs nous éloignent de la beauté corporelle, base de toute esthétique.

Si l'on ajoute à cela que le goût de plus en plus marqué pour l'extraordinaire (course dans l'air succédant à celles sur terre) détourne l'esprit des choses simples, belles et fortes, si propices à la création de l'artiste, on s'apercevra qu'une nouvelle orientation de la musique n'est possible qu'avec une nouvelle orientation de nos mœurs.

Ceci posé, il convient de reconnaître combien la création des grandes œuvres est peu encouragée par les directeurs de concerts, dont elles sont l'effroi. Portez une symphonie aux Comités des Concerts Colonne ou Lamoureux, on vous la rendra en vous demandant une œuvre ne dépassant pas 10 minutes. Si l'œuvre compte des masses chorales, une question budgétaire se pose immédiatement, et il a fallu que des garanties monétaires s'ajoutent au grand nom et à la réputation universelle de M. G. Mahler, pour permettre une audition unique de sa 2^e Symphonie.

Enfin, entre les deux camps qui divisent la jeune musique française, n'y en a-t-il pas un troisième qui a su s'affranchir de la tyrannie des deux autres, et en tête duquel brille le nom de G. Enesco, que nous pouvons revendiquer comme nôtre, malgré son origine roumaine ? Jean Huré, Francis Casadesus, Paul Dupin, Alfred Casella et quelques autres se rangent dans ce jeune ne parti qui pourrait bien être celui de l'avenir.

A. M.

