

LE MENEESTREL

4489. — 84^e Année. — N^o 19.

Vendredi 12 Mai 1922.

L'Orient et la Musique de l'Avenir

Les douze sons chromatiques de la gamme tempérée étaient les *seuls* matériaux bruts que les compositeurs occidentaux eussent à leur disposition. En face d'une pareille disette de matière première, ils se seraient sentis, à la vérité, vite découragés, si ces éléments primordiaux, que la nature et le système tempéré qu'ils avaient adopté leur fournissaient si parcimonieusement, n'avaient pas été susceptibles de s'organiser. Les tonalités et les modes leur apportèrent cette organisation, condition essentielle de la variété. Grâce à elle, un son donné pouvait, tout en étant toujours produit par un nombre constant de vibrations, n'être pas identique à lui-même et revêtir des aspects divers, comme une seule et même personne, appartenant à plusieurs sociétés, a la faculté d'exercer des fonctions différentes dans chacune d'elles et d'y jouer des rôles différents. Mais les musiciens se sont lassés à la longue de retrouver continuellement les mêmes combinaisons de sons, simplement transposées dans des tons qui ne se distinguaient les uns des autres que par la place qu'ils occupaient sur l'échelle générale de la gamme chromatique tempérée. Ils auraient pu, en groupant les notes suivant d'autres modalités, se procurer cet élément de variété et de nouveauté dont ils avaient besoin. Certains ont, il est vrai, soupçonné la possibilité de ces groupements, mais, après que leurs recherches les eurent conduits à l'identification des modes que l'antiquité nous a légués, ils s'en sont timidement contentés : au lieu de s'en servir comme point de départ de découvertes nouvelles, ils ont, au contraire, déclaré que les modes antiques — d'ailleurs transformés par le tempérament en organismes sans chaleur et sans activité — constituaient, avec les deux modes modernes, les seules formes que la musique fût susceptible de revêtir.

Dans ces conditions, le compositeur occidental, désireux, d'une part, de varier ses moyens d'expression et, suivant, de l'autre, les impulsions de sa nature caractérisée, indiscutablement, par une prédilection marquée pour les sons multiples simultanément produits et entendus, a naturellement orienté ses recherches du côté de l'harmonie. Mais commence-t-il à sentir que dans ce domaine où il a fait de si merveilleuses découvertes il ne lui reste aujourd'hui plus rien à découvrir? Le progrès est devenu impossible, puisque le renchérissement, qui veut se donner pour la forme la plus élevée du progrès, mais qui n'est que l'exploitation puérile d'un système jusqu'à ses extrêmes limites, n'a réussi qu'à ramener la musique à son point de départ et à démontrer l'étroitesse actuelle des cadres à l'intérieur desquels elle se débat.

Amplifiée par l'art, la sphère de l'harmonie moderne pouvait paraître réellement vaste. Or, dans la plus vaste des sphères les pôles sont petits; c'est à l'équateur qu'il y a le plus d'espace. Au pôle d'où la musique était partie, il y avait un petit amas de matériaux bruts, douze sons chromatiques; au pôle où l'« atonaliste » l'a conduite, il retrouve les mêmes douze sons inorganisés. Et depuis treize ans qu'il les retourne dans tous les sens, — car c'est en 1909, nous dit-on, que l'« atonalité » fit sa première apparition, — il n'est pas parvenu à les renouveler ni à les employer aujourd'hui autrement qu'en les entassant les uns sur les autres, comme il le faisait hier, le système qu'il a adopté lui interdisant tout essai d'organisation. Cet amas de matériaux amorphes, en tout petit nombre du reste, voilà sa gloire et sa consolation : *hoc decus illi, hoc solamen*. Souhaitons-lui bon courage et, quittant les pôles, tournons-nous vers l'équateur.

Remarquons en passant que les choses ont une existence indépendante de notre volonté. Nous aurons beau affirmer que la tonalité n'existe pas; si nous tendons convenablement une corde, nous constatons qu'elle se divise et se subdivise d'elle-même en ventres et en nœuds, et que les sons correspondant à ces divisions et subdivisions se rapportent tous au son fondamental fourni par la corde vibrant dans toute sa longueur. Mais il y a plus : un instrument comme la trompette, par exemple, ne peut produire *que des harmoniques naturelles* (celles d'*ut* sans les pistons, de *si bémol* avec le premier piston baissé, de *si naturel* avec le deuxième piston baissé, etc.). Comment oser se servir de ces harmoniques naturelles lorsqu'on nie la tonalité!... Ne devrait-on pas, logiquement, renoncer plutôt à se servir de la trompette?

Cette organisation spontanée des sons en petites républiques vivantes est régie, dans chaque cas particulier, par des lois et des usages dont l'ensemble constitue le mode. L'Occident n'a pas eu, tout bien considéré, la curiosité réelle et féconde des modes. C'est un fait pour le moins anormal que la musique ait pu, pendant si longtemps, se contenter de deux modes; qu'elle ait été capable, à l'aide de ces deux modes seuls, de produire tant de chefs-d'œuvre, sera toujours, pour qui y réfléchit, un éternel sujet d'émerveillement, et prouve la fécondité extraordinaire du génie occidental.

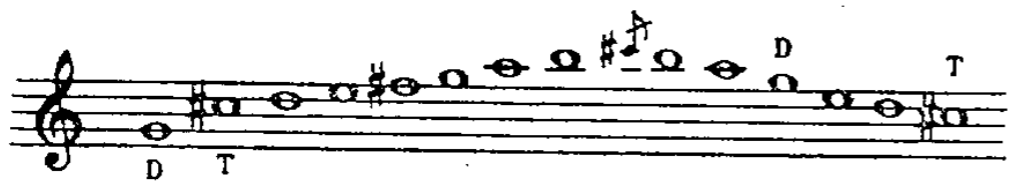
Cependant, si les recherches des musiciens de l'Occident avaient été dirigées aussi résolument du côté des modes qu'elles l'ont été du côté de l'harmonie proprement dite, les résultats obtenus auraient été autrement importants; et je ne suis pas bien sûr que, vu leur goût inné de la polyphonie, lesdits musiciens n'auraient pas, tout en découvrant des modes nouveaux — comme certains de ces modes orientaux nécessitant l'emploi de ce qu'il est convenu d'appeler le quart de ton — trouvé des

combinaisons de sons tels que la construction des instruments en aurait déjà été modifiée.

La recherche des modes — de ces modes qui, dans un avenir prochain, constitueront très probablement l'un des facteurs essentiels de la rénovation musicale — n'a pas, nous l'avons vu, donné jusqu'à présent les résultats qu'on pouvait en attendre. Ceux qui l'ont entreprise ne se sont adressés qu'au Proche Orient; de plus, leurs idées préconçues, — dont on ne saurait leur tenir rigueur, car il était impossible qu'ils n'en eussent pas, — les ont obligés à s'arrêter à la limite assignée par leurs théories sur la « quinte juste » au nombre total des modes; enfin, le diatonisme hiératique de l'antiquité grecque, transporté dans le système tempéré, a paru uniforme et froid, et n'a pas séduit l'oreille moderne, habituée au chromatisme plus souple et plus vibrant. Et puis l'antiquité était l'antiquité : elle ne pouvait avoir qu'un intérêt documentaire et secondaire.

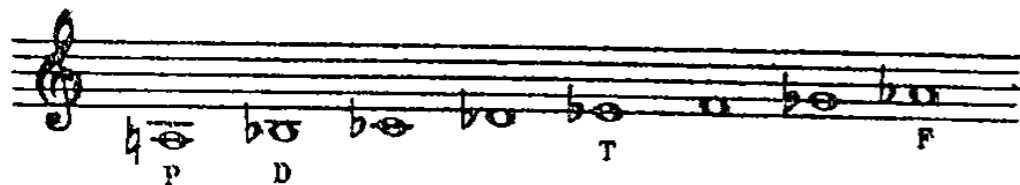
C'est donc vers l'Asie lointaine et actuelle qu'il faut se tourner. Là régneront les modes les plus inattendus et les plus variés; là fleurit le chromatisme, et, mieux que le chromatisme, le « quart de ton » : le rajeunissement de l'Europe musicale s'obtiendra donc, vraisemblablement, par la transfusion du sang asiatique.

A titre d'exemples, je citerai quelques-unes des gammes usitées au Siam. La première est celle de la mélodie du hautbois dans *La Procession* que les Concerts-Pasdeloup ont fait entendre l'année dernière. Ici, nous prenons immédiatement en défaut la fameuse théorie de la « quinte juste » dont il vient d'être question; en effet, c'est un intervalle de *quinte diminuée* qui, dans cette gamme, sépare la tonique de la dominante.



La mélodie n'aboutit pas à l'octave de la tonique qu'on n'entend que comme appogiature. A la descente, la dominante *sol* est volontairement altérée — baissée d'un quart de ton — par l'exécutant, pour l'infléchir vers la tonique qui l'attire.

La première des deux gammes suivantes est celle du commencement et de la fin de la deuxième des *Mémoires siamoises*. La seconde résulte à la fois de la partie vocale et de l'accompagnement de la *Chanson Nostalgique* (1).



(1) Je prie le lecteur de ne pas me reprocher de citer ici des œuvres personnelles puisqu'il m'est impossible, actuellement du moins, de citer autre chose, aucun recueil de chants populaires de l'Extrême-Orient n'ayant encore été publié en France. D'ailleurs, le soin de recueillir et de noter les chants populaires est un travail que je ne fais pas : il concerne plutôt les érudits que les artistes. Ceux-ci se contentent d'employer dans leurs compositions les gammes et les modes les plus intéressants du folklore. Exceptionnellement, la mélodie du hautbois dans *La Procession*, dont j'ai décrit la gamme en premier lieu, est un chant funèbre qui existe réellement et que j'ai transcrit le plus fidèlement possible.

Dans le ton de *fa* de la première portée, le mode dont il est fait usage comporterait normalement un *ré bémol*. Toutefois, le sixième degré est fréquemment altéré, comme ici; il donne alors à la ligne mélodique une ardeur particulière.

La gamme qui se trouve sur la seconde portée est intéressante en ce que la *prime P* (qui est en même temps *finale* en mouvement descendant) ne se confond ni avec la dominante, ni avec la tonique; de plus, la *finale* en mouvement ascendant *F* n'est pas l'octave de la prime. Le mode peut paraître subtil; l'effet tonal est cependant très net, mais très particulier.

On voit, par ces exemples, le parti que la musique occidentale pourrait tirer de l'emploi des modes extrême-orientaux. Leur nombre est pratiquement illimité, puisque les notes peuvent se grouper de mille manières, suivant les affinités occasionnelles qui se créent entre elles. En opposant les groupes les uns aux autres, on obtiendrait un coloris musical extrêmement riche et varié. Mais pour que les couleurs gardent toute leur vivacité et toute leur fraîcheur il faut, avant tout, éviter de *tempérer* les gammes pour lesquelles ces modes sont faits. Pourtant, la suppression du tempérament apparaît absolument impossible, les instruments occidentaux étant construits pour jouer, non dans un ton unique, mais, suivant les besoins de la polyphonie occidentale, dans tous les tons. Ceci nous oblige à chercher les moyens de tourner la difficulté que nous ne pouvons pas aborder de face.

(A suivre.)

E.-C. GRASSI.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Odéon. — *Le Songe d'une Nuit d'Été*, pièce en trois actes et dix tableaux, adaptation de M. de la Fouchardière, d'après W. SHAKESPEARE.

Le Songe d'une Nuit d'Été n'occupe pas une place prépondérante dans l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare. Ce n'est ni une comédie, ni un drame, mais un poème féérique qui évolue au milieu de fluctuations vaporeuses qu'une trame légère relie, un tissu délicat fait d'invention, de passion, de raillerie, et qu'éclaire une fantaisie éblouissante.

L'adaptation qu'en a faite M. de la Fouchardière, après celle de *la Mégère apprivoisée*, transpose dans une note française et moderne le comique anglais et ancien de l'œuvre originale : transposition faite d'ailleurs avec le goût le plus éclairé et le plus sûr, mais qui, si elle restitue dans toute leur fraîcheur nombre de scènes, laisse cependant parfois, comme il était inévitable, l'esprit un peu déconcerté.

La mise en scène, d'une sobriété ingénieuse, se borne à une toile de fond de couleur imprécise, permettant à l'imagination de réaliser le miracle que réussirait à peine à évoquer un dispendieux assemblage de toiles peintes; et l'attention ne s'en concentre que mieux sur les personnages et sur le texte. Le Vieux-Colombier fait école; c'est tant mieux.

De l'ensemble de l'interprétation se détache, en un relief puissant, M. Harry Baur, qui fait preuve d'une extraordinaire truculence comique dans le personnage de Bottom. Parmi les innombrables artistes qui l'entourent, citons MM. Grouillet, Raoul Henry, Soares,