

LE MENESTREL

Tonal ou Atonal?

TONAL ou Atonal? On sait que le règne de la musique atonale s'exerce, surtout dans les « Empires centraux » de l'Europe, sous l'influence des théories et des œuvres d'Arnold Schönberg, tandis que chez nous, même les plus « avancés » des compositeurs restent fidèles au sens de la tonalité — quittes à s'aventurer parfois au domaine de l'atonal, mais quand il leur plaît et comme il leur plaît : car ils entendent, avant tout, être libres.

Cette divergence d'opinions et de goûts se montre assez bien dans certaine discussion exposée par la revue suisse *Présence*; notre Poulenc y publia un *Eloge de la banalité* à quoi répondit Ernest Krenek, prenant parti nettement pour la division atonale de l'octave en douze demi-tons (1). Je voudrais développer quelques idées au sujet de cette petite controverse, ayant pratiqué moi-même, selon les cas, le langage atonal, ou le polytonal, ou celui des anciens modes diatoniques, ou bien enfin le plus traditionnellement tonal.

Mais d'abord, évitons un malentendu sur le mot : banalité. Il est clair, dans l'article de Poulenc, que notre confrère l'entend au sens du *vocabulaire* et non à celui de la *pensée* elle-même. C'est pourquoi nous ne devons point nous effarer de ce que son titre peut nous offrir de légèrement paradoxal, en « louant la banalité ». Celle à quoi Poulenc fait allusion n'a rien en effet que de légitime, car elle n'est que de surface et d'apparence, tandis que la « vraie banalité », dirais-je, reste toujours fâcheuse. Ce qu'il nous faut affirmer sans retard, c'est que l'on n'est pas forcément banal avec des moyens usuels, tandis qu'on peut l'être, au contraire, sous des dehors de polytonalité, voire d'atonalité. Cela se produit si l'on n'écrit que par formules, par systèmes (lesquels deviennent bien vite désuets), et surtout lorsque banale elle-même s'avère l'idée musicale (mélodie et rythme dans leurs rapports avec l'effet polyphonique, horizontal ou vertical, et le sentiment exprimé par tout cela). D'autre part, un musicien tel que Chabrier, si même il n'avait pas inauguré des moyens nouveaux et lorsqu'il n'emploie guère que des harmonies très connues (cf. *Une Education manquée*, et *l'Etoile*) voire des quarts et sixtes (comme dans l'admirable *Ile heureuse*) avec une expansion qu'on croirait *a priori* du Massenet ou de l'Holmès, Chabrier est et reste si personnel, dans la conviction, la tendresse et (disons le mot) la pure beauté de son génie, qu'il ne nous apparaît aucunement banal. Je citerais aussi bien

plus d'un passage de Fauré, fait avec presque rien, dépouillé à l'extrême et dont les accords, certes, ne sont pas inédits (*Inscription sur le sable*, *Danseuse*, etc.). Mais quoi de moins banal?

Or, il me semble que ces seuls exemples éclairent le chemin de la discussion et qu'ils indiquent la bonne voie au moins pour nous, Français, qui *aimons la tonalité* (Modes anciens ou nouveaux, peu importe : elle existe dans les uns comme dans les autres, et la note sensible n'y est point nécessaire).

Je voudrais montrer qu'il est absolument légitime de ne pas abandonner, de ne point croire désuète la vieille conception tonale (rajeunie ou non par les modes grégoriens), et que cette tonalité peut nous conduire très loin du banal, jusqu'à des pensées absolument nouvelles ; que d'ailleurs il n'est pas certain que le « modernisme » soit nécessaire, mais la seule beauté personnelle (qui sort naturellement de l'artiste s'il est vraiment un caractère, ayant, avec un peu de génie, quelque chose à dire) — et qu'enfin, il n'y a point obligation d'opposer atonal et tonal, ni (dans tous les cas) de faire un choix entre les deux ; on a le droit d'employer tour à tour, et jusque dans une même œuvre, ces moyens tenus pour contradictoires, — à charge de trouver la bonne manière. Et il ne s'agit *que de cela*.

L'argument « historique » comparant notre époque à la fin du xvi^e siècle me touche peu. D'abord, je ne suis pas sûr que le xvii^e ait eu raison d'abandonner le contrepoint et le sentiment modal (ce qu'il fit, au moins en partie). On dit : nous sommes dans une impasse avec la vieille « tonalité classique », comme ceux de la Renaissance l'étaient avec les Modes, ces deux terrains ayant donné tout ce dont ils étaient capables. Mais cela ne me paraît point exact. Au temps de Monteverde, on n'était pas dans une impasse : rien que sur les modes anciens on pouvait écrire avec des septièmes, des notes de passage, et mille ressources nouvelles, utilisées aujourd'hui dans ce que j'appelle la polyphonie modale. On en voit maint exemple chez Debussy, Fauré, Ravel, Ladmiraute, Jean Huré, Maurice Emmanuel, etc... Le xvii^e siècle eût commencé de les trouver, sans doute, s'il n'avait point laissé les Modes.

Admettons que, provisoirement, l'habitude des gammes à sensibles (majeure et mineure) ait favorisé les progrès de l'harmonie puisqu'elle aidait : 1^o à mieux fixer la tonalité (parfois ne l'a-t-on point *trop* fixée, avec la septième de dominante?); 2^o à moduler plus loin, chose tentante et moins hasardeuse depuis que la tonalité se trouvait définie avec davantage de précision ; 3^o à découvrir l'usage des septièmes diminuées, des enharmonies, des résolutions exceptionnelles, etc... Soit. Mais tout cela n'obligeait point à l'oubli des modes anciens, tout cela n'excusait aucunement la désuétude où ils furent relégués. La terre modale n'était pas devenue stérile. S'il arriva qu'on l'ait cru, ce fut bien à tort ; mais selon toute apparence, on n'y pensa même point.

(1) Numéros d'octobre et de décembre 1935. Les deux articles méritent d'être lus ; si l'on trouve, chez Poulenc, plus d'une maxime salutaire, Krenek nous offre des aperçus intéressants, et si je ne partage point toutes ses vues, je n'en trouve pas moins que certaines de ses suggestions sont à méditer.

On s'engagea, aveuglément et « comme un seul homme », sur la route qu'ouvraient le mode d'*ut* et la septième de dominante, dans la joie — le snobisme peut-être? — d'une découverte nouvelle, et parce qu'il y avait l'opéra, ce genre à la mode, de naissance récente, l'opéra, riche de la faveur du public, auquel le « majeur classique » et la septième diminuée du mineur à sensible convenaient infiniment mieux que les échelles grégoriennes.

Mais si l'on avait gardé les vieux modes pour d'autres expressions, ne fût-ce que celles de la musique religieuse, cela, quand même, aurait mieux valu. Et c'était chose possible.

Aujourd'hui, que nous fait-on entendre?

Que le domaine de la musique tonale ne saurait plus rien produire de vivant, — qu'il faut donc chercher autre part, s'en aller, loin, vers l'atonal — et que d'ailleurs le « sens de la tonalité » aurait quasiment disparu de nos conceptions modernes.

Discutons :

1^o D'abord, il ne me semble pas que le sens tonal se soit à ce point atrophié. Mais il est devenu plus souple. Debussy, l'on a trop joué de son mot : il faut « noyer » la tonalité. A dire vrai, ce maître reste bien plus tonal que vous ne le pensez (notamment par sa manière d'employer les quintes augmentées, chez lui plus souvent tonales que neutres, ainsi que le fait justement observer Roland-Manuel). Debussy, tonal? il le savait; il le rappelait à l'occasion. Mais notre besoin, notre goût de la tonalité a subi quelque évolution depuis Beethoven (à ce point que plus d'une fois nous sommes gênés chez lui, agacés par l'obstination bruyante qu'il met à nous affirmer : *je suis en ut, je suis en ut, je suis en ut...*). On admet des tonalités que je dirais : ondoyantes, à quoi si naturellement vient nous conduire l'usage harmonique des modes anciens (ce qu'on remarquait déjà au xvi^e siècle); on accepte même des tonalités « instantanées ». Mais justement, en ce cas, c'est que l'oreille est capable d'un subtil et vif sens tonal, ce qui lui permet de prendre si rapidement conscience de la tonalité du passage parfois très bref où elle s'affirme. Et ce n'est point du tout qu'elle entende atonale ni vague une succession d'accords telle que + 7 (sur *Do*) à + 7 (sur *Ré*).

J'admets d'ailleurs qu'il est mainte occasion où le compositeur a besoin d'effacer le sentiment tonal et de se tenir dans une sorte de « vague » convenant à certains sentiments, à certaines expressions. La chose n'est pas nouvelle; on l'a vue, dans l'histoire de notre art, concurremment avec la prédominance d'une tonalité bien définie: il y eut alors des septièmes diminuées de caractère neutre. Puis ce furent des altérations descendantes de la quinte dans la septième ou la neuvième de dominante, et des quintes augmentées, puis enfin des agrégations bitonales, polytonales, atonales, le tout sans le moins du monde, par ailleurs, détruire le sentiment de la tonalité.

2^o La vieille terre tonale n'est stérile qu'à l'amateur inexpérimenté, qu'au paresseux maladroit qui ne savent plus et ne veulent plus la cultiver, ou bien encore, qu'au jeune musicien envoûté par la magie de l'atonal. Le vieux domaine nous offre encore mille harmonies possibles, mille occasions encore d'être nouveaux. Il y a tant de diversité dans les modulations, dans les enchaînements d'accords, dans l'écriture même et les rythmes des parties, et dans les tournures mélodiques! Le seul

contrepoint est riche d'une variété presque infinie, sans même que nous fassions intervenir les ressources si précieuses des modes anciens. Et je m'en voudrais d'oublier la Fugue, si méconnue, réduite au rôle d'épreuve de concours des Conservatoires ou du Prix de Rome alors qu'elle peut être un admirable moyen d'expression. (Je reconnais que la réussite en ce genre est difficile et que la plupart des compositeurs ne se donnent pas la peine d'y parvenir : tant pis pour eux!) J'accorde aussi que notre époque n'est guère propice aux études les plus sérieusement menées et les plus désintéressées, les seules portant leur fruit! Trop de jeunes musiciens ont la hantise de résultats immédiats et cette tendance, qui était d'Amérique il y a trente ans, semble se généraliser dans la vieille Europe par une redoutable, infiniment dangereuse *Crise de l'apprentissage*. Ne nous lamentons point, mais crions : gare!

En réalité, rien que l'harmonie des accords parfaits et des septièmes a permis, elle permettrait encore des chefs-d'œuvre. Relisez le *Parfum impérissable*, si simple, si raffiné, si imprévu, si définitif pourtant, et si nouveau. Relisez l'extraordinaire *Prométhée*... Or, il ne s'agit aucunement de refaire « du Gabriel Fauré » (et mieux vaut ne le point tenter (1), mais d'avoir confiance et de penser qu'il existe encore un grand nombre d'harmonisations nouvelles, rien que dans le domaine tonal, voire dans celui des seuls accords de septièmes. Etudiez à ce sujet telle des dernières œuvres de Fauré, où l'obligation qu'il s'est imposée de certains canons l'a conduit (comme J.-S. Bach) à des réalisations tout à fait neuves, avec des appoggiatures, des retards ascendants, des fausses relations inouïs jusqu'alors. Rien d'impossible à ce que vous en fassiez autant, avec beaucoup de travail (comme disait Jean-Sébastien)... et un peu de génie.

3^o Enfin, le goût de la musique tonale est chose précieuse, autant pour l'accent et la diversité qu'il favorise, que pour le naturel et la bonne grâce qu'il comporte. Affaire de sentiments : et si l'on peut accorder que certains réclament, pour une expression assez caractéristique, le langage polytonal ou l'atonal, d'autres, nullement inférieurs par eux-mêmes ni méprisables en quoi que ce soit, d'autres mouvements de l'âme, plus sereins, plus naïvement joyeux, plus naturellement tendres, ont l'absolu besoin des réalisations tonales; d'où il suit que ce serait grand dommage si, par snobisme ou par l'effet d'une argumentation *a priori*, l'on proscrivait un vocabulaire à base de l'habituelle tonalité.

Ce disant, je ne veux nullement partir en guerre contre le polytonal ni l'atonal : mais seulement ne pas en faire un monopole — inutile et d'ailleurs illusoire, — car la musique qui naît spontanément avec la voix humaine est tonale. L'atonal résulte d'un artifice, ce qui ne saurait le condamner, soit, mais lui interdit de condamner la vieille tonalité. « L'atonal a-t-il, ou non, produit des chefs-d'œuvre? » demande-t-on parfois. Question oiseuse puisque l'avenir laisse encore tant d'imprévu... D'ailleurs plus d'un musicographe cite des pièces d'Alban Berg et d'Arnold Schoenberg comme étant de tout premier ordre (j'y consens volontiers, n'ayant pas oublié l'étonnant *Pierrot lunaire* et sachant l'impression émouvante produite par *Wozzeck* sur d'excellents auditeurs). De toute façon, l'atonal a droit

(1) A moins de s'y sentir conduit impérieusement, par une sensibilité voisine.

à notre respect. Mais je m'élèverais formellement contre sa tyrannie. Il est à sa place pour certains goûts, certains sujets, certains sentiments. On peut si l'on veut (simple affaire de convention) édicter et faire observer la « loi des douze sons », factice plus encore que les proscriptions « d'entraînement » du contrepoint rigoureux; on peut s'interdire les doublures, et bien d'autres choses.. Mais on peut fort bien aussi (et je le préfère) rester libre de répéter les notes si cela vous plaît, ou de les doubler...

Qu'importe? admettons l'atonalité. Admettons les quarts de tons. Admettons les harmoniques 7 et 11. Admettons tout ce que vous voudrez, à seule charge que vous en fassiez *de la musique*. Mais ne disons pas : le diatonique a fait son temps, que le chromatisme des douze sons le remplace! puis : le chromatisme a fait son temps, place aux quarts de tons! etc... Ce serait tout ensemble bien étroit, et quelque peu snob, un tantinet « nouveau riche »; cela manquerait de bonne grâce et de naturel, de ce naturel qu'il faut, même pour être atonal avec musicalité.

Au fond, seul importe ceci : écrivez de la belle ou de la jolie musique, vivante, sincère, sentie, et *bien faite*. Cela suffit. C'est déjà bien rare! Ne nous soucions pas de chercher l'inouï. La crainte de toute connaissance des « classiques » et des musées, qui pourraient « diminuer notre personnalité », quelle erreur! Cela sent à la fois le primaire et le « connaisseur » prétentieux. Il y a beau jour qu'André Gide nous a dit combien les influences étaient, non point à redouter, mais fécondes. Laissons aux critiques incompetents le jeu facile et stérile de découvrir les réminiscences : d'autant que, le plus souvent, ils en dénoncent d'inexistantes et ne s'avisent pas des plus indéniables. Mais la personnalité, chose mystérieuse, tient à bien d'autres causes qu'à l'emploi de quelques moyens inédits. Vous pouvez être personnel avec des moyens connus, banal au contraire malgré des accords modernes, peu usités, ou (je vais plus loin) jamais écrits avant vous. Comme l'écrit Poulenc, avec un excellent bon sens : « avoir peur du déjà entendu est bien souvent la preuve de l'impuissance ». C'est en vous que réside banalité ou personnalité, en vous-même, la distinction intime, profonde, ou la vulgarité, inséparables de votre être moral. Et c'est de lui, en premier lieu, que dépend le caractère de votre musique. Voilà ce qu'on ne médite pas assez.

(A suivre.)

Charles KÉCHLIN.

~~~~~

## LA SEMAINE DRAMATIQUE

Comédie-Française. — *Hedda Gabler*, comédie en quatre actes de Henrik IBSEN, traduction de M. PROZOR.  
— *Le Chevalier Canepin*, un acte de M. DUVERNOIS.

Nous n'avons sûrement pas, en France, d'Hedda Gabler. Les femmes, chez nous, peuvent être méchantes par tempérament, par jalousie, par envie, mais non point — et jusqu'au crime — pour motif d'ennui et d'orgueil, pour se distraire et pour agir, ne pas rester, dans la vie, un passif soliveau. Jouer avec sa victime, l'avilir sans amour comme sans haine, l'acculer au suicide, l'armer pour l'exécution, ce sont des actes qu'une mentalité latine ne peut concevoir, et moins encore commettre. Hedda Gabler s'y complaît mathématique-

ment, et, la tragédie achevée, ne connaît, étrangère à tout remords, qu'une jubilation de damnée. Si, à son tour, elle se tue, sa déception, l'avortement de sa méchanceté en sont les seules causes. Son « idéal » l'a trahie, son « condamné » lui a échappé, est mort de ses propres tares, bien plus que de la suggestion dont elle croyait l'intoxiquer. Elle n'a fait que le rendre à la mauvaise part de lui-même. Voilà l'intolérable. De plus, ses intentions meurtrières ont été surprises, un homme en a les preuves, là tient à merci. Voilà la goutte d'eau qui fait déborder le vase et déclenche la mort.

Ibsen veut-il donc punir le crime? Non. Il veut montrer que tout est imparfait, le mal comme le bien. Hedda a tué Loevborg, et la charmante Théa, toute tendresse et tout dévouement, n'a pu sauver la vie de celui qu'elle aime. Du moins en sauvera-t-elle le génie. Vainement Hedda a brûlé, avec la joie de Satan, le manuscrit, qu'elle croyait unique, de l'œuvre suprême de Loevborg. Toutes les notes qui avaient servi à le composer ont été gardées par Théa, et, aidée de Tesman, mari ingénu et étriqué d'Hedda, mais universitaire capable, elle le reconstruira. Chacune son lot. Hedda a détruit le corps, Théa immortalise l'esprit.

Pour ses débuts à la Comédie-Française, M. Aimé Clariond interprétait Loevborg, le dévoyé. Il a fait ressortir, avec une juste et vivante intensité, les deux aspects de son personnage, l'homme qu'a régénéré un suave et attentif amour, et le malheureux que rejettent à toutes les déchéances les macabres fantaisies d'Hedda Gabler. Son succès a été franc et considérable.

On peut faire un reproche à Mary Marquet qui assumait le rôle de la Méchante intégrale : elle est trop imposante. Elle domine trop la médiocrité qui l'entoure. Une telle créature a, pour se divertir, d'autres recours que le poison intellectuel, le crime moral, les plus sinistres perversités. Dix évasions pour une lui sont offertes. A ce défaut royal, Mary Marquet a obvié par une intelligence souveraine, une pénétration profonde de son rôle. Théa, c'est l'adorable Madeleine Renaud, aussi angélique et naïve que le comporte son rôle. M. Ledoux est un Tesman borné à souhait; M<sup>lle</sup> de Chauveron une « tante Julie » benoîte comme il convient. M. de Rigoult joue très élégamment un personnage de deuxième plan.

Avant ce bol de vitriol, nous avions eu un bol de lait parfumé de toutes les herbes du printemps. M. Henri Duvernois nous présentait une petite Lucie de vingt ans, typique par la sensibilité, la douceur, les paroles romancées. Son ami, Brinde, est un rustre. Survient un jeune homme plein de flamme et de déférence. Il bouscule le rustre, offre à Lucie, qu'il aime soudainement, de l'emmener, de l'épouser. Mais deux gardiens de maison de santé sont à la recherche de ce Chevalier Canepin. L'homme qui sait le langage du cœur et des rêves n'est qu'un fou.

Brinde, pourtant, s'amende. Plus de scènes brutales, plus de mots durs, de réprimandes, de constantes contradictions, car il aime sa petite amie et veut la garder. A la troisième phrase il redevient le bourru d'auparavant. N'est point fou qui veut... Un touchant symbole débordé cette petite œuvre qui est jouée avec grand charme par M<sup>lle</sup> Mary Morgan, avec une autorité brusque et nuancée par M. Ledoux, et avec la jeunesse et l'exubérance indiquées par M. Etchourin.

JANE CATILLE-MENDÈS.