



## L'atonalité, ou mode chromatique unique

Louangée par une minorité enthousiaste et quelque peu aveugle, bafouée par les attardés, jeunes et vieux, qui ne font jamais défaut, l'Atonalité qui a définitivement vaincu le système tonal — qu'on le veuille ou non — mérite une sorte de mise au point, qui la situe, une fois pour toutes, à sa place véritable dans l'évolution musicale, en la légitimant par des arguments sérieux. C'est ce que nous entreprenons ici.

Dans une étude détaillée sur la Mélodie, parue récemment (1), sur laquelle nous nous permettons d'attirer l'attention du lecteur, nous disons : « Une mélodie — ou par extension — une pièce de musique non modale au sens antique, ni tonale au sens contemporain, sera du mode chromatique moderne, dénomination qui nous semble claire, étant donné le régime des douze sons que nous donne le tempérament, duquel il ne faut pas trop médire ». Le terme « mode chromatique » semblerait mieux approprié que celui d'atonal qui, tout bien considéré, et toutes choses égales d'ailleurs, est un quasi non-sens.

On ne peut nier, d'une façon générale, dans l'état présent de la musique que, de l'audition d'un timbre harmonique (accord), ou même d'un son isolé, ne résulte une sensation ou impression passagère, faible, il est vrai, mais réelle de ton ou tonalité clair ou foncé (2). Ce phénomène qui

(1) *Guide du Concert*, numéro du 4 mai 1928, p. 888.

(2) *Clair et foncé* pour maj. et min. Le contenu en valeurs acoustiques et en intervalles étant le même, différemment disposé dans les deux aspects, qu'il s'agisse d'intervalles ou d'accords, c'est sur la sensation de luminosité produite par la sonorité que nous nous basons, soit sur la valeur sensible.

relève sûrement de l'éducation de notre sens auditif, accoutumance de l'oreille, ira s'affaiblissant de plus en plus. Il n'en est pas moins bien vivace encore et, par cette persistance même, dénie proportionnellement le caractère abstrait et absolu du mot atonal. Qui dit *atonal* ne perd pas de vue *tonal*. Lorsque ce dernier n'aura plus de valeur, il entraînera nécessairement avec lui son opposé dans l'oubli.

Quoiqu'il en soit de ce terme et de sa signification, puisqu'il a prévalu, nous le conserverons, d'autant plus que nous avons été parmi les premiers, sinon le premier, à l'employer ; nous le définirons : « absence de tonalité fixe et pré-établie » (1). Voilà qui est net.

L'Atonalité n'est pas chose nouvelle. Il n'y a rien de nouveau en aucun domaine. On découvre, on compare, on modifie ; toute autre chose est néant. Si inattendu que cela puisse paraître, on peut relever des traces atonales — ou amodales — chez tous les peuples anciens et modernes, d'Orient et d'Occident, moins chez ces derniers. Les modes antiques qui persistent toujours chez les exotiques constituent une sorte d'atonalité avant la lettre, étant donné leur diversité, laquelle résulte d'une foule de facteurs tels que : conformation des instruments, sons plus ou moins préférés, émission vocale, influence de race, milieu, etc. (2). La « non-identité entre la note initiale et la note terminale » fait, elle aussi, partie du domaine atonal ; cela est fréquent chez les Hindous (3), les Grecs et les Byzantins. Mais, il y a plus, car, elle implique une amodalité. Faisons un pas vers notre époque et nous verrons que déjà « Cyprien de Rore (1516-1565) et Vicentino (1511-1572), en recherchant le chromatisme brisèrent le diatonisme du moyen âge. Gesualdo, prince de Venosa (1560-1614), méprisant les règles des théoriciens pédants, érigea en doctrine le système de la *tonalité libre* ». Ces trois maîtres créèrent en leur temps « l'école chromatique, réaction contre les subtilités de la scholastique, dont Rabelais, achevait la ruine en l'écrasant sous le poids de sa raillerie saine et vigoureuse » (4).

C'est en pleine « indécision modale » que se trouve la Renaissance.

(1) *Guide du Concert*, numéro du 4 mai 1928. Cf. *Revue musicale*, février 1930.

(2) *Le Guide musical*, supplément du *Guide du Concert*, numéro de février 1930, p. 71.

(3) Voir l'étude sur la musique hindoue, de J. GROSSET, *Encyclopédie de la Musique* 1<sup>re</sup> partie, fascicule 12, p. 367 (Delagrave).

(4) F. DE MÉNIL, *l'Ecole contrapuntique flamande*, pp. 268 à 273 (Dunets, édit. r. de Louvois, Paris).

« Jamais un polyphoniste ne se croit obligé de terminer un morceau dans le mode initial » (1).

Hâtons-nous de dire que tous ces signes avant-coureurs ne pouvaient amener le régime atonal avant que la musique n'eut passé par le stade tonal (2). Celui-ci constitua, lui aussi, une sorte de révolution contre quoi plus d'un maître, plus d'une école regimbèrent. Nous en avons connaissance par les nombreuses difficultés que rencontrèrent les partisans de l'adoption d'un tempérament égal (3). Il serait curieux de rechercher à ce sujet les controverses qui se produisirent entre des maîtres tels : Aaron (1523), Fogliani (1529), Zarlino (1558) et d'autres, jusqu'à Bach inclusivement.

Dès que fut adopté le tempérament égal et fixé le cycle des tons, J.-S. Bach écrivit son *Clavecin bien tempéré*, admirable monument musical, qui sanctionnait le fait nouveau, définitivement admis, mais, en même temps, œuvre d'avant-garde, si on se reporte aux errements modaux et tonals qui avaient précédé.

La tonalité une fois entrée dans la pratique, fut une cause, non de recul dans l'évolution musicale, mais d'un long piétinement. Sorte de positivisme musical, il semblait qu'étaient atteintes les frontières du possible en musique. Insidieusement, le chromatisme manifestait son « vouloir vivre » particulièrement chez Bach (*Fantaisie chromatique, Fantaisie en sol mineur pour orgue, Chorals, Passions, Cantates*), moins chez Beethoven — sauf dans les œuvres de la dernière manière. — Schumann, Chopin, Lizst, Wagner en surabondent.

Wagner est prêt à rompre les digues tonales. On le sent, on le voit presque. Toutefois, il n'ose s'y livrer, tant l'école et le préjugé scolastique ont de force, même sur le génie le plus rebelle à toute contrainte (4), il revient à sa tonalité de début qu'il affirme d'autant plus qu'il s'en est tenu éloigné (ouverture des *Maîtres, ut maj., Chevauchée, si maj. et min.,* préludes de *Lohengrin* et *Parsifal, la et la bémol maj.*).

C'est *Tristan* qui, dans l'œuvre wagnérienne est le plus rapproché de l'atonalité contemporaine.

(1) Ch. LALO, *Esthétique scientifique musicale*, p. 230 (Alcan).

(2) La notion de tonalité fut introduite par Rameau (1722), son nom par Fétis.

(3) H. RIEMANN, *Dict. art. Tempérament*.

(4) André SUAREZ, *Revue musicale*, nov. 1921.

Il n'y a pas lieu de faire entrer Brahms en ligne de compte, celui-là ayant prouvé par son œuvre que la fidélité à l'ancien régime, pouvait encore avoir du bon.



L'atonalité, telle que nous l'avons définie au début de ces lignes est notre fait. Nous osons l'affirmer (1).

C'est l'année 1892 que parut chez l'éditeur Muraille, à Liège un Solfège « dans lequel a disparu l'unité tonale », et, qui fut adopté, chose curieuse, aux Conservatoires de Liège et de Lille (Direction Ratez). Comme nous l'avons dit déjà ailleurs (2), afin que nul n'en ignore, une sonate pour violon et piano, la 2<sup>e</sup> (op. 32), *sans tonalité fixe et pré-établie*, parut en 1898, chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. Cette œuvre, beaucoup entendue à l'étranger, l'a été peu en France.

Ce fut en 1909, que notre illustre et regretté ami, F. Busoni, nous invita à entendre les premiers essais de Schönberg, auquel on attribue trop légèrement la paternité de l'atonalité. A noter que le terme « Atonal » ne figurait pas encore dans la 2<sup>e</sup> édition de la traduction française, par G. Humbert, du dictionnaire de Riemann, parue en 1913. Dès 1911, notre *Symphonie pour orgue* (op. 67), entièrement atonale, l'adjonction constante conjuguée avec l'atonalité (3), paraissait chez l'éditeur A. Coppeurath, à Regensburg (Ratisbonne), ainsi que trois sonates pour piano (op. 68, 69 et 70) chez Simrock, à Berlin (4). Toutes ces œuvres sont atonales, sans armures, et, de même se continue notre production musicale dont le détail se trouve indiqué dans la *Revue musicale* (5).

(1) Voir 1<sup>o</sup> *Der Muziksalon*, Berlin, Januar 1911, p. 1 : — 2<sup>o</sup> *La Vie musicale*, de Lausanne, novembre 1912 ; — 3<sup>o</sup> *Revue musicale*, Paris, novembre 1921 ; — 4<sup>o</sup> Article sur Désiré Pâque, de Paul Gilson, *Belgique musicale*, février 1923 ; — *Guide musical*, Paris, juin 1929, p. 221.

(2) *Revue musicale*, février 1930.

(3) *Revue musicale*, février 1930.

(4) Voir un entretien avec Désiré Pâque, *Guide du Concert*, 4 janvier 1929 ; également *Le Guide musical*, numéro de juin 1929, p. 221.

(5) Numéro de février 1930.

Nous estimons qu'il est de toute justice de mentionner ceux qui, les tout premiers, partagèrent la voie nouvelle et précédèrent ceux qui récoltèrent les honneurs. Ces véritables porte-drapeau plongent, à l'heure présente, en un oubli qui sera un jour réparé, espérons-le.

Parmi ces précurseurs d'avant 1900, il convient de citer : 1<sup>o</sup> *Carl Smulders* (1863), né à Mäestricht (Hollande) ; nous ne connaissons de lui qu'une remarquable *Sonate* pour violon et piano (Otto Jne, Leipzig) atonale timidement ; 2<sup>o</sup> *Alphonse Diepenbrock* (1862), né à Amsterdam, auteur de différentes pièces ; 3<sup>o</sup> *W. I. Rebikow*, né à Krasnoïarsk (Sibérie), en 1866, qui a eu l'avantage d'être critiqué par le trop conservateur dictionnaire de Riemann.

D'aucuns voudraient contester la légitimité de l'atonalité. Or, nous l'avons vu : avant la tonalité il y eut les modes et précédant ceux-ci, il y a eu autre chose. « Que de systèmes de musique et de musiques sans systèmes » (1). ont dû apparaître et être érigés en dogmes intangibles ? Nul ne le saura jamais. Nous voyons se répéter les faits avec une constance inlassable. Que ce soit dans les arts ou dans les sciences ; que ce soit en philosophie ou en politique, voire même dans les menus détails de la vie quotidienne, toute idée nouvelle, toute innovation, fait se lever une intransigeante et aveugle opposition qui ne se déclare vaincue que devant la puissance et le bien-fondé du fait nouveau. Bien mieux, elle utilisera ce nouvel élu comme arme dans une prochaine agression contre une nouveauté future.

Il est à remarquer que toute tendance novatrice crée autour d'elle une petite minorité enthousiaste, mais intransigeante, turbulente à l'excès, qui plus souvent fait tort à la cause qu'elle ne la sert véritablement et utilement.

*Atonal* est le stade de la musique au moment présent, mais non immuable. La musique vague et indéterminée dans son sens expressif, doit l'être dans ses moyens d'action (2).

Il ne doit plus se produire d'entraves au libre — mais ordonné — développement de l'art, par des règles arbitraires et abusives qui ne reposent généralement que sur la crainte du non-connu, de l'imprévu. Certes, il est des règles primordiales qu'on ne peut enfreindre. Seulement, ces règles-là sont d'un ordre supérieur, divin peut-être, ne se codifient pas, ne s'enseignent pas. Elles sont, on les sent ou on ne les sent point. Elles créent

(1) *Le Guide musical*, numéro de février 1930, pp. 183 et s.

(2) *Revue musicale*, février 1930.

la beauté, la tendance harmonieuse des êtres et des choses, elles sont mystérieuses ainsi que leur action, c'est elles qui, pour leurs fins élevées, se servent de l'être de génie.

Nous sommes depuis longtemps convaincus avec M. A. Cœuroy (1), « que la musique atonale prend sa source dans le chromatique », « qu'il est une révolte contre l'ordre établi » (2), mais nous pensons aussi que c'est elle la véritable émancipatrice et non tel ou tel autre procédé d'époque à courte vue : polytonalité, bitonalité, qui ne sont que des compromissions ou des gestes d'autruches apeurées.

La grande animatrice qui régit tout le monde moderne c'est « la loi de la vie et non celle de la canonique beauté » (3).

Trente années et plus d'essais atonaux plus ou moins concluants suffisent amplement pour considérer comme définitivement admis ce nouveau mode de traiter l'échelle sonore. Le règne du système tonal a vécu. Il fut riche et fertile.

Il faut supprimer la convention tonale sans vouloir multiplier les modes, en tenant compte mélodiquement de la belle succession sonore, harmoniquement de l'agglomérat vertical (timbre harmonique ou accord), unique et pour lui-même ; contrapuntiquement de la marche libre de mélodies parallèles, ne concordant que du départ et à l'arrivée, encore ceci très relativement et subordonné au goût. Nous ne croyons ni à la vertu de la « fausse note » pour elle-même, ni au mépris de « l'accord dit parfait », clair ou foncé. L'Artiste judicieux ne fera fi d'aucune des acquisitions que la musique a accumulées au cours des siècles. Seule s'impose une suppression rigoureuse et logique de tout ce qui nous reste encore du fatras scolastique, « la superstition du nombre », cette scorie du « Pythagorisme, qui arrive à condamner ce que l'art sanctionne et à justifier ce que l'art ne pratique pas (4) et qui nous vaut le respect de l'armure, du ton, de la carrure, de la barre de mesure, etc., toutes misères que d'autres, et nous-même, avons maintes fois dénoncées comme désuètes, démodées, que l'on abat, mais qu'on ne restaure pas.

Pour conclure, ne voyons toutefois dans l'atonalité, qu'un moyen de plus. *L'art, ou la tendance vers le beau, doit rester le but.*

Désiré PAQUE.

(1) A. CŒUROY, *Panorama de la Musique contemporaine* (Simon Kra, édit., Paris), p. 145.

(2) *Id.*, p. 146.

(3) *Id.*, p. 142.

(4) Ch. LALO, *op. cit.*, p. 43.