

fin nov. 1933

POUR LES MODES

Une étude en plusieurs articles de M. Julien Tiersot sur la *Musique au Moyen-Age* fait allusion, au sujet des *Modes*, à certaines « idées fausses » dont il conviendrait que l'on se débarrassât. L'auteur ne précisant pas, son vœu pourrait demeurer dans le vague; mais il y a le contexte. Et comme d'abord (l'on connaît ses opinions) il ne va point sans accorder au majeur usuel, *Mode d'Ut*, une prépondérance capitale — jusqu'à soutenir qu'il n'existe en réalité qu'un seul mode, celui-là — et comme d'autre part, il semble faire aussi bon marche des modes grégoriens que du sentiment modal (1) (ces gammes lui apparaissant, plutôt que réelles, comme le résultat d'altérations du majeur ordinaire), il convient d'étudier la question de plus près, du point de vue musical. Et puisse-je faire entendre que les « idées fausses » ne sont pas chez ceux qui ressuscitent les vieux modes.

En premier, quel droit aurait le *Mode d'Ut* à une royauté si absolue? Quelles raisons d'assurer qu'il soit le seul et vrai, les autres n'étant que variétés plus ou moins passagères, dues à des changements chromatiques?

Cette prépondérance du majeur classique dans les temps modernes est sans doute un fait. Elle n'en vaut pas mieux, et ce n'est point de quoi la tenir pour justifier. Il existe des faits regrettables, voire contre tout droit. Il y en a dans la vie des peuples; il y en a dans la vie de l'art. En l'espèce, la royauté du majeur ne se justifie par nulle cause: scientifique, ni musicale, ni historique ou ethnique.

Scientifique? On invoquera, je sais, la gamme naturelle, entendez celle que suggère la série des harmoniques (2). Soit. Eh bien! je l'invoque aussi: mais pour conclure à l'opposé. Car longtemps avant l'harmonique 15 (*Si bécarré*) nous avons le *Si bémol* (un peu bas — n'importe) donné par l'harmonique 7. Ce *Si bémol* caractérise le *Mode de Sol* (3), et les premiers sons de la série fournissent la gamme déficiente suivante: *Do, Ré, Mi, Sol, Si bémol, Do*: nettement hypo-

phygienne. Si l'on poursuit d'ailleurs, on respire un parfum d'hypolydien avec l'harmonique 11, *Fa dièse* bas mais bien différent d'un *Fa bécarré*. (C'est le 4^e degré que font entendre les sonneries des trompes de chasses — si savoureux, et qui ne manque pas de charme.) Mais nous devons continuer jusqu'au 15^e harmonique pour trouver le *Si bécarré* nécessaire au mode d'*Ut*, ce bécarré d'ailleurs ne pouvant effacer l'impression antérieure du bémol de l'harmonique 7. Avouons qu'il faut de la bonne volonté pour en déduire que le *Mode d'Ut* soit la seule gamme naturelle, « la gamme naturelle ».

L'histoire... l'histoire de l'art, à travers les siècles et les peuples divers? Nous savons l'importance que les Grecs attachaient aux *Modes de Mi, de La, et même de Sol et de Fa* quoique moins purement helléniques; nous savons leur ostracisme constant à l'égard du *Mode d'Ut*. Nous savons aussi que le folklore celtique use de ces vieilles gammes, qui sont également celles du Chant grégorien, et qu'on les retrouve dans la musique hindoue, ainsi que dans la chinoise (1). Nous savons encore (et notamment d'après les disques rapportés par H. Gil-Marchex) que les Japonais emploient certains *défectifs* dont le sentiment s'apparente à ceux des *Modes de La ou de Ré*; qu'il en va de même pour telles échelles orientales aux fioritures par quarts de tons ornant d'authentiques degrés de l'hypolydien (2); que, d'ailleurs, les Arabes concourent des chromatiques bien éloignés du majeur; que les Indiens de l'Amérique n'ont pas qu'un *défectif* voisin du *Mode d'Ut* (mais aussi bien du *Mode de Sol* puisqu'il n'a pas de 7^e degré) et qu'on trouve dans leur musique des mineurs ne pouvant dériver du majeur classique (3): bref, que l'empire absolu de ce *Majeur-Roi* n'est situé, dans ce temps, qu'entre le début du XVII^e et la fin du XIX^e; dans l'espace, qu'en Allemagne surtout, et en Autriche: l'Italie et l'Angleterre, mais principalement la France, l'Espagne et la Russie restant susceptibles de ressentir à nouveau l'influence modale.

Enfin, quelles raisons proprement musicales pour que le *Mode d'Ut* soit le seul,

d'où la genèse des autres — accessoires — par altérations?

Nier ces autres modes — ou du moins leur autonomie, l'importance de leur rôle et le sentiment propre à chacun d'eux — cela ne choque-t-il pas le bon sens de qui les aime?

Qu'un contemporain de Cherubini, voici quelque cent ans, ait conclu à la plus grande beauté du Majeur — net, fort, pathétique — l'opposant à la majesté trop vague des modes exempts de notre sensible — dont il fallut que Berlioz prit le parti (1), d'accord avec Reicha (tous deux assez mal vus des officiels de l'époque), cela se conçoit. On était sous la double tyrannie du majeur et du mineur à sensibles. Mais ces modes, aujourd'hui, après les Gevaert, les Bourgault-Ducoudray, les Maurice Emmanuel, les Henry Expert — après les travaux incessants des Bénédictins de Solesmes — après le sentiment modal qu'affirmèrent si heureusement Gabriel Fauré, Debussy, Ravel, Ladmiraull, Jean Hurel, Paul Martineau, Roland-Manuel — que l'on y voie des échappés du majeur classique et qu'il faille tenir ce majeur pour l'unique et véritable mode, voilà ce qui, musicalement, me paraît inadmissible.

Je parlais tout à l'heure des échelles de *Sol* et de *Fa* que suggère la série des harmoniques: et ce, bien avant le *Si bécarré* de celle d'*Ut*. Mais alors, pourquoi ne dirais-je pas que ce *Si bécarré*, sensible du majeur, provient de l'altération du *Si bémol hypophrygien*? Pourquoi ne pas affirmer que le *Mode de Sol* engendra le majeur ordinaire? L'argument se présente à mon esprit, comme riposte; mais en y songeant à loisir, je ne crois pas absurde qu'il corresponde à certaine réalité historique. Dans ce cas, la gamme initiale serait: *Do, Ré, Mi, (Fa), Sol, (La), Si bémol, Do*. Le 4^e degré *Fa* put être dièse ou bécarré suivant le sentiment des mélodies. Et de cette gamme hypophrygienne serait issu, en montant le *Si bémol* au *Si bécarré*, le majeur du *Mode d'Ut*: soit afin de réaliser deux tétracordes pareils (*Do, Ré, Mi, Fa* — *Sol, La, Si, Do*), soit aussi parce que la sensible *Si bécarré* se trouvait utile à certaine sorte de sentiments, — capable de favoriser davantage d'effet expressif.

Je ne tiens pas essentiellement à cette thèse: l'origine d'un mode m'est assez indifférente et je n'ai en vue que son rôle musical, sa vie. Mais vous concevez que si l'on prétend invoquer des altérations pour déduire un mode d'un autre, mon « pedigree » du Majeur mode d'*Ut* issu du mode de *Sol* est aussi acceptable, d'avantage même, que l'inverse. Au demeurant, l'essentiel reste l'importance, le caractère

(1) Par exemple, dans *A travers chants*. Et par ses propres compositions, en plusieurs endroits. Quant à Reicha, je ne dis point qu'il ait entrevu toute la beauté modale, mais c'était déjà beaucoup qu'il en parlât, même avec des réserves.

(1) Cf. le *Ménestrel* du 20 octobre 1933: « un mode, le majeur, qui est la gamme naturelle. Certains degrés (les notes modales) sont susceptibles d'être altérés pour former, d'abord le mineur, puis les autres modes qui furent en usage depuis que la musique existe... » Et plus loin: « de ces altérations (le *Si bécarré* du *Mode de Fa*, le *Fa bécarré* du *Mode de Sol*) il peut résulter des particularités de physiologie musicale intéressantes; mais ce n'est là qu'une affaire de détail, d'ornement, non de principe constitutif. »

(2) Pour fixer les idées, je suppose ici une série d'harmoniques partant d'un *Ut grave*, note fondamentale.

(3) On sait que la gamme type du *Mode de Sol* est: *Sol, La, Si, Do, Ré, Mi, Fa bécarré, Sol*. Elle peut d'ailleurs se trouver dans n'importe quel ton, c'est-à-dire partir de n'importe quelle note prise pour tonique; dans le ton de *La* le mode hypophrygien (*mode de Sol*) donne: *La, Si, Do dièse, Ré, Mi, Fa dièse, Sol bécarré, La*. Dans la série harmoniques ici présente, le *Si bémol* est le 7^e degré de la gamme de *Do hypophrygien*.

(1) Je ne serais pas étonné qu'ils provinssent tout d'abord de cette admirable civilisation pré-aryenne que nous révèlent les fouilles de Mohenjodaro et de Harappa.

(2) Je l'ai constaté voici peu d'années, en écoutant le Muezzin de la Mosquée Verte, à Brouse.

(3) Un de ces *défectifs* apparaît au début et à la fin du *Clair de Lune* de Debussy (des *Filles galantes*). Ils se trouvent aussi dans la musique javanaise, avec une polyphonie très curieuse dont la tonalité est toute emplit de mystère, et complètement à l'opposé du majeur à septièmes de dominante, de Beethoven. On oublie trop volontiers qu'il y a d'autres pays que ceux de l'Europe Centrale, d'autres musiques que celles des XVIII^e et XIX^e siècles, — d'autres sentiments, d'autres horizons: à quoi sont nécessaires et pourquoi furent créés spontanément, par l'âme populaire de jadis, des *Modes* qu'il serait absolument factice de rattacher au Majeur classique.

du mode : savoir si ce septième degré de l'hypophrygien ne serait qu'une fantaisie momentanée, par inflexion de la ligne descendante — ou s'il comporte un emploi général, constant, durable ; car de la sorte, ayant des attributs stables, il détermine un vrai mode, indépendant, autonome.

Or, il semble que les Grecs l'aient pensé. Si telles monodies grégoriennes présentent des alternatives de *Si bécarré* et de *Si bémol* (*Ut* étant tonique), cela tient à certain furtif et nouveau désir de note sensible : mais le mode originel est avec *Si bémol*. Seul ce 7^e degré convient au caractère extatique et triomphal, à l'enthousiasme du dithyrambe dont parlent les anciens et que Bourgault-Ducoudray expliquait en disant : le mode d'*Ut* affirme : « cette campagne est belle » ; l'hypophrygien s'exclame : « Que cette campagne est belle ! ». Autosuggestion d'un moderne s'efforçant à retrouver quelque chose de l'âme antique dans un beau chant grégorien ? Point du tout ! La beauté de jadis n'est pas morte, il ne faut qu'être capable d'en discerner la vie — la vie intense. On peut très bien, encore aujourd'hui, comprendre le fronton parfait des *Propylées*, saisir l'harmonie de l'*Hymne à Apollon*, s'émouvoir aux accents contemplatifs et vigoureux tout à la fois, d'un thème du *Mode de Sol*.

Il suffit d'ailleurs d'avoir composé sur un tel mode pour se rendre compte qu'il existe réellement, qu'il a sa vie, qu'il chante à sa façon, et suggère des enchaînements harmoniques qui lui sont propres.

De même avec le mode de *Fa*. On ne saurait prétendre, à cause de certaines alternances en des mélodies grégoriennes, que si le *Si bécarré* caractérisant ce mode ne fût qu'une altération du *Si bémol* de la gamme « normale » de *Fa* majeur. Un exemple de réelle altération du *Si bémol* nous est donné par la *Chanson du Roi de Thulé* de Berlioz : il est clair que le morceau reste en majeur classique et que *Si bémol* est son 4^e degré ; de même, la broderie autour de la dominante, dans l'*Allegretto* de la *Symphonie en Fa* (de Beethoven) ne détermine en aucune façon un hypolydien : on aurait tort, comme dit M. Tiersot, de l'affubler « d'un nom grec ». Mais ce nom grec est à sa place, et logique, et nécessaire, lorsqu'on se trouve nettement dans le *Mode de Fa* avec le 4^e degré à distance de triton de la tonique. Des exemples ? Ils abondent, de Ravel (*Chanson des cueilleuses de lentisques*) à Milhaud et à Rosenthal... Une phrase hypolydienne, de par ce triton même, revêt un aspect si particulier que l'on ne songe pas un instant à la possibilité d'un *Si bémol* : il y sonnerait comme une fausse note (1). Cet hypolydien de clarté volup-

lueuse, lucide, parfois même un peu malicieux, n'a plus aucun rapport au majeur ordinaire. Et cela reste si médiéval ! La chanson charmante du *Jeu de Robin et de Marion* (« Robin m'ayme... Si m'aura ») à quoi le mode de *Fa* donne tant de saveur, n'évoque-t-elle pas le sourire de certaines statues de cathédrales ?

On m'accordera peut-être beaucoup d'imagination ? Soit ; je demande seulement qu'on ne refuse pas de me reconnaître la pratique et le goût de ces modes, conditions nécessaires pour en parler du point de vue musical.

Quant à ceci, que de nos jours il existe infiniment plus de chansons populaires du *Mode d'Ut* que du mode de *Sol* ou de *La* (1), hélas ! à qui le dites-vous ? On ne le sait que trop, ne fût-ce que par la « T. S. F. du voisin » et son indésirable répertoire. Si le majeur usuel inspira de fort belle musique, il en permet d'innombrables. Toutes les inepties, les platitudes, les niaiseries emphatico-sentimentales ou sottement pleurardes, en un mot, la voix de l'ambiance et envahissante Vulgarité, tout cela sort du *Mode d'Ut*. Jamais des modes de *Sol* ni de *Fa*. Il n'en faut pas davantage pour les distinguer définitivement.

Les trois mineurs (2) — modes de *Mi*, de *La* et de *Ré* — me semblent encore moins rattachables aux tons du majeur classique. Je sais bien qu'on prétend les y ramener : non à ceux de même tonique et de tierce majeure (comme on le tentait pour les modes de *Fa* et de *Sol*), mais au majeur du ton d'*Ut*, dont *Mi* est le 3^e degré, *La* le 6^e, *Ré* le second (3).

On ne parle plus d'altération, mais il s'agit d'une équivoque sur les degrés de la gamme : les notes d'une mélodie du mode de *Mi* se rattachant, dit-on, à l'*Ut* (dominante à la place du *Si* qualifié de trop « instable ») ; on serait donc en *Ut* majeur et la mélodie de finale *Mi* se terminerait sur un *Mi* 3^e degré, au lieu d'un *Mi* tonique. Il se peut, à l'occasion. Car les chants grégoriens et d'une façon générale le style modal sont riches en modulations, passant avec une souplesse ondulatoire d'un ton ou d'un mode vers un autre : ce n'est pas un de leurs moindres charmes. Une cantilène écrite sur le mode de *Mi* évoluera très bien vers le

bécarré. Toutefois, même l'appoggiature peut à l'occasion évoquer le mode de *Fa* : je pense à la ligne onduleuse des *Strènes* de Claude Debussy (*Ré dièse, Do dièse... sur 7* : *La, Do, dièse, Sol bécarré...*). Il y a là comme un croisement du mode de *Sol* et du mode de *Fa*.

(1) Je ne pense même pas qu'il y ait aucune chanson moderne dans un autre mode que le majeur classique, ou le mineur à sensible.

(2) Pour simplifier, je suppose ici que le mode de *Mi* à *Mi* pour tonique, le mode de *Ré* ayant pour tonique *Ré*, et *La*, le mode de *La*. Mais on saisit bien qu'en réalité la tonique peut être quelconque. Ainsi, la gamme : *Fa, Sol bémol, La bémol, Si bémol, Do, Ré bémol, Mi bémol, Fa*, est du mode de *Mi*, ton de *Fa*.

(3) Ou bien l'on voudrait, je suppose, que le *Sol bécarré* du mode de *La* ne fût qu'une modification du *Sol dièse* : sorte de fausse note due à la négligence des chanteurs, ou résultat de l'omission des dièses sur d'anciens manuscrits.

mode de *La* ou celui de *Ré*, ou même d'*Ut* ; rien d'impossible à ce qu'elle finisse sur la tierce de la tonique. Mais cela ne prouve quoi que ce soit contre l'existence réelle du mode de *Mi*, car il faudrait pour cela que toutes les finales *Mi* fussent des 3^e degrés (ton et mode d'*Ut*). Or, il va de soi que l'on rencontre maintes finales sur *Mi* tonique, même après une modulation en *Ut* majeur :



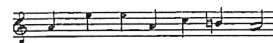
On pourrait harmoniser toute cette fin en *Ut*, de sorte que le *Mi* terminal y fût un 3^e degré — mais qui ne voit que cela serait truquer ? Il est évident que l'harmonie naturelle de la phrase doit affirmer : *Mi, tonique* (elle aura d'ailleurs beaucoup plus de force).

Je reviendrai sur la question des finales. Pour l'instant, et quant au mode de *Mi*, une seule chose nous occupe : a-t-il son caractère, ne dévie-t-il pas nécessairement vers un mode d'*Ut* prépondérant, le *Fa bécarré* et le *Ré bécarré* ne permettant point qu'on y conserve le sentiment d'être en *Mi* ? Or, il n'est pas douteux que malgré ces bécarrés on reste parfaitement en *Mi* dans telle cantilène monodique ; il n'est pas moins douteux qu'une bonne harmonisation ne détruit en rien cette certitude de *Mi* tonique.

On argue de l'instabilité du 5^e degré *Si*, en assurant que « la quinte *Si* est mobile par essence ». Je n'en crois rien ! Pourquoi serait-elle mobile ? Pour monter (note sensible) à un *Ut* tonique ? Mais justement c'est là ce qu'il faut prouver. Montrez d'abord que, dans ces phrases, *Ut* est tonique — et par conséquent *Si* mobile parce que sensible et non 5^e degré. Sinon, il m'est difficile, en tout cela, de voir autre chose que pétition de principe. Et je n'aperçois aucune raison pour que le 5^e degré soit plus instable dans cette phrase du mode de *Mi* :



que dans celle-ci, équivalente, du mode de *La* :



Dira-t-on encore que ce 5^e degré du mode de *Mi* n'a que peu de force harmonique, ne pouvant porter d'accord parfait ? Mais une cadence avec la basse *Si Mi*, est parfaitement réalisable si l'on emploie l'accord de 7^e (*Si, Ré, Fa bécarré, La*). Alors il joue le rôle de 7^e de dominante

(1) On dériverait plutôt, par moments, vers le majeur d'une autre tonalité, celle de la Dominante. Je veux dire qu'en une phrase telle que la suivante : *Fa, La, Si bécarré, Do, Ré, Do* — *La, Sol, Fa, Sol, Si bécarré, La* (qui est dans le mode de *Fa*, ton de *Fa*) le *Si bécarré* harmonisé maladroitement peut vous faire aller, pour un instant, en ut majeur (mode d'*Ut*). Mais jamais on ne songerait au ton de *Fa*, mode d'*Ut*, lequel comporte un *Si bémol* ; ou bien il faudrait harmoniser en considérant *Si bécarré* comme appoggiature de *Do*, avec par exemple l'accord de $\frac{7}{4}$, de *Do*, sous ce *Si*

du mode de *Mi*, comme la 7^e de dominante du mode de *Fa* est *Do, Mi, Sol, Si* bécarré. Et l'on a l'enchaînement stable :



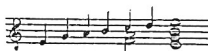
ou même avec le retard :



Et cela conclut très suffisamment. D'ailleurs, pour tous ces modes il existe d'autres cadences terminales qui ne se font point par la succession Dominante-Tonique (1). Ainsi :

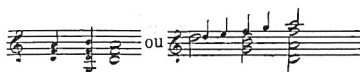


ou encore



Et le caractère musical (on pourrait dire : moral) du mode de *Mi* est d'ailleurs bien net : tel que nul autre ne remplace ce fort et viril *Dorien*.

Quant au mode de *Ré*, il se peut qu'incidemment l'on y entende le *Si* bécarré comme une sensible du ton d'*Ut* majeur. Cela dépendra surtout des harmonies et de leur écriture (2). Mais à l'oreille, il est évident que la cadence plagale, malgré son accord homonyme de $\frac{7}{4}$, conclut sur *Ré* tonique :



L'exposé de M. Tiersot au sujet de ce mode m'oblige d'insister sur un point, celui des *finales*. On sait bien (nul ne le conteste) que les mélodies du Plain-Chant ne finissent pas toujours sur la *Fonda-*

(1) Il est à remarquer, au sujet de ces cadences par mouvement de basse du 5^e au 1^{er} degré, que certains moines les jugent peu compatibles avec un pur style modal (ainsi, M. Maurice Emmanuel). Pour ma part, je regretterais fort qu'on ne pût les écrire ; mais de toute façon il reste sans importance que le 5^e degré du mode de *Mi* ne puisse porter d'accord parfait, puisque celui de 7^e *Si Ré Fa bécarré La* est d'un excellent usage. Cet usage me fut signalé pour la première fois, voici longtemps déjà, par le regretté Croc Spinelli, alors qu'il dirigeait le Conservatoire de Bordeaux.

(2) Car la manière de réaliser les mouvements des parties influe parfois sur le sentiment que nous aurons de tel ou tel mode, de tel ou tel ton. Il peut suffire d'une note mise en évidence à la place d'une autre, pour que l'oreille décide : on est en *Mi*, ou on est en *Ré*, etc...

mentale (1) du mode. Cela existait déjà chez les Grecs ; la dénomination d'intense pour des chants qui se terminaient par le 3^e degré, était d'un usage courant ; d'autre part, le *Lydien*, le *Phrygien*, le *Dorien* de la seconde espèce concluent sur le 5^e (2). On n'en saurait déduire une dérivation vers le mode d'*Ut*. Mais cette dérivation semblerait résulter d'une remarque de M. Tiersot : « Des mélodies du Moyen-Age, construites sur l'échelle de *Ré*, sont simplement en *Ut* majeur avec terminaison, parfaitement normale, sur le second degré ». Bien entendu, cela ne saurait affaiblir l'existence propre du mode de *Ré* pour tous les chants — nombreux — qui restent dans ce mode et, sans aller en *Ut*, achèvent leur courbe par un *Ré* fondamentale — tonique.

Mais, qu'est-ce qu'une terminaison « parfaitement normale » sur le second degré ? Examinons de plus près la signification musicale attribuable à cette phrase.

Lorsqu'une mélodie se termine par le 3^e ou le 5^e degré, on peut dire qu'elle conclut : avec, pour basse, la tonique portant l'accord parfait. Et si même, sous un 5^e degré final, nous sous-entendons un accord de Dominante, c'est alors la conclusion, comme suspendue, sur cette Dominante ; ou bien encore, *in extremis*, une modulation à la quinte, d'où se dégage le sentiment du mode de *Sol* :



Mais sous le *Ré*, degré II, que supposera-t-on ? Je vois une fin, une seule, qui finisse réellement en *Ut* : celle où le *Ré*, appoggiature non résolue, repose sur l'accord de la tonique (accord parfait d'*Ut*). Exemple, la conclusion de l'*Ode à la musique* de Chabrier (3).

Le *Ré* terminal, second degré, peut aussi faire partie d'un accord de quintes superposées (*Do-Sol-Ré*, ou *Do-Sol-Ré-La*) placé sur la tonique *Do* (4) ; ou bien aussi, de l'accord de Dominante *Sol, Si, Ré* : en ce dernier cas c'est déjà l'atmosphère du mode de *Sol*.

Je ne crois pas, d'ailleurs, que les mélodies grégoriennes ou celtiques évoquées par M. Tiersot lui suggèrent, pour terminer, que la tonique du mode d'*Ut* soit à la basse, ni (sauf exception), sa dominante *Sol*. Je crois plutôt que, même si la mélodie a versé dans le ton et le mode d'*Ut*, la finale *Ré* y sous-entend à l'oreille, l'accord *Ré Fa La Ré*. Or que

(1) Que, dans le langage et avec le sentiment modernes, nous appelons *Tonique*.

(2) Dans son intéressante Etude sur les anciennes gammes celtiques (publiée chez Rouart-Lerolle), M. Maurice Duhamel envisage aussi des modes qui terminent sur la *Sous-Dominante*.

(3) Dans ce morceau, le 2^d degré est *La*, restant suspendu au-dessus de l'accord de tonique *Sol, Si, Ré*.

(4) La conclusion, alors, est moins affirmative.

se passe-t-il donc alors, ou plutôt que s'est-il passé dans l'intervalle ? Tout simplement une modulation — une de ces modulations rapides, quasi-instantanées (1) propres au style modal — modulation par laquelle ce dernier accord sonne comme un accord de tonique. Donc la fin n'est pas en *Ut*, mais bien en *Ré*, mode de *Ré* : exemple :



Cela s'explique : le besoin de repos et de conclusion que l'on ressent à la fin d'une mélodie non accompagnée, se trouvera satisfait si l'oreille nous dit : on est en *Ré*. C'est pourquoi elle nous le dit, plutôt que de nous suggérer une fin sur l'accord de Dominante (*Sol Si Ré*) du ton d'*Ut* majeur : encore cette fin serait-elle d'un caractère modal.

Bien entendu, l'harmoniste habile pourra se livrer à toutes les fantaisies, et certaines ne manqueront pas de saveur. Pourquoi, en effet, ne point « finir » par l'accord *Sol Si bémol Ré*, ou même par une neuvième mineure de dominante, sur *Do dièse*, ou par n'importe quelle aggrégation bitonale ? On peut tout faire... Mais, musical ou non, ce n'en sera pas moins de la fantaisie par rapport à l'audition naturelle que nous donne cette monodie, laquelle ne se termine (pour notre oreille) ni sur l'accord majeur de *Sol*, encore moins sur un *Ut* à la basse, mais bien sur un *Ré*, affirmant le retour *in extremis* au ton de *Ré* (mode de *Ré* ou de *La*).

Cette discussion semblera longue, je le crains — de nos jours, on est si pressé ! — et minutieuse sans doute, ennuyeuse peut-être, qui sait ? Mais je ne pouvais l'omettre.

Reste enfin le mode de *La*, à propos de quoi se pose la question des notes altérées. À mon humble avis, et d'après l'histoire, et d'après les vieilles chansons paysannes (2), c'est le *Sol bécarré* (note caractéristique de l'*hypodorien*) qui fut altéré, haussé à *Sol dièse* pour devenir une sensible à l'instar de la sensible du majeur (3). Soutenir l'inverse et voir dans le *Sol bécarré* une déformation du *Sol dièse*, n'est-ce point mettre la charrue devant les bœufs ?

Il me semble qu'avant tout l'on doit

(1) Exemple de telles modulations : les trois premiers accords de la *Damoiselle élue* ; ils sont respectivement : en *Mi* — en *Ré* — en *Ut*.

(2) Relisez à ce sujet la savoureuse préface des *Chansons bourguignonnes* de Maurice Emmanuel.

(3) On remarquera peut-être qu'une des formes chromatiques grecques, le *néo-chromatique*, donne une succession.



pareille à celle du mineur moderne. Cependant je ne crois pas que ce *néo-chromatique* ait pu engendrer notre mineur moderne, ne fût-ce que par le rôle différent du *Sol dièse*, qui n'apparaît point ici comme une sensible montant à la tonique.

prendre en considération l'identité des gammes celtiques, grecques, hindoues, leurs ressemblances avec celles des chants grégoriens, et la tradition conservée par les paysans — qu'ils soient de Bretagne, de Bourgogne, du Pays de Galles, ou de l'Andalousie. Si, dans la gamme de *La*, tous les *Sol bécarré* que chantent ces Bretons, ces Bourguignons, ces Gallois, ces Andaloux (ajoutons encore les Arabes, les Turcs, les Japonais, les Hindous et les Javanais) — si tous ces septièmes degrés non sensibles sont des « fausses notes », alors, ça va bien : « felices culpæ » puisqu'elles nous valurent de si belles musiques ! Et le mot de *fausse note* n'est plus qu'un mot. En réalité, le *Sol bécarré* est la *vraie note*, celle qu'il faut à ce mode bien distinct du mineur classique : le mode de *La*.

Altérations ? Entendons-nous. On ne connaît d'accidentelles, peu durables, laissant intacts le mode et la tonalité. Exemple : certaines quintes augmentées, la sixte napolitaine, parfois aussi la sixte augmentée. Il existe au contraire des bémols, des dièses ou des bécarrés *constitutifs d'un mode*, qui le définissent, qui sont nécessaires à son expression et dont la force est telle que leur emploi peut exclure jusqu'à l'idée même d'autres accidents, qui sonneraient alors comme disparates et faux. La sixte napolitaine ne détruit aucunement le souvenir de la tonalité qui la précède ; elle en prépare le retour : mais avec la présence du septième degré *hypodorien* je sais des phrases où *jamais* l'idée ne viendra, d'une sensible à demi-ton de la tonique (1). Pourquoi ? parce que c'est un autre monde de sentiments.

Car les modes, n'y voyez pas que « particularités de physionomie musicale intéressantes », « affaire de détail », d'ornement... Non, non ; et c'est de bien autre chose qu'il s'agit : du sentiment profond, et du langage de l'âme.

Si M. Tiersot remarque avec justesse que dans certains cas telles altérations passagères ne donnent que l'aspect *superficiel* d'un mode grégorien, et sans qu'on ait laissé le majeur : alors certes, il n'a point tort d'estimer les noms grecs inutiles. Mais ces cas sont *exceptionnels* au domaine des modes, dans l'ancienne musique comme dans la nouvelle ; alors, pourquoi les invoquer ?

On aurait tort également de faire état de telles harmonisations (bien que fréquentes, hélas) par quoi des mélodies somptueuses, modales réellement, nous apparaissent revêtues d'une pitoyable défroque du *Mode d'Ut*. Mais quelle preuve en tirer, si ce n'est de gaucherie et d'infidélité ? Monodiques, libérés de leur travestissement, ces chants ont presque toujours un caractère modal : à nous de savoir, les accompagnant, mettre en valeur les véritables Toniques, sans dire le contraire de ce que signifie la ligne vocale toute nue, sans d'autre part la préciser grossièrement lorsqu'elle s'enferme à dessein dans la réserve du mystère.

(1) Ainsi, dans *Nox* (que j'écrivis sur le beau poème de Leconte de Lisle) à la cadence : ... *Et le soupir des bois*.

Cette conception harmonique de l'art modal est du plus haut intérêt. Et du plus actuel. J'ajoute qu'elle ne va point à l'encontre de qui veut une exécution homophonique du Plain-Chant à l'église ; car je pense surtout aux mélodies que *de nos jours* on écrirait en ce langage admirable, comme à tout ce qu'il suggère et permet, pour l'avenir, avec l'usage de plusieurs parties : c'est le sujet de mon *Traité de la Polyphonie modale*.

Lorsqu'on entre dans ce domaine nouveau sans y être préparé, on se trouve un peu surpris. Pour toutes les personnes, même bonnes musiciennes, dont l'oreille et le sentiment ne sont pas initiés (1), il se produit une impression de vague, de monotonie, d'ennui, de tristesse, de vie dolante et morne, voire absente — que sais-je, enfin ? A peu près ce qu'on éprouverait en passant du *carrefour Richelieu-Drouot* à l'ombre claire d'un cloître italien... Or, il est des citadins faits pour « la ville où l'on chante aux terrasses » (aux terrasses des cafés, bien entendu), gens actifs mais sans vie intérieure, à qui cette ombre donne le spleen — tout comme les attristerait la sérénité du langage modal (que d'ailleurs ils n'auront jamais l'occasion d'entendre). Mon Dieu, à ceux qui ont besoin de la gaieté bruyante et vulgaire, de l'agitation forcenée des villes, des lumières aveuglantes de *Broadway* — ceux-là même auxquels déplaît, dans le silence de la campagne, une solitude méditative — et qui délaissent la vue des étoiles du ciel pour celle des *Stars de cinéma* (encore qu'on puisse goûter les deux), — il y a gros à parier que les *Modes* resteront étrangers pour toujours : car la culture de l'oreille ne suffit point ; il faut aussi, pour les aimer, certaine inclination morale. Mais je pense qu'il existe, néanmoins, un assez grand nombre de personnes capables de s'élever au langage modal. Et ce ne sera point affaire d'éducation historique, de savante éducation, mais de pouvoir entendre sa voix, souvent, à loisir, — d'en être touché au fond du cœur et de l'aimer naïvement — sans se dire, sans même savoir qu'il est modal. Il en va de la sorte, d'ailleurs, pour bien des phrases de Fauré ou de Claude Debussy où souffle cet esprit, et c'est avec cette précieuse naïveté qu'elles sont comprises des fervents de l'art debussyste ou de l'art fauréen.

Seulement — et ceci prouve l'existence autonome, la nécessité des Modes et leur droit à la vie — seulement, dans ce domaine modal il se rencontre des harmonies, des réalisations et des sentiments tout autres que ceux dont le majeur et le mineur à sensibles donnaient l'exemple, — ou du moins que ceux de la musique dite classique, avec la prédominance presque totale des accords sur les degrés I, IV et V... Car chez Fauré, chez Debussy, chez maint autre moderne, on discerne une métamorphose, une *vie nouvelle* du majeur. Il s'assouplit enfin, côtoie le modal sans dispartir, alterne avec lui ; parfois même il en vient à dégager des

(1) Exception faite pour les races qui sont prédisposées de naissance, pourrait-on dire, à comprendre ce langage.

effluves modaux (1). Et de toute façon, l'on passe de l'un à l'autre domaine sans laisser la meilleure logique, voire quand ce passage amène des contrastes — dont bénéficie l'expression propre à chacune de ces gammes.

De plus amples détails exigeraient tout un livre. Je l'ai tenté par mon étude sur la *Polyphonie modale*. Aujourd'hui je ne voulais que rappeler l'existence réelle et la beauté de ce langage, évoquant la résurrection si pleine de promesses dont les soixante dernières années ont témoigné, — mais aussi, vous avertissant du danger qu'il y aurait à permettre que la royauté du Majeur (déjà trop envahissante) couvrit les autres modes d'un protectorat tyrannique.

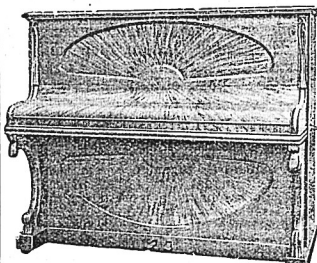
Cet avenir — dont le ciel nous préserve ! — me rappelle l'élève Toliné (des *Enfants du capitaine Grant*) répondant au géographe Paganel au sujet de la France et de l'Allemagne : « ce sont des provinces et non des Etats » — le seul Etat, l'Angleterre, entretenant des gouverneurs dans les chefs-lieu de ses provinces (« Lord Napoléon » à Calais...). Aussi bien, n'y aurait-il pas un peu de l'« esprit Toliné » dans l'argumentation de M. Tiersot ? Mais, pas plus que l'Angleterre n'est la seule nation du pauvre globe terrestre, le *Mode d'Ut* n'est le seul, au monde enchanté de la Musique.

Charles Kœchlin.

(1) Influence toute moderne du sentiment grégorien sur le *mode d'Ut*, avec la présence des accords sur les degrés II, IV, VI, et de réelles modulations passagères à l'hypodorien, au mode de *Ré*, à celui de *Sol*, etc. Ce sont les Modes, à présent, qui se dédommagent de l'oubli dans lequel les avait fait choir le majeur à septièmes de dominante des « classiques » du XVIII^e siècle.

UN BON D'ASPECT ÉLÉGANT
PIANO solidement construit
d'une sonorité supérieure

A. SCHINDLER
Paris



MODÈLES DROITS et A QUEUE
LOCATIONS - RÉPARATIONS - ÉCHANGES
FACILITÉS DE PAIEMENT

MAGASIN DE VENTE :
3, RUE DE MONCEAU :: PARIS (8^e)
CARNOT 19-59