

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Henry Gauthier-Villars — Omer Guiraud — René Héry — 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 — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — M. Scharwenka — Jean d'Udine — Henry Villeneuve — Boîte à musique, etc.



Des numéros spécimens du *Courrier Musical* seront envoyés aux personnes qui nous en feront la demande ou qui nous seront renseignées par nos amis et lecteurs.



Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné d'un envoi de 6 fr. 50 en timbres-postes pour frais de bandes.



Les « Nocturnes » De Claude Debussy

(Suite) (1)

Ce splendide épisode est l'axe, le pivot tonal de cette seconde partie de la composition, et peut être de la symphonie tout entière. La succession logique des tonalités intermédiaires nous conduit insensiblement du *fa* mineur animé de l'exorde, conjonction du dénouement de *Nuages*, à la magnificence de *ré bémol*. La suite du morceau va nous mener, par le canal de l'enharmonie (*ré bémol = do dièse*), jusqu'à l'épilogue en *la* majeur, préparant le *fa dièse* initial de *Sirènes*.

Primo tempo. — Le développement s'achève. Il avait commencé par la prépondérance du thème II mélangé peu à peu d'un dessin du premier thème, il va se terminer au moyen d'une variation du thème I (ex. 4) matiné de l'incise *c* (motif I, ex. 5). Murmurée par les flûtes en des modes quasi lydiens (*ré bémol-ré*, 4^e

augmentée et 7^e naturelle), et soutenue d'une manière de *basso ostinato* abstrait du motif II (Ex. 6), elle aboutit au motif de *cadence* (ex. 7), chanté par les violons et les flûtes sous une forme nouvelle et plus large (*la bémol - mi bémol*) ourlé de la ligne ondulée des anches (th. I), au-dessus de la psalmodie indélébile (mot. II) des altos et des basses. Un *crescendo* entraîne une explosion des cuivres (9^e majeure sur *mi bémol*), rappel du thème de la marche (ex. 8).

Même mouvement. — Et soudain, repart et s'installe le ton de *la*, par quoi s'ouvre la période de *répétition* ramenant, dans l'ordre où ils furent exposés, le motif I en *la* mineur, le thème I en *la* majeur, enfin le motif II et le thème II (*do dièse* mineur et majeur) resserrés et superposés.

La *Coda* est faite de fragments des thèmes divers. Le *mi dièse* du basson (Th. II), par sa pédale intermittente, rappelle le *fa* mineur de l'introduction. Il accolade les tonalités suggérées (*ré bémol - si bémol - fa - ré bémol*), et relie les retours morcelés du thème III (Ex. 8). Un délicieux passage en *la* mineur fournit la conclusion du morceau, évoquant ses causes génératrices et soulignant son origine :

Un peu retenu. — Avec les *pizzicati* des cordes où vibre l'incise *c* sous son aspect primordial (Ex. 1 - A), un hautbois, puis une flûte soupirent, en écho, la mélodie du cor anglais de *Nuages* (Ex. 1 - B.), ramenée au schéma essentiel qui couronna le déchainement final de la marche fantastique. Puis tout s'efface, s'éteint, se perd dans le bruissement des basses expirant sur l'accord rythmé de *la* majeur. — Insaisissable lueur d'un frôlement de cymbales, — tonique effleurée.

L'harmonieuse symétrie de *Fêtes* est

rendue plus aisément perceptible en s'aidant d'une récapitulation synoptique et sommaire. On obtient le résultat que voici :

- A.** — INTRODUCTION
Th. I (Ex. 4) *Fa min.* (Mot. III).
Mot. II. *Si bémol min.*
Th. I *Ré bémol (Mi-Fa)*.
Mot. III. *Ré bémol*.
- B.** — EXPOSITION
Mot. I (Ex. 5). *La min.*
Th. I (Ex. 4 bis). *La maj.*
Mot. II (Ex. 6). *Ré bémol min.*
(Transition) Th. I *Ré bémol maj.*
Mot. II. *Fa min.*
Th. II (Ex. 6 bis) *Fa-La* (Th. III).
- C.** — (CADENCE)
Mot. III (Ex. 7). *Fa dièse — Si*.
- D.** — DÉVELOPPEMENT
Th. II. *Mi-Ré*.
Th. II et I *Mi-Do dièse*.
Th. III (Ex. 8). *Ré bémol*.
Trío Th. III et I *Ré bémol-Do dièse*
maj. min.
Th. I. — Mot. I et II. *Ré bémol-Ré*.
- C.** — (CADENCE)
Mot. III. *La bémol* (Th. III). *Mi bémol*.
- B.** — RÉPÉTITION
Mot. I. *La min.*
Th. I. *La maj.*
(Transition) Mot. II. *Do dièse min.*
Th. II. *Do dièse maj.*
- A.** — CODA
Th. II (péd. *Mi dièse*). Th. III. *Ré bémol*.
Si bémol.
Incise *c* (Ex. 1). Mot. B (Ex. 1) *La min.*
Fin. — *La maj.*

Je suis loin de méconnaître ce qu'il y a d'arbitraire dans cette systématisation. Il faut se garder de la prendre à la lettre, en l'assimilant au fractionnement régulier d'un *allegro* de symphonie classique. Les mots « cadence », « développement », « trio », en particulier sont ici plutôt des expédients d'analyse et de coordination ; car c'est une infirmité naturelle et constitutive de notre entendement, que de devoir nous expliquer ce que nous rencon-

(1) Voir le numéro du 1^{er} mars.

trons pour la première fois à l'aide de ce que nous connaissons déjà. Sous ces réserves le tableau ci-dessus est apte à faire ressortir l'enchaînement logique et la belle ordonnance de *Fêtes* ; mais, de la première mesure à la dernière, la liberté, la verve, l'intérêt des combinaisons réservées communément au « travail thématique » confèrent à l'ensemble une physionomie neuve, une forme nettement originale.

La substance du dernier mouvement de la symphonie, *Sirènes*, est constituée de la totalité des éléments de *Nuages*.

Le thème en *ré dièze* mineur (Ex. 2), s'adjoit aux deux premiers motifs en qualité de principe générateur, cimentant ainsi l'unité de la composition. Cependant cette unité du tout n'est pas atteinte aux dépens de la variété d'aspect et de contenu des parties. A l'égal des deux divisions précédentes, *Sirènes* est à la fois organe essentiel et indissoluble de l'ensemble, et création autonome et complète en soi. Les trois personnes de cette trinité conservent une merveilleuse individualité, solidaire mais intégrale et imprévue.

Moderément animé. — Les cinq dièzes de l'armure fixent le ton de *si* majeur. C'est en *fa dièze* que prélude une *Introduction* qui résume et expose la manière du morceau tout entier. Mêlés au frémissement vaporeux des cordes (sourdines), les clarinettes, flûtes, hautbois et harpes effeuillent, en une térie de sonorités, des parcelles du second thème de *Nuages* (Ex. 2), et le cri joyeux de *Sirènes* répond à l'appel des cors (Ex. 1 bis f).

Ex. 9.



Cet appel, nous venons de l'entendre. C'est avec lui que s'abolit la rumeur éloignée et déjà confuse de *Fêtes*. Repris en *la* majeur, ce prologue se termine, sur l'assise d'une courte pédale, par une figure émanée, de souche identique (Ex. 2), et dont l'ensemble donne l'impression d'un accord brisé de 13^e sur-tonique, dénué de 7^e et de 11^e.

Ex. 10.



Il aboutit enfin à une phrase expressive (*do* mineur) du cor anglais (doublé bientôt d'un basson, plus tard d'une clarinette), accompagnée par les cors et les violoncelles, Ex. 11.



et immédiatement continuée par le chœur (*do* majeur) (Ex. 12).



Ex. 12



L'origine de ce double thème est apparente : sa première partie (Ex. 11) est une transformation du motif A, — l'autre (Ex. 12), l'incise *d* du motif B — de *Nuages* (voir Ex. 1). Il condense ici, dans cette préface, deux thèmes que nous verrons apparaître et se développer plus loin.

Tout le passage se répète et conclut en évoluant (*la* bémol) vers la tonalité prééminente, *si* majeur.

C'est alors que commence réellement l'exposition, s'il est permis toutefois d'avoir recours à ce terme d'école pour explorer la forme inédite, innovée par le

musicien dans *Sirènes*. En effet, si *Fêtes* offrait quelque rapport avec la structure de l'*allegro* symphonique, c'est plutôt celle du *rondo* (du *rondo* le plus vaste et le plus transfiguré de Beethoven) dont nous retrouvons ici les vestiges. Mais cette comparaison est peut-être plus infidèle encore que la première. Le thème qui survient à présent, en *si* majeur, est le tréfonds

essentiel et irrévocable du morceau tout entier. A peine un instant il disparaît çà et là de la trame sonore. Combinés à lui, nous verrons s'épancher plus loin le thème A, dans une rêveuse sérénité, et croître peu à peu le thème B jusqu'à son parachèvement final.

Psalmodié par les voix ensorceleuses, il se déroule sous la grecque dentelée des violons, empruntée au thème A (ex. 11).

Ex. 13.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'exemple 1 bis, pour constater la provenance de ce thème principal, et on s'aperçoit en même temps qu'il contient virtuellement la matière des deux autres (A et B), ramenant ainsi, pour en constituer la moelle organique du dernier mouvement de la symphonie, la totalité des éléments de l'inspiration initiale.

Sous la parure polychrome de l'arc-en-ciel orchestral, le thème C est d'abord assez longuement exposé, effleurant des tonalités proches (*si-sol-mi*), illuminé vers son déclin d'un dessin rythmique issu du développement de *Nuages*. Il s'achève, en un « divertissement » modulant (*do dièze-la* bémol), immuable et divers, strié de fragments du motif II (ex. 10), par l'essor de ce motif II lui-même (*ré bémol-la* bémol), préparant l'entrée du thème A.

Un peu plus lent. — Et, sur le persistant filigrane des altos et violoncelles (th. C) la douceur pénétrante de quatre voix alternant deux à deux, exhale ce nouveau chant des *Sirènes*.

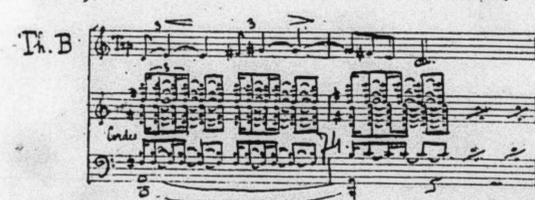
Ex. 14.



La suavité de ce passage est inexprimable. Le thème A, sous cette forme définitive, s'affaissant de *ré* bémol en *la* majeur, pour se relever ensuite, semble bercé par la vague oscillante d'une tonalité hybride. Soulevé graduellement (*mi* bémol - *si*) par le flux de ce balancement isochrone, il va se perdre dans un épisode qui forme le centre du morceau.

En animant surtout dans l'expression. — Ces quinze mesures sont le véritable développement thématique. Malgré l'intérêt des combinaisons antérieures, c'est ici seulement que se noue l'intrigue symphonique. Inauguré dans le chœur et les hautbois par le thème B (Ex. 12), suite naturelle de l'antécédent (A. Ex. 14), ce développement est fait surtout des thèmes C et A. Mais, si ce dernier fut dérivé du motif A de *Nuages* (Ex. 1), sa transformation logique est maintenant figurée par le dessin primitif du type ancestral qui apparaît dans la ligne prédominante des violons, s'élargit, s'affirme, expressif et fougueux, pour aboutir, par les étapes de modulations successives (*ré* bémol - *sol* bémol - *mi-la*), au thème B pressenti tout à l'heure (1^{er} cor) au milieu du réseau polyphonique et qui émerge enfin, dans l'intégrité de sa forme achevée, authentique filiation de la cadence du cor anglais de *Nuages* (Ex. 1. B), en un étrange mode lydien (*ré*).

Ex. 15.



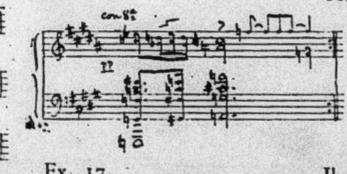
Un peu plus lent. — Et, de cette cime à l'épilogue, va se dérouler désormais le pendant de ce qui précède. Tout ce que nous avons entendu va renaitre devant nous, présenté dans un ordre inverse, coloré de timbres nouveaux, amplifié de

combinaisons inattendues où le thème B

(ex. 15) acquiert bientôt une importance capitale. C'est son tronçon initial (ex. 12) qui remplace à présent le thème C, dont les violons n'ont plus conservé qu'une incise, pour souligner le retour agité du thème A (ex. 14) ondulant dans le chœur des *Sirènes*, sous la caresse de sa tonalité ambiguë (*ré* bémol - *la* - *mi* bémol - *si*). Enfin, c'est avec lui que reparait, après l'enclave accidentée d'une évolution du thème C (*la-fa dièze*), le ton principal du morceau (*si* majeur) et le début de l'exposition (voir ex. 13). *Primo tempo.* — Accentuée par l'éclat voilé de la trompette ou le mordant du cor anglais, il saillit de la fluide transparence du thème C repris par le chœur dans sa modalité originelle (*si-sol-si*). Aux cordes, des gammes de tons entiers s'enchevêtrent, annonçant la *Coda*.

Rappels associés des thèmes C et A (*si* majeur), — puis, le mouvement s'allanguit par degrés. Les thèmes A et B alternent (*sol*), juxtaposés de même sorte que dans l'introduction, sous le chatoiement de « dissonances » naturelles. On est saisi du charme poignant de ces superpositions d'harmoniques éloignés (Th. A. 7. 9. 11) du son fondamental, renforçant celui-ci et, avec lui, la véritable tonalité.

Ex. 16.



Ex. 17.



La polyphonie de cette péroraison est une merveille de divination suggestive.

Le thème B qui vient ensuite, chanté par le cor anglais sur l'accord de « 7^e de sensible » d'un *la* bémol qui n'a rien à voir ici, évoque d'abord (mais en *sol*) le mode « diminué » du motif B de *Nuages*,

Ex. 17, 2^e col.

pour corser, un peu plus loin, le bouquet capiteux de *sol* majeur par l'acuité persistante du 11^e harmonique de sa mélodie.

Ex. 18.



Les voix s'éteignent dans un murmure (Th. C.), comme un flot qui déferle et va mourir sur la grève. Au tintement perlé des harpes (Mot. I), la houle apaisée s'amortit, s'efface, se résout dans l'accord de *si* majeur, conclusion de la symphonie.

Ex. 19.



Pour mettre en évidence l'harmonieuse construction de *Sirènes*, je me servirai des expressions usitées dans l'analyse de la forme du *Rondo* ; mais, encore une fois, sous l'expresse et susdite réserve que l'emploi de ces appellations est seulement un moyen indirect, auxiliaire et très imparfait, quoique peut-être idoine à montrer la beauté originale de l'édifice sonore, la hardiesse de la vaste ogive qui le soutient.

Le rôle essentiel et permanent assumé par le thème C, qui établit le premier la tonalité fondamentale, autorise à lui accorder le titre de *thème principal*. Il s'ensuit le tableau suivant, où l'on retrouve en outre, pour chaque élément, sa généalogie remontant à *Nuages* : tout ce qui est qualifié *motif* (Mot. I et II) dérivant du thème II (Ex. 2), les thèmes A et B correspondant à leurs homonymes respectifs (Ex. 1; mot. A et B), enfin le thème C

réunissant les traits les plus marqués du modèle générateur (Ex. 1 bis).

- INTRODUCTION
- A. Mot. I (Ex. 9). *Fa dièze-La*
Mot. II (Ex. 10) *Do* (13^e sur ton)
- B. Th. A (Ex. 11) } *Do* (*La bémol*).
Th. B (Ex. 12) }
- THÈME PRINCIPAL
- C. Th. C (Ex. 13) chœur } *Si maj.* (*Mi*).
Th. A (Ex. 11) Orch. }
- DIVERTISSEMENT
- D. Th. C. } *Do dièze-La bémol*.
Mot. II. }
Mot. II. *Ré bémol* (*La bémol*).
THÈME PRINCIPAL
- E. Th. C. orch. } (*Mi bémol-Si*) (*La bémol*).
Th. A. chœur } (*Ré bémol-La*) (Ex. 14).
- DÉVELOPPEMENT
- F. Th. B. } *Ré bémol* (*Sol bémol-La*)
Th. A. }
Th. C. }
Th. B. *Ré* (*Id*) (Ex. 15).
- RÉPÉTITION
- E. Th. A. chœur } (*Ré bémol-La*).
Th. B. orch. } (*Mi bémol-Si*) (*Mi bémol*).
- DIVERTISSEMENT
- D. Th. C. *La-Fa dièze*.
- THÈME PRINCIPAL
- C. Th. C. chœur } *Si maj.*
Th. B. orch. }
- CODA
- B. Th. A. chœur } *Si*.
Th. C. orch. }
Th. A. } *Sol* (Ex. 16, 17, 18).
Th. B. }
Th. C. *Sol*.
- A. Mot. II *Si maj.* (Ex. 19).

L'examen de chacune des parties de la symphonie nous avait révélé déjà les grandes lignes du plan général. Le premier morceau, *Nuages*, est en réalité l'exposition de la matière musicale de l'œuvre, la cause première et instigatrice des deux autres, lesquels n'en sont que la conséquence, le produit naturel attestant, par la splendeur de sa floraison, la force féconde du germe primordial. Mais on a remarqué que cet épanouissement fut successif et graduel, et, si l'on considère à présent la composition dans son ensemble, on est frappé de l'art admirable et prémédité avec lequel le musicien a su ménager la progression logique du développement total.

En dehors des thèmes exposés, la substance de *Nuages* est tirée de son motif initial (A. Ex. 1) détaillé, accru, renouvelé par la combinaison de ses propres éléments. S'il domine ou supporte l'immuable dessin du cor anglais (B. Ex. 1), qui s'affirme et se libère peu à peu, il n'y a plus parfois que son rythme qui subsiste et dénonce sa présence, mais, des trois

thèmes ou motifs, il est ici le seul qui change, qui agisse, unique rouage et aliment de la polyphonie. Dans *Fêtes*, nous avons constaté l'exclusive utilisation des motifs A et B (Ex. 1) de *Nuages*, et le rejet provisoire du thème en *ré dièze mineur* (Ex. 2) ; et nous reconnaissons maintenant combien fut légitime, en ce qui concerne la formation des thèmes nouveaux, la prépondérance dévolue au motif B inexploité au cours du morceau précédent. Enfin *Sirènes* nous montra les trois inspirations originelles, associées aux fins de ce couronnement de la symphonie.

Et, à y regarder de plus près, on découvre une analogue et parallèle gradation de complexité dans l'usage des ressources harmoniques. A ce point de vue, l'étude des *Nocturnes*, aussi bien d'ailleurs que celle de l'œuvre presque tout entier du musicien, est des plus attachantes, et fertile en enseignements significatifs.

Jean MARNOLD.



CHRONIQUE MUSICALE

Reprises de l'« Africaine » et du « Roi d'Ys »

Le même soir l'Opéra reprenait l'*Africaine* et l'Opéra Comique le *Roi d'Ys*.

Je parlerai tout d'abord de l'*Africaine*. C'est une vieille connaissance dont le maquillage au brou de noix résiste aux lavages du temps. La direction de l'Opéra en a rajeuni le cadre en l'entourant d'une somptueuse décoration, mais elle lui a donné une interprétation dont la médiocrité générale fait tache dans cet éclat tout battant neuf. A part M. Noté qui prête sa belle voix, parfois un peu trop saccadée, au farouche Nelusko, et M. Gaston Dubois, lauréat du dernier concours du Conservatoire, débutant dans le rôle de Vasco de Gama où, dans certaines scènes, il fit preuve de vaillance, d'intelligence et de réelles qualités de chanteur dont il le faut féliciter, à part ces deux artistes, tout le reste ne vaut pas la peine d'être nommé. Des provinciaux placés près de moi se confiaient, avec déception, qu'ils étaient

habités à beaucoup mieux dans leur ville, et mes souvenirs de jeunesse, en me permettant de comparer, m'obligeaient à partager leur avis. Comment dans toute la troupe de l'Opéra n'a-t-on pu choisir deux femmes capables de chanter convenablement les rôles de Séliska et d'Inès ?

Malgré ces insuffisances, j'ai pris plaisir à entendre cette partition qui possède de très belles pages et qui est peut-être l'œuvre la meilleure de Meyerbeer. On est généralement injuste envers cette musique. Je sais bien que jadis il fut nécessaire, parce qu'elle encomrait les scènes d'opéra, de la détrôner de son privilège obstruant, afin qu'on pût initier le public aux beautés incomprises des œuvres modernes. On lui fit une guerre acharnée, et il le fallait, mais maintenant que la victoire est acquise à ce que l'on appelait alors la musique de l'avenir et qui sera bientôt elle-même la musique du passé, ne serait-il pas équitable de reconnaître à l'œuvre de Meyerbeer sa valeur incontestable et de lui accorder droit d'asile dans un répertoire où elle se maintient nonobstant toutes les attaques et les critiques dont quelques-unes étaient justifiées.

En écoutant, dans l'*Africaine*, la scène bien mouvementée du conseil, l'air de Nelusko au second acte, le réveil du navire, la scène religieuse, le grand duo et le berceement triste et doux de certaines phrases de la mort de Séliska, je pensais que peu de nos maîtres actuels seraient capables de mettre sur un pareil livret autant d'intérêt musical, avec ce sens dramatique, ce souffle continu et cette verve féconde. Je sais bien qu'il y a des vulgarités, des rabachages et même des formules dont le procédé nous fait un peu sourire, mais, comme les modes, elles étaient de leur temps, et comment jugera-t-on les nôtres bientôt ? Et puis ne peut-on pas pardonner à ce qui a vieilli, à ce qui y fut toujours regrettable en considération des belles pages qui demeurent, et il y en a beaucoup...

Je ne voudrais pas quitter l'Opéra sans signaler deux choses insupportables, qui le furent tout particulièrement pendant la représentation à laquelle j'assistais. Si elles m'avaient seul agacé, je n'en dirais rien, mais mon voisinage s'en montra autant que moi incommodé.

Ce fut d'abord la claque. Comment dans un théâtre qui se respecte ne supprime-t-on pas cette machine à bravos ? Si elle était l'expression du sentiment des