

[une sorte d'égalité des douze tonalités qui domine dans le développement.]

L'accumulation d'accords altérés à l'époque post-beethovénienne (Wagner, Liszt) et, par la suite, l'utilisation toujours plus grande de notes d'échange [cambiate] ou de passage (Strauss, Debussy) sur des accords qui produisaient en fait le plus souvent un effet tonal ont constitué deux étapes transitoires importantes entre le tonal et l'atonal. Déjà chez Strauss, mais plus encore dans la musique post-straussienne, on trouve dans des œuvres à caractère tonal des parties isolées (par exemple les *Widersacher* dans *Ein Heldenleben*³) où la tonalité est décidément suspendue. L'avant-dernier pas vers l'atonal est celui des œuvres qui, hormis leur point de départ tonal et leur conclusion y revenant (ce par quoi elles visent, selon le vieux modèle, à un effet d'unité et à la création d'un cadre solide), ont un effet atonal.

Mais le tournant décisif vers l'atonal n'a été pris, après les phases préparatoires que je viens de décrire, que lorsqu'on a commencé à ressentir la nécessité de l'égalité des douze sons différents de notre système à douze notes ; il n'a été pris que lorsqu'on a essayé de ne pas ordonner les sons d'après certains systèmes d'échelles et, selon cet ordre, de conférer à chacun d'eux une valeur plus grande ou plus petite, mais au contraire de les utiliser selon toutes les combinaisons voulues, tant horizontalement que verticalement et sans référence possible à un système à échelles. Il est vrai que certains sons acquièrent par ce procédé aussi une prépondérance relative dans la combinaison ; pourtant, cette différence de poids ne se base désormais pas sur tel ou tel schéma à échelle, mais constitue une conséquence de chaque combinaison.

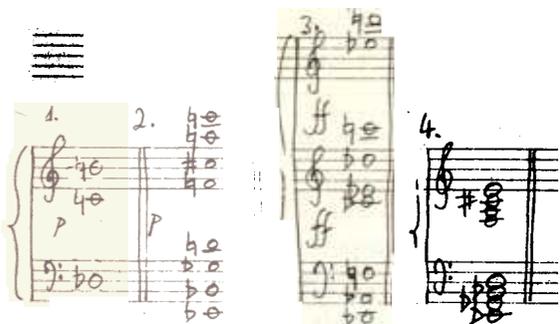
LE PROBLÈME DE LA NOUVELLE MUSIQUE

La musique de nos jours tend résolument vers l'atonal. Pourtant, il ne semble pas exact de concevoir le principe tonal comme le contraire du principe atonal. Ce dernier est bien plus la conséquence d'une évolution qui s'est accomplie peu à peu à partir du tonal, qui progresse tout à fait graduellement et qui n'a montré aucune cassure ni aucun saut violent.

Schœnberg dit dans son « *Traité d'harmonie*² » que le développement dans la forme-sonate doit, en un certain sens, être regardé comme le noyau de l'atonal. Cela doit s'entendre ainsi : le développement élimine l'hégémonie exclusive de deux tonalités (comme dans l'exposition) ou d'une seule (dans la reprise) et y substitue une succession de tonalités diverses qui, d'une certaine manière, est choisie plus librement ; chacune de ces tonalités, ne fût-ce que de façon passagère, est toujours ressentie exactement comme telle. En d'autres termes, c'est

Dans des groupes de combinaisons, chacun des membres a également par rapport aux autres une valeur et une intensité différentes. Les possibilités expressives sont accrues, dans une ampleur qu'on ne peut provisoirement pas embrasser, par l'utilisation libre et égale des douze sons différents.

Précédemment, on formait tout au plus des accords de quatre sons, et encore seulement dans des combinaisons déterminées et admissibles ; maintenant, on fait même sonner tous les douze sons en même temps dans les combinaisons les plus diverses. De la vanité d'un accord de trois notes caractéristique, comme dans l'exemple 1,



à la douceur sonnante avec plénitude d'un accord de plusieurs sons, comme dans l'exemple 2 ou encore à la pesanteur stridente d'un autre accord de plusieurs notes, comme dans l'exemple 3, nous avons à notre disposition une richesse jamais imaginée de nuances intermédiaires. Les intervalles les plus restreints de trois sons voisins ou plus produisent l'effet d'un bruit « stylisé » à la sonorité plus ou moins épaisse selon la hauteur aiguë ou grave de l'intervalle. Les intervalles moins restreints utilisés dans les registres les plus graves, comme dans l'exemple 4, se rapprochent par la

sonorité de ces effets ressemblant à des bruits ; mais, placés deux octaves plus haut, leur caractère se modifie et devient plus éthéré ; l'effet se rapproche alors de celui du deuxième exemple d'accord.

Dans la musique homophone, on travaille pour ainsi dire avec des masses sonores qui apparaissent simultanément ou bien dans une succession plus ou moins rapide, avec des taches plus denses ou plus aériennes, plus massives ou plus subtiles, dont les qualités sont déterminées par le nombre des sons employés, par la hauteur absolue et relative (c'est-à-dire les intervalles plus larges ou plus restreints), etc. Par ces taches sonores, auxquelles est inhérente — à chaque fois selon le type de leur combinaison — une intensité diversement graduée et dont chacune des notes — à chaque fois selon son rôle dans le groupe vertical — a une importance différente, le projet de la « ligne » [mélodique] est rendu possible dans la musique atonale justement en conséquence de cette diversité. L'accomplissement de la forme de l'œuvre concernée ne dépend que de la mesure dans laquelle l'élévation ou l'abaissement de cette ligne produit un tout harmonique ou non.

Le poids du contenu, qui est difficile à préciser avec des mots, la fraîcheur de la « première inspiration » — pour employer le mot de Schönberg —, l'harmonie dans la conduite de la ligne, ces trois facteurs produisent l'œuvre d'art. Mais ces facteurs n'étaient-ils pas tout aussi présents dans les chefs-d'œuvre plus anciens de la musique ? Les principales exigences n'ont pas changé le moins du monde, le changement ne se trouve que dans le type d'utilisation des moyens : dans le passé, on travaillait avec des possibilités plus limitées — aujourd'hui

elles sont plus élargies. L'avenir devra nous apprendre si la libre action sur des possibilités plus riches conduit à des œuvres aussi grandes que celles qui ont été créées par les musiciens du passé.

Dans l'observation de la musique atonale, il est très déconcertant qu'on n'ait pas de « règles » ni de point d'appui monnayable en mots pour constater ce qui satisfait, ce qui est harmonique dans la conduite de la ligne. En ce sens, tant les compositeurs que les auditeurs en sont réduits à leur instinct. L'heure d'établir un système dans notre musique atonale n'a absolument pas encore sonné (dans le « Traité d'harmonie » de Schönberg, p. 49, on trouve quelques tentatives intéressantes, quoique timides). C'est que la toute nouvelle période de l'évolution musicale a commencé à peine, et il y a encore bien trop peu d'œuvres de ce genre pour pouvoir déjà construire une théorie. Mais si, avec le temps, celle-ci voit le jour, elle n'aura pour la postérité que la même signification que les autres théories à leur époque : elle constituera au plus une base sur laquelle on pourra poursuivre l'édification en vue de parvenir enfin derechef à quelque chose de totalement nouveau qui incitera à son tour encore à la constitution d'une nouvelle théorie.

Pour ce qui se rapporte à l'orientation homophone et polyphonique, je me prononcerais pour ma part en faveur d'un alliage des deux sortes, c'est-à-dire pour le procédé qui offre plus de diversité que la limitation exclusive à l'une des deux sortes. Pour les mêmes raisons et bien parce qu'il ne s'agit pas de deux principes absolument opposés, une utilisation bien considérée (pas trop fréquente) d'accords de l'ancienne phraséologie tonale à l'intérieur de la musique atonale ne me semble pas

contraire au style. Un accord parfait de l'échelle diatonique, pris isolément, une tierce, une quinte juste ou une octave au milieu d'accords atonaux de plusieurs sons — toutefois seulement à des endroits tout à fait particuliers et appropriés — n'éveillent pas encore un sentiment de tonalité ; d'ailleurs, ces moyens déjà flétris de longue date par l'us et l'abus acquièrent dans un tel contexte totalement nouveau une force d'effet fraîche et particulière qui apparaît justement par le contraste. Oui, on devrait même ressentir des suites entières de ces accords parfaits et de ces intervalles — quand ceux-ci n'ont pas un effet tonal — comme tout à fait conformes au style. L'exclusion inconditionnelle des accords anciens équivaldrait au renoncement à une partie des moyens de notre art qui n'est pas sans importance ; le but de nos efforts est cependant l'emploi illimité et total de l'ensemble du matériel sonore présent et possible. Mais il va de soi que certains enchaînements d'accords de ce genre, surtout des suites d'accords réclamant l'échange tonique-dominante, sont absolument contraires à la nouvelle musique. (On rencontre ces derniers, bien masqués et sous une pompeuse parure dissonante, dans mainte œuvre qui vise le plus extérieurement possible à être moderne ; cependant, de telles œuvres ont en fait intérieurement peu à voir avec les nouvelles tendances.)

Les craintes selon lesquelles les œuvres de musique atonale présenteraient une masse informe à la suite de l'abandon du schéma symétrique basé sur le système tonal ne sont pas fondées. D'abord, un schéma architectonique ou analogue n'est pas absolument nécessaire ; la construction par lignes se révélant par degrés d'intensité différenciés qui

résident dans les groupes sonores juxtaposés suffirait tout à fait. (Cette sorte de constitution de la forme montre quelque analogie lointaine avec celle des œuvres rédigées dans un discours non contraint.) Mais, ensuite, la musique atonale n'exclut pas certains moyens extérieurs à l'articulation, certaines répétitions (à une autre hauteur, avec des modifications, etc.) de ce qui a déjà été dit, les suites de séquences, la réapparition de mainte idée ou, dans la conclusion, le retour au point de départ. Tous ces procédés rappellent toutefois moins l'aspect architectoniquement symétrique que le discours contraint de la construction versifiée.

Justifier l'existence de la musique atonale par le système des harmoniques ne me semble pas opportun. La diversité dans le caractère et l'effet des intervalles peut bien sûr être expliquée par le phénomène des harmoniques, mais cela n'apporte que peu d'éclaircissements satisfaisants à la question de l'emploi libre des douze sons.

Le processus de développement vers l'atonal devrait peut-être se comprendre comme suit : le matériau potentiel de la musique se compose d'un
1) nombre infini de sons de diverses hauteurs, en remontant du son le plus bas jusqu'au plus haut qui soit perceptible. (Nous ne tenons pas compte ici du rythme, de la couleur et du dynamisme pour ce que ces éléments ne sont pas décisifs dans la discussion de cette question.) Notre idéal est maintenant de mettre en valeur toujours plus de composantes de ce matériau, comme moyens des œuvres. A l'origine, on a sélectionné comme seul utilisable et sur la base du système des harmoniques un petit nombre de sons dans cette série infinie : on a formé l'échelle diatonique, transposée à douze hauteurs différentes

sur la base du système des harmoniques, et on a ainsi constitué tout le système diatonique. L'insuffisance de ce système se fit bientôt jour par le désir d'élargir le développement (par des modulations libres) ; on s'empara de la force et on fit violence à la nature avec la division par douze de l'octave ; ainsi naquit le système artificiel et tempéré à douze sons dont les partisans et les propagateurs furent ces instruments à clavier d'intonation artificielle. Malgré cet éloignement violent de la nature, la pensée musicale s'articula encore pendant des siècles sur le plan diatonique, jusqu'au jour final où, après le processus de développement décrit ci-dessus, le sens musical s'éveilla au traitement égal des douze demi-tons égaux entre eux. Ce nouveau procédé recelait d'innombrables possibilités nouvelles, de sorte que le souhait de Busoni ⁴ d'un système à tiers ou quarts de tons apparaît comme prématuré. (Les œuvres de Schönberg et de Stravinsky postérieures à la parution de son « Esquisse d'une nouvelle esthétique » prouvent que le système hémitonique n'a pas encore dit son dernier mot.) Toutefois viendra le temps de poursuivre la division du demi-ton (peut-être à l'infini ?) ⁵, même si ce ne sera pas de nos jours, mais dans des décennies ou des siècles. Cette époque aura pourtant d'énormes difficultés techniques à surmonter, comme la transformation des instruments à clavier et à soupapes ⁶, sans parler des difficultés d'intonation pour la voix humaine et pour tous les instruments aux sons déterminés en partie par la pose des doigts ⁷ ; cette circonstance prolongera très probablement la vie du système hémitonique comme artistiquement nécessaire.

Un mot à propos de notre notation s'impose en conclusion. Elle est apparue sur la base du système diatonique et, justement pour cette raison, elle constitue en réalité un outil tout à fait inadéquat pour rendre par écrit la musique atonale. Par exemple, les signes de transposition représentent une altération des degrés diatoniques. Cependant, il ne s'agit pas aujourd'hui de degrés diatoniques altérés ou non, mais de douze demi-tons équivalents. Par ailleurs, il est difficile de garder quelque esprit de suite dans le mode d'écriture ; souvent, par exemple, on reste dans le doute quant à savoir si on doit prêter attention à une meilleure lisibilité dans le sens *vertical* ou *horizontal*.

Il serait souhaitable de disposer d'une écriture musicale à douze signes semblables où chacun des douze sons aurait sa valeur, égale à celle des autres, de sorte que tant de sons ne doivent plus être notés exclusivement comme des altérations d'autres sons. Cependant, cette invention attend pour le moment encore son inventeur⁸.

DE L'INFLUENCE DE LA MUSIQUE PAYSANNE SUR LA MUSIQUE SAVANTE D'AUJOURD'HUI¹

Le tournant du xx^e siècle fut un moment critique de l'histoire de la musique moderne. Nombreux furent ceux pour lesquels le caractère excessif du

romantisme devint insupportable et certains compositeurs eurent le sentiment que notre voie n'avait pas d'horizon, car nous rompions avec le xix^e siècle. Une aide inestimable s'offrit à ce changement, à ce rajeunissement par une sorte de musique paysanne qui était jusque-là inconnue.

La musique paysanne proprement dite est, dans ses formes, d'un accomplissement vraiment diversifié. Il est étonnant qu'elle soit, malgré sa force impressionnante, tout à fait étrangère au sentimentalisme et aux ornements superflus. Simple, souvent brute, mais jamais stupide, elle constitue un point de départ idéal pour une renaissance musicale et elle est le meilleur maître pour un compositeur recherchant de nouvelles possibilités. Maintenant, comment le compositeur tire-t-il le plus grand profit de ses études de musique paysanne ? — En ce qu'il l'absorbe complètement dans son essence et qu'il l'utilise comme sa langue maternelle musicale.

Pour y parvenir, les compositeurs hongrois arpentent le pays et recueillent la musique paysanne. Il se peut que le Russe Stravinsky et l'Espagnol de Falla n'entreprennent pas de tels voyages, qu'ils empruntent plutôt leur matériau principal à des collections d'autrui, mais je suis certain qu'ils n'ont pas fait non plus qu'apprendre de livres ou de musées, qu'ils ont aussi étudié la musique vivante de leurs pays.

A mon avis, la musique paysanne ne peut obtenir un effet profond que si elle est recueillie en campagne, chez les paysans mêmes. Étudier ce qu'on peut trouver dans les musées n'y suffit pas. Un quelque chose qui se terre dans la musique paysanne et qu'on ne peut décrire avec des mots doit entrer dans notre musique savante : l'atmosphère authentique de la culture paysanne. Les

le 3 février 1909. La seconde
 la troisième partie du présent
 e femme de Bartók (de 1909 à
 Béla Bartók junior.
 Nyugat (L'Ouest) une critique
 orze bagatelles (Op. 6), où il
 et se moque depuis toujours de
 mais qui poursuit leur œuvre ».
 ut violemment pris à partie.
 d'hui.
 çaise...

poraine

ikblätter des Anbruch 1927/8-9,
 répond en quatre phrases à quatre
 Il fait quelque peu penser à
 l'âme (Préface). A propos de cette
 lions suivantes :

s loquace encore que son ami, ait
 agit donc ici d'une audace (sur le
 la suite)...

i, mais aussi toujours très courtois.
 il n'a probablement pas raccroché

ins aspects secondaires, le fond de
 dique et révélateur.

rituelle de la musique contempo-

n de M. Béla Bartók (Varsovie), in
 p. 152. On observera encore le
 an de la revue bruxelloise lui avait
 façon aussi précise que possible » !
 amé, selon vous, l'état actuel de la
 nique, l'aspect spirituel et esthé-

i, s'oriente, dans sa généralité, le
 que, esthétique, etc.) ? Est-il, selon
 vers un équilibre dès à présent

4. Question : « Quels sont, dans le monde moderne, les facteurs adverses de la haute musique ? Par quelle action et par quels moyens, selon vous, neutraliser et surclasser les facteurs adverses et préparer une efflorescence de la vraie musique ? (aspect " créateurs " et aspect " auditeurs ") »
5. Question : « Croyez-vous à un certain retour, sinon au romantisme, du moins à un influx spirituel et lyrique plus sensible ? Pensez-vous qu'il soit opportun, en tout cas, de réviser la condamnation " en bloc " du romantisme, et d'opérer certaines distinctions à cet égard ? »

COMPOSITION ET ESTHÉTIQUE

Le problème de la nouvelle musique

1. Publié en allemand sous le titre *Das Problem der neuen Musik* in *Melos* 1920/5, p. 107-110. Pour apprécier ce texte à sa juste valeur, il convient de se rappeler qu'il a été écrit deux ans avant que Schönberg révèle pour la première fois sa théorie de la composition à douze sons. On observera alors avec H.H. Stuckenschmidt (*Schönberg*, Monaco 1956 [Zurich 1951]) que « des systèmes analogues à celui de Schönberg furent également découverts par d'autres compositeurs, soit avant, soit après, soit à la même époque [...] Mais les conclusions qu'en a tirées Schönberg sur le plan de la technique compositionnelle sont non seulement plus complexes, mais surtout plus poussées que celles des autres pionniers du dodécaphonisme ». D'autre part, il serait faux de considérer l'exposé de Bartók comme une théorie de composition : ce qu'il recherchait était la liberté, pas un « système ».
2. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Vienne 1911.
3. « Les Adversaires » dans « La Vie d'un héros » de Richard Strauss (1897/98).
4. Cf. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Esquisse d'une nouvelle esthétique de l'art musical], Leipzig 1907.
5. C'est maintenant chose faite, au moins dans la musique électronique. Mais les micro-intervalles ont connu auparavant une lente progression avec le plaidoyer d'Alois Hába (*Neue Harmonielehre* [Nouveau traité d'harmonie], Leipzig 1927) et, surtout, la *Troisième sonate* pour piano et violon (Op. 25, 1926) de Georges Enesco (né, comme Bartók, en 1881, décédé en 1955), inspirée par le chant populaire. Lors de la composition de sa *Sonate pour violon seul* (en 1944), Bartók utilisa aussi les micro-intervalles, mais il écrivit en même temps la version hémitonique, seule retenue dans l'édition Menuhin (dernier mouvement.)
6. Il s'agit des soupapes actionnées par des clefs, comme sur les flûtes traversières et les autres instruments de la famille des bois.
7. Comme les violons (et leur famille).
8. L'année même où Bartók publiait cette conclusion, Joseph Matthias Hauer proposait une nouvelle notation (*Vom Wesen des Musikalischen* [De l'essence du musical], Leipzig-Vienne 1920). De nombreux projets suivirent (Eimert, 1924 ; Wirtz, 1946 ; Equiton, vers 1950 ; et même un système de tablature pour clavier appelé *Klavarscribo*, années 1950), mais aucun ne réussit à s'imposer : la facilité de lecture du système classique était trop remise en cause !

Béla Bartók

Musique
de
la vie

Autobiographie,
lettres et autres écrits choisis,
traduits et présentés
par
Philippe A. AUTEXIER

(Éd. P. Arthys)

1981 Ka

A

ed STOCK MUSIQUE

ISBN : 2-034-01369-4