

LE MÉNESTREL

L'Atonal existe-t-il ?

L'ATONIE qui trappe la critique musicale, la discussion esthétique, la musique même, est une conséquence peut-être inéluctable des préoccupations qui pèsent comme un manteau de plomb sur l'immense majorité de notre population. Sans doute certains chefs d'orchestre risquent-ils courageusement de produire des œuvres nouvelles et de tendances diverses ; mais de telles manifestations tombent dans le vide, ou peu s'en faut ; quelques lignes d'appréciations qui pourraient s'appliquer indifféremment à une ouverture de Beethoven, une valse d'opérette ou un jazz « Hot », et l'œuvre est enterrée ; nous avons compté, il y a dix ans, sur la radio pour épauler les jeunes, affirmer les velléités des écoles contemporaines, accentuer et consolider cette conquête des auditeurs à laquelle s'attachait l'avant-garde de tous les pays, celle de la France en particulier ; mais par-dessus les vœux du public amateur, par-dessus les propositions que pouvaient suggérer les Commissions artistiques élues par les contribuables (si toutefois ces Commissions sont autre chose qu'un vain mot), par-dessus les initiatives de quelques musiciens attachés aux studios, on a senti la froide, la sombre obstination des fonctionnaires, privés ou officiels, freiner toute tentative et faire front d'une ignorance entêtée à tout ce qui pouvait favoriser l'expansion des indépendants. Cause accessoire de dépression dans l'activité artistique, la radio n'en supporte pas moins une part de responsabilité dans l'indifférence silencieuse qui s'accuse chaque jour autour de la musique.

Aussi accueille-t-on avec empressement des articles de controverse tels que ceux dans lesquels M. Kœchlin vient de prendre la défense de la tonalité classique et des anciens modes ; qu'il ait comme partenaires Poulenc et Kreneck, ceci ne peut nous surprendre d'un homme qui voulut toujours conjuguer la hardiesse et la tradition avec une mesure qui pourrait servir de règle à tous les novateurs, trop enclins à se laisser entraîner par leur fantaisie, leur enthousiasme — ou leur avidité.

Les œuvres musicales de M. Kœchlin masquent son âge ; privilège de beaucoup de bons musiciens qui attendent les cheveux blancs pour enfanter les pages les plus fraîches ; quant à ses travaux théoriques, ils compteront certainement parmi les plus riches, les plus importants, les plus solides de notre époque ; ils offrent d'ailleurs la particularité d'y appartenir, de la décrire, d'en fixer le caractère transitoire et composite, alors que la plupart des *Traités* se placent volontiers hors du temps, se réclament de la physique immuable et s'en rapprochent par la sécheresse de leur formulaire autant qu'ils s'éloignent de la vivante création artistique. Les

Traites de M. Kœchlin, au contraire, celui de l'*Harmonie*, celui du *Contrepoint*, son originale et féconde *Etude sur le Choral d'école*, fourmillent non seulement d'indications pratiques pour l'étudiant, mais de renseignements curieux et précis pour l'historien qui, dans un demi-siècle, dans vingt ans même, voudra s'éclairer sur les courants d'idées, les doctrines, les problèmes qui s'entre-choquaient au sein de notre vie musicale vers 1925.

Cette effervescence, nous l'avons dit, s'est atténuée ; mais les livres de M. Kœchlin s'accroissent d'une valeur documentaire à laquelle l'esthéticien demeure sensible autant qu'à leur valeur pédagogique et qu'aux œuvres musicales proprement dites. Nous voulons par là souligner l'importance que peuvent prendre les déclarations de leur auteur et l'intérêt qu'elles susciteront, non pas dans l'état de torpeur actuel, mais lorsque jeunes et vieux, s'échappant du joug de l'action à outrance, reprendront le goût et la liberté de penser, de méditer, peut-être de rêver.

Les conseils, les recettes, les opinions que formule M. Kœchlin au cours de ses deux articles (1) sont frappés au coin du bon sens et de la loyauté. Et aussi de la compétence. Me permettra-t-il, cependant, non pas tant de lui opposer des objections que de lui proposer une extension, une unification même de ce qui paraît ou pourrait être sa doctrine. Le sujet qu'il vient d'aborder, les quelques noms qu'il cite, ravivent en nous le souvenir d'études que nous avons publiées il y a cinq ou six ans dans *le Ménestrel* et d'autres périodiques, et qui traitaient précisément des tonalités modernes. Notre intention n'est d'ailleurs pas de rivaliser de science avec M. Kœchlin, moins encore de rééditer nos anciens papiers ; mais seulement d'exprimer les conclusions auxquelles nous conduisent l'examen et l'audition d'un très grand nombre d'œuvres modernes, aussi bien que la dissection d'ouvrages théoriques relatifs aux esthétiques d'avant-garde ; et de les exprimer en fonction des principes énoncés par M. Kœchlin.

Sa position consiste, en substance, à défendre la tonalité classique contre les entreprises de l'*atonalité* ; entre elles deux, il aperçoit un fossé, et même il leur attribue, tacitement, une sorte de caractère ethnique : « On sait que le règne de la musique atonale s'exerce surtout dans les Empires centraux de l'Europe... » et plus loin « ...nous Français qui *aimons la tonalité* (modes anciens et modes nouveaux...) » Il est vrai qu'un peu plus bas nous lisons « ...qu'avec un peu de génie (?)... il n'y a point d'obligation d'opposer le tonal à l'atonal... ces moyens tenus pour contradictoires... » Mais M. Kœchlin paraît bien, lui, les tenir pour tels, ou tout au moins pour hétérogènes, puisqu'il prend la peine de discuter cette assertion : que « le sens de la tonalité aurait quasiment disparu de nos conceptions modernes ».

Et c'est contre cette hétérogénéité, contre cette dispa-

(1) *Le Ménestrel*, 10 et 17 avril 1936.

rition du « sens de la tonalité » que nous nous sommes toujours inscrit en faux.

L'atonalité d'une trame diatonique ou chromatique n'est que l'aspect extrême d'une évolution dont les étapes sont la consonance tonale, la dissonance, la polytonalité. On insiste sur ce qu'il s'agit d'une *trame*, c'est-à-dire d'un enchaînement de quelques accords ou de la superposition de quelques lignes mélodiques; un accord isolé peut nous paraître dissonant, mais non polytonal ou atonal.

Or, il est bien vrai que si l'on oppose d'une part tel fragment de *Woszek* (M. Kœchlin y fait allusion) à tel autre d'un Quatuor de Mozart ou même d'une œuvre moderne, la très agréable barcarolle du *Marchand de Venise*, par exemple, on est trop frappé par les différences qui les séparent pour songer à restituer par la pensée les échelons qui mènent de l'un à l'autre. Ces échelons cependant existent; volontairement ou non, M. Kœchlin les signale dans ses traités, et, tous les compositeurs modernes savent combien il est facile de glisser insensiblement du consonant au dissonant, de celui-ci au polytonal, puis à l'atonal; et qu'il suffit d'un coup de barre pour se retrouver dans cet *ut majeur* de tout repos. Cette fluctuation, M. Kœchlin y fait encore allusion, où je me trompe fort, dans son premier article (page 118), car il indique l'emploi «...des agrégations bitonales, polytonales, atonales, le tout sans le moins du monde, par ailleurs, détruire le sentiment de la tonalité».

Combien on regrette que M. Kœchlin n'ait pas tiré les conclusions de ses propres affirmations! Ainsi on peut passer d'un type esthétique à un autre plus extrême sans détruire le sentiment de tonalité? L'*Atonal* n'est donc pas dépourvu de tonalité, comme le suggère ce qualificatif? Ou bien il se place dans le cadre de notre tonalité? De toute façon il semble difficile et inutile de dresser une barrière entre le tonal et l'atonal.

Cette locution étrange « sentiment tonal », ou encore « le sens de la tonalité », signifie simplement que nous découvrons un lien logique entre les différents éléments d'une progression sonore. Ce lien est, sinon imposé, du moins indiqué, proposé, par la parenté de certains sons qui paraissent se ressembler et que nous sommes tentés de grouper selon leurs affinités harmoniques; de là les deux pôles attractifs, la tonique et la dominante, auxquels nous rattachons alternativement, comme à des centres de gravité, les différents phénomènes sonores qui surgissent à la fois dans le sens vertical et dans le sens horizontal; de là aussi cette logique que nous croyons reconnaître dans le mouvement de libration qui fait passer d'un pôle à l'autre, puis revenir au premier tout le complexe sonore, comme s'il nous était impossible de concevoir d'autres états d'équilibre musical, la modulation n'étant qu'un croc-en-jambe destiné seulement à placer sur un autre plan, dans une autre lumière, les deux termes autour desquels se condensent les nébuleuses harmoniques. M. Kœchlin sera bien d'accord avec nous si nous rappelons avec quelle foi et quelle candeur les musiciens, depuis Rameau, croient à l'existence et à l'absolutisme d'une loi *naturelle* qui dominerait précisément cette répartition en deux camps des sons diatoniques et même chromatiques; il sera de notre avis également, nous l'espérons, si nous rappelons à quel néant on aboutit lorsqu'on veut l'expliquer, la prouver scientifiquement; là encore la nature se rit de l'homme et lui prodigue l'innombrable, la décevante fantasmagorie des phénomènes acoustiques, alors qu'il

s'attendait à démontrer par $a + b$ la permanence matérielle d'une formule dont la simplicité n'est à la vérité qu'une création de l'esprit. Il est préférable de croire à la tonalité que de prétendre en prouver la réalité objective; à vouloir démontrer l'existence de Dieu, on risque de devenir athée; que les musiciens, donc, demeurent croyants et ne se mêlent ni de logique formelle, ni de physique, ni de physiologie. Toutefois, l'obligation où se sont trouvés compositeurs et auditeurs de tous les temps de découvrir des points de repère susceptibles de rendre intelligible le discours musical, l'acharnement qu'ils ont apporté à formuler leurs syllogismes — car il y eut des *tonalités* à tous les âges et sous toutes les latitudes — prouvent que ce qui est *nécessaire*, ce n'est pas telle ou telle disposition prétendue *naturelle*, mais la contrainte où nous sommes de déterminer instantanément le jalonnement sonore qui constitue le lien, crée l'unité dans la succession polyphonique dont nous percevons la perpétuelle transformation.

On pourrait alors exprimer d'une façon un peu brutale la différence qui existe entre l'harmonie ramiste et l'atonal; dans la première, l'auteur s'arrête à un certain degré de simplicité harmonique et il prend grand soin d'écrire, et par conséquent de faire entendre, les *points sonores* qui servent de jalons au déroulement du tissu musical; dans l'atonal, au contraire, les rapports qui unissent les poussières harmoniques peuvent être moins simples, mais surtout, on nous laisse le soin de découvrir ou d'imaginer les centres de gravité auxquels nous pouvons les rattacher et dont l'enfilade déterminera la rampe sur quoi se guidera la trame sonore.

Si l'on supprimait les *basses* d'une page de Rameau, notre oreille devrait les reconstituer ou en inventer d'autres; c'est un problème du même ordre, mais plus compliqué, que nous résolvons en présence de l'atonal: la partie la plus grave n'y comprend pas que des *basses tonales*, mais d'autres aussi, qui sont à côté de la tonalité; il en est de même de toutes les lignes constitutives de l'ensemble; la physiologie de l'ouïe, puis notre entendement cherchent et déterminent la résultante de ces éléments hétéroclites, et cette espèce d'intégrale musicale (qu'on pourrait écrire et exécuter) est le fil d'Ariane grâce auquel nous circulerons à l'aise dans le labyrinthe des mélodies superposées et des harmonies successives; il n'est pas tracé sur la partition, aucun instrument ne le fait entendre, mais chacun de nous le crée.

Il est évident que si l'on restreint la définition de la tonalité jusqu'à dire que c'est l'art d'écrire ou d'entendre entre la tonique et la dominante, l'atonal ne peut s'en réclamer; mais si, échappant à la myopie du pédagogue, nous prétendons que le « sens de la tonalité » est une faculté grâce à laquelle l'homme aperçoit ou impose une unité aux instants sonores successifs qui, aussitôt que nés, s'évanouissent à son oreille, alors il est hors de doute que l'atonal ne se soustrait pas à la tonalité, qu'il n'est qu'une extension de *la tonalité* de Rameau; on n'affirme pas que chacun d'emblée peut trouver ce fil d'Ariane, cette intégrale acoustique; tout le monde sait compter, mais peu de gens pratiquent le calcul infinitésimal; il est possible que, sur un grand nombre de musiciens qui saisissent le discours à tonalité classique, une petite quantité seulement soit à même d'imaginer les basses énigmatiques de l'atonal, d'en apercevoir les racines cachées: cette constatation ne le condamne pas, car nous ne voyons rien qui nous astreigne à n'écrire de la musique que pour « les masses, les humbles, les simples,

LA SEMAINE DRAMATIQUE

les enfants », dont « l'instinct musical profond » semble accaparer la sollicitude de M. Kœchlin. Discuter ce point de vue équivaldrait d'ailleurs à remettre en chantier la vieille querelle qui s'éternise autour de la définition du génie et de l'œuvre d'art.

En fait de querelle, on en pourrait peut-être chercher à M. Kœchlin, qui invoque le naturel, le spontané, l'ingénu, *l'inspiré* (p. 127); qui regrette « l'âme naïve des bons imagiers de jadis » (p. 125); qui exprime à plusieurs reprises sa prédilection pour les modes anciens, — un mirage à notre avis. Mais nous sommes d'accord avec lui sur trop d'autres points pour l'attaquer sur ceux-là. Au surplus, pourquoi lui demander de définir exactement le *naturel* puisque ni l'homme de la rue, ni l'artiste, ni le philosophe n'ont jamais pu se mettre d'accord ni avec eux-mêmes ni avec les autres sur cette définition; et ainsi du reste.

Nous serions heureux, par contre, de constater que l'assentiment de M. Kœchlin aux innovations tonales est moins réticent; qu'il y ait des excès, qu'on ait érigé en système ce qui n'était qu'accident, que, pour s'échapper d'une doctrine étroite, on en ait construit d'autres aussi despotiques : tout cela peut être vrai sans être absolument regrettable; les expériences, même outrées, les œuvres intransigeantes, les atonalités perfidement calculées n'ont pu que révéler des possibilités insoupçonnées, des facultés ignorées, au moins dans leur étendue et leur acuité, des rapports auxquels nous n'aurions peut-être jamais songé. Et puis, cela remuait les esprits, aiguillait la curiosité, animait les débats, toutes choses qui valaient mieux pour la survie de la musique que les solutions primaires auxquelles nous avons cependant rendu justice dans d'autres articles.

Le jour où l'on admettra que ni les lois de la *tonalité classique*, ni celles de *l'atonalité* n'ont de réalité en dehors de nous, qu'elles sont aussi indémonstrables les unes que les autres, qu'elles ne reposent que sur des postulats ou des conventions provisoires et ne correspondent, en définitive, qu'à des états différents de la perception et de l'intelligence musicales, ce jour-là, M. Kœchlin conviendra probablement de la continuité qui existe entre le *Coucou* de Daquin et les *Cinq pièces pour piano* de Schönberg, entre les *Traité*s de Rameau et celui d'Alois Haba (1); je crois même qu'il serait particulièrement qualifié pour établir une théorie de la tonalité élargie, partant de sa forme la plus élémentaire pour aboutir par degrés insensibles aux complexes les plus hétérogènes. On ne doute pas, bien qu'on ne puisse les énoncer sans crainte d'erreur, des importantes répercussions qu'une semblable théorie aurait sur celle de la composition musicale, et que cette écriture exercerait à son tour sur la formation artistique des auditeurs; et sans s'exagérer la portée de ces réactions, on admettra vraisemblablement qu'elles seraient préférables à l'élimination, à l'emploi limité, timide et maladroit de procédés qui ne sont que le prolongement légitime de ceux dont nous sommes saturés sous le fallacieux prétexte qu'ils dérivent d'une loi naturelle.

M. Kœchlin croirait-il sincèrement à cette loi?

A. MACHABEY.

(1) Au moment où nous relisons les minutes de cet article, notre confrère A. Cœuroy signale précisément, dans sa chronique de *Gringoire*, l'œuvre d'Alois Haba, auquel nous avons consacré une étude il y a quelques années. Depuis, pas un mot peut-être n'avait été prononcé en France au sujet de ce novateur.

Odéon. — *Les Amants Romantiques*, un prologue et cinq actes, en vers, de M. Fernand GREGH.

M. Fernand Gregh n'est pas seulement un vrai poète, c'est aussi un historien de grande valeur. Il a réuni ces deux qualités en écrivant *Les Amants Romantiques*, et il a fait jaillir de son cœur ce magnifique poème de l'amour. Remercions-le et rendons-lui hommage d'avoir mis à la scène, avec un tact infini, les amours passionnées et malheureuses d'Alfred de Musset et de George Sand. Elles sont évoquées avec la plus scrupuleuse exactitude.

Au prologue, Musset rencontre Sand. Durant les cinq actes, nous suivons pas à pas l'évolution de cette liaison qui fit couler tant de larmes et déchira le cœur des deux grands écrivains. Qui sait, c'est peut-être elle qui permit à leurs génies de s'affirmer avec tant de puissance par la suite.

Sand, meurtrie par la vie, repousse d'abord Musset, puis grisée par tant de fougue et d'impétuosité, elle devient sa maîtresse. Ce qu'il lui apporte en passion, elle le lui rend en tendresse, en affection. Mais Musset est orgueilleux et l'intelligence de George le rend sombre, jaloux. Nous les voyons s'aimer, s'adorer, puis se quereller et se haïr. Au cours de ce fameux voyage en Italie, il la trompe, et ce sont des scènes épouvantables. Douloureusement déçue, mais ardente, fière, Sand, lassée, cède un soir au D^r Pagello. C'est la fin d'un grand amour. Plus tard, en France, les deux amants se retrouvent, s'aiment encore, mais à quoi bon? Ils sont marqués par leur romantisme exagéré et par leur destin qui veut leur continuelle souffrance. Le dernier acte, mélancolique, nous montre les gorges de Franchard, huit ans après. Musset désabusé, mûri, y retrouve ses chers souvenirs et l'ombre de sa bien-aimée George. Il est trop tard. Il remercie le sort, quand même, et poursuit son chemin, solitaire. Il s'en va au devant de cette gloire qu'il ne prévoyait certainement pas.

Cette pièce est une symphonie. L'amour, la passion, exprimés en vers splendides, le sujet qui va crescendo, l'interprétation, mènent les spectateurs vers la plus noble exaltation.

Madeleine Silvain (George Sand) est une tragédienne qui tient ses promesses. Des dons solides, un art impeccable, une beauté noble et classique donnent à son personnage un relief saisissant. Avec un tel talent, M^{me} Silvain doit aller très loin. Roger Clairval (Alfred de Musset) prouve qu'il a du métier, mais il abuse trop des cris. Il est des douleurs qui ne se « hurlent » pas. Il a cependant de belles envolées lyriques, mais ne maintient pas son personnage au diapason de sa partenaire. A part ces deux rôles principaux qui ne quittent guère la scène, applaudissons la vaillante troupe de l'Odéon : MM. Schneider, Baconnet, Barré, Clairjois et M^{mes} Neith-Blanc, Lamy, Parry. Une mention spéciale à M. Guy Parzy, comédien jeune, adroit, alerte, bien disant et sympathique. Les décors sont très réussis.

La musique de Weber, en sourdine, accompagne et souligne l'action. Elle suit discrètement l'envol prestigieux et ravissant des vers.

Pierre-Alain DORLY.