

RÉFLEXIONS

SUR

LA MUSIQUE



La Musique en quarts de ton



Ivan Vichnégradsky, dont la Revue Musicale a publié dans son dernier numéro quelques considérations générales sur la musique en quarts de ton, est un des adeptes les plus convaincus, les plus ardents de ce nouveau langage musical. Il a beaucoup travaillé dans ce domaine, pratiquement peu exploité jusqu'ici, et possède dans ses cartons de nombreuses compositions en quarts de ton pour instruments à cordes, piano et orchestre. La maison Pleyel construisit pour lui, il y a deux ans, un piano à deux claviers donnant une gamme superchromatique de 24 sons et sur lequel je lui ai entendu jouer une fugue à trois voix de sa composition, extrêmement intéressante.

Ce qui distingue ce jeune musicien de la plupart de ses confrères en recherches acoustiques, c'est qu'il est essentiellement un compositeur et qu'il est arrivé à la théorie par la pratique ; l'introduction des quarts de ton lui apparaît comme une nécessité psychologique et esthétique : il éprouve le besoin de ces nouveaux intervalles. On peut considérer qu'il se trompe et que sa pensée trouverait une expression adéquate dans les limites de notre système musical actuel ; mais je n'apprécie pas ici la musique de Vichnégradsky, et il ne m'intéresse pour le moment qu'en qualité d'un des représentants les plus actifs d'un mouvement artistique qui tend à l'introduction des quarts de ton dans notre langage usuel et compte des partisans fervents dans la plupart des pays, la France exceptée.

Bien que la question ait déjà été traitée maintes fois, il règne encore à l'égard de ces tentatives et projets de réforme une incompréhension étrange qui se manifeste par une attitude ironique et même hostile, tant dans le clan des musiciens, que parmi les simples amateurs. Si bien qu'il faut à l'heure actuelle un certain courage pour parler favorablement des quarts de ton. Cela tient, je crois, à ce que cette réforme fut surtout préconisée par des théoriciens, dont les productions, jusqu'ici, faisaient très piètre figure à côté des œuvres basées sur l'échelle sonore en vigueur.

Combien de fois n'ai-je pas entendu dire qu'il était tout à fait inutile de s'ingénier à établir un nouveau système musical, lorsque celui que nous employons est encore loin d'être épuisé ; et l'on ajoute encore — argument suprême : Beethoven, Wagner, Debussy n'avaient nul besoin de quarts de ton pour s'exprimer. Ceux qui, au lieu de mettre à profit les vastes ressources existantes, cherchent à en créer de nouvelles, font ainsi la preuve qu'ils n'ont en somme rien à nous dire.

Il y a du vrai dans ceci, et cette poursuite de moyens nouveaux, ce besoin d'un nouveau vocabulaire peut être souvent le signe d'une certaine impuissance. Mais il est erroné de croire que la découverte et l'emploi de ressources inédites en art correspondent à l'épuisement des ressources anciennes et n'ont lieu que lorsque celles-ci ne peuvent plus rien nous donner. D'ailleurs, cet épuisement est-il possible ? En théorie — certainement, mais non en pratique.

La création d'un nouveau langage, de nouvelles formes musicales n'est aucunement conditionnée par la décrépitude des formes anciennes : celles-ci peuvent être encore très vivaces lorsque d'autres surgiront et les remplaceront ; et la preuve, c'est que bien souvent on observe un retour aux formes, aux procédés anciens qui se révèlent encore une fois riches et féconds. Nous avons pu croire un moment que la musique tonale et diatonique était près d'être épuisée ; il en a été de même, semblait-il, pour l'écriture horizontale. Or il apparaît maintenant que le langage diatonique recèle encore des richesses insoupçonnées.

Le système de douze sons tempérés qui se trouve à la base de notre musique n'est nullement épuisé, si jamais il le sera ; mais en principe cela n'empêche pas l'introduction d'autres systèmes, complètement différents et qui, à un moment donné, pourront le remplacer pour lui céder, peut-être, encore une fois la place dans un délai plus ou moins long. L'évolution de la musique, en effet, s'effectue sur des plans différents, et si l'on essayait de représenter graphiquement son parcours, on obtiendrait des dessins extrêmement compliqués et capricieux. Ne voyons-nous pas aujourd'hui renaître la musique modale, laquelle instaurerait d'ailleurs une conception modale très différente de l'ancienne ! Car il n'y a jamais véritable répétition et retour réel en arrière.

Aussi, lorsqu'on reproche aux partisans des quarts de ton d'archaïser, sous le prétexte que la musique de certains peuples, que nous sommes enclins à considérer comme inférieurs, connaît depuis longtemps ces intervalles, il est nécessaire de souligner que les deux conceptions, celle des Cambodgiens par exemple, et celle des modernes, diffèrent complètement, tout autant que la monodie grecque et la monodie florentine du début du XVII^e siècle. Il ne faut pas oublier, en effet, que l'échelle de quarts de ton qu'on réalise aujourd'hui est directement issue de notre échelle chromatique « bien tempérée », et apparaît donc comme le produit de la culture musicale européenne, qui élabora son propre univers sonore et l'organisa d'une façon toute particulière.

Il me semble qu'on ne parvient à comprendre les essais de musique en quarts de ton (Busoni, on le sait, préconisait l'emploi des tiers de ton) que si l'on rapporte ces tentatives à une tendance plus générale vers l'élargissement de notre système sonore actuel, qui étant une création artificielle (mais nullement arbitraire), est susceptible de transformations. Chaque époque, chaque civilisation a ordonné et organisé le chaos sonore à sa façon, en y pratiquant certaines coupes; et en principe l'on ne peut rien objecter à une réforme qui tendrait à élargir les limites de notre échelle de sons.

Cette réforme pourrait s'engager dans deux directions différentes : ou bien l'on renonce aux fictions du tempérament égal (qui a déjà fait ses preuves pourtant) pour se lancer audacieusement dans l'océan de l'ultrachromatisme, en fondant la musique sur l'échelle des sons naturels, en organisant des modes naturels, ce qui exigerait la transformation de notre notation musicale et la création d'instruments nouveaux, et bouleverserait complètement toutes nos conceptions sonores ; ou bien l'on conserve le tempérament égal (ce qui apparaît à première vue plus pratique) pour subdiviser les intervalles autrement que cela ne se pratique aujourd'hui.

La division la plus simple serait celle qui partirait du demi ton tempéré, pour aboutir au quart de ton ; on obtiendrait donc ainsi une échelle superchromatique de 24 sons tempérés. Mais on pourrait aussi, prenant pour base l'octave, chercher à atteindre dans les limites même du tempérament égal la justesse absolue : le calcul montre que celle-ci serait presque réalisée si l'on subdivisait l'octave en 53 parties ou même en 41.

De toutes les réformes proposées, la plus simple, évidemment, la plus réalisable serait celle qui établirait une échelle de 24 quarts de ton. L'unité acoustique et musicale actuelle, le $\frac{1}{2}$ ton, serait donc, pour ainsi dire, réduite de moitié; nous disposerions d'un vocabulaire du double plus étendu, et tous ceux qui ont assisté à des auditions de musique en quarts de ton peuvent certifier, j'en suis certain, que ces nouveaux intervalles se perçoivent très nettement et ont pour notre ouïe une existence bien distincte, surtout aux instruments à sons fixes.

Mais éprouvons-nous le besoin de cet enrichissement de notre vocabulaire sonore ?

Personnellement, je l'avoue, de même que la grande majorité de mes contemporains, je n'en sens nullement la nécessité. Je crois même que cette abondance de sons et les difficultés du choix appauvriraient et paralyseraient notre production. Mais ce besoin pourra nous être imposé par un compositeur de génie qui suscitera en nous des désirs, des aspirations dont nous ne nous rendons pas encore compte aujourd'hui.

Vincent d'Indy a eu un mot très juste : la musique de l'avenir sera ce que le prochain musicien de génie voudra qu'elle soit. Il est fort probable que l'évolution de la musique est régie par certaines lois ; mais nous ne les connaissons

pas et sommes réduits à en constater simplement les effets. Il serait bien téméraire, bien prétentieux de notre part de prédire ce que sera la musique de l'avenir, quand nous ne parvenons même pas à prévoir le temps qu'il fera dans deux jours ; or, il faut croire que la marche des nuages est un phénomène moins complexe que l'évolution des conceptions musicales.

B. de SCHLOEZER.

L'Édition Musicale

/// ROLAND-MANUEL : *TROIS ROMANCES* (Chants et piano). Heugel. — (Prix : 3 francs).

Grâce, finesse et habileté sont des qualités qu'il est superflu d'assigner à l'auteur du *Tempo di ballo*. Ses mélodies, et particulièrement les *Trois Romances*, découvrent toutefois un côté singulier de sa manière.

Poursuivant l'étude serrée de l'instrumentation vocale, souhaitant la renaissance du chant (et celle de la virtuosité qui est à sa base) Roland-Manuel imprime à sa mélodie un tour des plus simples et d'ordre diatonique, tandis que l'accompagnement rappelle sans cesse que ses sonorités alambiquées, son contrepoint audacieux ont rompu depuis longtemps avec les traités de Réber et de Gedalge. Ce double critère, dans un même tout, n'implique nullement une disparité : à chaque inflexion du chant correspond, dans la partie de piano, un appui, un écho, une dérivée ; la mélodie reste en relation « verticale » avec les différents accords, et si spontanée, ondoyante et autonome que paraisse sa courbe, elle ne relie pas moins les points essentiels des côtes harmoniques qu'elle effleure, quitte un instant à s'y poser de nouveau avec sûreté.

Cette dualité dans le plan sonore qui laisse au chanteur le rôle le moins complexe mais ne va pas jusqu'à rendre l'exécution exempte de toute difficulté, assure l'unité esthétique de la langue.

Des contrerimes de Toulet sont le prétexte à ces évocations. Une petite phrase, une simple pédale suffisent à suggérer le mystérieux *En Arles* où règne quelque peu (nous savons déplaire à l'auteur) l'atmosphère particulière à Chausson. *Géronte...*, rythmé et caustique xulte de vie. *Le Temps d'Adonis* présente l'équilibre périlleux d'une thématique fuyante mais obstinée qui circule parmi les enchevêtrements les plus piquants.

Tout en restant dans le style de l'instrument, l'accompagnement appelle l'orchestre (les *Trois Romances* sont d'ailleurs orchestrées) ; et l'on perçoit sans effort l'attaque précise du cor, les soupirs d'une flûte discrète.