

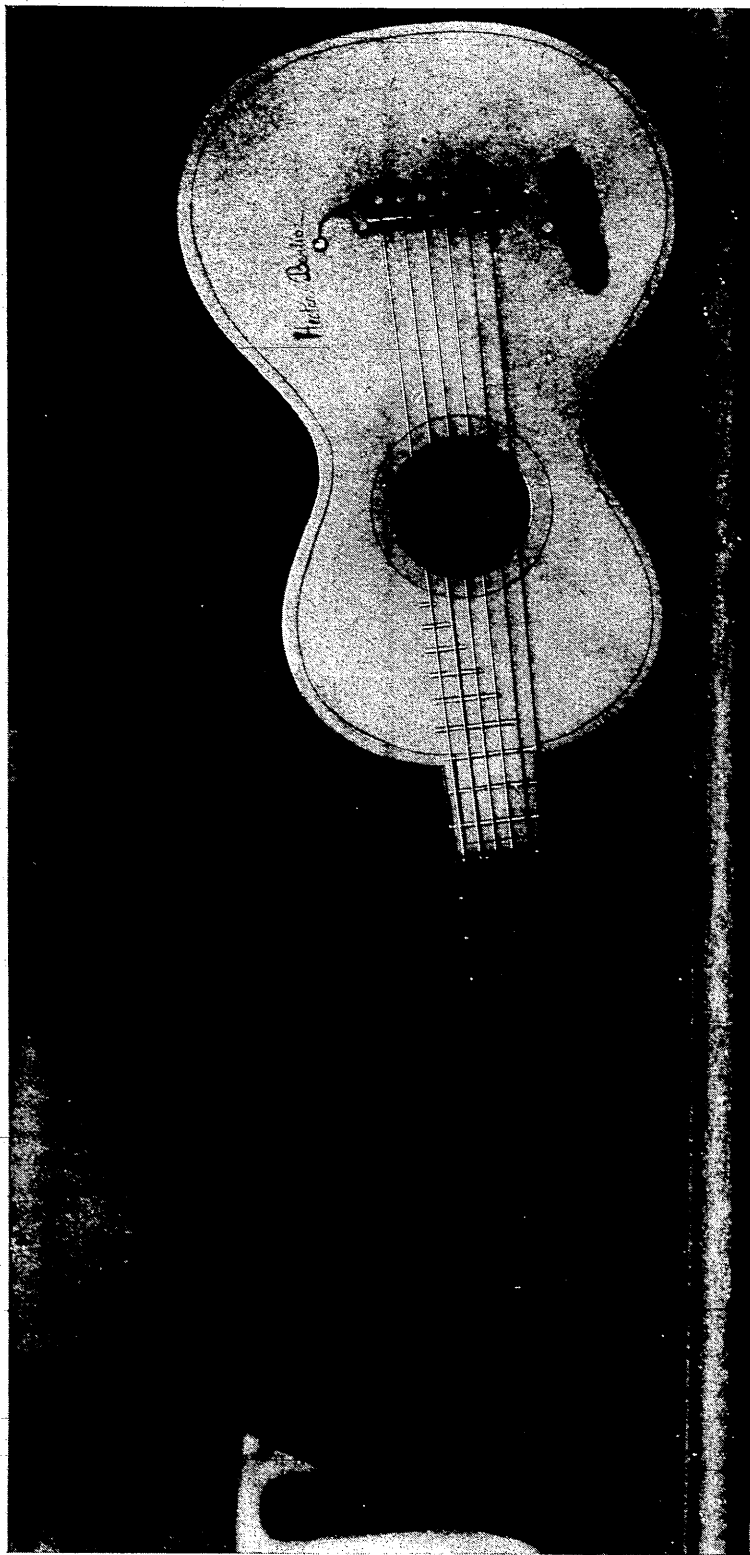
Conviction ou Connaissance

TONAL ou atonal ? La question de savoir lequel de ces deux systèmes est légitime, admissible, possible, nécessaire ou indispensable a pris une forme commode et maniable : elle est devenue une affaire de conviction. Pour ceux qui se trouvent devant ce problème, il présente l'avantage de leur permettre de suivre, en l'occurrence, — et sans tenir compte d'une cause technique décisive quelconque, — leurs inclinations, leurs humeurs et leurs sentiments, tout en n'oubliant pas certaines considérations d'ordre pratique apparentées à l'instinct de conservation. Ainsi, ils se savent couverts par le plus ou moins grand nombre de gens qui, comme eux, ne pensent pas, mais suivent leurs goûts, leurs humeurs et leurs sentiments. Tout cela n'est qu'une question de parti.

Dans un parti, ceux qui y adhèrent ont été séduits par certaines formules. Pourtant ils ne touchent jamais le noyau même, mais arrivent à côté, dans l'anti-chambre nécessairement réservée aux membres du parti. Comment, en effet, leurs besoins d'expansion et de succès pourraient-ils se développer, si cela n'était pas et si des lois sévères, résultat d'expériences profondes par lesquelles fut tracée la voie, montraient qu'il peut bien y avoir un calvaire à gravir, mais jamais un chemin de traverse à prendre, et que la bifurcation part d'un point où il faut, pour l'atteindre, s'être déjà éloigné de l'Art.

**

Sans compter ceux qui, actuellement encore, tirent leur subsistance de quelques accords consonants (ce qui peut, dans une certaine mesure se défendre pour des raisons de famille), la plupart des compositeurs vivants ont, au point de vue harmonique, tiré quelques conclusions de l'effet produit par les œuvres de Wagner, de Strauss, de Mahler, de Reger, de César Franck, de Debussy, de Puccini, etc., et le résultat de ces conclusions peut se résumer par le phénomène de l'émancipation de la dissonance. Nous en venons ici à la menace du centre de gravité tonal, déjà observée chez Wagner, et des problèmes s'énoncent qui ne sauraient trouver leur solution dans la conviction aveugle de partisans, mais exclusivement par le moyen de connaissances précises. La foi est une douceur et une consolation, et cependant même les religions se développent et évoluent, dans leur désir de parvenir à la forme de connaissance la plus parfaite possible du principe divin. Pourquoi faudrait-il donc qu'en Art la foi, qui tient pour définitives des



La guitare de PAGANINI, avec les signatures de Paganini et de Berlioz
(Musée du Conservatoire de Paris. V. l'article de M. Julien Tiersot)

formes nécessairement changeantes, fût autorisée à casser le verdict de certitudes vivantes ?

*
**

Un certain nombre de compositeurs modernes croient écrire selon le système tonal lorsque, au cours d'une série de faits harmoniques, ils introduisent de loin en loin une consonance majeure ou mineure, ou encore une tournure cadentielle. D'autres se le persuadent également, si, de temps en temps, il leur arrive de se servir de l'« ostinato » ou d'employer la pédale de basse. Tous agissent à la façon de ces fidèles qui pratiquent le commerce des indulgences : ils trahissent leur Dieu, sans toutefois se brouiller avec ses véritables vicaires, et ils étalent, sur leurs rapports coupables avec les dissonances, le manteau de la charité tout entier contenu en l'occurrence dans l'utilisation, à l'armure, de quelques signes autorisés par l'ambitieuse tonalité. De tels procédés n'ont sans doute pas grand chose de commun avec l'Art. Je tiens néanmoins à montrer pourquoi.

*
**

On fait dériver la tonalité des lois de l'acoustique. Mais la musique, en plus de ces lois et de celles qui résultent de la combinaison du temps et du son, obéit aussi aux lois de la logique. Cela nous oblige à grouper des éléments présentant entre eux certains rapports, pour leur faire prendre une forme plastique, et de façon que la courte durée des faits harmoniques suffise à nous permettre de reconnaître les figures, de saisir leurs relations et d'en comprendre le sens. On perçoit avec le moins d'effort les digressions qui peuvent le plus facilement être ramenées au ton fondamental : immédiatement celles qui offrent avec lui le plus d'analogie ; de façon moins directe les digressions où la suite exacte entre deux développements un peu éloignés l'un de l'autre peut se rapporter à un ou à plusieurs développements intermédiaires. Plus deux développements harmoniques sont distants l'un de l'autre, plus la digression est grande, plus le nombre des intermédiaires requis pour la perception du rapport est considérable et plus il devient difficile d'en saisir la marche et le sens. Le véritable but de la mise en évidence de la tonalité est donc de rendre facilement perceptibles les faits harmoniques. *La tonalité ne constitue pas une fin en soi, mais un moyen d'y parvenir.* Et sa nature même présente de grands avantages pour celui qui l'utilise. Voilà pourquoi les compositeurs contemporains ont toujours usé de la plus grande prudence dans la juxtaposition des faits harmoniques. Souvent même, ils ont poussé si loin cette précaution (soutenus qu'ils étaient par la tradition), qu'ils n'ont rapproché que tels phénomènes dont le rapport au ton fondamental était facilement perceptible. L'apparition d'accords que j'ai nommés vagabonds (*vagierende Akkorde*) dans mon traité d'Harmonie, — (ce sont en effet des vagabonds indéfinissables, à la fois ambigus, infidèles, trompeurs, querelleurs, accords bohêmes, sans patrie et sans domicile, mais toujours amusants), — l'apparition de faits harmoniques dont

la plus grande valeur réside précisément dans leur caractère ambigu, a si considérablement élargi le champ des phénomènes pouvant se rapporter à un ton fondamental, que la suprématie de ce dernier est devenue de plus en plus essentiellement compréhensible par l'esprit et de moins en moins perceptible par le sens. En d'autres termes : de même que tous les chemins mènent à Rome, il s'est trouvé également un chemin de retour au point de départ, au ton fondamental. Qui se fût égaré dans ce labyrinthe devait en imputer la faute à un fil d'Ariane, seul lien rattachant les suites et l'issue.

Par surcroît le nombre des éléments attestant le ton fondamental semblait de plus en plus insuffisant par rapport à ceux qui le repoussaient. Il ne pouvait donc pas être davantage question d'une prédominance quelconque de celui-ci. Ainsi l'on comprendra aisément la résistance constatée à l'égard de la musique de Wagner et de celle de ses successeurs, par le fait qu'ils abandonnaient certains rapports dont l'effet direct et populaire se trouvait encore chez Beethoven et Schubert. — Un autre facteur essentiel survint sur ces entrefaites : la tendance, observée chez Beethoven à un suprême degré, à *faire de la musique un moyen d'expression*. Au début, la musique se borna, en vue de cette fin, à se servir des éléments de l'interprétation (mouvement, caractère, variabilité, etc.) et de la dynamique (accents, gradations, crescendos, diminuendos, contrastes soudains, etc.). Mais de plus en plus, elle utilisa l'harmonie dans ce qu'elle comporte de plus imprévu. Cela amena ces modulations étonnantes et intéressantes, ces tournures expressives, ces suites d'accords étranges, et plus tard ces suites mélodiques nouvelles et inemployées jusque là. Et nous ne parlons même pas ici des successions d'intervalles inattendus, des innovations rythmiques et des changements dans la manière de construire, de phraser et de juxtaposer les petits thèmes (phrases, motifs, etc.).

Il saute aux yeux que toutes ces tendances excentriques avaient pour but de rendre définitif, de sensualiser et de grandir l'effet produit par un point harmonique central. Aussi les successeurs de Wagner furent-ils bientôt forcés de consolider leurs formes d'une façon nouvelle. (Notons, à ce propos, que l'intérêt du « texte » dans les opéras, les mélodies ou les poèmes symphoniques doit être considéré comme une tentative en vue de créer un facteur de « force joignante » entre plusieurs éléments hétérogènes).

Qu'il me soit permis à ce propos de rappeler qu'en 1913 déjà, j'ai publié dans une revue viennoise « Der blaue Reiter » (1) une étude sur les rapports de la musique et du texte, et que j'ai été le premier à adopter le point de vue de la musique absolue, opposée à la musique expressive. Point de vue d'abord purement théorique, mais qui devait bientôt me servir dans la plus forte mesure, —

(1) ARNOLD SCHÖENBERG. — « Das Verhältnis zum Text ». *Der blaue Reiter*, Vienne 1913.

sans que, parfois, je m'en rendisse compte moi-même, — au cours de mes premiers essais, de mes premiers pas dans ce nouveau domaine de la musique.

*
**

L'émancipation de la dissonance, c'est son assimilation aux sons consonants. (J'ai déclaré dans mon « traité d'Harmonie » que la différence entre consonance et dissonance n'est pas l'effet d'un contraste, mais qu'elle est *graduelle* : en effet, les consonances sont voisines du ton fondamental, tandis que les dissonances en sont plus éloignées. Par conséquent, cette analogie est fonction de la distance. Plus celle-ci est faible, plus le rapprochement est facile à réaliser : c'est le cas des consonances. De même il est plus difficile de constater cette analogie si la distance est grande : c'est le cas des dissonances. Voilà pourquoi la différence entre consonance et dissonance est graduelle, selon que les sons se trouvent à plus ou moins de distance du ton fondamental, et c'est aussi la raison pour laquelle des rapports étroits sont plus facilement compréhensibles que des rapports lointains.)

L'émancipation de la dissonance s'est réalisée inconsciemment, grâce à une hypothèse énonçant que la compréhensibilité de la dissonance pouvait être garantie dans certaines circonstances favorables ; tels étaient, — lorsque le sens de l'ouïe ne suffisait pas pour reconnaître et pour comprendre les rapports et les fonctions, — le domaine de l'expression et aussi un facteur peu considéré jusque là : la sonorité. Tout cela se passait au temps où s'épanouissait l'impressionnisme dont les adeptes se servaient, dans un but semblable, des mêmes adjuvants extra-musicaux, c'est-à-dire des paroles et des idées en tant que moyens de « force joignante », qu'avaient employées, avant eux, classiques et romantiques. Les maîtres de cette époque se complaisaient à déclarer aujourd'hui nulles et non-avenues les œuvres qu'ils écrivirent alors ; mais il ne faut jamais oublier qu'elles ont le mieux servi la cause de l'évolution de la musique. Leur mérite, aussi bien que leur influence restent solidement établis, et il faut se rappeler avec gratitude leur courage, leur force et la sincérité de leur élan juvénile.

*
**

Le dernier degré, tant décrié, qu'il a été possible de gravir dans cette question de l'émancipation de la dissonance, va exclure pour peu de temps, croyons-nous, la consonance de la musique. Mais il constitue un grand pas en avant sur la voie suivie par la musique dans son évolution, et qu'ont tracée, avec leurs œuvres admirables, les grands maîtres de tous les temps. Je vais m'efforcer maintenant d'expliquer ce dernier pas, en complétant pour cela les données énoncées en 1910 dans mon *Traité d'Harmonie*, et en m'appuyant sur les principes et le plan général d'un livre *La pensée musicale et sa représentation*, auquel je travaille depuis bien des années.

1. La fonction de tonalité se réalise à la condition que seuls se présentent des faits harmoniques pouvant, sans difficulté, être ramenés au ton fondamental. Il faut également que ces phénomènes se manifestent de manière que leurs rapports puissent être perçus par nos organes sensoriels. Si ces phénomènes sont plus lointains, il faut mettre en œuvre des moyens susceptibles de rendre leur relation compréhensible.

2. L'effet du système tonal est d'accorder à tous les faits harmoniques la possibilité d'un rapport au ton fondamental, ce qui crée entre ces éléments un véritable lien. Un morceau écrit dans une tonalité reçoit *a priori*, grâce à elle, une certaine unité de forme, indépendamment de la construction plus ou moins logique et unifiée de ses autres fonctions.

La tonalité est par conséquent un moyen technique (et non point une fin en soi) par lequel la conception unifiée d'une suite de sons est rendue possible (mais non pas garantie).

3. L'immixtion purement extérieure de quelques adjuvants isolés tendant simplement à donner quelque unité à l'ensemble, ne réalise en aucune façon l'achèvement de la forme, mais n'a qu'un simple effet de style. Pour des raisons de goût et d'esthétique elle est un camouflage des véritables rapports et donne une image faussée d'un état de choses réel. — La tonalité ne doit servir qu'à assurer une forme parfaite. Si quelqu'un a employé la tonalité par simple plaisir, pour animer l'âme de ses auditeurs de sentiments doux ou violents, ou encore, comme il arrive souvent, pour obéir aux règlements de son parti, il se rend coupable d'une offense envers sa conscience d'artiste. — D'ailleurs, il se rend parfaitement ridicule et fait songer à une personne qui voudrait vernir une plaque de marbre.

4. Il n'est pas de cause physique ou esthétique qui puisse forcer un musicien à se servir de la tonalité pour la réalisation de ses idées. La seule question pouvant se poser, c'est s'il est possible d'obtenir l'unité et la concision de la forme sans se servir de la tonalité. Quant à l'argument de son origine naturelle, il est aisément réfutable, si l'on songe que les sons tendent, il est vrai, à se grouper en consonances et en tonalités, mais que, d'autre part, la loi de la chute des corps n'a jamais empêché un avion de s'élever. Qu'un produit soit artificiel, cela ne l'empêche pas d'être naturel en même temps, car il obéit aux lois de la nature au même titre qu'un produit considéré comme primitif obéit à ces lois. J'ai pu montrer d'autre part que la musique dégagée de la suprématie tonale ne constituait pas un fait nouveau, mais qu'elle existe déjà chez Wagner. Il s'agit simplement, pour réduire les faits harmoniques à un dénominateur commun de trouver une autre force joignante suffisante; selon le procédé, évoqué ci-dessus, des musiciens expressifs et impressionnistes.

5. La forme de mes premières œuvres du style nouveau est née sous l'impulsion d'une force expressive impétueuse ; et j'y ai évité maints écueils grâce à un

sens de la forme et de la logique, que m'avait donné la tradition et que j'avais soigneusement développé en moi. Ces formes nouvelles furent rendues possibles par une certaine brièveté que, dès le début, je m'étais imposée inconsciemment. Je m'expliquais alors cette brièveté comme une réaction contre le style plein de longueurs de l'époque précédente. Aujourd'hui je l'envisage autrement : l'abandon des moyens traditionnels de construction avait tout d'abord rendu impossible la composition d'œuvres de dimensions vastes, celles-ci ne pouvant exister sans divisions claires. C'est pourquoi toutes les compositions les plus longues de cette époque sont bâties sur un texte dont les mots constituent l'élément de force joignante.

6. On ne saurait légitimer l'exclusion des accords consonants par une simple cause physique ; mais par un argument d'une portée bien plus considérable : il s'agit en effet, selon moi, d'une question d'économie artistique. D'après ma conception de la forme (et je suis assez dépourvu de modestie pour ne conférer qu'à elle seule l'exclusivité des droits d'ingérance en ce qui concerne mes compositions), l'introduction d'une seule consonance tonale aurait des conséquences si graves et prendrait tant de place, qu'elle est incompatible avec mes concepts musicaux. Une consonance tonale élève des prétentions sur tout ce qui suit, et, par un effet de régression, sur tout ce qui précède. Et l'on ne prétendra tout de même pas me faire bouleverser tout ce qui précède, pour rétablir dans ses droits une consonance tonale survenue là par inadvertance. — Chaque son tend à devenir fondamental, et chaque accord, à devenir fondamental. — Cette seule conséquence entraînée par l'apparition d'une consonance tonale, est suffisante pour que je craigne quelque déviation malencontreuse de l'idée générale. J'ai senti cela dès mes premières tentatives ; aussi ai-je déclaré entre autres dans mon *Traité d'harmonie* que les accords consonnants produisent un effet de sécheresse et de vide, lorsqu'ils sont environnés d'accords de plus de trois sons. Néanmoins, en dépit de mon point de vue actuel, je ne dis pas qu'il soit exclu d'utiliser aussi les accords consonnants ; mais on ne pourra le faire qu'après avoir trouvé la possibilité technique de remplir ou de paralyser leurs exigences formelles.

*
**

Dès le début, et de toute évidence, j'ai su qu'il faudrait trouver quelque succédané pour remplacer le moyen d'unification offert par le système tonal, et pour permettre de construire de nouveau des œuvres de vastes dimensions. — La longueur n'est, à vrai dire, qu'un concept relatif, mais elle est une des dimensions de la musique, puisque les morceaux de musique peuvent être longs ou courts ; l'expédient des œuvres courtes ne saurait donc être que provisoire. C'est là le point d'où je suis parti pour aboutir à la composition avec douze sons. Par quels chemins et par quels détours j'y suis parvenu, et pourquoi cela n'a été possible que moyennant une connaissance profonde de la pensée musicale et de sa représentation, je le démontrerai à l'occasion, lorsque j'aurai trouvé la solution de divers problèmes essentiels encore pendants.

Je n'ai toujours pas répondu (du moins en apparence) à la question : a-t-on le droit d'écrire selon le système tonal ou atonal, et l'un ou l'autre de ces deux systèmes est-il nécessaire ou impossible ? Je tiens à dire à ce propos que, dans mon *Traité d'Harmonie* (3^e édition, p. 484) je rejette le terme d'atonal. S'il fallait absolument trouver un nom à donner à la méthode de composition que, malheureusement l'on appelle communément ainsi, j'en proposerais un qui ne soit pas une formule et ne convienne heureusement pas au drapeau d'un parti : la composition au moyen de douze sons se rapportant exclusivement les uns aux autres. Quant à la question elle-même, je répondrai que l'on ne doit, que l'on ne peut écrire selon le système tonal, ni selon le système atonal. Que l'on écrive ou que l'on n'écrive pas, mais que l'on ne questionne surtout pas et que l'on fasse ce dont on est capable. Ceux qui ont à exprimer quelque chose de pur, sauront le faire indifféremment selon le système tonal ou le système atonal.

**

De ceux qui, pendant quelque temps, ont marché avec moi, il en est qui aujourd'hui, sont revenus de leurs aspirations atonales. Mais ce n'est pas à ces dissidents de la musique atonale qui ont su se faire une place dans la renaissance actuelle de la musique que je songe, en proclamant mon estime et mon admiration pour certains qui sont encore ou de nouveau fidèles à la tonalité. Il est parmi eux de véritables, d'authentiques talents et leur tâche est très importante ; car la transition d'une méthode de composition fondée sur la tonalité à la mienne a été fort rapide et abrupte. Il faut que l'oreille des auditeurs subisse une longue préparation avant que les dissonances lui semblent naturelles et les phénomènes harmoniques qui en découlent, compréhensibles. Le rôle de ces musiciens me paraît donc très favorable en vue de faciliter cet état de choses. La pensée se trouve en dehors du temps ; elle peut donc attendre en paix ; mais il faut que le langage se hâte.

Arnold SCHENBERG.

(Traduit de l'allemand par Stefan Freund.)

