

La majeure partie de l'article de Haba est consacrée à la description des nouveaux instruments et de l'activité de l'École 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

que, dans un essai publié par *Le Monde Musical* (numéro du 31 octobre 1934), j'ai appelée « *fugue symétrique* », M. Robert Bernard formule, à son propos, quelques observations et en particulier, celle-ci : « la fugue symétrique se prive de gaieté de cœur d'un des éléments les plus essentiels de la forme fuguée ; je veux parler de cette éloquence graduée et vivante qui se manifeste par le développement logique des modulations. »

Il me paraît nécessaire de chercher à défendre ici, sur ce point essentiel, le principe de ma conception de la *fugue symétrique*.

On le sait, dans la fugue *réelle*, la *réponse* est, note pour note identique au *sujet*, lequel ne doit comporter aucune modulation, et elle se fait au ton de la dominante.

Dans la fugue *tonale*, le *sujet* comporte également une modulation à la quinte supérieure ; mais la *réponse*, pour pouvoir ramener le ton initial, n'est plus identique au *sujet* et doit nécessairement comporter une ou plusieurs *mutations*.

Cette nécessité de déformer, d'altérer le *sujet*, a été, je crois, considérée par certains comme une déféctuosité, une tare de ce type de fugue.

Était-il possible de laisser la *réponse* identique au *sujet* tout en lui permettant de ramener, *in fine*, le ton initial ?

Oui, mais à la condition de substituer à la modulation à la quinte supérieure du *sujet* de la fugue tonale une modulation à six quintes, c'est-à-dire à la quarte augmentée, la plus grosse modulation qui soit.

Alors la *réponse*, identique au *sujet*, ramène automatiquement le ton initial. Si, par exemple, le *sujet*, commençant en *la majeur*, finit en *mi bémol majeur*, la *réponse*, semblable et commençant en *mi bémol majeur*, finira tout naturellement en *la majeur*.

Tel est le principe fondamental de la « fugue tymétrique », laquelle, on le voit, s'apparente à la fois à la fugue *réelle* et à la fugue *tonale*, quoique différant de toutes deux.

C'est donc bien, indéniablement, une troisième espèce de fugue, nettement distincte des deux espèces connues avant elle et caractérisée par la présence, à l'intérieur du *sujet*, de la modulation aux six quintes.

Au demeurant, la fugue *tonale*, bien qu'ainsi nommée, est, en réalité, une fugue *bitonale*, puisqu'elle joue constamment sur le rapport de deux tonalités distantes d'une quinte.

La « fugue symétrique » est également une fugue *bitonale*, à cette différence près que ses deux tons générateurs sont distants de six quintes au lieu de l'être d'une seule.

Ces précisions nécessaires données, j'en reviens à l'observation formulée par M. Robert Bernard.

Si je comprends bien sa pensée, cette absence d'un développement logique des modulations, dont il ferait grief à la « *fugue symétrique* », tiendrait à ce que, une grosse modulation étant, dès la présentation du *sujet*, imposée à l'oreille de l'auditeur, ce dernier ne semblerait plus devoir trouver d'intérêt à celles, moins « corsées », qu'il pourrait entendre par la suite.

Je ne pense pas qu'il en soit ainsi. Sans vouloir prétendre que la grosse modulation interne du *sujet* soit une modulation passagère, j'estime que sa reproduction

symétrique immédiate dans la *réponse* avec retour au ton initial, dont l'oreille a pu ne point perdre complètement le souvenir, lui confère un caractère particulier qui la différencie des modulations plus profondes qu'imposera par la suite la marche de la composition.

Le groupe *sujet-réponse* constitue ainsi une sorte de cellule close commençant et finissant dans le même ton, comme dans la fugue tonale — un tiroir qu'on ouvre et qu'on ferme, l'ouverture étant un peu plus grande dans la « fugue symétrique » — cellule qu'il sera possible de transporter tout d'une pièce dans d'autres tons suivant l'ordre qu'on jugera le plus logique.

On peut parfaitement, en conséquence, conserver intégralement le développement des modulations admis pour la fugue classique et, avec lui, par suite, l'éloquence graduée et vivante qu'il représente ; la modulation quasi-passagère incluse dans la cellule *sujet-réponse* n'y changera rien.

Mais, à mon sens, la logique de ce développement doit différer un peu, dans la nouvelle fugue, de ce qu'elle est dans la fugue classique et il paraît rationnel de conserver, dans ledit développement, le principe de symétrie tonale qui régit toute la composition.

J'ai donné, à la fin de l'essai susvisé paru dans *Le Monde Musical*, des extraits d'une « fugue symétrique » obtenue par transformation d'une fugue tonale empruntée au *Traité* de Th. Dubois (le *sujet* seul est de l'auteur ; la réalisation est due à M. G. Caussade).

La présentation de la cellule *sujet-réponse* aux relatifs mineurs y a été conservée ; mais à la présentation de cette cellule aux sous-dominantes a été substituée une présentation aux tonalités intermédiaires entre celles du *sujet* et de la *réponse*, c'est-à-dire aux tonalités aux trois quintes, ce qui a paru plus logique, parce que conforme au principe général de symétrie tonale, base même du système.

Cela conduit, d'ailleurs, aux mêmes toniques que la présentation aux tons relatifs mineurs, mais ces toniques se succèdent en ordre inverse et avec changements de mode, si bien que l'auditeur non prévenu ne s'en aperçoit point ; la composition acquiert ainsi, au demeurant, plus d'unité et d'homogénéité.

Je ne crois donc vraiment pas que la substitution de la modulation aux six quintes à la modulation à une seule quinte, innovation essentielle de la « fugue symétrique », prive en quoi que ce soit la forme fuguée de l'éloquence graduée et vivante due au développement logique des modulations.

Aussi bien cette modulation aux six quintes, est-elle, en elle-même, très douce (les accords de septième de dominante ayant, par enharmonie, deux notes communes), jolie, savoureuse et il est possible de l'amener de bien des façons différentes.

Il y a donc là un élément nouveau de beauté sonore qui ne peut qu'enrichir et orner le vieil édifice classique, tout en renforçant l'unité de son architecture puisque, grâce à lui, il n'est plus nécessaire de déformer, d'altérer le motif principal, de celle-ci.

N'est-ce pas là une raison sérieuse de laisser fléchir, en faveur de la nouvelle venue, la rigidité de l'antique Tradition ?

Général de Division Em. DUCHÊNE,  
Ancien élève de l'Ecole Polytechnique.