

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Camille Bellaigue — F. Baldensperger. — Camille Benoit — Eugène Berteaux — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Georges Dunan — Jean Darnay — Eva — Fledermaus — L. de Fourcaud — Henry Gauthier-Villars — 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.



A dater d'aujourd'hui, 15 décembre, l'Office du *Courrier Musical* est transféré 2, RUE LOUVOIS.

S'y adresser pour tout ce qui concerne les abonnements, la vente au numéro, la publicité, etc.



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



Primes Musicales

Nos abonnés et nos lecteurs se sont rendu compte des efforts que nous n'avons cessé de faire pour développer notre journal. Nous nous sommes mis aujourd'hui en mesure d'offrir à ceux d'entre eux qui nous auront procuré UN ABONNÉ NOUVEAU, des PRIMES consistant en :

QUINZE FRANCS DE MUSIQUE (prix fort)

ou CINQ FRANCS DE MUSIQUE (prix net)

A choisir dans les catalogues de l'une des maisons d'éditions suivantes :

Alphonse LEDUC,

3, rue de Grammont

BAUDOUX & C^e,

37, boulevard Haussmann

DEMETS,

20, rue des Marais.

Nous adresserons, à chaque personne ayant droit à notre prime, un **BON** pour 5 francs ou 15 francs de musique : elle n'aura plus qu'à envoyer ce bon à l'une

des maisons d'éditions ci-dessus désignées, en demandant les mélodies, pièces de piano, recueils, etc., qu'elle désirera recevoir, et qui lui seront expédiées *franco*.



Cartes postales illustrées

André Messager

Ses entrées ne sont pas sensationnelles ni tumultueuses ; il se glisse par la petite porte, à travers les pupitres et il est installé avant qu'on ait eu le temps de le voir. Il ne donne pas un coup de baguette autoritaire sur le bois pour attirer l'attention, mais il commence simplement et sans pose.

D'abord il est assis. Il tient le bâton de façon à la fois ferme et élégante, l'index allongé, et la main gauche suit les souplesses du rythme ; les cuivres reconnaissent son amical signe de tête et entrent en mesure, pendant que sourient les harpes égrenées de leur clair sourire, le trombone qu'il calme de la main n'exagère pas sa voix et le basson vainqueur lui obéit ; il les tient tous en main et les dompte avec sa mince baguette. Il réserve leurs forces pour tout à l'heure.

Voici le crescendo et l'emballage final. Comme un jockey penché sur

l'encolure de son cheval l'enlève, il se soulève, arrondit les bras et fouaille l'orchestre qui résonne ; il l'éperonne de signes de tête ; chaque doigt semble tenir un fil auquel répond un instrument et toutes les voix crient ; enfin d'un grand effort il jette tous les musiciens pantelants sur le fortissimo atteint ; il les laisse souffler, les retient, calme leur ardeur et d'un geste fait s'épanouir les notes claires de l'arpège final. Il sème des fleurs qui éclosent aussitôt.

Sa baguette est celle d'un chef d'orchestre et d'un magicien....

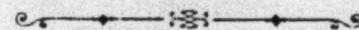
X. Marcel BOULESTIN.



Les « Nocturnes »

De Claude Debussy

(Suite) (1)



La progression, constatée dans *Un fait d'évolution musicale*, est exposée au moyen de citations choisies dans les ouvrages des théoriciens. Si elle en avait recherché la confirmation dans les œuvres des compositeurs, Mlle Daubresse eût obtenu un résultat le plus souvent très différent à l'égard des dates de l'apparition des intervalles nouveaux et elle ne se serait probablement pas arrêtée en route au 9^e har-

(1) Voir les n^{os} du *Courrier Musical* des 1^{er} et 15 mars et du 1^{er} mai 1902

monique, après avoir si lumineusement démontré l'évolution antérieure.

De tout temps, en effet, l'unanimité — ou peu s'en faut — des théories musicales accusa un caractère éminemment tartigrade. La plupart étaient surannées le jour même de leur publication ou, pour le moins, distancées déjà par la pratique des musiciens créateurs. Il n'y a guère de fait qui se puisse vérifier plus aisément; il n'en est pas de plus naturel, puisque les théoriciens ont l'invariable coutume de puiser les éléments de leurs systèmes dans les productions des maîtres défunts. Ce principe ne pourrait certes entraîner que d'heureux effets, si cet examen rétrospectif induisait les faiseurs de traités à envisager, ou seulement à réserver la possibilité d'une évolution future de l'art musical. Mais, pour y tourner comme un écureuil en cage, ils s'enferment d'ordinaire dans le cercle vicieux qui consiste — et je ne parle ici que des meilleurs d'entre eux — à extraire de chefs-d'œuvre consacrés le contenu de leurs codes, et à démontrer ensuite l'excellence et la perpétuelle infailibilité de leurs lois, par des exemples empruntés à ces mêmes chefs-d'œuvre d'où ils les ont tirées et qui leur en ont fourni le prétexte.

Par une fortuite coïncidence, juste au moment qu'on exécuta pour la première fois dans leur intégrité les *Nocturnes*, une traduction française du *Traité d'harmonie* de Hugo Riemann paraissait à Paris. Sans doute, ce livre est écrit depuis quinze années (2^e éd. 1887), et il y a même un quart de siècle que l'auteur en proclama les principes fondamentaux (*Logique musicale*, 1877). Mais ce traité, et avec lui tout l'œuvre si intéressant de l'érudit musicologue, n'en demeure pas moins, encore aujourd'hui, la sentinelle avancée de la littérature didactique. Et si nous comparons ce dernier effort de la théorie, ce système si puissamment coordonné, si séduisant par la logique superficielle de sa symétrie, aux résultats récents de l'évolution musicale, il nous faut bien reconnaître une fois de plus que, comme les carabiniers d'antan et les inspecteurs de la Sûreté d'hier, les théoriciens arrivent toujours en retard.

M. Hugo Riemann s'est donné la peine d'inventer les « sons harmoniques inférieurs » (*Untertöne*), afin de placer sur un pied d'égalité la consonnance « parfaite » de l'accord mineur et celle de l'accord

majeur, et de justifier par là sa prétention d'édifier une théorie définitive de l'art musical sur la seule opposition de deux résonnances naturelles homologues, de deux modes corrélatifs, d'identique mais inverse constitution. On peut se demander comment il expliquerait l'indéniable impression de consonnance tonale de l'accord diminué (*si-Ré-Fa*) par quoi s'achève *Nuages*.

Le défaut des théoriciens de la musique fut, à toute époque, de vouloir systématiser leurs idées, de chercher à en composer un corps de doctrine complet et intangible, apte, non seulement à tout résoudre dans le passé et dans le présent, mais à tout légiférer dans l'avenir. Une expérience dix fois séculaire établit la vanité de leurs illusions successives. Nos modes majeur et mineur actuels sont à la fois un legs du passé et un phénomène de transition dans le développement de l'art harmonique. Derniers venus parmi les tons ecclésiastiques (9^e, *ionien*, et 11^e, *éolien* du *Dodecachordon* (1557) de Glareanus), ils ne sauraient, pas plus que leurs prédécesseurs, résumer la substance exclusive des combinaisons sonores possibles et imaginables. D'ailleurs, depuis bien longtemps, en tant que types absolus et dans leur pureté primitive, ils n'existent plus guère que *théoriquement*.

A ce point de vue même, le mode mineur fut toujours incertain. On hésita d'abord entre le *dorien* (la mineur avec sixte majeure et septième mineure) et l'*éolien* (la mineur sans accident). Avec Scarlatti et bien d'autres, Bach emploie les deux modes et en fait la différence. En *sol* mineur, par exemple, il met à la clef un bémol pour le *dorien* et deux pour l'*éolien*. Dans son enseignement, Bach prenait, comme type du mode mineur, la gamme éolienne, tandis que Rameau en voulait la sixte et la septième majeures en montant et mineures en descendant. Ce qu'on appelle aujourd'hui la « gamme mineure harmonique », avec la seconde augmentée entre la sixte mineure et la septième majeure, est une trouvaille d'un nommé Lingke qui en proposa (1744) l'expédient hybride dans l'espoir d'accorder tout le monde. Il ne réussit qu'à introduire une gamme nouvelle. Les deux autres ne s'en sont pas plus mal portées.

Plus tard, à l'égard du mode majeur, Hauptmann se voyait acculé à la nécessité d'un type supplémentaire, qu'il baptisait

« mode majeur-mineur », avec la gamme ascendante « *Do-Ré-mi-Fa-Sol-La-si-Do* » et descendante « *Do-Si bémol-la bémol-Sol-Fa-mi-Ré-Do* ». (*Die Natur der Harmonik und der Metrik* 1853). Ces variations de la théorie, jointes à l'indifférente indépendance de la pratique, suffiraient à prouver que l'opposition d'un mode majeur et d'un mode mineur absolus, basés sur deux gammes fixes, est, sinon une convention purement arbitraire, du moins un simple procédé de classification générale dont le caractère *transitoire* est attesté par ce que nous savons de l'évolution de l'art musical. Les conditions de cette évolution nous forcent même à en conclure que la possibilité d'élaborer un système théorique définitif et fermé apparaît non seulement prématurée à l'heure actuelle, mais sans doute à tout jamais illusoire.

Certes, dans les *Nocturnes*, nous recevons l'impression dissemblable de modalité majeure et mineure, mais non pas en tant qu'*opposition* de deux types absolus, de deux modes uniques et immuables. Nous constatons dans ces modes, des variétés, des nuances essentielles (4^e augmentée du majeur-lydien); nous en reconnaissons même un troisième qui diffère des deux autres par l'altération de sa quinte, celui que j'ai appelé « mode diminué » et dont l'accord « parfait » de tonique termine le premier mouvement de la symphonie.

Cette impression de majeur ou de mineur résulte exclusivement de la nature de la tierce du ton, et les gammes de ces modes majeur et mineur ont peu de chose de commun avec les gammes des modes traditionnels. Que nous les rencontrions dans les thèmes ou que nous les formions au moyen des éléments de la polyphonie, nous remarquons d'abord que toutes les gammes tonales des *Nocturnes* sont dépourvues de « sensible ». La seule exception serait *peut-être* le court motif A de *Nuages*. (Ex. 1), où la présence des 6^e et 7^e majeures et mineures, dans le dessin chromatique de la basse, rend la détermination de la gamme incertaine ou discutable. Partout ailleurs, quel que soit le mode, la 7^e majeure est remplacée par la 7^e naturelle. Les gammes de l'un ou l'autre mode nous offrent, en outre, le sujet d'observations intéressantes.

Nous voyons, en effet, que les gammes des *Nocturnes* reproduisent, avec une exactitude presque unanimement absolue, cer-

taines gammes tombées en désuétude des anciens tous ecclésiastiques.

Pour le mode majeur, la gamme avec septième naturelle (Ex. 4 bis, 8, 12 et 14) correspond rigoureusement au mode *mixolydien*; tandis que les exemples 13, 15 et 18, nous fournissent des gammes avec quarte augmentée, qui ne se distinguent du *lydien* que par la 7^e naturelle.

Pour le mode mineur, en écartant l'exception indiquée comme douteuse, la seule gamme employée ou reconnaissable dans tout l'ouvrage est, non pas l'*éolienne* de Bach, ni la mineure avec 6^e et 7^e variables de Rameau, pas plus que la « gamme mineure harmonique » de Fingke, mais bien la gamme *dorienne*, avec 6^{es} majeure et 7^e naturelle. (Ex. 4, 7 et 8.)

Cette rencontre serait-elle volontaire? Tenté par une couleur archaïque, l'auteur des *Nocturnes* aurait-il choisi, de propos délibéré, ces gammes délaissées depuis deux siècles par l'art musical? Dans l'*adagio* de son Quatuor à cordes en *la* mineur, op. 132, Beethoven utilisa ainsi le mode *lydien*. En admettant que, pendant tout le cours d'une symphonie, un génie aussi neuf, aussi spontané que celui de Claude Debussy ait pu s'amuser à une reconstitution pastiche de cette espèce, on ne comprendrait pas bien pourquoi le musicien aurait changé en 7^e naturelle la sensible du *lydien*. Mais on est obligé de constater aussi que, employées de la sorte, ces gammes apportent à l'harmonie l'appoint de deux intervalles représentés par les harmoniques 7 et 11. Dans la quasi-totalité des exemples thématiques, nous trouvons la 7^e naturelle, occupant la place qui lui est propre dans l'ordre des aliquotes d'un son fondamental, et la 11^e naturelle plus spécialement évidente dans les exemples 12 et 18 (1).

Cette constatation dévoile encore une fois le mécanisme de l'évolution musicale et son imperturbable logique. Les tons ecclésiastiques sont les vestiges des modes grecs. Ils en portent les noms, d'ailleurs incorrectement appliqués, et dont quelques-uns révèlent une origine orientale. Ce sont les restes de la longue évolution

(1) Ceci fut écrit avant *Pelléas et Mélisande*. Qu'on ouvre la partition de ce chef-d'œuvre. A la 6^e mesure de la page 279, on verra à la basse la résonnance de 11^e naturelle, figurée par l'accord *Do, mi, Sol, Si bémol, Ré, Fa dièse*, sons 2, 5, 7, 9, 11, dans l'ordre des harmoniques d'un *Do*, son 1 fondamental élié.

d'un art *monodique* qui, défigurés ou inconsciemment conservés, gisent dans la poussière des vieux modes médiévaux. La *monodie*, formée de la succession variée de sons musicaux, devait naturellement précéder la *polyphonie* aux combinaisons à la fois successives et simultanées. De ces combinaisons simultanées devaient naître peu à peu des rapports *harmoniques* toujours plus complexes, comme l'atteste l'histoire de notre musique. Mais il est clair que la mélodie dut évoluer la première et plus librement, et on a le droit de penser que, dès avant tout art polyphonique, elle put connaître et utiliser, dans ces combinaisons successives, des intervalles correspondant aux harmoniques 7 et 11. C'est ce que me paraît démontrer nettement la rencontre, dans les *Nocturnes*, de certaines gammes des modes ecclésiastiques. Que, juste au moment de l'évolution musicale où il peut être question d'une importance harmonique plus grande des intervalles de 7^e et de 11^e naturelles, — et seulement à ce moment, — l'inspiration spontanée d'un artiste s'empare instinctivement de ces gammes si longtemps oubliées, le fait est particulièrement significatif.

Des rapports correspondant aux harmoniques 7 et 11 ont d'ailleurs été indiqués par Ptolémée pour certaines divisions du tétracorde. Didyme en introduisit même de plus complexes, et l'avance constante, gardée par la monodie sur l'art harmonique, se manifeste encore aujourd'hui dans la musique arabe, demeurée purement monodique, et où nous rencontrons des rapports d'intervalle successifs, inclassables dans nos systèmes et même indiscernables pour notre oreille. On peut prévoir, sans invraisemblance, un avenir où ces rapports d'intervalle, nous étant devenus familiers, seront exploités par notre musique harmonique, lui conférant ainsi un caractère toujours plus « oriental ». Et précisément, il semble que, dans l'art de Claude Debussy, un caractère de ce genre ait déjà frappé quelques-uns, les induisant à un rapprochement superficiel entre cet art et celui de la jeune école russe.

Jean MARNOLD.

(A suivre).

