

tre part protecteur né des sciences et des lettres, qu'il appartient de donner satisfaction aux légitimes revendications de M. Roland-Marcel : la destinée de notre Bibliothèque nationale est en jeu, et le problème mérite toute l'attention de l'éminent mathématicien.

M. Paul Painlevé, « protecteur né des sciences et des lettres », ferait sagement d'entasser de la paille et du foin dans « le grand commun » de Versailles pour les chevaux de son armée. Il me paraît tout à fait inutile, en effet, de conserver, dans une Bibliothèque nationale, toutes ces paperasses religieuses ou laïques. Il faudrait au moins faire un choix et n'en garder que ce qui peut avoir un intérêt dans le présent et dans l'avenir. Il semble que tout ce qui est imprimé est sacré : c'est encore une idée religieuse, dont nous aurons du mal à nous défaire.

R. DE BURY.

MUSIQUE

Modalité et Tonalité. Frescobaldi. — Des concerts comme ceux de M. Henry Expert, de la *Société de Musicographie* et de la *Revue musicale*, dont je parlais l'autre jour, qui, de plus en plus nombreux chez nous d'ailleurs, nous font explorer un passé toujours plus lointain, ne sont pas seulement précieux pour notre culture par la révélation de chefs-d'œuvre oubliés ; ils le sont aussi pour la leçon qui s'en dégage. La séculaire évolution de l'art sonore s'y inscrit pas à pas sous les espèces de faits désormais objectifs, puisque, quoique expression de la subjectivité des artistes créateurs, les œuvres émanées d'eux au cours des générations consécutives en acquièrent la valeur et l'autorité d'intangibles et irrécusables témoins. La musique polyphonique est le dernier venu de tous les arts intellectuels parce que ses combinaisons sont, non pas successives, mais simultanées, exigeant une adaptation et un développement adéquat des convolutions cérébrales. Ce n'est qu'en commençant par le commencement, par les années d'apprentissage, années qui sont ici des siècles, qu'on peut mesurer le formidable et lent effort qu'il fallut déployer pour passer, sous la poussée de l'instinct et grâce à une progressive accoutumance sensorielle, de la diaphonie mécanique du *déchant* primitif à l'art d'abord tout scolastique du *contrepoint* et par là, peu à peu, à la sensibilité harmonique d'où naquit le concept d'*accord* et de *tonalité*. Il dut s'écouler

quatre cents ans depuis les quintes et les quarts de l'*organum* du vieil Hucbald jusqu'à l'admission des tierces au *xiii^e* siècle en qualité de « consonnances imparfaites », et trois cents ans de plus ont été nécessaires à l'établissement péremptoire de l'homophonie harmonique, c'est-à-dire d'un chant mélodique soutenu par son harmonie naturelle. Les *tons ecclésiastiques*, legs de la monodie gréco-romaine, avaient fourni à la polyphonie gallo-belge les assises apolliniennes indispensables à l'organisme de toute œuvre d'art, mais basées sur la diversité d'échelles *modales* d'où nous est resté le préjugé de la *gamme*. La *tonalité*, au contraire, se fondait sur les rapports et, conséquemment, les fonctions de sous apparentés *harmoniquement* conformément aux propriétés constitutives du phénomène sonore objectif. Entre les deux principes, l'antagonisme était essentiel. Le *xvi^e* siècle fut l'arène où se dénoua le conflit et ses phases sont captivantes. Il datait d'ailleurs de plus loin. Les tierces et les sixtes du *faux-bourdon* au *xiv^e* siècle, le *frottole* et la *villanelle* du *xv^e* dévoilent, au milieu du contrepoint régnant, la tendance à une harmonisation naturelle. La polyphonie du prodigieux Josquin respire une harmonie infuse. La substance principale des chansons à plusieurs voix des musiciens français ou belges de la seconde moitié du *xvi^e* est une mélodie accompagnée de son harmonie consonante. Sans renoncer aux ressources de l'« imitation », ils en usent plus librement, s'affranchissant du joug inexorable du « canon ». Et, innovation capitale, qu'on attribue généralement à tort à Frescobaldi, ils inaugurent la *réponse* « dominante à tonique » au *sujet* « tonique à dominante », ainsi qu'en témoignent, entre autres, les chansons *Mais que sert la richesse à l'homme*, *La terre les eaux va bavant*, *Elle craint l'esperon* de Guillaume Costeley (1531-1606) et *Soyons joyeux* de Roland de Lassus (1532-1594), publiées par M. Henry Expert dans ses *Maîtres Musiciens de la Renaissance*. C'est le germe de la *fugue tonale* qui plus tard supplantera la *fugue réelle*. Le danger des aspirations nouvelles était qu'elles n'entraînaient le mépris de la polyphonie contrepointique, devant laquelle l'homophonie se dressait en hautaine adversaire. La *Fugue* n'était point née encore, dont Bach, plus de cent ans après, devait créer tant de chefs-d'œuvre. Par bonheur, il exista toujours des « horizontalistes » auprès des « verticalistes ». Monteverdi (1567-1643) fut plutôt

de ceux-ci, et l'Opéra le lui ordonnait presque, tandis que leur instrument dictait semblablement aux organistes la défense du contrepoint et de la musique pure. Plus jeune de seize ans que son glorieux contemporain, et certes au moins son égal en génie, **Frescobaldi** (1583-1644) est le plus grand de ces derniers. Ce fut vraiment chez lui que, issue de la *chanson française* et du *ricercar*, et en conservant l'appellation, naquit la fugue. Son nom, sur nos programmes, est rarissime et c'est très regrettable, car il fut un admirable musicien et certes le plus génial des précurseurs de Bach. Nos organistes auraient tout un trésor à épuiser dans ses *Fiori musicali*, que M. J. Bonnet publia récemment chez l'éditeur Sénart. Ces interludes pour l'office de la Messe, sur des thèmes grégoriens traités en *cantus firmus*, sont le modèle des chorals d'orgue de Bach. Ses *Fugues*, toutes exécutables au piano, ses *Toccates* et *Caprices*, transcrits pour cet instrument par M. Felice Boghen, ses *Balletti*, dans le troisième volume de *l'Arte musicale in Italia* de Luigi Torchi, forment une véritable mine à la disposition des virtuoses. Son inspiration est d'une personnalité incisive et, fréquemment, d'une puissance que nul de son temps n'égala. Il a des mélodies d'une fraîcheur exquise et çà et là dans l'harmonie, des trouvailles divinatrices. À la page 285 du même tome de *l'Arte musicale*, aux trois premières mesures d'une *Toccata per organo*, on se heurte à une onzième naturelle inopinément prématurée, et la pièce finit comme un écho de vocalises orientales. C'est chez Frescobaldi qu'on observe le mieux la lutte entre l'esprit ancien et le nouveau. Il n'abandonne pas la modalité ecclésiastique, qui d'ailleurs s'imposait à lui dans ce qu'il écrivit pour l'Eglise, mais même autre part, au vrai, un peu partout, il la mêle aux cadences tonales novatrices, au chromatisme intronisé par Nicolas Vicentino et Cyprien de Rore, en un savoureux amalgame qui n'appartient qu'à lui. C'est dans l'unité, la logique et l'ampleur du développement des idées musicales qu'il l'emporte sur Monteverdi, que le théâtre restreignait peu ou prou au domaine expressif. Et je saisis cette occasion pour signaler que les deux *Fugues*, en *sol* mineur et en *la* mineur, imprimées sous le nom du maître dans Torchi (III, p. 245 à 256) et aussi chez Boghen, *ne sont pas de Frescobaldi*. La tonalité fortement établie, la matière de l'harmonie, les progressions modulantes, l'évolution très avancée qu'on y

constate de la forme fuguée en démontrant l'impossibilité. Pour ma part, je ne saurais les situer avant le commencement du XVIII^e et plus de soixante ans après la mort de Frescobaldi. Il serait extrêmement intéressant d'en découvrir l'auteur, car elles sont fort belles, d'une aisance et d'un charme exceptionnels. La seconde, en quatre parties, corsée par l'intervention d'un second thème, se rapproche de la forme variée du *ricercar* à l'instar de la *Fugue en mi b* de la *Klavier-Uebung* de Bach, mais avec plus de fantaisie. C'est un piquant problème qui se pose aux chercheurs. Ce ne fut guère qu'au XVIII^e, avec François Couperin (1668-1733), Rameau (1683-1764) et Bach (1685-1750), que la tonalité, définitivement implantée et désormais consciemment exploitée, put consolider l'enchaînement de son évolution logique et en amorcer les déductions inévitables. Alors que l'accord de septième naturelle, *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** b (7), est presque totalement absent des cadences finales mêmes de Frescobaldi, cet accord apparaît dorénavant courant dans le corps même de la polyphonie et on voit par endroits poindre timidement la neuvième naturelle, *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** b (7) — *Ré* (9). Cette neuvième, chez Bach, est d'une extrême rareté et amenée par la marche quasi-mécanique de progressions ascendantes ou descendantes. C'est ainsi qu'on la rencontre à la 31^e mesure de la *Fugue en ré mineur* de la première partie du *Clavecin bien tempéré* et à la 14^e du *Prélude en si mineur* de la deuxième. Dans les quarante-huit *Préludes et Fugues* de cet ouvrage, il n'y a, en tout et pour tout, que ces deux accords de « neuvième majeure », avec toutefois trois ou quatre septièmes de sensible, dont l'une « sur tonique » à la dernière mesure de la *Fugue en do # majeur* de la seconde partie. Il faut attendre la maturité de Mozart pour saluer l'avènement décisif de l'accord de neuvième naturelle qui sera l'essence de l'harmonie romantique. Jusque là, grâce à l'équivoque entre la septième de dominante (**Fa**) et la sous-dominante (*Fa*), favorisée par leur faible différence d'intonation (63/64) et enracinée depuis par le primarisme de l'enseignement des conservatoires, la tonalité pouvait paraître liée à la « gamme » du « mode majeur », qui semblait constituée des trois accords de sous-dominante, de tonique et de dominante (*Fa* — *la* — *Do* — *mi* — *Sol* — *si* — *Ré*). L'événement devait fatalement dénoncer cette erreur. Les modes majeur et mineur ne sont

qu'un résidu de la *modalité* ecclésiastique, et le mineur, avant de revêtir sa forme factice avec seconde augmentée pour la « sensible », hésita longtemps, et jusque chez Bach, entre le *dorien*, le *phrygien* et l'*hypodorien* ou *éolien* (gammes de *Ré*, de *Mi* et de *La* sans accidents). Ces *modes*, et le majeur pas plus que l'autre, n'ont rien de commun avec la *tonalité*, de quoi l'évolution est commandée par la constitution du phénomène sonore. On le vit bien lorsque surgit soudain, chez Schubert, puis chez Liszt, l'accord de quinte augmentée, **Si** ♯ (7) — *Ré* (9) — **FA** ♯ (11); utilisant logiquement le prochain harmonique 11 et préparant l'accord de onzième naturelle de *Tristan*, *Do* (4) — *mi* (5) — **Si** ♯ (7) — **FA** ♯ (11), précédant celui intégral enfin de Debussy : *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6) — **Si** ♯ (7) — *Ré* (9) — **FA** ♯ (11). La tonalité en paraissait ébranlée sur sa base, alors qu'elle évoluait simplement selon son processus normal objectivement déterminé. Le concept de tonalité s'en élargit et se métamorphose insensiblement par l'effet de rapports nouveaux dont les conséquences rejaillissent spontanément sur l'inspiration mélodique. La convention d'un *mode* majeur ou mineur et de leurs échelles s'évanouit peu à peu pour rejoindre, dans les limbes révolus du xvi^e, les « tons » du *Dodecachordon* de Glareanus. La première des *Chansons de Bilitis* de Claude Debussy, *la Flûte de Pan*, en offre un exemple génial de divination góvatrice. Harmonie et ligne mélodique, cette composition tout entière pourrait être exécutée et chiffrée en accords et sons *naturels*, sans la moindre immixtion, pas plus de « gammes » ou « modes » préétablis que de « notes de passage » ou dissonances artificielles. De sorte que la substance purement musicale de ce petit chef-d'œuvre consiste exclusivement dans les harmoniques, jusqu'au son 17 inclus, des résonances naturelles apparentées collaborant à l'organisme tonal. En outre, à l'analyse, on remarque que la *tonique* de ce morceau en **Si** majeur se trouve être la septième naturelle de la résonance d'un *Do* ♯ fondamental. Et on aperçoit quelles inépuisables ressources sont ainsi fournies par la nature à l'art musical pour atteindre à une complexité croissante, mais toujours logique, de la *tonalité* en même temps que de l'*harmonie* qui en est la cause efficiente indissoluble, par l'apport constant de relations, donc de fonctions nouvelles dans le discours sonore. A cet égard, l'œuvre de M. Maurice Ravel,

dans son ensemble, n'est pas moins génialement novatrice que celle de Debussy, et l'est même avec plus d'assurance, comme il est rationnel au regard d'un devancier. Depuis plusieurs années déjà, les harmoniques 17 et 19 sont d'emploi général chez les artistes de sensibilité prédisposée, cependant que les autres, en croyant innover, avortent à l'arbitraire brutal ou quintessencié d'altérations de vieux accords. Embrassée depuis ses origines et suivie à travers les siècles, cette évolution connexe, plus encore que parallèle, de l'harmonie et de la tonalité est un spectacle grandiose et d'une imperturbable logique analogue, en ses proportions, au jeu des univers dont la clarté poudroie dans le ciel de nos nuits, tandis que, de son aube à ses aboutissements, on dirait que c'est un même homme qui, avec des nuances uniquement d'humeur traduisant les tempéraments divers, poursuit une inlassable et instinctive exploration en déchiffrant, d'abord lettre par lettre, puis mot par mot, les secrets du phénomène vibratoire dont l'ambiance l'enveloppe et le pénètre. C'est juste à ce moment de son épanouissement que se manifesta, chez nous et aussi nos voisins, parmi quelques-uns des plus jeunes compositeurs, une réaction subite vers une simplicité qui tourna parfois au simplisme. Nous en examinerons la prochaine fois les plausibles raisons et les résultats avec plus de sécurité après un exposé qui me porta quelque peu au delà de l'espace dont je dispose. On s'accorde à admettre qu'un certain recul dans le temps est une épreuve indispensable pour une appréciation de l'œuvre d'art dépouillée des entraînements subjectifs. Or, ce recul du temps, ce qui le donne palpablement, c'est précisément la connaissance du passé dont l'œuvre d'art n'est que la conséquence ; qui en décèle, avec les éléments spécifiques, la place exacte et la valeur objective.

JEAN MARNOLD.

ART

Le Salon d'automne. — C'est Georges d'Espagnat qui assumait cette année les fonctions de chef d'orchestre des harmonies et ses panneaux sont fort bien composés. Il y a peut-être, cette année, plus de diversité que les précédentes, au Salon d'automne. En même temps que le goût public s'éloigne un peu du morceau, de la nature-morte, la fantaisie des peintres, réveil-