



La Musique Polytonale



DEPUIS quelques mois, on a beaucoup écrit sur la musique *polytonale* (que l'on désigne sous les noms de *polytonie* ou *polytonalité*) (1). Et cependant, il ne semble pas qu'on en ait encore donné de définition précise. On la considère ordinairement comme opposée au principe *tonal* appliqué jusqu'à présent. M. André Cœuroy (*Revue du Mois*, 10 novembre 1920) salue son avènement comme « Le grand Soir de la Musique ». Dans la *Revue Musicale* de février, M. Landormy dit : « Le grand principe de la tonalité auquel on n'avait pas encore osé sérieusement toucher, dont on avait seulement élargi autant que possible les applications, est enfin battu en brèche. »

Pourtant, s'il s'agit d'associer des tonalités différentes, il faut que le principe *tonal* soit respecté, sans quoi on aboutirait à l'absence de tonalité. De même que la *polyphonie* ne détruit pas les mélodies en les associant, la *polytonalité* ne peut « battre en brèche » le vieux principe *tonal* si elle se propose de faire entendre simultanément des tons différents.

La musique *polytonale* n'est pas si nouvelle : depuis longtemps Richard

(1) A *polytonie* s'opposent : *monotonie* et *atonie*, dont le sens usuel prêterait à confusion. Voilà pourquoi *polytonalité* paraît préférable : *monotonalité* et *atonalité* ne sauraient avoir d'autre signification que technique.

Strauss, Strawinsky, Schönberg, Bela Bartok en ont écrit. On en trouve de nombreux exemples chez Debussy, Ravel, Florent Schmitt, et longtemps avant eux, chez Erik Satie.

Quant aux origines lointaines, on cite, paraît-il, un passage de J. S. Bach, où il serait difficile de contester que l'emploi simultané de tons différents n'ait pas été voulu. M. Landormy, dans l'article précité de la *Revue musicale*, parle d'un fragment de la symphonie héroïque, où il y a superposition d'accords, sinon de tonalités. Il montre en outre que le procédé harmonique de la *pédale* permet de maintenir le ton primitif dans une partie, pendant que les autres ont « toute liberté de parcourir tout le cycle des tonalités ». L'origine de la polytonalité remonterait donc aux musettes, cornemuses, et autres instruments faisant entendre naturellement une note *pédale*, puisque c'est l'usage de ces instruments qui a amené l'emploi d'un artifice semblable dans la science harmonique.

Mais tout cela n'était qu'exceptionnel. Tandis qu'aujourd'hui non seulement les « Six », mais bien d'autres encore (Kœchlin, Casella), prétendent employer de façon systématique les procédés nouveaux.

Enfin, un manifeste publié dans le programme des *Concerts Colonne*, par M. Kœchlin, pour commenter l'exécution d'œuvres écrites en « *polytonie* », a attiré l'attention du grand public sur cette technique d'apparence révolutionnaire.

M. Em. Vuillermoz, dans un feuilleton du *Temps*, justifie la *polytonalité* par des raisons tirées de la théorie physique des sons harmoniques. Son explication est particulièrement élastique et peut aller jusqu'au paradoxe. On sait, en effet, qu'à partir du 7^e harmonique, les sons se succèdent à intervalles de tons et de 1/2 tons. N'importe quelle note peut donc toujours être considérée comme l'harmonique de n'importe quelle autre. Toute note dont la présence ne pourrait s'expliquer d'après les règles de l'harmonie classique peut se justifier néanmoins si on la considère comme l'harmonique d'une « *bonne note* » exprimée, ou même, au besoin, sous-entendue. Ou, au contraire, elle peut être considérée comme un son fondamental faisant entendre dans sa vibration le son harmonique qui serait la note régulière. Ceci expliquerait les basses obstinées à se maintenir une

quinte trop bas, que l'on rencontre dans les *Gymnopédies* d'Erik Satie.

Cela, d'autre part, permettrait d'expliquer le placage d'un motif tonal sur une trame, également tonale, mais écrite dans un ton différent : (1)

L'orchestre joue en *la b*, Hérode chante 1/2 ton plus haut. — *La* est le 17^e harmonique de *la b*. — On peut comparer avec le jeu de *voix humaine* de l'orgue : ce jeu se compose de 2 séries de tuyaux : la 1^{re} accordée au-dessus, la 2^e au-dessous du ton. Richard Strauss supprime la 2^e série, pour obtenir un « effet » de timbre, discordance destinée à peindre l'effroi d'Hérode.] — Il ne semble pas qu'il y ait, dans ce passage, intention de faire entendre 2 tonalités différentes (2).

Au milieu : un passage mélodique dont le caractère tonal (*mi mineur*) est suffisamment déterminé. Il est accompagné par un accord de quinte dimi-

(1) *Salomé* de Richard Strauss. Scène IV, (page 114 de l'édition française).

(2) Debussy, *Préludes* (pour piano), 2^e livre (n^o II, *Feuilles mortes*).

nuée du 2^e degré de *sol # min.*, sur pédale de tonique (*sol #*). La partie supérieure sonne comme une série d'accords parfaits majeurs, enchaînés parallèlement dans leur état direct (malgré l'apparence que leur donne l'écriture). L'effet produit est celui d'un accord brisé de 7^e diminuée du 6^e degré de *si b min.*, qui serait joué sur l'orgue avec le jeu de *Cornet* (1), (jeu qui donne la tierce et la quinte).

Le caractère de sons harmoniques des accords de la partie supérieure est évident : la nuance *p. p.* et les points indiquent qu'ils doivent être exécutés très légèrement, comme s'ils étaient la résonnance des parties inférieures. La mélodie en *mi min.* peut s'expliquer, comme le chant d'Hérode, par comparaison avec le jeu d'orgue de *voix humaine*].

La théorie de M. Vuillermoz est donc très large. Cependant, dans la *Revue Critique des Idées et des Livres*, M. Roquebrune remarque que si ces « ingénieuses explications » rendent compte « avec beaucoup de finesse des effets que l'on rencontre en certains passages des précurseurs de la polytonalité », il n'en est pas de même entièrement pour la suite symphonique de M. Darius Milhaud (pour le *Protée* de Claudel), par exemple.

Cela est parfaitement exact. Au fond, la théorie de M. Vuillermoz nie la *polytonalité*. Lorsque l'on double une partie avec sa première harmonique : l'octave, tous les professeurs enseignent que cette doublure ne compte pas dans l'analyse. Lorsque, par l'emploi de jeux de mutation, l'organiste double une partie par des quintes, des tierces ou même des septièmes mineures (comme il est possible sur l'orgue de Notre-Dame de Paris) il ne viendrait à personne l'idée de dire qu'il joue dans plusieurs tons. Et cependant, si l'on écrivait toutes les notes émises par les tuyaux des jeux de mutation, on obtiendrait des parties écrites dans des tons différents.

Un professeur d'harmonie, dans un petit manuel très répandu (2),

(1)

: enharmoniquement :

(2) *La musique et les musiciens*, par Lavignac, page 264, en note.

signalait qu'une suite de quintes entraînait l'idée de 2 parties se mouvant dans des tonalités différentes. Cette remarque est bonne, à condition de spécifier que toutes les quintes doivent être justes. (Il suffit d'employer une quinte diminuée sur le 7^e degré de la gamme majeure pour que la série des quintes reste dans le ton.) Mais elle est incomplète : il faut l'étendre à tout intervalle autre que l'octave : une suite de tierces ou de sixtes toutes majeures — ou toutes mineures, de quarts toutes justes, donnera toujours 2 tonalités différentes.

Or, c'est bien le résultat qu'on obtient par l'emploi des jeux de mutation à l'orgue : l'exécutant est impuissant à baisser certaines de ses tierces ou de ses quintes pour les maintenir dans le ton sur les degrés où ce serait nécessaire.

Il faut donc admettre que toutes notes écrites, ayant le caractère de sons harmoniques, doivent être considérées comme des doublures ne comptant pas à l'analyse. Elles n'ont d'autre but que de produire des effets de sonorité, et n'ont aucun caractère tonal.

Mais, lorsque M. Kœchlin, ou les « Six » parlent de polytonalité, il semble bien, comme l'a remarqué M. Roquebrune, qu'ils veulent dire « autre chose ». Cette « autre chose », c'est l'emploi *réel* de tonalités superposées, devant être acceptées comme tonalités différentes, quoique simultanées, par l'auditeur.

En théorie, une semblable prétention est légitime : les inventeurs de la *polyphonie* eurent bien l'intention de faire entendre de façon distincte différentes « voix » chantant simultanément. De nos jours, il n'est pas d'auditeur un peu exercé qui ne suive sans peine les combinaisons polyphoniques d'une fugue, ou ne distingue les « motifs » superposés d'un finale wagnérien. La *polyrythmie* est aussi ancienne que la *polyphonie* : nos plus vieux musiciens ont associé des rythmes différents, et personne n'éprouve de difficulté à les percevoir. Quelle objection théorique peut-on opposer à l'essai que font nos musiciens modernes de faire entendre simultanément des tonalités différentes ?

Leurs recherches semblent être l'aboutissement logique d'une évolution normale. La *polytonalité* est donc bien chose nouvelle, mais non pas des-

tructive du vieux principe tonal, car, pour associer des tonalités, il faut bien que chacune d'elles soit affirmée et caractérisée.

Donc, la *polytonalité* succèdera peut-être, comme le dit M. André Cœuroy, au procédé *monotonal*, mais il s'agira non pas de la destruction et du remplacement du principe de tonalité, mais de son développement.

Toutefois, si, en ce qui concerne la science de l'harmonie et du contrepoint, ce qui vient d'être exposé est exact, en ce qui concerne l'art de la composition, il y aurait peut-être quelques difficultés, et l'application de la nouvelle technique apparaît plus révolutionnaire.

En effet, la théorie classique de la composition, exige l'établissement d'un ton déterminé, au commencement comme à la fin d'un morceau de musique, quelle que soit sa forme. Dans le cours des développements, d'autres tonalités peuvent être employées, qui doivent mettre en valeur la tonalité principale, aussi bien qu'elles-mêmes, mutuellement. Si l'on admet d'emblée l'établissement simultané de plusieurs tons, on risque la confusion, car l'oreille ne saura plus lequel entendre. Au fond, il y a là, sans doute, uniquement une question d'expérience et de mise au point : l'emploi simultané de tons différents n'est pas incompatible avec l'affirmation préalable d'un seul ton.

Pour conclure, nous dirons donc que, dans ce que l'on désigne aujourd'hui communément sous le nom de « *polytonie* » ou de « *polytonalité* », on peut distinguer deux procédés différents :

Le premier, qui a été pratiqué et développé tout spécialement par Claude Debussy, et dont M. Em. Vuillermoz a exposé la théorie dans son article précité, consiste à rechercher des effets de sonorité, en notant des sons harmoniques qui peuvent être tout à fait étrangers au ton établi, mais qui cependant ne comptent pas à l'analyse, et n'ont aucun caractère tonal.

Le deuxième, que veulent appliquer les « Six », et dont on trouverait l'origine dans Schœnberg, peut-être, plus certainement dans Bela Bartok ou Strawinsky, consiste à associer deux tonalités différentes, ces tonalités étant nettement établies, chacune de leur côté. Remarquons qu'il ne serait pas suffisant de pouvoir les déterminer à la lecture, s'il était impossible d'en recevoir l'impression à l'audition.

On ne peut contester cependant qu'il peut être souvent fort malaisé de discerner lequel de ces deux procédés peut avoir été employé dans tel ou tel fragment musical. Certaines pages de Schœnberg, par exemple, paraissent absolument *atonales*, sans avoir à aucun degré le charme des sonorités qu'obtient Debussy par l'emploi des sons harmoniques.

Il reste donc à savoir ce que donnera l'expérience : aucune des musiques vraiment et systématiquement *polytonales* n'a encore pu se faire accepter du grand public. Il faut avouer qu'elles sont bien cruelles pour nos oreilles. D'autre part, on arrive bien difficilement à percevoir simultanément des tons différents : ou bien l'impression est *A-tonale*, ou bien elle reste *tonale*, les parties étrangères à la tonalité résonnant comme des sons harmoniques. Mais cela peut s'expliquer de deux façons : ou bien, éduqué dans la *tonalité*, l'auditeur n'est pas encore assez exercé pour percevoir des tonalités superposées. Ou bien, les compositeurs qui *inventent* la technique nouvelle ne sont pas encore maîtres de leurs moyens. Même dans ce cas, on ne doit pas les condamner, car on peut espérer que, de leurs recherches, sortiront des modes nouveaux d'expression artistique, et un enrichissement de la langue musicale. A condition toutefois, comme le dit si justement M. Roquebrune, qu'ils « ne se départissent jamais du bon goût et de la mesure sans lesquels il ne saurait y avoir d'œuvre d'art. »

Mais si cependant (ce que semble démontrer l'audition de certaines œuvres dites *polytonales*), ce que poursuivent ces novateurs est en réalité la destruction du principe *tonal*, alors, on peut rechercher avec curiosité s'ils nous apportent quelque chose de positif, mais il faut leur contester le droit de nommer *POLY-tonal* ce qui est *A-tonal*.

JEAN DEROUX.

