



La Polymodie

Le Mode est-il aujourd'hui, dans l'arsenal des musiciens, un outil sans emploi, que la Polytonie envahissante a définitivement relégué ? On voudrait ici, par le secours des faits, sans prétention à vaticiner comme sans espoir de convaincre, rappeler que le Mode est chose vivante, vivace, et donner au barbare néologisme, mi-grec et mi-latin qu'est le mot *Polymodie*, une signification précise. La Polymodie, c'est un répertoire modal nombreux, illimité, où le musicien peut puiser selon convenances et fantaisies, pourvu qu'il ne se croie plus enserré dans les étroites limites, et raccornies, du Majeur unique et du Mineur bâtard, seuls occupants de nos solfèges. Elle a été universellement pratiquée par les musiciens spontanés ; elle demeure tout actuelle. Et si la plupart des Occidentaux l'ignorent ou la boudent, elle n'en est pas amoindrie pour autant et elle retrouvera un jour ou l'autre, ici ou là, toute son efficace. Il ne s'agira donc pas, dans cette courte étude, de vanter des choses périmées, qui ne pourraient reprendre un semblant de vie que dans l'art archaisant ou dans des pastiches, également haïssables.

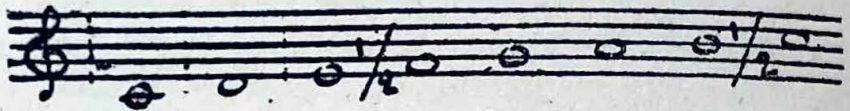


Le Mode est la manière d'être de l'échelle employée par le musicien, dans une pièce déterminée. Nos solfèges édictent : « le mode dépend de la

place que les demi-tons occupent dans la série diatonique des sept sons inclus dans l'octave » et cela peut être vrai de certaines musiques. On verra tout-à-l'heure qu'en plusieurs autres une pareille définition est illusoire, car le nombre des modes est infiniment grand et l'on peut concevoir, et l'on peut constater l'existence d'échelles musicales d'où le demi-ton est exclu.

Il suffit d'interroger le chansonnier français pour y découvrir, dans l'ensemble des mélodies frustes et charmantes qui le composent, l'emploi de trois modes majeurs et de trois modes mineurs, nettement différenciés. Il suffit de faire abstraction des touches noires d'un clavier pour réaliser sur les seules touches blanches, les six octaves modales suivantes :

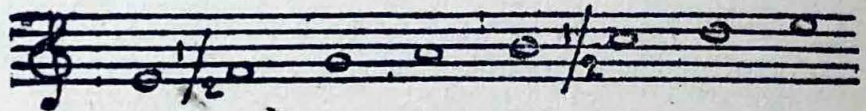
Mode d'UT



Mode de RÉ



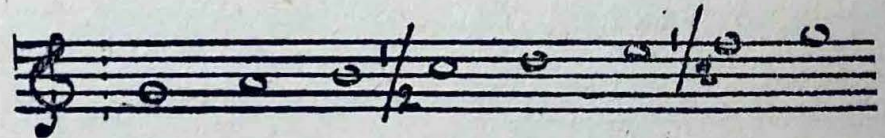
Mode de MI



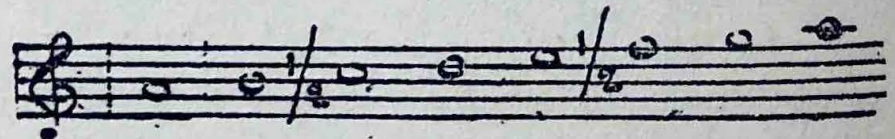
Mode de FA



Mode de SOL



Mode de LA



où l'on voit les demi-tons se déplacer, d'une formule à l'autre. On appellera *majeurs* les trois modes inclus entre *UT* et *UT*, *FA* et *FA*, *SOL* et *SOL*, parce que la tierce installée sur leur son le plus grave est majeure; *mineurs* les trois modes inclus entre *RÉ* et *RÉ*, *MI* et *MI*, *LA* et *LA*, parce que la tierce de base y est mineure. Les sons *UT*, *RÉ*, *MI*, *FA*, *SOL*, *LA*, doivent être dits les *fondamentales* de ces six échelles et non leurs toniques.

Car, d'après nos solfèges, la tonique est située à un demi-ton diatonique du septième degré de la gamme ; et seules, parmi les séries modales ci-dessus, celles de *UT-UT* et *FA-FA*, réalisent cette condition.

A considérer la constitution de ces six modes, on s'aperçoit que le 7^e degré, à partir de la Fondamentale, et en montant, est une quinte juste, et l'on peut faire cette remarque que le *SI* n'est jamais, dans notre chœur, porteur d'une octave modale : sa quinte supérieure est *fausse*(1). D'instinct, il a été rejeté ; il n'y a pas de mode de *SI*.

Ces types d'échelles, que nos chansons de France vivifient et qui sont musicales bien nées, pourraient, à eux seuls, donner une idée de la variété modale. Ils se réfèrent à ce Diatonique à sept sons que l'on peut dire universel : il a été pratiqué, à travers le temps et l'espace, par les peuples les plus divers, sans contact, semble-t-il, les uns avec les autres.

Il naît de la série des six quintes échelonnées et ascendantes : *FA, UT, SOL, RÉ, LA, MI, SI*.

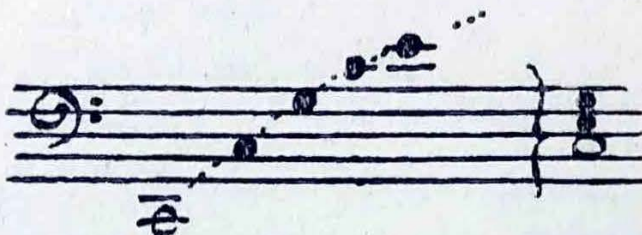


Mais le nombre des modes est sans limites. Il ne peut même être question de les réduire en catégories. A étudier la genèse de quelques-uns, en même temps qu'on en écoute la voix singulière, on voit s'ouvrir des perspectives inconnues aux exclusifs serviteurs du Mode Majeur Moderne, ce tyran *UT*, qui a eu sa gloire méritée, mais dont le despotisme est devenu intolérable. Non qu'on veuille se venger de son impérialisme par la proscription : il suffit d'exiger de lui, qu'après avoir fait oublier tous les autres, il ne soit plus qu'un des modes possibles et non une série privilégiée.

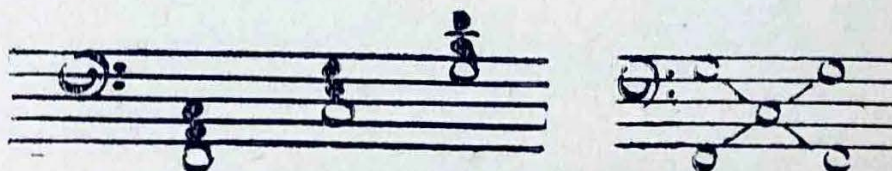
Comment il a accaparé le pouvoir, dans la musique occidentale, c'est une histoire longue et ardue. Les Anciens, en Asie Mineure, en Grèce, en Italie, l'ont ignoré. Sa découverte est liée à celle des phénomènes harmoniques, au Moyen âge ; phénomènes qui, élémentairement perçus, paraissent converger vers ce majeur encombrant. De sorte qu'il a des excuses. On

(1) Entendre par là qu'elle n'est pas *juste* ; les deux épithètes sont prises ici dans l'acception que leur donnent les harmonistes.

sait en effet, que les sons harmoniques *les plus aisément perceptibles*, sont, si l'on part de l'*UT₁*



ou, en rapprochant le plus possible de tels sons de leur base, sans conserver leur ordre d'étagement et en supprimant les doublures : *UT mi sol*. C'est l'*accord parfait majeur*. Convenons d'installer deux autres accords semblables, l'un une quinte au grave de l'*ut*, l'autre une quinte à l'aigu, pour obtenir la série : *FA la UT mi SOL si ré*, dont le son *UT* est manifestement le centre, le pivot et, en langage d'école, la Tonique.



Cette opération, elle fut comme instinctive le jour où (XIII^e siècle environ) les ébauches de la polyphonie ayant fait percevoir le charme et le rôle vrai des tierces majeures naturelles, celles-ci sont devenues amies des voix humaines, qui jusque là les avaient méconnues. Auparavant, la musique européenne avait été, comme chez les Anciens, monodique ; et n'usant jamais des accords de trois sons, elle ne s'était point doutée des attractions qui rapprochent les éléments de la série harmonique et les amalgament. Tout s'est passé comme si l'oreille des premiers harmonistes, limitée dans ses perceptions aux premiers termes de la série résonnante, n'avait entendu que des phénomènes « majeurs ». De là l'importance autrefois concédée au mode qui paraît les mieux résumer. Mais c'était là, de phénomènes compliqués, une interprétation trop étroite.

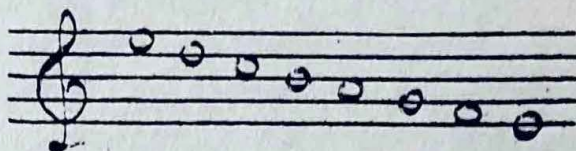


L'antiquité semble avoir, en dépit de ce que cette méconnaissance a de surprenant, ignoré tout du phénomène de la résonance : les tierces qu'elle

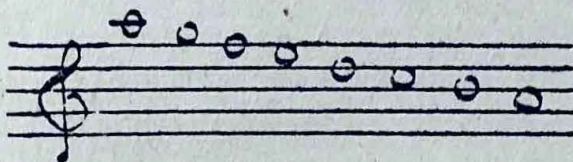
employait n'étaient point consonnantes (1). Pythagore les avait numériquement déterminées, non par des vues purement spéculatives, mais en se référant à la pratique musicale. Or celle-ci, qui pratiquait le réglage des sons par séries de quintes, tronquait, pour ainsi dire, le phénomène de la résonnance acoustique, où les tierces naturelles, immédiatement perceptibles, sont majeures.

Et l'Antiquité a usé surtout d'échelles mineures. Sur les quatre fondamentales *MI LA SOL FA*, elle a édifié des séries d'une importance inégale, octroyant la prééminence et le rôle conducteur à *MI* et édifiant sur cette base une série modale, à pente descendante qui doit se lire, de haut en bas :

Mode de *MI*
ou Mode *DORIEN*



L'importance octroyée au mode de *LA* n'était guère moindre ; étagé également de haut en bas, et mineur par sa tierce de base, comme le mode de *MI* par la sienne ;



Les modes de *SOL* et de *FA*, considérés comme exotiques, et accueillis comme suffragants, sont des modes majeurs, si l'on se réfère à la définition posée plus haut. Mais les deux mineurs, préconisés comme autochtones, avaient rang principal et leur prestige dura jusqu'à la fin du Moyen âge. Les plus belles cantilènes liturgiques du chant chrétien, en grande part dérivé de l'art antique, sont en mode de *MI* (dorien).

Pour se faire une idée de la variété morale et des richesses mélodiques qu'elle engendrait dans l'art antique, il faudrait rappeler par quel dispositif chacune de ces quatre échelles, fondées sur *MI*, *LA*, *SOL*, *FA*, pouvait prendre deux aspects différents ; comment en appliquant à chacune de ces doubles formules les modifications des genres, on multipliait les séries sonores. J'aime mieux renvoyer le lecteur au petit livre : *la Musique*

(1) Les acousticiens avaient arithmétiquement, et en longueurs de cordes, découvert les tierces majeures naturelles. Paradoxe indéchiffrable : les musiciens n'en ont pas tiré parti.

grecque, dont M. Th. Reinach a enrichi récemment la bibliographie musicale française. On y trouvera exposé le mécanisme, simple en vérité, par lequel les modes antiques proliféraient; et on y apprendra ce que nous savons d'essentiel et d'à peu près certain, sur l'histoire de la musique dans l'antiquité. Cet ouvrage s'appuie sur la plus vaste érudition.

Il suffit d'enregistrer cette variété modale; cette prédilection pour les échelles mineures; le legs fait par l'Antiquité au Moyen âge, des quatre fondamentales *MI, LA, SOL, FA*; l'adjonction tardive dans l'art liturgique et dans les chansons des Trouvères (x^e siècle environ), des modes construits sur les fondamentales *RE* et *UT*; enfin l'emploi des modes antiques et médiévaux dans le folklore musical européen, pour ébranler la créance au dogme du moderne Majeur, unique, flanqué d'un pseudo-Mineur, dit *relatif*, qui n'est qu'une gamme instable, à formes non fixées; en réalité un Majeur teinté de Mineur.

Est-ce à dire qu'il faille attribuer aux divers modes diatoniques, aux divers *genres* qui en peuvent modifier la structure, une valeur expressive aussi nette et significative que les Grecs, beaux discoureurs, attachaient à leur *dorien*, à leur *phrygien*, à leur *lydien*, etc.? Lisez le tableau dans lequel M. Th. Reinach a résumé les caractères assignés aux échelles diverses! Cela fleure l'enfantillage. Il n'en reste pas moins — et les sarcasmes d'Aristophane, à l'adresse d'Euripide en sont le témoignage — que la frêle musique polymodale des Athéniens était capable d'expression et que l'auteur de *l'Alceste* et des *Iphigénie* antiques trouvait en elle le truchement docile de sa « féminine » sensibilité. Cet art là, il est vrai, nous est à peu près inconcevable, parce que, à l'envers du nôtre, il est trop intellectuel. Mais il faut ne pas oublier qu'il n'était pas autonome: poésie, musique et danse, vivaient en si étroite union, que paroles et gestes, éclaircissant les dessins mélodiques, leur conféraient la signification qu'isolés ils n'eussent pu prendre.

Ce n'était donc point des modes que la musique grecque tirait sa valeur expressive. Les affirmations des commentateurs sur l'éthique modale, sont illusion pure: le pouvoir attribué par eux à telle échelle ou à telle autre, d'émouvoir l'auditeur en un sens déterminé, lui est délégué, sous quelque régime musical que ce soit, par convention, ensuite par coutume.

Jusqu'à la fin du Moyen âge, la musique a été « gouvernée » par des échelles mineures. Les majeures sont devenues la prédilection de l'art moderne. Il est essentiellement « majeur »; on a vu pourquoi. Or, les

musiques sévères ou joyeuses de la liturgie médiévale, tristes ou gaies de l'art populaire, interchangent les échelles modales : fait à noter. Car c'est surtout dans les créations de la musique non professionnelle qu'il faut chercher à découvrir les motifs de ses choix.

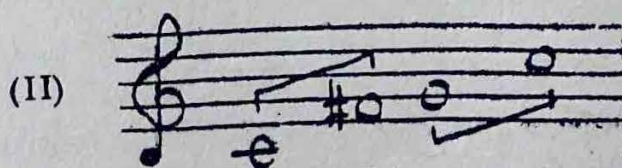
La vérité est que les modes n'ont pas, ne peuvent avoir de signification éthique absolue. Là n'est pas leur utilité. L'avantage que possède le libre musicien à user d'échelles modales variées, variables, et à faire de cette polymodie tel usage qui lui plaît, est comparable à l'usage que le peintre peut faire des couleurs de sa palette. Chaque artiste a son coloris et ses nuances de prédilection ; nous n'avons pas à exiger qu'il nous rende des comptes sur le choix qu'il en fait et dont il nous impose l'arbitraire. Les Grecs anciens, dans leur manie de tout normaliser, ont quintessencié sur les échelles musicales comme sur le reste ; ils ont décrété leur rôle. Ils ont pu d'ailleurs oser cette codification seulement parce que la musique n'ébranlait leur sensibilité qu'après avoir capté leur esprit.



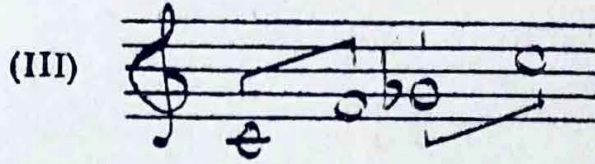
Les Modes sont en nombre illimité. A n'envisager que les échelles heptaphones, les plus connues en Occident, on peut proposer au lecteur de procéder à la façon des Hindous qui, dans l'intérieur des tétracordes limités par des sons fixes, immuables, donnent au ré, au mi, au la, au si, trois



intonations possibles ; autrement dit, ces quatre sons mobiles peuvent successivement, un à un, deux à deux, etc., être *naturels*, *diésés*, *bémolisés*. Il en résulte trente-six échelles distinctes, installées sur une armature fixe. Que si un jeu de cette sorte met en goût celui qui s'y livre, il n'aura qu'à hausser le *FA* d'un demi-ton chromatique, dans le cadre fixe

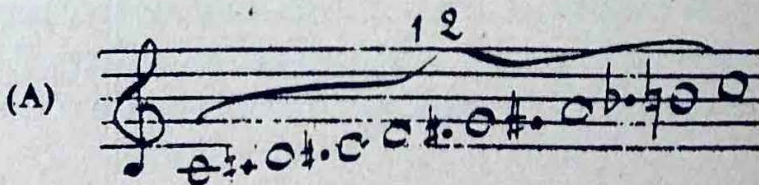


pour obtenir, toujours avec les Hindous, trente-six autres échelles. Et, allant plus loin qu'eux, il pourrait, afin de créer trente-six combinaisons nouvelles, exiger que le *SOL* se cristallisât un demi-ton chromatique plus bas :



Rien ne l'empêcherait de supposer ensuite que le *fa* montât au dièse et que le *sol* descendît au bémol, simultanément : il en résulterait — si l'on confond volontairement ces deux degrés très voisins (1) — une réduction à trois des sons du cadre fixe. D'où, une échelle hexaphone. Et il va de soi, qu'à l'intérieur des deux tétracordes, les sons mobiles continuant à prendre toutes les valeurs que, dans les opérations précédentes, elles ont revêtues, trente-six autres échelles (IV) s'ajoutent aux cent huit précédentes, etc.

Les Hindous se contentent des soixante-douze modes constitués par les combinaisons (I) et (II), qui renferment toutes les formes diatoniques et chromatiques de la modalité antique. Le caractère commun à toutes les échelles énumérées jusqu'ici est, quelles que soient leurs transformations, de demeurer heptaphones, c'est-à-dire de ne compter que sept degrés dans la capacité de l'octave. Les séries chromatiques ne renferment pas plus de sons que les diatoniques : elles déplacent les échelons mobiles, dont le nombre est constant. Nous sommes, au contraire, inféodés à un chromatique créé par intercalation de demi-tons, entre les degrés qu'un ton sépare. Il en résulte douze sons au moins à l'intérieur de l'octave : ce qu'on est convenu d'appeler une gamme chromatique résume ce mécanisme. Il y a donc au moins deux manières de « chromatiser » les échelles : par insertion de degrés surajoutés (A) ou par simple déplacement des degrés mobiles (B) :



(1) C'est ce que les solfèges appellent une *enharmonie*, par un changement de sens infligé au mot grec ancien.



Dans le second exemple, le *do dièse* remplace le *ré* ; le *ré* a pris la place du *mi*.

Même mécanisme dans le tétracorde aigu. On pourrait d'ailleurs écrire :



mais ce serait inutile complication ; et l'harmonisation serait entravée.

Voici deux exemples de chromatisme heptacorde, issus l'un du cadre fixe (I), l'autre du cadre (II) :



Il faut considérer maintenant, à titre d'exemples puisés dans l'immense variété des échelles modales, celles qui, échappant à la structure diatonique heptaphone que nos habitudes nous font regarder comme normale, paraissent éliminer certains degrés de l'échelle diatonique et y pratiquer des vides. Gevaert, qui en a (*Traité d'Harmonie*) rappelé l'existence, dans la langue sonore des Chinois, des Japonais, des Mongols, des Iroquois, des Écossais, des Irlandais, et qui a montré quel bel usage Wagner a su en faire dans la *Tétralogie* (*les Filles du Rhin, l'Oiseau, le Walhalla*), y voit, non un diato-

nique mutilé, mais une forme plus ancienne, un « protodiatonique » issu de la série des quatre quintes *UT, SOL, RÉ, LA, MI*. Cette série ne se serait complétée que plus tard par l'adjonction d'une quinte au grave et d'une quinte à l'aigu :

(*FA*), *UT, SOL, RÉ, LA, MI (SI)*

Le fait que l'art très ancien et l'art primitif s'accoutument bien des échelles pentaphones vient d'être confirmé par un ouvrage dont la musique indo-péruvienne est l'objet. Aussi remarquable par la richesse des matériaux que par la méthode qui les met en œuvre, précieux aussi par la qualité des savoureuses chansons kechuas, ce livre (1), en nous transportant dans une musique autre, montre quelles ressources mélodiques ses adeptes, en qui on ne peut voir des professionnels, trouvent dans une gamme à cinq sons, sans demi-tons. L'absence de ces derniers, donc de toute *sensible*, donne à ces mélodies pentaphones, une douceur qui dégènerait en mollesse si certains caractères, issus de moyens pour nous presque inusités, n'en relevaient la saveur. Voici les échelles kechuas :

Mode d'*UT*

Mode de *LA*

Mode de *SOL*

Mode de *MI*

Mode de *RÉ* (2)

(1) *La musique des Incas et ses survivances* (Genthner, 1925) par R. et M. d'Harcourt. *Mélodies populaires indiennes* (Ricordi, 1923) par M. Béclard-d'Harcourt.

(2) Cette échelle pentaphone (fondamentale *ré*) n'a pas été constatée dans des mélodies péruviennes, par M. et M^{me} R. d'Harcourt. Mais elle est pratiquée à Java, et, plus près de nous, en Écosse, en Irlande.

Ces cinq modes pentaphones tirent leurs caractéristiques de la place des tons et demi (marqués 2 sur la fig.), indivisibles, et inclus dans l'octave.

Les auteurs signalent le fait que dans le mode de LA, le degré terminal de la mélodie, qui est le plus grave, est souvent précédé du son voisin supérieur, à distance de ton et demi, par une attraction remarquable qui se fait à longue distance et malgré la distance.

La fadeur de ces échelles est corrigée par l'extension de l'*ambitus* vocal, qui souvent, dépasse l'octave, atteint la douzième, voire la quatorzième, alors que dans les chansons européennes heptaphones, la mélodie est le plus souvent ramassée sur elle-même et s'enferme volontiers dans une sixte ou une quinte. La voix de l'Indien d'un bond franchit la septième, la neuvième, la dixième ; sans parler de l'octave, saut fréquent dans la mélodie des Incas comme dans la nôtre.

Des mélodies qui se meuvent en si large espace, disposent ainsi de ressources qui leur confèrent un pouvoir d'expression bien à elles. A côté de chants d'amour, langoureux, il en est de guerre ou de chasse, qui sont violents, même féroces ; et bien que presque toutes les lignes mélodiques convergent vers le grave, à l'encontre de nos habitudes et de nos goûts, elles font oublier, par leur fougue et par leur éclat, qu'elles sont privées des intervalles courts — les demi-dons — d'où les musiques occidentales tirent leur chromatisme.

Pas plus dans l'art indo-péruvien que dans la musique des Grecs il n'est possible de reconnaître à chacune des cinq échelles pentaphones un caractère expressif spécial. Par une tolérance pareille à celle dont bénéficie chez les Grecs anciens le mode de MI (dorien), le mode de LA des Indo-péruviens s'emploie indifféremment dans les hymnes liturgiques, dans les thènes, dans les chansons à boire, dans les chansons érotiques (1). Le mode d'UT pentaphone s'adapte avec la même facilité aux objets les plus divers. L'un est-il plus joyeux que l'autre ? Il n'y paraît guère. Il y a dans Lulli, Couperin, Rameau, Domenico, Scarlatti, J.-S. Bach et ailleurs, des pièces en mode mineur infiniment gaies ; et si le mode majeur, tel que l'art professionnel l'a accueilli, semble pouvoir tenir de ses origines « résonnantes » un caractère d'universalité qui le rende propre à tous les genres d'expression, son acolyte mineur ne laisse pas de lui tailler des croupières et revendique le droit de célébrer l'amour et le vin. Il y a souvent réussi.

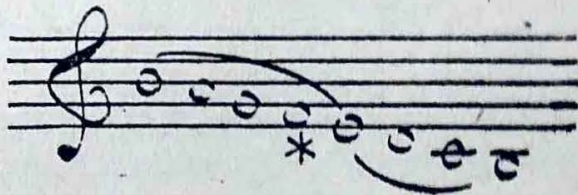
Ce départ entre la joie et la tristesse, difficile à établir dans les musiques

(1) Cf. *la Musique grecque*, (Payot 1926) par Th. Reinach, tableau de la page 46.

à deux modes sans plus, est impossible à découvrir dans les musiques polymodales. Les affirmations relatives à la valeur éthique des modes, dont les auteurs anciens sont prodigues, se trouvent démenties, nous l'avons vu, par la pratique des mêmes modes : le tableau dressé par M. Th. Reinach (*loc. cit.*) est à cet égard, significatif.

Et ce qui, dans la grave question esquissée ici, m'a fait choisir, pour en tirer argument, les deux loyaux ouvrages auxquels je renvoie le lecteur, c'est que ni M. Th. Reinach ni M. et M^{me} d'Harcourt ne prennent parti pour ou contre les faits : ils les recueillent, sans chercher à grossir l'objet de leur étude, ni à faire illusion sur l'importance de la cause. M. Reinach rappelle les railleries d'Hippias en face des spéculations philosophico-musicales auxquelles se complaisaient les maîtres de la pensée et il conseille de n'accueillir qu'avec la plus grande réserve les commentaires de Platon et d'Aristote même...

Il est possible que, primitivement — et cela peut être vrai de toutes musiques polymodales — tel mode, tel rythme aient eu leur rôle déterminé et comme une spécialisation : il semble, par exemple, qu'une des formes du mode de *MI*, mélodiquement construite sur l'octave *SI-SI*, où le *SI* est pseudo-dominante et le *MI* pseudo-tonique :



ait eu sous cette forme une couleur reconnaissable (1), traditionnelle : là dessus tous les auteurs anciens sont d'accord et nulle part il n'est dit que le « mixolydien » ait pu sortir de son rôle tragique et larmoyant. Platon le condamnait comme amollissant, Aristote lui pardonne son « expression plaintive ». Tout le monde convient que de cette échelle modale se dégage un sentiment douloureux. Et cette fois-ci, de par la constitution de ladite échelle, on peut ne pas trop s'étonner d'un consentement si général.

Les mêmes motifs qui ont fait rejeter par nos chansonniers l'octave *SI-SI*, ont pu la faire adopter par les musiciens en quête d'une échelle âpre, discordante. Il a été dit plus haut que, seule parmi les échelles diatoniques, celle-ci n'appuie sur le son grave qu'une quinte (*/a*) « fausse » (2) ;

(1) Voir l'anecdote citée par M. Reinach, p. 46.

(2) Les solfèges disent « diminuée », ce qui est sûrement moins clair.

et il reste évident, même pour nous, qu'une telle octave mélodique, privée d'une quinte juste à sa base, prend une physionomie rébarbative. Elle jouait bien son rôle dans le drame antique, auquel elle restait propre.



Ne pas esquiver l'objection faite à la puissance « éthique » des modes paraît nécessaire, parce que trop aisément on en a conclu à l'infirmité d'un art polymodal. Les Anciens ont forgé la signification de leurs échelles : C'est de la sophistique. Quelle est la source de cette illusion, partagée par les plus grands penseurs de l'Antiquité ?

La musique, pour nous, s'édifie sur la sensation et a pour objet premier — du moins l'avons-nous cru jusqu'ici — la délectation de l'oreille : elle n'atteint notre esprit qu'après avoir flatté nos sens. Dans l'art hellénique, le jeu compliqué des *modes*, des *genres*, des *nuances* (1), est affaire de réflexion plus que de sensibilité. Les Athéniens avaient, il est vrai, une « intelligence sensible », par un don privilégié, et leurs concepts, même abstraits, se transmuèrent avec aisance en émotions. Les maîtres de la musique étaient aussi ceux de la poésie : Corneille, Racine et Molière s'appelaient chez eux Eschyle Euripide, Aristophane, poètes-musiciens-chorégraphes. Nous savons, à n'en douter pas, que leur triple génie était, dans ses trois manifestations, révérend ; et, à relire *les Fêtes de Cérès* et *les Grenouilles*, on retrouve dans les railleries du bon confrère musicien à l'adresse d'Euripide, l'écho des passions que soulevaient les querelles musicales. La Rhythmique des Anciens, d'une si vaste ordonnance et dont nous ne pouvons qu'entrevoir les richesses, était, pour la musique, un rehaut principal. Tirée des éléments du verbe, manifestée par le geste, elle était chez les poètes, habiles à manier les mots, comme l'afflux vital de leur triple langage : verbal, sonore, mimétique. Tout cela nous demeure éblouissant... et obscur. Jean Chantavoine a eu raison d'écrire : « Autant il paraît encore impossible à un homme d'aujourd'hui de penser sainement, en matière intellectuelle, sans quelque connaissance de Platon et surtout d'Aristote, autant la considération des tétracordes, des modes, bref de toute la scolastique musicale de la Grèce ancienne, risque de fausser l'esprit d'un musicien actuel. Chercher sa voie dans ce labyrinthe, serait pour lui décréter sa propre perte ; demander à ces

(1) Th. Reinach (*op. cit.*), p. 24.

formes abolies d'un langage musical bridé par la pédanterie acoustique et pédagogique la plus ingrate un renouvellement du style moderne, ce serait imiter sans le vouloir l'étudiant « limousin » de Rabelais, qui contrefaisait le « langage français ».

Ce conseil vient à point, et l'on peut être surpris de voir s'esquisser d'étranges tentatives : les quarts de ton du *genre enharmonique*, pratiqué par les Grecs, sont regrettés, réclamés, ressuscités par quelques musiciens. Les tiers de ton, plus inconciliables encore avec le régime harmonique moderne, sont, par d'autres, préconisés. Allons-nous en revenir à ces intervalles minimes et à ces *nuances* dont déjà le bon sens de Platon s'offusquait ?

Si l'art musical antique, projeté sur un autre plan que le nôtre, ne peut sans vaine cuistrerie, être pris pour inspirateur, — et comment le pourrait-on, puisqu'aussi bien les monuments font défaut ? — on ne peut nier qu'il a « non seulement rayonné dans toute la vie sociale des Anciens, mais encore, exercé sur leurs âmes une emprise dont les Modernes ont peine à concevoir la profondeur. »



L'importance de la Polymodie et son utilisation dans l'art musical, elle réside, non dans la signification « éthique », toute de commande, que les tenants de tel ou tel régime musical peuvent lui attribuer, mais, — en un art monodique, dans la mobilité, dans l'individualisation qu'elle confère à la mélodie, — en un art polyphonique et harmonique, dans les colorations correspondantes appliquées aux lignes et aux accords. Ce qui se trouve dans le chant populaire français européen, toujours vivant ; dans les modes ecclésiastiques ; dans les liturgies de toutes les confessions ; ce que vient de montrer le folklore des Incas, dont le régime musical s'apparente à celui des Asiatiques du Nord et des Gaéliques ; tout ce que, partout, l'instinct libre produit de variétés modales, manifeste que le musicien spontané se réjouit d'avoir à son service des échelles nombreuses et différenciées. La polymodie lui octroie le droit d'adopter, selon des convenances dont il est seul juge, telle ou telle série ; et comme le nombre ni la forme n'en peuvent être limités, de créer à son gré des formules neuves.

Pour que l'emploi d'un mode soit perceptible, il faut, si cette échelle ne s'applique à une pièce entière, qu'elle en occupe du moins une région assez

vaste, soit dans la mélodie, soit dans les lignes de la polyphonie, soit dans le soubassement harmonique, pour que les caractères du mode soient perçus et goûtés. Il peut y avoir dissociation voulue entre le mode appliqué à une mélodie et celui de son harmonisation. Enfin des modulations modales complètent tout ce « jeu » dangereux, difficile, mais bien fait pour tenter un musicien maître de sa technique. C'est une très belle besogne d'art en même temps qu'une mine d'effets neufs.

Vanter ces richesses ce n'est point conseiller au musicien moderne de parler grec ancien, hindou, chinois ou kechua : il n'a qu'à regarder la chanson de France pour s'assurer que la polymodie est du domaine mondial... Et il ne tardera pas à conclure que nos solfèges, en réduisant la musique à un Majeur et à un Mineur, en édictant les règles applicables aux armures de ces deux larrons associés, accapareurs du domaine musical, sont les messagers d'une erreur.



On s'en avise depuis peu. Lorsque Bourgault-Ducoudray, en 1875, montra par une publication devenue populaire, ce que comportent, en richesse modale, les chants de son pays de Bretagne, les professionnels ont levé les épaules. Le tyran *UT* (1), dans la quiétude de sa verte vieillesse, n'a même pas songé à parer ce coup droit, et ses hérauts, les solfèges, n'ont pas soufflé mot des observations formulées. En vain Bourgault se référait en même temps qu'au folklore breton, au chant populaire grec moderne, au chant ecclésiastique oriental ou romain ; Ambroise Thomas lui répondait avec condescendance : « Pourquoi prendre des soins inutiles ? » Et ce chapitre additionnel dont était réclamée l'insertion aux solfèges du Conservatoire, il ne voulut même pas le lire.

Or, à la même époque, un ferment commençait à germer : légitime besoin d'introduire dans la langue musicale, quelques éléments rénovateurs. Des artistes respectueux de la tradition, connaissaient l'inquiétude et le doute. Un des plus autorisés chefs de file faisait à l'Institut, le 25 octobre 1884, une lecture bourrée de terribles aphorismes : « Il nous faudrait une doctrine ; et c'est ce qui nous manque... Ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la

(1) Je rappelle que cet autocrate n'est autre que le *Mode Majeur Moderne*, construit sur la fondamentale *ut*.

vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus affinée, ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra ; l'art actuel sera comme une langue morte... Ce que sera ce nouvel art, il est impossible de le prévoir... » En vérité, c'est l'omnipotence du Mode Majeur qui commençait à lourdement peser.

L'enseignement officiel n'a pas voulu le reconnaître, les Académies ont regimbé. Mais la poussée continua, sourde, intense, irrésistible, jusqu'au jour où les barrages ont cédé. On réclamait du neuf : on en a eu. Il était fait d'empilements chromatiques par lesquels tous sons, quels qu'ils soient, ont droit à se superposer : pour légitimer de telles agrégations sonores on invoquait le phénomène de la Résonnance « plus largement exploité ». En vérité, si l'on s'octroie le droit de superposer tous les sons harmoniques que, théoriquement procrée le son fondamental, on peut se recommander des physiciens, mais on aboutit à un magma sonore.

Et s'il se peut faire que, dans cette voie, il se réalise des trouvailles, encore faut-il qu'elles ne soient pas laissées aux hasards des rencontres.

Certains artistes, animés des mêmes désirs de rajeunissement ont déjà, en plusieurs pages de leurs œuvres, recouru à la polymodie. Debussy et Fauré ont employé des touches de couleurs modales inhabituelles, comme si la chanson populaire ou le chant ecclésiastique les leur avaient prêtées, peut-être à leur insu. Et ces colorations, discrètes, fugitives, ne sont pas les moindres beautés de leur palette sonore. Parfois aussi ils ont créé de toutes pièces une formule modale qu'ils adaptent soit à l'ensemble polyphonique (mélodie et harmonie) soit à la mélodie seule, l'accompagnement harmonique créant alors, comme il a été dit plus haut, une sorte de conflit, mais savoureux, avec la ligne culminante.

A ce propos, comment ne pas protester contre les harmonisations chaotiques, irrespectueuses du mode, qui abolissent, par les grognements de leur sottise, les mélodies modales des hymnes liturgiques et des chants populaires ? Aux artistes avertis seuls (1) il appartient de doser les simultanéités, les mutations, les inversions modales entre les divers éléments de l'ensemble qu'ils organisent, et si l'on voulait tirer d'une œuvre contempo-

(1) Les harmonisations, rigoureusement modales, appliquées aux chants indopéruviens (*op. cit.*, note ; pl. haut.), sont des modèles de cette manière spéciale où rien d'étranger à l'échelle mélodique ne se glisse dans les parties accompagnatrices sous-jacentes. Les maîtres français du XVI^e siècle, dont Expert publie les œuvres, ont laissé d'admirables polyphonies dans les six modes diatoniques principaux, encore vivants à leur époque. Quelquefois ils superposent deux modes différents et le mot polymodie prend dans ce cas, une signification analogue à celle du mot polytonie, récemment créé.

raine un exemple d'étroite et belle union entre une cantilène d'échelle nettement différenciée et le *substratum* orchestral qui la porte, on citerait le *Chant Souterrain d'Ariane et Barbe-Bleue* (1^{er} acte). Ses différentes phases, poursuivies en une continue gradation, montrent ce qu'on peut tirer d'un Mineur autre que le Mineur traditionnel.



L'exposé qui précède n'a rien de tendancieux. Il respecte et réserve toutes les libertés et n'offre point à titre de panacée, la Polymodie comme l'unique moyen, ni même comme le meilleur, d'introduire dans la langue classique, réduite à deux échelles, une variété dont elle est devenue incapable. L'histoire de la critique musicale et des variations de son esthétique est faite pour inspirer prudence aux donneurs de recettes. Mais à un instant de l'art où, par la profusion des éléments entassés, les musiciens, avec une prodigalité de nouveaux riches, parlent une langue surchargée, presque la même pour tous, ne peut-on leur rappeler qu'il reste divers moyens d'individualiser les ouvrages ? « Trop de consonances déplaisent dans la musique ». Pascal a pensé cela à l'époque où Lully écrivait ses premiers ballets pour Versailles ! Mais la monotonie peut naître aussi bien de la pléthore harmonique que des « enchaînements » pauvres. L'art est un choix.

Maurice EMMANUEL.

