

Il existe, certes, sur l'histoire de nos grandes scènes lyriques de remarquables ouvrages, présents à toutes les mémoires. Mais particulièrement aujourd'hui, un travail du genre de celui du Dr Kapp, objectif, volontairement sommaire, éclairé par de nombreuses reproductions, pourrait rendre de grands services en France et pour notre propagande à l'étranger. Aucun musicographe autorisé ne voudra-t-il l'entreprendre, pourvu de la documentation historique et iconographique nécessaire qui lui serait sans doute volontiers fournie ?

GUSTAVE SAMAZEUILH.

Controverses

I

Réponse à Alois Haba

Dans un article publié il y a quelques mois dans *La Revue Musicale* (1), A. Haba s'élève contre ma méthode de réalisation de la musique à quarts de ton au moyen de deux pianos accouplés (un piano au diapason normal, l'autre à un quart de ton plus haut). Avant d'examiner les objections soulevées par Haba, je voudrais m'arrêter sur ce que je considère comme une erreur capitale, à savoir de considérer la méthode des pianos accouplés exclusivement comme un problème d'exécution de la musique à quarts de ton. Déjà, dans mon article de janvier 1937 (*Revue Musicale*), j'avais spécifié que le compositeur utilisant ce moyen doit tenir compte des particularités techniques qu'il présente. Cela veut dire que l'utilisation des pianos accouplés n'est pas simplement un problème d'exécution, mais également de *composition musicale*. Ces deux pianos peuvent être considérés comme un nouvel instrument possédant son propre style d'écriture qui diffère de celui de n'importe quel autre instrument. On ne peut le traiter ni comme s'il s'agissait d'un piano à quarts de ton, ni d'un duo de pianos ordinaires. Cela revient à dire que la nécessité mécanique de diviser l'œuvre entre deux pianos doit faire partie, doit dépendre de la « volonté conceptuelle de l'auteur » dont parle Haba, de même que la nécessité mécanique dictée par la structure de nos mains doit faire partie de la volonté conceptuelle de l'auteur qui écrit pour le piano dans un style « pianistique ».

Il s'ensuit qu'aucune transposition pour piano à quarts de ton d'œuvres conçues pour deux ou quatre pianos accouplés et vice versa n'est possible. Ce sont là deux conceptions instrumentales complètement différentes et ininterchangeables.

Passons maintenant aux objections principales :

1° Il est inexact que le piano ordinaire doit « s'accorder pour soi-même, en tenant compte des demi-tons et principalement du triple accord majeur », de sorte que deux pianos ordinaires accouplés ne peuvent donner les « intervalles tout à fait exacts de

(1) Voir *Revue Musicale* de juin-juillet 1937.

quarts de ton ». Le piano étant un instrument tempéré, tous les demi-tons y sont strictement égaux, ce qui exclut l'usage de ce « triple accord majeur » (« ou de n'importe quelle autre base autonome de l'accord. Si la distance entre l'accord de ces deux pianos est d'un quart de ton exact (1), c'est-à-dire si le demi-ton est divisé en deux parties rigoureusement égales, nous posséderions sur ces deux pianos le système complet des quarts de ton, avec tous les intervalles absolument exacts). S'il n'en est pas ainsi, comment Haba reconnaît-il la possibilité de l'opération inverse : soit interpréter sur le piano à quarts de ton la musique à demi-ton « en faisant usage du clavier situé en bas comme premier » ? Car, si les deux systèmes sonores sont incompatibles, l'opération inverse n'est pas possible non plus.

2° Il est inexact aussi que la différence entre le timbre des deux pianos présente un obstacle à l'homogénéité de la perception. L'expérience a démontré (les deux concerts de mes œuvres que j'ai donnés la saison passée à Paris, ainsi que des démonstrations antérieures) ont prouvé que deux pianos de la même marque se fondent parfaitement et créent l'illusion d'un seul instrument. Quant à la mise au point artistique de l'œuvre, elle n'est pas si difficile qu'il le semble (un ensemble de quatre pianos réclame évidemment un chef d'orchestre).

3° On ne peut parler du « double travail technique du point de vue de notation » comme d'une objection sérieuse contre le principe des pianos accouplés. Que dire alors du travail exigé par l'établissement d'une partition de grand orchestre et de la copie des parties ?

4° L'objection qui porte sur le fait que les interprètes des deux pianos ne peuvent avoir une vue d'ensemble de l'œuvre est également applicable aux interprètes d'orchestre. D'ailleurs, pour peu que les parties soient écrites d'une façon correcte, cette objection devient inexacte. Cette façon correcte consiste à écrire pour chacun des deux pianos les deux parties ensemble en partition. L'une des parties étant écrite en signes ordinaires de demi-tons est jouée par le pianiste, l'autre, placée en dessous et écrite en signes de quarts de ton n'étant qu'entendue par lui (dans ce cas, toute la partition destinée au piano II doit être entièrement transposée d'un quart de ton plus bas). Ainsi chacun des pianistes peut prendre conscience des nouvelles valeurs mélodiques et harmoniques et peut se rendre parfaitement compte de l'ensemble de l'œuvre, ainsi que de sa propre position relative à cet ensemble (2).

(1) A cet égard, je dois souligner que le quart de ton tempéré n'est pas du tout un intervalle « arbitraire » comme on le pense souvent. Du moins, il n'est pas plus arbitraire que le demi-ton tempéré. En effet, à côté du quart de ton tempéré, il existe aussi un *quart de ton acoustiquement* juste. Il diffère du tempéré de $1/160^{\circ}$ de ton environ.

C'est ce quart de ton juste qu'ignorent les adversaires de l'usage des quarts de ton en musique. Au lieu de se donner la peine d'étudier le cas, ils déclarent *a priori* le quart de ton arbitraire. En réalité, ce sont eux qui agissent d'une façon arbitraire.

(2) Sur ce point, nous tenons à dire que nous suivons difficilement le point de vue de M. Wyschnegradsky. En effet, comment concevoir une ligne mélodique qui fait usage de quarts de ton et qui ne peut s'exprimer que morcelée entre deux interprètes et deux instruments ? En tout état de cause, recourir à un tel procédé ne peut être qu'un pis-aller transitoire et le principe nous en paraît insoutenable. D'ailleurs l'auteur de cette « Réponse » en convient le premier.

La majeure partie de l'article de Haba est consacrée à la description des nouveaux instruments et de l'activité de l'Ecole de Prague dans le domaine ultrachromatique, en vue de prouver que ces instruments sont parfaitement praticables. Je n'ai d'ailleurs jamais affirmé le contraire. Je suis parfaitement au courant de l'activité de l'école de Prague et connais très bien le piano à quarts de ton et ses ressources (j'ai pris dans le passé une part très active dans son invention ; le triple clavier même, si apprécié aujourd'hui par Haba fut originellement mon idée pour laquelle je devais lutter, et contre Haba lui-même et contre Moellendorf). D'ailleurs c'est Haba lui-même qui fait la meilleure critique de tous ces nouveaux instruments quand il déclare que « les instruments les meilleurs, les plus convenables pour l'interprétation de la musique à quarts de ton sont et seront encore longtemps toutes les espèces d'instruments à cordes ». Ainsi il est plus facile d'exécuter les quarts de ton sur un violon que sur le piano à quarts de ton ! Mais dire cela, n'est-ce pas condamner ce dernier ?

Comme conclusion je veux répéter une fois encore que je ne considère nullement les pianos accouplés comme une solution définitive. Mais, actuellement, ils sont préférables (à condition de savoir écrire pour eux) aux instruments préconisés par Haba et même aux cordes, mais dans leur essence ils restent quand même un compromis provisoire. Pour comprendre en quoi peut consister cette solution finale, il faut tenir compte de ceci : la grande révolution musicale ultrachromatique est un mouvement de libération. Elle n'est pas orientée vers un fétichisme des nouveaux systèmes, mais dans un sens vers le *Tout Continu*. (Les systèmes ne sont que des adaptations, des « représentants » de ce Tout dans le monde des phénomènes sonores. En même temps elles servent de discipline et empêchent un retour au passé). Or ce Tout, conçu comme une entité organique et vivante, embrasse le phénomène artistique musical dans sa totalité — non seulement au point de vue harmonie, mais aussi au point de vue rythme. Par conséquent le principe ultrachromatique, en s'immisçant dans le domaine de l'harmonie, en l'assouplissant et le rapprochant de l'état continu, doit logiquement opérer la même révolution dans le domaine du rythme — soit l'assouplir et le rapprocher de l'état continu. Cette double condition impérative — révolution harmonique et rythmique simultanée — doit nous guider dans nos recherches vers la solution instrumentale qui, si nous la trouvons, se présentera à nous non sous forme d'un compromis, ni même sous celle d'une « possibilité parmi beaucoup d'autres », mais comme la seule et unique solution possible.

WYSCHNEGRADSKY.

II

A propos de la " Fugue Symétrique "

Dans le numéro d'août-septembre 1937 de *La Revue Musicale*, M. Robert Bernard a bien voulu consacrer une importante partie du compte-rendu relatif aux concerts de la Revue à un modeste *Quatuor à cordes* signé de moi et, principalement, au finale de ce quatuor, dénommé « *Fugue symétrique variée* ».

Tout en reconnaissant l'intérêt que peut présenter la forme nouvelle de fugue