

Directeur : A. MANGEOT

Secrétaire de la Rédaction :
Mme Léone HUMBERT

114 bis, Bd Malesherbes, PARIS (17^e)

Téléphone : WAGRAM 80-16

PRIX DE L'ABONNEMENT :

FRANCE

Le Monde Musical Un an 30 fr.

ETRANGER

Le Monde Musical Un an 36 fr.

Les abonnements sont reçus à l'Administration du "Monde Musical", 64, rue Jouffroy, et dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

Chèques postaux, Paris 344.79

VENTE ET ABONNEMENTS A L'ETRANGER

Canada : Raoul Vennat, 642, rue Saint-Denis, Montréal.

Espagne : Casa Dotesio, Madrid.

Portugal : Guerra, Pais & Cia, Lisbonne.

SOMMAIRE

Tonal ou Atonal	Arnold SCHENBERG.
Vers l'Entente des Pédagogues	Raymond THIBERGE.
Peintres et Musiciens . .	Tristan KLINGSOR.
Les Cours d'Interprétation d'Alfred Cortot . .	Jeanne THIEFFRY.
La Musique des Ondes éthérées	A. MANGEOT.

LE VIOLON :

Cours d'Interprétation de J. Thibaud	D. BRUNSWIG.
La Sonate pour violon depuis 1880	Lucien CHEVAILLIER.
Suite et fin du débat	A. MANGEOT.

LES ORGUES :

Les Orgues de Seine-et-Marne	F. RAUGEL.
Editions Musicales	Jean HURÉ.

LES THÉÂTRES :

Opéra	Georges DANDELLOT.
Théâtre de l'Atelier	Tristan KLINGSOR.
Concerts du Conservatoire, Colonne, Lamoureux, Padeloup.	
Deux Concerts Schenbergs Charles KOEHLIN.	
Salle Erard. Salle Gaveau. Salles Pleyel. Salle des Agriculteurs. Salles diverses. Départements. Etranger.	
Editions Musicales. Les Livres. Nouvelles diverses.	

ALBUM DE MUSIQUE :

Le Canot file sur la Marne	Tristan KLINGSOR.
Préambule	Igor DE MARKEVITZ.
Illustrations : Cinq tableaux de TERBORCH.	

Le Monde Musical

adresse à ses lecteurs, ses meilleurs

vœux pour 1928

TONAL ou ATONAL

En invitant M. Schœnberg à exposer ses théories, l'Ecole Normale de Musique a voulu montrer, non pas qu'elle désirait s'associer aux conceptions de l'auteur de *Pierrot Lunaire*, mais qu'elle voulait les bien connaître. Etre curieux de tout ce qui se dit, de tout ce qui se fait, est la première vertu d'une maison où l'on enseigne, ne serait-ce que pour préserver les élèves de ce qui paraît dangereux pendant la période des études.

Nous sommes heureux de pouvoir publier ici la conférence de M. Arnold Schœnberg. En s'excusant de ne pas mieux connaître notre langue, le célèbre musicien s'est mis parfois en défaut avec notre syntaxe.

Il nous a paru cependant préférable de n'apporter à son texte que les corrections indispensables à l'intelligence de la pensée, quitte à sacrifier la pureté littéraire.

Tonal ou atonal ?

La question — de savoir si l'un ou l'autre est légitime, admissible, possible, nécessaire ou indispensable — a pris maintenant une forme commode et maniable : elle est devenue une question de conviction. Cette évolution permet à ceux pour qui elle se pose de n'accorder aucune considération à la chose même et de suivre leurs inclinations, leurs humeurs et leurs sentiments. Ils y ajoutent quelques réflexions d'ordre pratique, et subissent leur instinct de conservation. En outre, ils se savent couverts par un grand nombre de gens qui, comme eux-mêmes, ne pensent pas, mais s'inclinent, pèsent et considèrent.

Une question de parti ! Les partis dépendant de leurs partisans, les gagnent par certaines formules. Pourtant, celles-ci ne touchent jamais le noyau même, mais tout au plus l'espace voisin, cet espace qu'il faut réserver aux partisans. Comment, en effet, leurs besoins d'expansion et de succès pourraient-ils se développer, si des lois sévères, résultat d'expériences profondes par lesquelles fut tracée la route ne montraient qu'il peut bien y avoir le « chemin de croix », mais jamais un chemin croisé (1).

Abstraction faite de ceux qui aujourd'hui se trouvent satisfaits par quelques consonances tonales — affaire de vie privée — presque tous les compositeurs contemporains ont tiré au point de vue harmonique quelques conclusions des œuvres de Wa-

gner, César Franck, Strauss, Mahler, Debussy, Reger, Moussorgsky, Puccini et beaucoup d'autres. *Le résultat le plus important que l'on puisse constater est l'émancipation de la dissonance.*

Mais par là est provoquée la menace contre centre de gravité tonal, qu'on peut déjà observer chez Wagner ; et des problèmes se posent que l'on ne peut pas résoudre par la croyance des partisans, mais seulement par des conceptions précises. La croyance est douce et rend heureux ; mais même les religions se développent et évoluent dans leur tendance à trouver la forme de connaissance la plus parfaite de l'être divin. Pourquoi donc, en art, la croyance, qui tient une forme variable pour définitive, devrait-elle être autorisée à prendre des décisions contre des évidences vivantes ? Quelques compositeurs modernes en employant de temps en temps, un accord majeur ou mineur ou une phrase cadenciable au milieu d'une suite de faits harmoniques que l'on n'a pas examinés et que l'on ne peut pas examiner, croient écrire suivant le système tonal. D'autres attendent le même succès de l'emploi de « l'ostinato », et des points d'orgue (1). Tous les deux font comme ces croyants, qui achètent une indulgence : ils trahissent leur Dieu, mais sans se brouiller avec ceux qui se nomment ses avoués ; ils couvrent leurs liaisons secrètes et coupables avec les dissonances du manteau de la charité, ce qui leur laisse un semblant de sainteté et de santé : mais celle-ci est fautive comme l'est la dévotion où les bonnes affaires sont « y compris ».

C'est aussi un art, mais ce n'est pas l'art de la musique. Je vais montrer pourquoi.

La tonalité dérive des lois du son. Mais la musique obéit aussi aux lois nées de la combinaison du temps et du son, et en outre, au plus haut degré aux lois de la logique. Pour cela, nous sommes forcés d'organiser de telle manière les éléments qui garantissent la suite, le rapport, et la continuité et de les laisser se montrer autant de fois, si plastiques, qu'on puisse percevoir les figures, leur rapport réciproque et leur sens, quoique les faits har-

(1) Dans le sens de « chemin de traverse ».

(1) Mis pour « pédales de basse ».

moniques se passent en peu de temps. On conçoit d'autant plus facilement ces accords et ces mélodies digressantes, qu'on peut les ramener au ton fondamental. A savoir : immédiatement ceux qui offrent beaucoup de rapport avec lui; médiatement ceux qui ont besoin du rapport mutuel de quelques membres intermédiaires. Plus les figures sont différentes, plus la digression est agrandie plus le nombre des membres intermédiaires s'augmente et plus il devient difficile de reconnaître la suite et son sens. En vérité, la raison qui demande de fortifier la suprématie de la tonalité, c'est : faciliter la compréhension des faits harmoniques. La tonalité n'est pas une fin en soi; elle n'est pas employée à la seule fin d'être «là», mais seulement comme un des moyens vers un but précisé. Grâce à la circonstance, qu'elle est conforme à la nature, celui qui s'en sert en tire beaucoup d'avantages. C'est pourquoi les compositeurs précédents, ont toujours usé des plus grandes précautions à propos de la coordination des harmonies; ils ont même, parfois, appliqué seulement les accords, ou telle suite d'accords dont le rapport avec le ton fondamental saute aux yeux (sans doute appuyés par la tradition conventionnelle). Mais l'apparition des accords que j'appelle dans mon *Traité d'harmonie « Accords vagabonds »* (vagierende Akkorde) — ce sont des configurations fantomatiques, des vagabonds indéfinissables, ambigus, infidèles, trompeurs, querelleurs comme ceux-ci, sans patrie et sans domicile, mais très amusants, — l'apparition de ces accords vagabonds, dont la valeur est cependant fondée sur leur ambiguïté, a tellement élargi le domaine des faits harmoniques rapportables au ton fondamental, que, de plus en plus, la suprématie de ce ton fondamental cessa d'être perceptible et commença au contraire à ne se dévoiler qu'à l'analyse scientifique.

En d'autres termes, il y avait dans l'harmonie un chemin de retour au point de départ, au ton fondamental; mais celui qui se fût égaré dans ce labyrinthe, pouvait rejeter la faute sur un fil rouge (le fil d'Ariane) qui le guidait, en zig-zag, guide lui-même ni très respectable ni très rassurant.

En outre, le nombre des éléments attestant le ton fondamental confronté avec le nombre de ceux qui le repoussent, sembla relativement insuffisant; on ne pouvait plus parler d'un surpoids naturel en faveur du ton fondamental, et l'on peut facilement comprendre que l'opposition à la musique de Wagner et de ses successeurs ait été excitée par la perte de cette possibilité facile des rapports immédiats qui, chez Beethoven ou Schubert par exemple, faisait encore une impression de popularité.

A cela se joignait encore une force motrice : la tendance existant chez Beethoven au plus haut degré de considérer la musique comme un moyen d'expression.

Se bornant d'abord à des éléments de la diction (le temps, le caractère, la variabilité,

etc...) et de la dynamique (l'accentuation, les crescendos, les diminuendos, le changement soudain, etc...) la musique y employa aussi, de plus en plus, l'harmonie et spécialement celle dont l'effet sort de l'ordinaire. Cela amenait des modulations soudaines et stupéfiantes, des phrases expressives, des suites d'accords intéressants et, de là, de nouvelles suites mélodiques, qu'on n'avait pas encore employées, des suites d'intervalles extraordinaires et curieuses. Il faut, ici, faire mention des rythmes, et du grand développement dans la structure et l'architecture, dans la construction des phrases et dans les méthodes de jonction des petites parties des thèmes, c'est-à-dire des phrases, des motifs, etc...

Il saute aux yeux que toutes ces tendances excentriques sont contraires aux tendances tonales. Les unes répondant à la force centrifuge s'efforcent de s'éloigner du centre tonal; les autres, au contraire, dans leur tendance à fixer le centre harmonique peuvent le rendre perceptible et pour lui conserver son efficacité, répondent à la force centripète. Et l'on peut affirmer que les successeurs de Wagner furent bientôt forcés de renouveler et d'augmenter les moyens qui rejoignent les parties hétérogènes de leurs formes. Ce n'était pas à cause d'un caprice artistique, qui veut paraître original, que les compositeurs appliquaient d'autres méthodes que leurs prédécesseurs. Ce fut une nécessité inévitable, lorsqu'on commença à appuyer la relation entre les parties musicales, sur la force joignante du « texte », c'est-à-dire des paroles, de la poésie et des idées, et, bien que, ceci dans les opéras, les « lieder » et les poèmes symphoniques ne constitue point un moyen musical, il faut concéder que la suggestion d'un effet de forme était parfaite.

Je voudrais mentionner ici que j'ai publié, en 1913, un essai sous le titre « *Das Verhältnis zum Text* » (la dépendance de la musique et du texte) dans lequel j'ai été probablement le premier qui eût adopté le point de vue de la musique absolue et qui se soit détourné de la musique expressive. Point de vue tout d'abord théorique, mais bientôt, une nouvelle période de mon développement m'amena à pénétrer dans un tout nouveau domaine de la musique où je fis usage de la force « joignante » des paroles pour assurer la forme de mes premiers essais d'alors.

L'émancipation des dissonances, c'est-à-dire leur assimilation aux sons consonnants est définie dans mon *Traité d'harmonie*, en raison de la théorie qui prétend que la différence entre la consonance et la dissonance n'est pas celle d'une contradiction, mais qu'elle est seulement graduelle. Les consonances sont des sons qui se trouvent dans la suite harmonique supérieure (Obertonreihe) plus près du ton fondamental; les dissonances sont des sons qui se trouvent plus éloignés de lui; par conséquent, et parce que l'analogie cor-

respond à la distance, il est *plus facile* de reconnaître cette analogie, cette parenté, lorsque la distance est plus petite : *c'est le cas des consonances* et il est *plus difficile* de constater l'analogie, lorsque la distance est plus grande : *c'est le cas des dissonances*. C'est pourquoi la compréhensibilité est graduée selon les distances du ton fondamental, de sorte que les sons les plus voisins sont plus facilement compréhensibles que les sons les plus distants.

L'émancipation de la dissonance s'est faite inconsciemment, sous la supposition que sa compréhensibilité puisse être garantie si quelques circonstances le favorisent. Aussi longtemps que l'oreille seule ne suffisait pas à reconnaître les relations et les fonctions, on était forcé de chercher et de trouver de telles circonstances favorables dans le domaine de l'expression musicale et aussi dans un tout nouveau domaine jusque-là presque insoupçonné : dans le domaine de la sonorité. — C'était *la floraison de l'impressionnisme*. A cette époque, on se servait donc souvent de moyens musicaux dans une manière entièrement correspondante à la méthode classique et romantique, qui s'est usée par l'emploi des idées et des paroles comme moyens de fixation de la forme. Il faut dire que le romantisme et le classicisme ne furent pas à cet égard plus musicaux que l'impressionnisme. Et s'il faut dire encore que quelques maîtres de cette époque, désirent presque rendre non advenues un certain nombre d'œuvres qui ont bien servi le développement de la musique; il faut dire aussi que le mérite et l'influence de ces hommes sont certains et incontestables et que l'on doit se rappeler avec reconnaissance du courage, de la force et de la sincérité de leur élan de jeunesse.

Je suis celui qui a poussé le plus loin la question de l'émancipation de la dissonance. Cette démarche, qui a été condamnée de beaucoup de côtés, et par laquelle la consonance a été exclue de la musique pour peu de temps je crois, correspond en vérité au développement logique de la musique et se trouve en tout cas sur la route qu'ont suivie nos prédécesseurs; elle est causée et introduite par les œuvres des grands maîtres qu'on estime aujourd'hui, encore et toujours.

Je vais maintenant compléter et éclairer les explications de mon *Traité d'harmonie*, que j'ai fait en 1910, peu après avoir composé quelques œuvres du style nouveau.

1° La fonction de la tonalité naît, lorsqu'elle puisse immédiatement comprendre la relation apparaissent exclusivement des faits harmoniques de telle qualité qu'on en tient au ton fondamental, et plus facilement lorsqu'ils sont dressés de telle sorte que cette relation saute aux yeux; ou en second lieu, lorsque des moyens sont employés qui favorisent la compréhension et la relation des parties digressantes.

2° L'effet de la fonction de la tonalité est le suivant : un morceau de musique, formé de telle manière que tous les événe-

ments harmoniques se trouvent dans une relation compréhensible au ton fondamental, c'est-à-dire un morceau obéissant aux lois de la tonalité, un tel morceau donne *a priori* une certaine impression de forme, abstraction faite de la question de savoir si elle est aussi logique, aussi cohérente et aussi homogène dans sa construction entière.

La tonalité n'est donc plus qu'un moyen de la technique musicale, pouvant nous fournir la possibilité de comprendre la suite des sons et des accords en sens unitaire ; mais c'est là une possibilité et non pas une certitude. La tonalité n'existe ni par son but ni pour ce but ; elle n'est qu'un fétiche qui prétend à une suprématie admise peut-être par la nature mais non point dictée par elle ; fétiche où les adorateurs n'admirent que leur propre bon goût sans avoir examiné si un autre goût ne pourrait pas être aussi bien fondé dans la nature, que leur fétichisme.

3° Ces moyens techniques qui favorisent dans leur totalité la logique et la bonne relation de la construction ne peuvent pas produire le même effet d'unité de forme s'ils sont seulement mêlés accidentellement à d'autres éléments harmoniques. Cela rend seulement l'effet de « style » poursuivi pour la satisfaction de son propre goût, pour obéir, à ses humeurs, à ses idées esthétiques et cela donne une image fautive qui cache le véritable état de choses. On ne doit se servir de la tonalité que dans le but de s'assurer d'une bonne forme. Mais il est ridicule de s'en servir par simple plaisir, parce qu'on veut impressionner l'âme de sentiments doux ou violents, ou parce qu'on y croit en vertu des principes du parti auquel on appartient.

Qui fait cela se rend coupable d'une offense envers sa conscience d'artiste et se rend en outre ridicule ; il fait songer à une personne qui voudrait vernir une plaque de marbre.

4° Il n'y a aucune raison de physique, d'esthétique ou de logique pour obliger un musicien à se servir de la tonalité.

Au point de vue physique, on peut dire que la tonalité est naturelle à un degré plus primitif que la non tonalité ; mais la primordialité de cette dernière n'en est pas moins évidente. Selon les lois de la nature les objets tombent par terre, mais selon les mêmes lois les avions s'élèvent. Qu'un produit soit artificiel, cela ne l'empêche pas d'être en même temps naturel, car son existence ne serait pas possible, s'il n'obéissait pas aux lois de la nature.

Au point de vue esthétique, j'ai pu montrer que l'existence d'une tonalité dont la suprématie est contestable, datait déjà de Wagner, et que, pendant tout ce temps-là, nous ne nous sommes aperçus ni de la forme, ni de l'absence de forme, ni de sa compréhensibilité.

Et quant à la logique, on peut dire : ce n'est que la question de savoir s'il est possible de trouver d'autres moyens de forces

joignantes pouvant remplacer les moyens primitifs qu'offre la tonalité.

5° La forme de mes premières œuvres du style nouveau naquit sous la pression d'une force impétueuse : ce fut donc vraiment une forme d'expression, une forme expressionniste dont la totalité ainsi que tous les détails existaient plus encore dans une *vitalité galvanisée et variable* que dans des proportions glacées, dans une vitalité qui doit être chaque fois réveillée à nouveau par celui qui veut en jouir. Néanmoins, la sûreté de ces formes est fondée sur la tradition classique.

Je n'avais pas en vain employé tant de zèle et de scrupules de conscience sans acquiescer et développer en moi le sens de la logique et de la forme. En outre, une restriction du premier moment, faite instinctivement et inconsciemment, avait rendu possibles ces formes. Une limitation des pièces à l'égard de leur étendue : la résolution de n'écrire que des pièces courtes, que je m'étais d'abord expliquée comme une réaction nécessaire contre le *style long* de la période précédente.

Aujourd'hui, je suis en état d'interpréter mieux cette restriction, ayant fait abandon des avantages des moyens de construction traditionnels, de la division et de la jonction des membres. La construction de formes étendues est donc devenue impossible puisque ces formes ne peuvent pas exister sans être composées de membres bien joints.

C'est pourquoi il n'y a pas, de cette période d'œuvres de dimensions étendues qui ne soient fondées sur la parole ; dans ces œuvres les paroles accomplissent le devoir qui ailleurs, est accompli par des moyens musicaux : les paroles forment la jonction et la séparation des membres.

Pas une seule raison physique ne légitime l'excommunication des accords consonants. On a pu croire qu'il s'agissait peut-être là aussi d'une question de *style* ou de *goût*. Et l'on ne peut pas contester qu'il en soit ainsi. Mais je crois, qu'il y a pour cela, une bien meilleure raison : c'est une question d'économie artistique.

Je confesse que je déclare « sans appel » les jugements sur toutes les questions ayant trait à la conscience de forme et, conformément à cela, l'emploi d'un seul accord tonal aurait de telles conséquences et prendrait tant de place qu'il est incompatible avec mes concepts.

La précision et la brièveté à laquelle je vise dans mes compositions, — et je regrette de n'y point parvenir dans cette causerie — ne permettent pas de satisfaire aux exigences imposées par un accord tonal.

Lorsque je désire qu'un tel accord ait pour effet de diviser ou de joindre les parties, de provoquer certains sentiments, de déterminer les parties de la forme, je suis contraint alors de lui donner l'espace nécessaire. Il faut l'environner des astres qui entourent toujours cette planète. Une to-

nique demanderait donc une dominante ou une sous-dominante!!! etc... Elle demande catégoriquement à être traitée de cette manière tout à fait précise. Sinon, elle ne donne pas d'autres effets ; elle ne joint pas, elle ne divise pas, et elle n'excite point tous ces doux sentiments et si, par politesse, elle y consent pourtant, l'effet produit sera celui de l'instrumentation ; et la logique celle d'un pot-pourri.

Dans ma forme, il n'y a pas de place pour traiter chaque accord répondant à ces problèmes. C'est un style où la friction entière qui a lieu parmi les sons se transforme en chaleur, en électricité, en une force motrice qui pousse les sons à former les motifs, les motifs à former les thèmes et les thèmes à exprimer les idées.

D'ailleurs, dans mon *Traité d'harmonie*, il est démontré que chaque *son* a tendance à devenir ton fondamental et que chaque *accord* a tendance à devenir accord fondamental. A supposer que l'on ne veuille tirer que cette seule conséquence de l'apparition d'un accord tonal, il y aurait que l'idée serait en danger d'être déviée par inadvertance.

Jusqu'à présent la conscience de forme et la logique m'en ont préservé. Je l'ai senti par intuition, à la composition de mes premières œuvres en style nouveau, et j'en ai donné dans mon *Traité d'harmonie* la théorie suivante : Les accords consonants ne font pas bon effet s'ils se trouvent placés auprès d'accords composés de plus de trois sons car leur sonorité devient, alors, vide et sèche.

Néanmoins, je ne veux pas prétendre que les accords consonants doivent être bannis de la musique, mais je crois qu'on n'a pas encore trouvé la méthode de leur emploi.

Dès le début, je savais qu'il faudrait compenser la perte des moyens de structure. Il est nécessaire d'écrire des formes étendues ainsi que des formes de petite mesure. N'écrire que ces dernières est un moyen dilatoire.

Plus tard, je suis parvenu à la composition avec douze sons qui n'ont, entre eux, aucune autre relation que celle des uns aux autres. C'est une méthode pour régler l'apparition des sons, des mélodies et des harmonies à la ligne d'une figure fondamentale, construite selon les besoins formels de la pièce respective. Je crois que par cette méthode, qui correspond logiquement à la fonction de la tonalité, la forme musicale est consolidée d'une manière suffisante contre les difficultés et les tribulations des harmonies querelleuses, des harmonies dont les combats amènent la paix, bien que par elles ... si paisibles au fond ... des combats, et pis que cela, des débats, même, soient provoqués.

Arnold SCHOENBERG.

