

LE COURRIER MUSICAL

N° 8.

SOMMAIRE :

DU « SYSTÈME » POLYTONAL

NOTRE COUVERTURE

John Mc Cormack

LES THEATRES

ACADEMIE NATIONALE : La Khovantchina
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES : Mozart
OPERA-COMIQUE : Pénélope
Du Beuglant & l'opérette

DERNIERS ECHOS DE NOTRE ENQUETE

LES CONCERTS

Concerts-Colonne
Concerts-Lamoureux
Concerts-Pasdeloup
Société Nationale : Schola Cantorum : Orchestre
de Paris : Concerts Spirituels : Amis de la
Musique : Nouveaux Concerts : Musique des
Guides : Musique Italienne : Société des In-
struments à vent : La Pastorale : Concerts-
Pleyel : Concerts-William : Aux Annales :
La Chaudière : Mardis de la Musique : L'Heu-
re Musicale : Concerts-Chaigneau : Musique
Moderne : Musique classique et Moderne :
Musique ancienne : Au Lyceum : Mme Chail-
ley-Richez et le Quatuor Chailley : Mlle L.

M. FERRY-LOUBRAY

GEORGES JOARRY

CH. TEBRO

LOUIS LALOY

LOUIS ALBERT

A. HUBERT

JACQUES PILLOU

RAYMOND HALLIDAY

A.-P. BARREY

BALBOIN

A.J. BERTHELE

ET JEAN

MAURICE GALESE

A. HUBERT

HUBERT

MAURICE INHENT

Pollara, Veluza, M. Schreier : MM. A. P. G.
Heitinger : MM. Maurice Servoz et Roger
Debanne : MM. Marcel Heruagh et G. de
Lauzun : M. Maurice Desrez : M. Spivak :
Mlle Andria : Mme Marie Panthès : Mme
Marethe Gerar : M. Quirga : M. Jean Du-
hen : M. Szeged : M. Marcel Jacquinet : M.
V. Brault : M. de Souza-Lima : Mme Dorothy
Moulton.

LES DEPARTEMENTS

Amiens, Reims, Brest, Caen, Dieppe, Epinal,
Grenoble, Lyon, Lille, Mont-Carlo, Moulins,
Montpellier, Mulhouse, Rouen, Tunis, Nancy

L'ETRANGER

Londres, Riga, Bruxelles

ECHOS

BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS

Mc Cormack : Lys Charny : Luba Nymdoff :
Lucie Caffart : A. Kullmann : Germain
Bailas : Jacques Dorfman : Madeleine Mon-
nier : Roger Debanne : Madeleine Grouzet :
Marguerite Bideau de Martigny : Ix. Ca-
desco.

Du « Système » Polytonal

On parle beaucoup de la Polytonalité, mais on écrit le moins possible sur ce brûlant sujet. « Celui qui sait » note généralement les monosyllabes de ce qu'il veut ne pas être une explication dans un usage opaque, afin de ne vendre point la mystérieuse mèche : « celui qui ne sait pas », rougissant de n'être point un initié, répond *amen* à tout ce qu'on lui dit et admire avec une intransigeance d'autant plus irréductible qu'il comprend moins.

Certes, je ne prétends aucunement traiter, dans le cadre d'un article, un sujet qui, bien que très accessible à tous, et simple, peut être aussi diversement appliqué et exploité. Le but de ces lignes est seulement d'essayer de projeter un peu de lumière sur quelques faces d'un « procédé », d'en expliquer le mécanisme élémentaire : étant assuré, ce faisant, de rendre service, tant au public intelligent qu'à quelques professionnels, et surtout aux apprentis-maîtres en mal de connaissance.

Et puis, n'est-il pas un peu bête de vouloir enfour sous le bois-sau... (pardon..., dans un tabernacle tabou), ce que tout analyste un peu clairvoyant saura bien dénicher tout seul, tôt ou tard. Enfin, et c'est peut-être la le plus important de mon objet, il est grand temps de barrer la route à une clique de cyniques farceurs — aussi constants que malfaisants — qui font tout pour laisser, non pas seulement se formuler, mais bien s'imposer peu à peu cette idée qu'il est désormais inutile, avec les procédés qu'emploie l'écriture musicale actuelle, d'apprendre le métier... puisque (du moins le disent-ils) on peut écrire n'importe quoi !

Que les jeunes — tous les jeunes en composition musicale, quel que soit leur âge — méditent au contraire bien ceci : qu'écrire n'importe quoi équivaut à se condamner au suicide, plus ou moins lent mais sûr, et qu'apprendre par contre, à savoir tout écrire, c'est conquérir la pleine liberté d'expression de toute pensée créatrice dans son émouvant essor vers l'inexploré !



Ne croyant pas — quant à moi — que le système Polytonal procède d'un principe nouveau, je me demande conséquemment si — tout en étant un fait — la Polytonalité peut vraiment exister en tant que théorie absolue, nouvelle et indépendante. Qu'on le veuille ou non, toute superposition de sons (de toutes les notes d'une gamme chromatique même) constitue, comme je le montrerai plus tard : une harmonie, un accord. Or, tout accord, quel qu'il soit, s'analyse.

Au surplus, cet accord, aussi compliqué qu'il puisse paraître, a forcément une résolution naturelle : il appartient donc pour cette raison à une tonalité déterminée, qui est celle de sa résolution naturelle. Et, si nous désirons au contraire enchaîner cet accord à une autre combinaison d'accord par le mécanisme de la résolution écrite, nous créons une autre combinaison, et cela d'une manière continue, toujours en utilisant les ressources infinies de la résolution écrite ou des marches parallèles, nous créons tout au plus la tonalité en donnant une impression polytonale.

Mais, je veux bien — pour l'instant — admettre que la Polytonalité ne soit pas une simple illusion et avant d'aller plus loin et bien prendre cette précaution puisse paraître puérile, je tiens à mettre en garde certains auteurs — en particulier celui d'une récente *Etude*

Polytonale pour piano — contre une erreur assez grossière qui leur fait considérer comme accords polytonaux des harmonies simplement altérées.

Que ces compositeurs veuillent bien comprendre qu'il n'existe pas trace de prétention polytonale dans les exemples suivants

Schumann (Träumerei) Chopin (Bourée fantasque)

Donc, il est bien entendu qu'un accord écrit de telle sorte que les altérations, dièze, double dièze, bémol, double bémol, y compris le bémol figurent simultanément dans son orthographe ne doit pas, pour cette seule raison, être considéré comme polytonal.

Rien d'anormal dans ceci

Bien qu'au premier temps de cette mesure les sons composant l'accord puissent tous être écrits à l'intervalle de demi-ton et qu'au surplus nous ayons simultanément un si naturel, un si dièze et un si bémol, tout, par le simple procédé de l'appogiature, rentre dans le cadre d'un accord de dominante de fa dièze mineur.

Non — ce qui serait plutôt convenu d'appeler polytonalité consiste expressément à superposer des accords ou des mélodies appartenant respectivement et nettement, avec ou sans l'aide d'artifices de notation ou d'écriture, à des tons différents.

Cette impression de Polytonalité est obtenue par des procédés faciles, comme je l'ai dit, et dont les plus fréquemment exploités sont :

1° Le principal : l'écriture enharmonique (dans le cas présent : faute d'orthographe volontaire) d'une ou plusieurs parties de contrepoint, d'une ou plusieurs notes d'un même accord, enfin, d'un ou plusieurs accords ou groupes d'accords superposés. Cette faute d'orthographe volontaire se trouve justifiée souvent par la plus grande commodité de lecture — et sans que l'auteur ait voulu, dans certains cas, verser dans la Polytonalité.

J'ai emprunté les exemples qui suivent à l'*Ariane et Barbe Bleue*, de M. Paul Dukas. J'ai choisi, à dessein naturellement, ces exemples dans une œuvre maîtresse, écrite par un incontestable artiste, un grand musicien et aussi par un technicien absolument remarquable. Ce passage écrit enharmoniquement, comme on le verra, est d'une réelle facilité de lecture.

Ariane et Barbe Bleue
(page 3 - 2^e et 3^e lignes)

Il faut être reconnaissant à l'auteur de nous avoir épargné la lecture de ce même passage, qui eût dû être orthographié ainsi :

De même qu'il est plus facile de lire ceci :

Page 4 - 2^e ligne

que cela, rétabli dans son écriture tonale :

Et cet exemple typique de contrepoint des plus hardis et que l'on comprend de suite si l'on rétablit ainsi l'orthographe :

Page 45 - 2^e ligne

n'est pas plus polytonal et procède à peu près du même artifice de modulation que ce passage de Mozart :

Mozart - finale en La mineur (1^{er} Allegro)

Enfin je note dans un *Prélude* de C. Debussy

que l'on peut écrire ainsi afin de rentrer dans l'ordre d'un accord connu.

Mais, que pour sa résolution et afin de ne point sortir de la tonalité générale du morceau, qui est La majeur, on devrait orthographier de cette manière :

2^e Je n'apprendrai rien à personne en disant que l'accord de 9^e de dominante peut être considéré comme étant composé de deux accords : un parfait majeur : un autre parfait mineur.

Un autre accord, celui de 13^e — c'est-à-dire de 9^e de dominante sur pédale de tonique contient les notes de trois accords parfaits : deux majeurs, un mineur.

On voit de suite combien ces deux accords (de 9^e et de 13^e) peuvent devenir intéressants à exploiter au point de vue Polytonal.

A titre d'exemple très simple, voici — construite sur un seul accord, celui de 9^e de dominante de la majeur — une réalisation qui superpose une mélodie

en sol mineur (le Noël Provençal bien connu) et majeur (Frère Jacques).

Et cependant, est-ce assez tonal ?

Mais supposez que — pour épater le Bourgeois — ce même passage ait été transposé d'un demi-ton supérieur et orthographié enharmoniquement de manière que Frère Jacques soit écrit en do dièse majeur et le Noël en la bémol mineur. Croyez-vous, vraiment, que cet artifice enfantin soit une bien grande prouesse contrapuntique ?

Comme on peut, naturellement, soit altérer un accord de 9^e, soit glisser dans sa constitution autant d'appoggiatures, de retards, de broderies, de pédales ou d'anticipations que bon vous semble, le champ d'exploitation d'un pareil accord peut être ouvert à toutes les fantaisies polytonales... lesquelles cependant restent faciles à identifier.

On vous dit qu'un auteur a superposé les deux tons de Ré dièse majeur et La naturel majeur, c'est-à-dire :

Si nous écrivons à la place du la bémol (mis pour la facilité de lecture et l'indépendance du contrepoint) un sol double dièse qui est l'appoggiature inférieure de la quinte nous aurons :

qui est un accord de 9^e mineure sur la dominante de sol dièse mineur.

Supposons encore que pour accentuer l'impression polytonale, nous écrivions non pas un accord de ré dièse majeur, mais un accord de mi bémol majeur (faute d'orthographe volontaire), nous aurons :

qui ne sera autre chose qu'une dominante de la bémol mineur écrite enharmoniquement dans 3 parties.

Passons à la superposition des trois tons : do majeur, fa dièse mineur

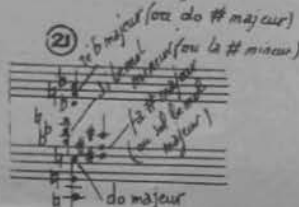
jeur, *ré bémol majeur* : les notes nécessaires pour constituer chacun de ces trois accords à l'état parfait sont contenues dans un accord de 9^e de dominante de *fa majeur* auquel on a ajouté une appoggiature inférieure de la quinte.



de manière à avoir, en écrivant enharmoniquement le *ré bémol* et le *si bémol* (do dièse, la dièse) les trois tons désirés.



Nous pourrions même, si nous disposons d'un nombre de parties suffisant, superposer avec ce seul accord sept tons différents : *do majeur*, *fa dièse majeur*, *sol bémol majeur*, *la dièse mineur*, *si bémol mineur*, *do dièse majeur* et *ré bémol majeur*... la ficelle est grosse comme un câble !!!



3^e Pour mémoire, voici encore un accord dont la « *littérature* » vous donnera des merveilles ; c'est l'accord que j'appellerai, si vous le voulez bien, l'accord de 11^e naturel : lequel est donné comme vous le savez par les harmoniques naturelles (à peu près justes) d'un son fondamental.

4^e En renforçant une ou plusieurs parties d'un ensemble par un ou plusieurs harmoniques naturels ou mieux par ce que l'on nomme dans la musique d'orgue les *fournitures*, on obtient également un contrepoint d'allure *polytonale* ou des marches d'accords de même caractère ; c'est le cas de l'exemple suivant où la partie supérieure est renforcée par une quinte et une octave double qui tiennent lieu ici de *fournitures*.



5^e J'arrive à l'un des procédés les plus importants aussi qui, présenté avec l'aide de l'écriture enharmonique, permet toutes les superpositions de tonalités dans un ordre quelconque ; c'est-à-dire en modifiant l'ordre naturel des notes des accords de 9^e, de 11^e ou de 13^e (même de 17^e même avec l'anticipation ou le retard de la tierce du bon), je veux parler des *RENVERSEMENTS INUSITES* des accords que je viens de nommer.

Voici deux exemples de ces renversements avec, au centre, un accord de 9^e mineure présenté pour mémoire et afin de permettre la comparaison :



le 1^{er} et le 3^e de ces accords sont rétablis ici dans leur ordre de présentation naturel.



Ces renversements sont très exploités et donnent encore plus que tout autre procédé des effets *polytonaux* des plus curieux. Voulez-vous entendre « Le bon roi Dagobert » en *do dièse majeur* sur un accord qui semble être une 9^e de dominante d'*ut naturel* majeur, écoutez :



En voici l'explication — nous sommes tout simplement sur un accord de dominante de *fa dièse mineur* (à peu près le même accord que celui écrit au 1^{er} temps de la mesure citée au n^o 1 et extraite du *Prélude* de Franck).



Ce sont ces renversements inusités qui, comme je l'ai dit, vous permettront de superposer tous les tons ; je donne comme exemple

un tableau dans lequel vous trouverez accouplés tous les tons à un accord d'*ut majeur* ; toutes les combinaisons résultant dans la notation enharmonique. Le 1^{er} accord de chaque exemple (celui écrit en rondes) devant être considéré comme un renversement de l'actuel l'harmonie, c'est-à-dire étrangères à la combinaison en rondes, sont notées en noires et sont entre parenthèses.



6^e Il faut que je cite aussi comme élément *polytonal* la « *fausse octave* », employée comme telle et sans autre explication analytique que sa valeur expressive. Je l'appellerai dans ce cas *fausse octave de sentiment*.

Mais, au fond, que cette fausse octave soit une 9^e mineure ou une 7^e majeure écrite enharmoniquement, elle appartient, elle aussi, à quelque combinaison connue. Considérons ces accords :



et écrivons les aussi



Nos fausses octaves sont des 9^e mineures ou des 7^e majeures écrites, comme je le disais, enharmoniquement.

L'explication de ceci :



tient dans cela :



Et si nous voulons nous offrir un échange de notes, en ne prenant que les notes essentielles du 1^{er} accord de l'exemple 29, nous aurons :



que vous êtes libres d'écrire, de manière à accentuer la fausse octave, de cette façon :



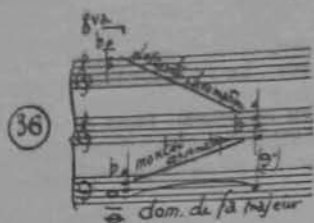
Si nous voulons expliquer une succession de fausses octaves, nous pouvons nous baser sur un exemple (page 21 de la partition pour piano et chant d'*Ariane et Barbe Bleue*) que nous appliquerons ensuite à une marche contraire et chromatique de deux accords de sixte sur une pédale :

Voici une marche contraire et chromatique de deux accords de sixte sur une pédale :



Nous ne sortons pas d'ailleurs d'un accord de dominante de la majeure dont les parties supérieures et les parties intermédiaires se rejoignent, les unes par une descente, les autres par une montée chromatique dans les deux cas et analogue à un *glissando*.

En effet :



Appliquons donc ce même mouvement, cette même marche au 1^{er} accord de l'exemple 29 ou 33 et nous aurons une des plus agréables (?) successions de fausses octaves qui se puissent entendre ; *polytonale* à souhait... bien que ne sortant pas dans cet exemple, de la tonalité de *fa mineur*.



7^e Enfin, depuis Mozart jusqu'à M. Paul Dukas, on s'est peu à peu autorisé de faire entendre en même temps que la note elle-même soit son appoggiature, soit son anticipation, soit quelquefois encore son altération : ainsi, nous lisons à la page 51, 3^e ligne de la partition déjà citée de M. Paul Dukas :



Cet exemple est gros de conséquences, car si les appoggiatures — inférieure du *la* bémol et supérieure du *si* bémol — sont exprimées en même temps que leur note de résolution, on se



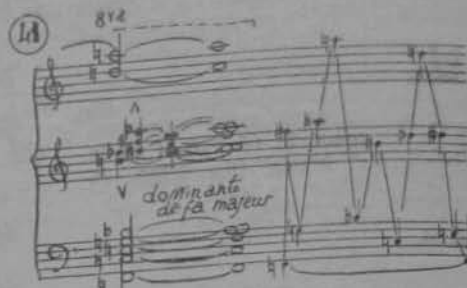
demande pourquoi d'autres appoggiatures ne seraient pas aussi légitimes par exemple sous



celle forme :

Et alors, partant de ce principe, je reviens à ce que je disais au début de cet article : on peut très bien écrire un accord composé de toutes les notes d'une *gamme chromatique* — c'est-à-dire de toutes les notes de notre système musical actuel, avec même probablement, si ledit accord est joué par des instruments à archet, quelques quarts de ton provenant de la combinaison des enharmonies.

D'ailleurs voici cet accord : d'abord à l'état fondamental, si je puis ainsi dire.



puis écrit d'une manière assez supportable pour l'oreille.



cet accord, dans l'exemple ci-dessus est en *fa majeur* ; or, si une harmonie comprenant tous les sons de la gamme chromatique se trouve être dans une *tonalité définie* (celle de sa fondamentale qui est aussi celle de sa résolution naturelle), n'est-ce point à désespérer d'écrire — même avec beaucoup de fautes d'orthographe (qu'on saura très bien corriger, sachez-le!) — un véritable accord *Polytonal* ?

Donc, il n'y a pas un ancien système harmonique et un nouveau système. Je ne vois, pour ma part, aucune différence entre le principe de l'un ou de l'autre qui reste assez immuable : il y a diverses façons de s'en servir...

Vous me direz peut-être que je facilite singulièrement la tâche de s'en servir en admettant qu'on puisse écrire une page d'harmonie fondamentale serait ce dernier accord cité, qui, contenant tous les sons, autorise toutes les libertés d'accords, de mélodies, de contrepoint, puisque tous les sons écrits pourraient s'analyser comme de simples échanges de notes.

C'est là, en effet, où je voulais en venir.

Car, sachez-donc bien ceci et une fois pour toutes, que donner à un musicien tous les procédés en lui laissant la libre exploitation de toutes les formules équivaut tout bonnement à apporter à un peintre une magnifique palette et des pinceaux, à mettre à la disposition d'un littérateur tous les mots de la langue, à autoriser un architecte à servir de tous les matériaux connus... Mais avec ces matériaux, ces mots, ces couleurs, enfin avec ces sons, FAITES DES ŒUVRES ! c'est-à-dire, ayez du métier, du goût, du talent, de la sensibilité et du génie par-dessus le marché !

Mais mon sens critique, la liberté de mon jugement se refusent toujours à ne voir une œuvre qu'au travers du procédé. Je ne veux pas qu'un goujat m'oblige à admirer son tableau sous le seul prétexte qu'il aura pour le peindre employé toutes les couleurs... alors qu'un vrai maître et un grand artiste saura bien m'étonner avec le trait de son fusain.

A bon entendeur, salut cordial !

ALBERT FEBVRE-LONGERAY