

# De la Polytonalité

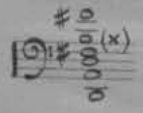
A la suite de l'article de notre collaborateur A. Febvre-Longeray, paru dans le numéro du 15 avril du Courrier Musical, sous le titre « Du système polytonal », nous avons reçu la lettre ci-après :

L'article de M. Febvre-Longeray sur la polytonalité, m'a offert de précieux renseignements. Toutefois j'ai été fort déçu, et mon avis est qu'il a fait fausse route, en allant trop loin dans la voie des explications et de l'analyse.

Tout d'abord, je réproche son titre, si ironique ! La polytonalité n'est pas plus « système » ni « procédé » que notre ancestrale tonalité, ou plutôt, elle ne devient « système » que lorsqu'elle est employée par de médiocres compositeurs, désireux d'une réclame tapageuse.

Et je ne vois pas que MM. A. Honneger et D. Milhaud (pour ne citer que les plus marquants de notre génération), qui nous ont donné déjà de si magnifiques œuvres, s'embarrassent de « systèmes » ni de « procédés ». Quant aux « cyniques farceurs » qui croient qu'à notre époque on peut écrire n'importe quoi, nous n'avons guère à nous en occuper ici.

Ce que je reproche à M. Febvre-Longeray, c'est que son analyse (qui est celle enseignée par les traités) consiste à donner une résolution forcée à tous ses accords et à faire prendre des notes pour d'autres. Ainsi, si j'écris ceci :



M. Febvre-Longeray ne manquera point de dire que c'est un accord de  $\frac{6}{5}$  ou encore que le si (x) est l'appoggiature du la qui est sous-entendu, et que le la est considéré comme étant à la place du si. Pourquoi ne pas considérer ceci comme s'il y avait deux accords parfaits superposés (un sur ré, l'autre sur si) ? Les combinaisons résultant de cet ensemble en seraient bien plus riches. Le tort de l'analyse de M. F. Longeray réside là : il force le compositeur à s'interdire toute richesse nouvelle du côté polytonal, puisque ses conclusions tendent à un seul but : la tonalité connue.

D'ailleurs, qu'est cette polytonie, sinon l'aboutissement et le développement logiques de la tonalité.

Mais M. F. Longeray nie la polytonie, et forcément, puisque rangeant dans une tonalité définie un accord contenant les 12 sons de la gamme chromatique !

Je serais heureux de connaître le musicien qui, à l'audition rangerait en la majeur (!) un accord formé de la gamme chromatique entière de cette tonalité !

A mon avis, la polytonie existe, et nous en trouvons les sources chez nombre d'auteurs anciens : Bach, par exemple, montre à chaque instant son désir de quitter la ligne untonale. (M. Darius Milhaud a cité, dans son remarquable article de la Revue Musicale, un « canon » de Bach dont une incorrection ne pouvait s'expliquer que par la bisonnalité). D'ailleurs, Bach ne cesse d'être libre, et même incorrect.

Revenons à notre époque, et ouvrons une partition célèbre d'un des plus grands musiciens de notre époque (je pense que M. F. Longeray ne niera point la science et le « métier » énormes de ce compositeur), j'ai nommé : Pétouchka, de M. Y. Strawinsky. A la page 77 de la partition d'orchestre (format de poche), il y a, aux deux clarinettes, ceci :



(déjà cité dans l'article de M. D. Milhaud).

Dans l'ex. 1 aussi bien que dans l'ex. 2 il y a polytonie :  
Au n° 1 sol bémol majeur et ut majeur se combinent.  
" " 2 fa dièse " " " " " "

Pour moi, cet exemple seul est convaincant. Reprenons le thème qui a déjà servi à M. Febvre-Longeray pour ses expériences (l'Arlesienne) et écrivons-le de cette manière, à deux parties :



Il y a ici combinaison de sol mineur et fa dièse majeur (ou sol bémol majeur), donc polytonie, et même polyodie.

Comment M. Febvre-Longeray, qui veut tout analyser d'une façon tonale, expliquera-t-il ceci ? Je fais cette dernière remarque car il m'a semblé qu'il avait choisi des exemples un peu... arbitraires, et pouvant, à la rigueur, s'analyser classiquement (exception faite pour son dernier accord, mais j'en ai fait justice au début de cet article).

En résumé, il me semble que M. Febvre-Longeray « alarme bien à tort, lorsqu'il crie : « Casse-cou ! » (et qu'il a peur d'appeler polytonal ce qui l'est vraiment).

Ne peuvent se casser le cou que ceux qui ne sont pas assez forts pour tuer et chercher leur voie, seuls, dans un champ non défriché ; à ceux-là le meilleur conseil qu'on puisse donner est celui de cesser toute composition musicale.

MANUEL ROSENTHAL.

A cette lettre de M. Manuel Rosenthal, M. A. Febvre-Longeray répond comme il suit :

Avec toute la langueur de vos dix-neuf printemps, mon cher Rosenthal, et avant même que vous connaissiez mon article, vous m'avez prouvé une réponse ; ce qui signifiait que quelque fût mon sentiment sur la polytonalité, vous vouliez protester. Protestez ! Reprenez ! Faites justice !!! Mais je suis à même de constater que, victime de votre idée fixe, vous m'avez mal lu et surtout que vous ne vous êtes pas sérieusement relu ; car la réponse à votre lettre est déjà dans les lignes que j'ai publiées.

C'est pourquoi, tout d'abord, je voulais m'abstenir de reprendre ce que j'ai une fois exposé. Mais comme je puis supposer que d'autres aussi peuvent être comme vous, je vais au contraire me répéter et répondre à vos objections, cela vaut mieux.

Vous êtes déçu, dites-vous, et vous me reprochez en même temps de ne vous avoir rien appris et d'aller trop loin dans mes explications ; vous me trouvez ironique en face des systèmes et des procédés, mais cela prouve justement mon absolu libéralisme ! Relisez encore que c'est bien avec plusieurs ancestrales tonalités que vous formez une polytonalité ; enfin où avez-vous lu que mon analyse consiste à donner une résolution forcée à tous mes accords ? Voyez plutôt le n° 23 de mes exemples, ce fragment est tiré (vous m'obligez à le dire) d'une de mes propres œuvres.

Relisez mieux le paragraphe 2 de mon article où il est expliqué que deux accords parfaits — c'est-à-dire reconnus comme individus — cohabitent dans un accord de 9<sup>e</sup> et trois de ces mêmes accords dans un accord de 13<sup>e</sup>. Et n'ai-je pas parlé plus bas d'indépendance de contrepoint... or il s'agit évidemment du contrepoint envisagé au point de vue polytonal.

Vous citez un accord, mais — soit dit en passant — ne vous illusionnez pas trop sur la richesse des combinaisons que vous donnerait cet accord, même en ne considérant pas le si comme retard du la !

Vous dites que je force le compositeur à s'interdire etc... cela est balayer et place vraiment un peu bien haut l'idée que vous vous faites de mon influence ! Mais — encore une fois — relisez mieux les 23 dernières lignes de mon article.

Je nie la polytonalité, bon ; d'autres m'ont vivement reproché, au contraire de lui donner des bases logiques et classiques et d'inciter ainsi les jeunes... etc...

Pour m'assommer, vous parlez de M. Strawinsky ; un très éminent musicien (1), dans une enthousiaste et superbe page sur le Sacre du Printemps, renvoie précisément ses lecteurs à mes explications pour « voir clair comme le jour » dit-il, dans la question polytonale. Quant à la phrase de Pétouchka que vous dédiez à mes méditations, elle procède — et d'ailleurs vous le savez très bien — d'une écriture de timbre et non de notes ; c'est aussi et généralement le cas de la fausse octave expressive.

Vous avez tort à votre tour ! de me « mettre au pied du mur » par votre canon de l'Arlesienne ; croyez que si votre combinaison doute bien je me contenterai bonnement de l'écouter avec plaisir sans l'analyser ; mais cependant si je la devais défendre contre la malignité publique et prouver — puisque vous y tenez — que ce que vous avez écrit est logique analytiquement, je dirais — sans hésiter — que l'accord de base ou cohabitent vos deux sons, est un accord de 9<sup>e</sup> mineur sur la dièse avec retard (dans la partie supérieure) de la quinte qui est doublée ; d'ailleurs revoyez avec attention l'accord central de mon exemple n° 24... vous n'avez qu'à transposer d'une quarte supérieure (ce qui prouve l'arbitraire de mes exemples !). Voulez-vous une autre interprétation élégante ? Voilà : votre accord de fa dièse ou sol bémol, comme vous voudrez, peut être envisagé comme un accord de sol mineur dont les deux notes doublées sont comme un accord de sol mineur dans une partie ; et n'oubliez pas surtout que les allées et venues dans les accords écrits enharmoniquement ou allées notes de passages dans les accords écrits enharmoniquement ! d'où le contrepoint polytonal.

Éspérez avoir répondu congrûment à votre « petite colle » et vous fêchete de dire qu'il faut être assez fort pour chercher seul sa voie, etc., etc... Vous avez tout à fait et mille fois raison ! mais alors pour-

(1) M. E. Glasson, dans l'Intrépide, tome I, page 51.

quoi diable vous préoccupez-vous de ce qu'écrivent mes collègues Honneger et Milhaud, pourquoi analysez-vous de si près les partitions de M. Strawinsky et surtout vous arrêtez-vous à « faire justice » de mes propres idées ? Serait-ce, ayant essayé de distinguer dans tout ceci, la part de la routine et celle *contraire* de la tradition, pour décider en vous-même sur laquelle des deux devra s'appuyer votre

**LE COURRIER MUSICAL**

évolution pour être rationnelle et fructueuse ? S'il en était ainsi, et pour peu que vous vous appliquiez — d'un cœur *modeste* et pur — à cette recherche, nous arriverions bientôt à nous entendre !

C'est d'ailleurs ce que je souhaite pour vous.

ALBERT FEBVRE-LONGERAY.