

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Emm. Ergo — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — René Héry — F. Hellouin — Vincent d'Indy — P.-E. Ladmirault — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Ch. Malherbe — Camille Mauclair — Mathis Lussy — J. Marnold — Octave Maus — Jean Marcel — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 0 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



Nous rappelons à nos collaborateurs, à nos lecteurs, à nos confrères, à MM. les organisateurs de concerts, que tout ce qui concerne la **RÉDACTION** (manuscrits, communiqués, journaux, programmes de concerts, etc.) doit nous être envoyé 128, rue de la Pompe.

S'adresser au contraire 2, rue de Louvois, pour tout ce qui concerne l'**ADMINISTRATION** (abonnements, publicité, vente au numéro, renseignements, etc.).



Claude DEBUSSY

et le progrès de l'art musical (1)

Lorsque au début du XVII^e siècle, après les essais de quelques hommes de talent, le génie de Monteverde créait enfin le style dramatique et l'harmonie moderne, tous ceux de ses contemporains qui restaient attachés à la tradition lui reprochaient amèrement de hâter la décadence de la musique en violant de parti-pris les lois éternelles qui la régissent. Ils déclaraient

(1) Résumé d'une conférence donnée chez Mme Emile Herman.

que l'art musical n'avait plus un seul progrès à accomplir, qu'il était arrivé jusqu'à son point de perfection, et qu'en vouloir modifier les procédés c'était inévitablement retomber dans la barbarie.

Les mêmes critiques dont les réformes de Monteverde furent l'objet, on les adressa tour à tour à tous les grands révolutionnaires, à Rameau, à Gluck, à Beethoven, à Wagner.

C'est maintenant contre la musique de M. Debussy que nous voyons les mêmes attaques se répéter. Les conservateurs d'aujourd'hui n'ont même pas pris la peine de se munir d'objections nouvelles, et, sans le savoir peut-être, ils empruntent à leurs devanciers des armes que ceux-ci ont déjà si souvent émoussées dans la lutte contre le progrès artistique.

L'histoire devrait pourtant les instruire de la vanité de leurs efforts. Mais ils refusent d'appliquer au présent les leçons du passé.

Ce n'est donc jamais œuvre inutile de reprendre contre eux la démonstration de cette vérité pourtant banale qu'aucune forme d'art n'est éternelle, et d'avertir une fois de plus le public du caractère essentiellement transitoire des habitudes de nos sens et des règles de composition qui en résultent. Nous faciliterons peut-être l'accès des œuvres de M. Debussy à quelques-uns de nos auditeurs si nous arrivons à dissiper dans leur esprit certains préjugés qui les empêchent de se livrer naïvement au charme de la musique qu'ils écoutent, sans y chercher l'initiation d'autres musiques

qu'ils connaissent, sans en réclamer le même genre de satisfaction, sans la juger d'après un type de beauté préalablement posé comme un absolu.

Et d'abord, il n'y a pas de bornes assignées par la nature au développement de la musique. La musique n'existe pas dans la nature. La nature ne nous fournit que des bruits : nous les analysons en leurs éléments simples dont nous recomposons ensuite des bruits intelligibles que nous appelons sons ou accords. C'est l'homme qui crée la musique, et son œuvre ne sera jamais terminée, puisqu'il s'impose la tâche de reconstruire l'infini du bruit avec des sons finis. Quand même on aura prouvé que la forme pure du beau est une, il n'en reste pas moins que la matière à laquelle elle s'unit est indéfiniment variée, et qu'ainsi les espèces du beau sont innombrables, chaque union donnant lieu à une nouvelle forme concrète.

Cette nécessité d'une évolution de l'art musical que la réflexion nous fait comprendre, l'observation des faits nous la rend sensible. Est-il besoin de rappeler les origines de la musique, l'homophonie primitive, puis les longs tâtonnements de la polyphonie naissante, la découverte progressive de l'harmonie ? Ne savons-nous pas à quels patients efforts l'oreille humaine dut s'astreindre pour admettre comme consonnances d'abord les quintes et les quartes, puis les tierces majeures et mineures ? Et quel courage ne fallut-il pas à un Monteverde pour imposer à ses con-

temporaires la dissonance de septième sans préparation ? D'autres avaient échoué avant lui dans cette tentative périlleuse où lui seul réussit enfin. N'est-il pas évident que la musique marche à la conquête progressive d'accords toujours plus complexes, toujours plus éloignés de cette consonnance parfaite qui est l'unisson idéal, bien différent déjà de l'unisson réel ? L'évolution de la musique n'a-t-elle pas pour but de nous faire admettre peu à peu toutes les dissonances ?

Voilà des considérations générales que l'esprit le plus timide admettra sans doute après quelque réflexion. Mais il ne s'agit pas ici seulement de théorie, il s'agit d'un cas particulier, il s'agit de la musique de M. Debussy, et l'on se demandera volontiers si ce hardi novateur continue véritablement l'œuvre de ses illustres prédécesseurs et contribue réellement par ses audaces au progrès de l'art musical, ou s'il se contente de violer au hasard tous les principes établis, pour étonner ses contemporains par la rareté de productions sans exemple, mais aussi sans beauté.

M. Debussy, dira-t-on, ne nous fait plus entendre que des dissonances. Nous admettons les dissonances : nous admettons qu'elles heurtent aussi durement que l'on voudra notre oreille, mais nous exigeons qu'elles soient préparées et résolues. C'est aller cette fois contre la nature même des choses que de présenter une dissonance comme un accord absolument satisfaisant par lui-même. C'est anéantir la puissance expressive de la musique que d'effacer l'opposition entre les consonnances et les dissonances, que de traiter tous les accords sur le même pied. C'est brouiller tout, c'est nous ramener d'un coup au bruit primitif de la nature, quand nous demandons qu'on recompose ce bruit avec des sons et des accords.

L'erreur vient ici d'une conception trop étroite de la dissonance. N'oublions pas que les tierces ont commencé par être considérées comme des dissonances. Aucun accord à la vérité n'est purement consonnant. Et ce n'est pas encore assez dire : aucun son isolé n'est consonnant,

si bizarre que puisse paraître l'expression ; car tout son est un accord et l'expérience nous prouve qu'il se compose d'une foule de sons partiels dont la plupart forment des dissonances épouvantables avec le son fondamental. Les consonnances ne sont donc en réalité que des dissonances moins dures que les autres et que nous avons appris à tolérer. Les dissonances deviennent successivement pour nous des consonnances par ordre de complication croissante, et ce serait fermer à la musique la voie des progrès futurs que de refuser aux musiciens le droit de traiter peu à peu les anciennes dissonances comme des consonnances nouvelles. Et en effet M. Debussy n'inventerait rien s'il préparait et résolvait toutes les dissonances dont on lui fait un crime. Pour son oreille elles sont des consonnances et c'est de cette façon que, nous aussi, nous devons nous habituer à les entendre.

Cependant cet emploi imprévu des accords dissonnants semble détruire les lois de la tonalité. Que penser d'une musique où toutes les modulations ne se rapportent pas à un point de départ fixe qui en soit la raison d'être et l'aboutissement ?

Pour répondre à cet nouvelle objection, il faudrait éclaircir la notion de tonalité. Toute musique digne de ce nom a nécessairement son unité harmonique, mais il n'est pas dit que cette unité doive se réaliser particulièrement selon les lois actuellement en vigueur. On n'a d'abord relié entre eux qu'un petit nombre de sons dans une gamme, puis on a établi un lien plus subtil par la modulation entre les différentes gammes ; pourquoi la transition qui n'était jusqu'ici qu'indirecte entre tel son d'une gamme et tel son d'une autre gamme ne deviendrait-elle pas maintenant directe par omission des intermédiaires désormais inutiles et toujours sous-entendus ? Je ne puis malheureusement insister ici suffisamment sur les conséquences ni même sur la véritable signification de ce système nouveau, non plus que sur la variété des modes employés par M. Debussy, modes dont l'usage, renouvelé des Grecs, donne à des tonalités déjà étranges

par elles-mêmes une apparence encore plus insolite. Du reste il n'est pas nécessaire d'avoir pénétré à fond la raison d'être de toutes ces innovations pour en saisir la valeur esthétique ; mais il est utile de les bien remarquer, car c'est en se rendant un compte exact des obstacles à franchir qu'on parvient à les surmonter, et non en s'y heurtant indéfiniment sans jamais les apercevoir.

J'ai très brièvement, — trop brièvement, — indiqué les raisons pour lesquelles la révolution accomplie par M. Debussy (préparée d'ailleurs par bien d'autres) nous paraît légitime. Mais jus qu'ici je n'ai parlé en somme que des moyens dont se sert M. Debussy et non de l'emploi qu'il en fait. Ces harmonies, ces tonalités si originales ne sont que l'enveloppe de son art, et c'est son art lui-même qu'il s'agit enfin de caractériser.

M. Debussy est à la fois un descriptif et un impressionniste, j'entends par là que sa musique a toujours pour occasion la contemplation d'un objet extérieur ou d'un état intérieur. Presque jamais ses développements n'ont une raison d'être purement musicale, mais il faut chercher en dehors de la musique elle-même le motif de leur valeur. C'est une musique littéraire ou intellectuelle dans laquelle l'art de la combinaison des sons se subordonne à l'intention d'exprimer une chose ou un sentiment, — et un sentiment qui soit encore une chose, c'est-à-dire qui ne consiste pas dans un simple mouvement de l'âme sans rapport à quelque objet, mais qui, sous la détermination de l'intelligence, apparaisse lié à un but et défini par son résultat possible ou réel, par son utilité pratique. La musique devient ainsi un art d'imitation.

Voilà, certes, une conception fort discutable et dont, pour ma part, je démontrerais volontiers la médiocre valeur. C'est diminuer la musique que de l'asservir à d'autres lois que les siennes. Je sais que M. Debussy pourrait se réclamer de glorieux ancêtres et d'une sorte de tradition des musiciens français. Qu'il soit à ce point de vue l'héritier direct de Jannequin, de Roland de Lassus, de Costeley, de Rameau, de Berlioz, et

même de M. Saint-Saëns, je n'en doute nullement. Mais j'aurais préféré pour la France qu'il rompît enfin avec cette tradition. Les musiciens dont je viens de citer les noms sont grands, ils ne sont pas de premier ordre.

Ne nous étonnons pas maintenant qu'un descriptif et un impressionniste comme M. Debussy fasse du chant une sorte de transposition musicale des inflexions naturelles de la voix et qu'il s'inspire du langage pour composer ses mélodies, au lieu de choisir parmi des inspirations purement musicales celles qui se rapprocheraient le plus du langage, ce qui est bien différent.

Ne nous étonnons pas non plus que sa musique soit généralement si raffinée, ou plutôt qu'elle exige des auditeurs qui veulent la goûter un grand raffinement intellectuel. Assurément il faut avoir l'esprit très cultivé, très aiguë, pour saisir dans une composition musicale non seulement la musique elle-même qu'elle contient, mais encore les analogies secrètes par lesquelles elle traduit des impressions ou représente des choses. Et ne pas apercevoir ces correspondances mystérieuses, c'est ne pas comprendre la véritable signification d'une musique qui veut être d'abord et qui est surtout une imitation de la nature.

Voilà sans doute un art qui ne deviendra pas facilement populaire, et M. Debussy nous donnera une fois de plus à regretter qu'en France la musique soit un passe-temps de délicats, un plaisir aristocratique, interdit à la multitude. Envions aux Allemands les profondes et naïves chansons d'un Beethoven, d'un Schubert, d'un Schumann, d'un Brahms ! Si ces grandes voix s'étaient fait entendre chez nous, elles auraient certainement trouvé leur écho dans l'âme populaire.

Comme tant d'autres Français, comme Rameau en particulier, M. Debussy aura sans doute plus fait pour le progrès de la musique que pour sa propre gloire, et ses conquêtes profiteront à quelque grand musicien étranger qui, tel que le célèbre Gluck saura féconder de ses généreuses inspirations les for-

mes nouvellement inventées par un autre. — Peut-être, après tout, appartient-il au génie musical de la France de créer des formes plutôt que de leur donner un contenu.

P. LANDORMY.



Sur quelques points de théorie musicale

(Suite)

Il y a peut-être quelque amphibologie à appeler l'unisson un « intervalle ». Cependant, ce qu'on entend par intervalle en musique étant le résultat de la combinaison de deux sons, déterminé par le nombre de leurs vibrations respectives, on peut dire que l'unisson (1/1) est un intervalle formé de deux sons qui ne donnent naissance à aucun son résultant ($1 - 1 = 0$), et dont les harmoniques coïncident à l'infini, ont une intensité égale et également décroissante. Nous obtenons ainsi la définition de la « consonnance » absolument parfaite, et nous apercevons bientôt que l'unisson est le seul intervalle qui réalise cette perfection absolue.

L'octave (2/1) elle-même, en augmentant l'intensité des harmoniques pairs au détriment des impairs, apporte un certain trouble dans la pureté de la consonnance. En outre, elle produit un son résultant, phénomène dont nous reconnaitrons plus loin l'importance. Mais ce son résultant (1) coïncide avec une des notes de l'intervalle.

Ce n'est plus le cas pour la quinte (3/2), où le son résultant (1), étranger à l'intervalle, en est seulement l'octave inférieure du son le plus grave. De plus, si nous comparons, selon leur intensité, les premiers harmoniques, habituellement perceptibles jusqu'au son 5 et parfois jusqu'au son 7, en arrivant aux sons 3 et 4, nous constatons entre les harmoniques voisins une « dissonance » correspondant à l'intervalle de seconde-majeure 9/8 ; c'est-à-dire pour *Do-Sol* :

(1) Dans tous ces exemples, les chiffres indiquent le nombre des vibrations, et les sons