

A PROPOS DU RÔLE DE L'HARMONIE DES MÉDIANTES DANS L'OEUVRE DE DEBUSSY*

Nicolas Meeùs

Depuis que Monsieur Croche a dit: "Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins ..." ¹, l'oeuvre de Debussy a fait l'objet d'analyses harmoniques aussi nombreuses que diverses. La plupart de ces analyses, qu'elles traitent de modalisme, d'accords parallèles, de gammes par tons entiers ou de neuvièmes non résolues, se rejoignent en un dénominateur commun: elles décrivent "le moment où Debussy passe de la conception tonale à une conception fondée sur la couleur" ², celui où "l'harmonie renonce à la notion de fonction, dans le sens traditionnel imposé par la tonalité" ³, elles sont "la description des diverses formations sonores [...] dans leur transition de la sujétion fonctionnelle à une véritable harmonie de timbres, en passant par des altérations profondes" ⁴. Au travers de ces analyses, la démarche debussyste vers une dissolution des liens de la tonalité s'avère être une entreprise aussi radicale, aussi systématique que celle des atonalistes les plus avancés du début de ce siècle.

Décrire l'harmonie d'un compositeur n'est rien d'autre, de nos jours, que montrer la place qu'il occupe face à la tonalité. Au moment où le développement des possibilités de dissonance et de modulation oblige à un éclectisme sévère, le langage harmonique d'un musicien se définit par les procédés qu'il met en oeuvre pour renouveler l'intérêt tonal. La plupart des techniques debussystes n'ont pas d'autre but: elles voilent la tonalité, elles cachent "la vieille dame", la cadence parfaite. Aujourd'hui, les accords parallèles ou les étagements complexes au delà de la neuvième, qui avaient tant frappé les premiers commentateurs, ne paraissent plus guère avoir une valeur de renouvellement très

* Cet article est reproduit des *Mélanges de musicologie*, 1, Ph. Mercier et M. Desmet éd., Louvain, 1974, pp. 27-36, avec l'aimable autorisation des éditeurs et du Prof. T. Hackens, responsable des publications de l'Association des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain.

¹ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, p. 15.

² A. LIESS, 'L'harmonie dans les oeuvres de Debussy', dans *Revue musicale*, janvier 1931, p. 47.

³ H. H. STUCKENSCHMIDT, *La musique du XXe siècle*, Paris, 1969, p. 24.

⁴ I. STORB, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, diss., Cologne, 1967, p. 8.

élevée. L'harmonie modale semble porteuse d'un message autrement riche de possibilités. Il faut pourtant reconnaître que, du point de vue harmonique proprement dit, le modalisme ne se distingue pas absolument des techniques les plus classiques. La valeur fonctionnelle d'un accord ne dépend pas essentiellement du mode dans lequel il est construit, ni d'ailleurs des altérations chromatiques qu'il pourrait subir. Le modalisme n'est, tout compte fait, qu'une "couleur" nouvelle superposée aux schémas traditionnels. Il peut voiler le caractère impératif d'un enchaînement, mais non le supprimer.

Dans certaines de ses oeuvres, Debussy est parvenu à créer un nouveau schéma harmonique où n'existent plus que de lointains rapports avec la fonction classique de la dominante ou de la tonique. Ce schéma n'est sans doute pas l'une des caractéristiques les plus importantes du style de Debussy, entre autres parce qu'il ne fut pas employé avec la même ampleur que d'autres procédés, le modalisme en particulier. Pourtant, en ce qu'il crée, si l'on peut dire, une *nouvelle harmonie*, il est peut-être l'un des éléments les plus radicalement modernes du langage harmonique debussyste, l'une des manifestations les plus évidentes de ce recours "à des méthodes scientifiques pour découvrir de nouveaux moyens d'expression"⁵ qui semble bien avoir été l'une des méthodes de travail du compositeur. Cette nouvelle harmonie se présente comme une étude systématique des possibilités structurelles offertes par la mise en relation d'accords ou de tonalités à distance de tierce, de même que l'harmonie classique apparaissait être l'exploitation des possibilités de l'intervalle harmonique de quinte.

Dans ses manifestations les plus simples, le procédé n'est pas différente de la *romantische Terzverwandtschaft* et fut déjà décrit comme tel⁶. Telle modulation de *la* bémol mineur, médiante par enharmonie, à *mi* majeur, tonique (exemple 1) pourrait aisément être rapprochée de certains passages de l'oeuvre de Beethoven ou de Schubert, si ce n'étaient les quelques altérations modales. Le passage en *la* bémol pourrait être analysé comme une large broderie de l'accord de dominante parallèle, et la modulation n'aurait plus de caractéristique que l'absence de la sensible.

⁵ H. H. STUCKENSCHMIDT, *op. cit.*, p. 25.

⁶ Cfr. notamment I. STORB, *op. cit.*, p. 32 ss. et p. 49 ss.

Exemple 1: Debussy, *Danse pour piano*, mesures 108 à 115.

Dans d'autres passages, par contre, il devient exceptionnellement difficile de faire de la médiate ou de la sous-médiate des substituts aux fonctions principales. Au contraire, il semble parfois que les accords qui occuperaient normalement ces fonctions principales doivent être ramenés eux-mêmes par consonance feinte aux accords des médiantes. En voici un exemple:

Exemple 2: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 9 à 13.

On verra plus loin comment Debussy a amené la septième de dominante sur *si* bémol, en (a). Cette dominante se résout en (b) sur un accord de *ré* majeur, dont la basse fondamentale lui est distante d'une tierce majeure. La figuration de l'accord (b) forme passagèrement une septième de dominante sur *sol*, en (c). Ces accords (b) et (c) se résolvent par un double mouvement de tierce de la basse fondamentale vers (d), neuvième de dominante sur *si*. Cette dernière n'est pas

plus chargée de signification tonale, à ce moment, que la septième de dominante (a), puisqu'aucune tonalité n'a encore été clairement affirmée. La seule fonction harmonique exprimée jusqu'ici est celle que suscitent les mouvements de tierce de la basse fondamentale. Ce sont eux seuls qui justifient l'apparition de la dominante en (d) et la valeur de celle-ci comme dominante du ton principal n'apparaîtra que plus loin. La fonction de médiane est donc affirmée avant celle de la dominante et la cadence parfaite de (d) à (e) n'a pas un rôle privilégié par rapport aux autres enchaînements.

On notera que le chemin parcouru de (a) à (e) dans l'exemple 2 est une quarte triton, ce triton qui joue un si grand rôle dans tout le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Le thème du triton paraît avoir été choisi par Debussy pour sa faculté de s'adapter à une harmonisation qui relie deux accords à distance de tierce, ou de profiter de l'ambiguïté qui peut exister entre ces accords, souvent par le jeu de notes ajoutées. La seconde harmonisation du thème, à la mesure 21, enchaîne l'accord de tonique à celui de la sous-médiane baissée. La relation est accentuée par la présence de la sixte ajoutée à l'accord de tonique:

Exemple 3: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 21 et 22.

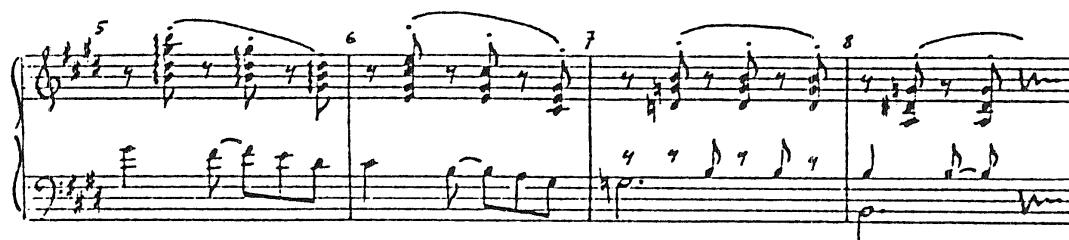
Une harmonisation presque semblable est donnée à la mesure 94, au chiffre 10 de la partition d'orchestre, où l'accord de sous-médiane prend la forme d'une neuvième de dominante.

Le premier accord de l'exemple 2 ci-dessus, la septième de dominante sur *si* bémol, marquée (a), est amené par un mouvement harmonique sous-entendu dans l'exposition du thème sans accompagnement des premières mesures:

Exemple 4: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 1 à 4.

Le thème lui-même exprime une ambiguïté entre la tonique *mi* et sa sous-médiane *do* dièse, ambiguïté que soulignent la note initiale du thème et la note de passage *si* dièse. L'accord de la mesure 4, septième de sensible sur *la* dièse, est introduit comme la sous-médiane de *do* dièse⁷; il se transforme par enharmonie en septième sur *si* bémol⁸.

Le triton, support d'une harmonie fondée sur l'enchaînement de tierce, n'est pas une caractéristique du seul *Prélude à l'après-midi d'un faune*. On le rencontre déjà, parfois d'une manière étonnamment semblable à certains des exemples cités plus haut, dans la *Danse* pour piano. Celle-ci est en *mi* majeur, comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mais dans une tonalité nettement plus affirmée. Les premières mesures font alterner les accords de dominante et de tonique. L'antécédent du thème conclut à la dominante; le conséquent résout cette dominante sur la médiane *sol* dièse, lui enchaîne la sous-médiane *do* dièse, puis, avec un parcours de triton à la basse, la médiane baissée *sol* bécarré, qui amène par un dernier mouvement de tierce une dominante altérée par la sixte ajoutée⁹:



Exemple 5: Debussy, *Danse*, mes. 5 à 8.

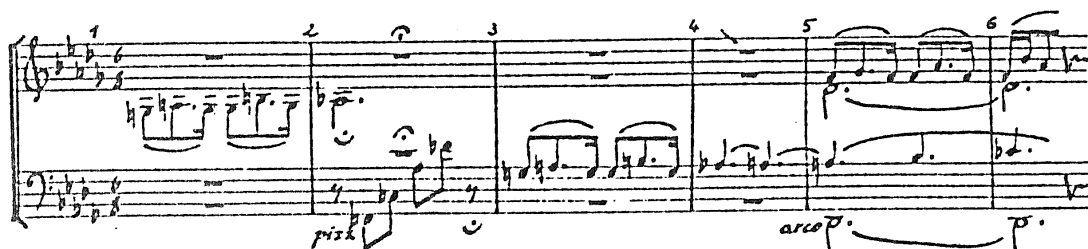
⁷ On pourrait objecter que la septième de sensible sur *la* dièse, analysable comme une dominante sans fondamentale, annonce le ton de *si*, dominante du ton principal du *Prélude à l'après-midi d'un faune*. C'est ainsi notamment que la considère Jean Barraqué ('Organisation autogène de la composition', dans *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, Colloque du CNRS, Paris, 1965, p. 88), qui voit une relation de tierce entre ce ton de *si* et le ton de *mi* bémol sous-entendu dans la dominante sur *si* bémol de la mesure 9. Il paraît cependant difficile d'attribuer une *fonction* de dominante à un accord qui ne se résout pas comme tel et l'analyse de Barraqué repose peut-être sur trop de sous-entendus. Elle n'est d'ailleurs pas entièrement contradictoire avec celle que nous proposons.

⁸ Le passage de l'accord sur *la* dièse à celui-ci mériterait qu'on s'y attarde. On a vu plus haut (note 7) que Jean Barraqué l'analyse comme une modulation de *si* à *mi* bémol. Il nous semble qu'il faut plutôt y voir un simple changement de la forme de l'accord, sur la basse commune *la* dièse - *si* bémol. Bien entendu, ceci suppose de la part de Debussy une certaine indifférence vis-à-vis de la valeur fonctionnelle de la forme des accords.

⁹ En l'absence de la quinte de la dominante, cet accord sonne plutôt comme une quinte augmentée. On notera que les sons qui le composent appartiennent à un mode par tons entiers et annoncent par là certains des exemples qui seront donnés plus loin.

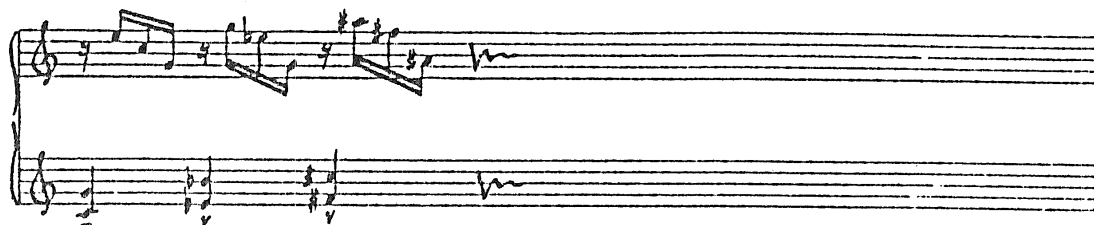
Dans le cadre très tonal de la pièce, la fonction de dominante de l'accord de la mesure 8 apparaît inévitablement. Son ambiguïté avec la médiate baissée, exprimée par le *sol* bécarre commun, n'en est pas moins caractéristique.

Le troisième mouvement du *Quatuor à cordes* est en *ré* bémol majeur, à distance de triton du ton principal, *sol*. La modulation se fait par l'intermédiaire d'un accord de *fa* bémol majeur (*mi*, par enharmonie) qui décompose le parcours de triton en deux mouvements successifs de tierce mineure:



Exemple 6: Debussy, *Quatuor*, 3e mouvement, mesures 1 à 6.

Les cas où le triton se divise en deux tierces sont nombreux¹⁰. On pourrait encore citer comme très caractéristique ce passage où le parallélisme des accords supprime toute fonction tonale:



Exemple 7: Debussy, *Children's Corner*,
I, *Doctor Gradus ad Parnassum*, mesure 66 (et mesure 70).

Lorsque les deux mouvements de tierce se succèdent dans des directions opposées, on aboutit, pour peu que les deux tierces soient de mode opposé, à un accord distant d'un demi-ton de celui de départ, et qu'on ne pourrait souvent qualifier autrement que de "tonique haussée" ou "tonique baissée". Dans ces passages, le principe de *monotonalité* de Schoenberg se trouve singulièrement

¹⁰ Par exemple: le *Menuet* de la *Suite bergamasque*, mesures 19 à 22; les premières mesures de *L'Ombre des arbres*, la troisième des *Ariettes oubliées*; presque chaque page du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, etc. Il y a en plus une infinité de cas où le jeu d'autres procédés, de l'harmonie modale entre autres, rend l'analyse trop peu sûre pour qu'ils puissent être cités ici.

mis en échec: des régions dites "distantes"¹¹ sont atteintes presque sans transition, parfois même sans qu'il y ait de réelle modulation. Dans *C'est l'extase*, la première des *Ariettes oubliées*, en *mi* majeur, un accord sur *mi* bémol est amené par l'intermédiaire de la sous-médiane baissée, *do* bécarré:

Exemple 8: Debussy, *Ariettes oubliées*, I, *C'est l'extase*, mesures 11 à 16.

Dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, aux mesures 79 à 90, le thème initial est exposé deux fois en augmentation, d'abord dans le ton principal, *mi* majeur, puis en *mi* bémol majeur, le ton de "tonique baissée". La transition entre ces deux harmonisations se fait par une variante rythmique du thème, accompagnée par un accord renversé de *do* majeur, la sous-médiane commune à *mi* et à *mi* bémol, et par un accord de *la* majeur, amené plutôt comme sous-médiane de *do* que comme sous-dominante de *mi*. Tout ce passage repose sur une basse indépendante, qui constitue un embryon de polytonalité:

¹¹ Cfr. A. SCHOENBERG, *Structural Functions of Harmony*, Londres, 1954, p. 68 ss.

Exemple 9: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 79 à 90.

De la mesure 89 à la mesure 90, un dernier saut de tierce, écrit par enharmonie, de *mi* bémol à *si*, ramène la dominante du ton principal. La transition est la même que celle qui, de la mesure 82 à la mesure 83, amenait la sous-médiane commune.

La seconde *Arabesque* contient un passage où la "tonique haussée" est amenée par la dominante, en un mouvement descendant de triton divisé en deux mouvements de tierce:

Exemple 10: Debussy, *Seconde arabesque*, mesures 31 et 32.

Ici encore, on pourrait multiplier les exemples¹².

Lorsque les enchaînements de tierces se combinent à l'emploi des modes, les modulations se font encore plus souples et plus rapides. Le premier mouvement du *Quatuor* en contient un très bel exemple, aux mesures 26 à 33. Le thème principal est harmonisé d'abord en *mi* bémol, sous-médiane du ton principal, en mode majeur harmonique (mode de Rimsky), puis varié en *sol* bémol majeur, tonique baissée. La reprise de l'harmonisation en *mi* bémol réintroduit ensuite le ton principal, *sol* mineur. On notera que dans ce passage l'harmonie des médiantes n'affecte que le plan tonal; les mouvements de la basse fondamentale à l'intérieur de chaque tonalité se définissent encore en termes de dominante ou de sous-dominante:

Exemple 11: Debussy, *Quatuor*, 1^{er} mouvement, mesures 26 à 33.

Dans la pensée de Debussy, la mise en oeuvre de relations de tierce était probablement plutôt le résultat d'une technique d'écriture que l'application systématique d'un principe établi en théorie. Il ne nous appartient pas de juger de la démarche psychologique du compositeur; les études à ce sujet ne manquent d'ailleurs pas¹³ et n'apporteraient rien de fondamental à notre propos. Il suffira de dire que l'harmonie des médiantes est plutôt chez Debussy une

¹² Dans certains cas, ces enchaînements sont soulignés par des changements d'armure, comme dans *Chevaux de bois*, des *Paysages belges*, en *mi* majeur: à la mesure 17, on module en *do* majeur, sous-médiane baissée, pour passer ensuite à *mi* bémol majeur à la mesure 27. On pourrait mentionner ici aussi le cas où la modulation se fait par la dominante, prise comme sous-médiane par enharmonie de la tonique baissée, ou par la sous-dominante, considérée comme médiane de la tonique haussée.

¹³ Cfr. par exemple E. LOCKSPEISER, 'Quelques aspects de la psychologie de Debussy', dans *Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle*, op. cit., p. 141 ss.

sensibilité particulière à la sonorité de l'enchaînement d'accords très proches l'un de l'autre, où la "loi du plus court chemin" de Bruckner¹⁴ est presque partout d'application, où les notes communes sont fréquentes, avec d'ailleurs parfois des échanges de voix qui sont caractéristiques de l'harmonie évoluée de l'époque de Debussy.

Dans cet ordre d'idées, on pourrait encore relier à l'harmonie des médiantes certains passages où intervient le mode par tons entiers. Le mouvement théorique de tierce de la basse fondamentale cède alors le pas au procédé pratique de l'enchaînement. Dans le cadre d'une tonalité donnée¹⁵, le mode par tons entiers peut se présenter de deux façons différentes: la première où le passage ne contient pas la tonique, mais bien la dominante et la sensible, la seconde où il contient la tonique et sa tierce majeure. Le sentiment cadentiel dominante-tonique ne peut être créé que par une alternance entre les deux formes du mode, puisqu'aucune ne contient à la fois la dominante et la tonique. Debussy ne fait pourtant que rarement usage des deux formes simultanément; il semble préférer celle qui contient la tonique. C'est ainsi que dans le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, aux mesures 55 et suivantes, l'accord de ré bémol, sous-médiant du ton principal, alterne avec un accord dans le mode par tons entiers, amené comme une harmonie de médiant:

Exemple 12: Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mesures 55 à 58.

On pourrait suivre, à travers l'oeuvre de Debussy, une évolution de l'harmonie des médiantes depuis la simple *romantische Terzverwandschaft* jusqu'aux phénomènes les plus éloignés du principe même de la tonalité. Les étapes principales de cette évolution ont été esquissées plus haut. Ce sont, par exemple, l'utilisation du triton ou des modes par tons entiers, par lesquels la réduction des accords à distance de tierce aux consonances feintes de Riemann

¹⁴ A. BRUCKNER, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, E. Schwanzara éd., Vienne, 1950, p. 129.

¹⁵ Il n'est plus nécessaire sans doute de justifier l'appartenance possible du mode par tons entiers à une tonalité donnée dans l'harmonie debussyste. En général, Debussy introduit le mode par tons entiers dans un passage dont la tonalité est déjà relativement affirmée par ailleurs, et divers éléments mélodiques et rythmiques contribuent à donner au mode par tons une apparence tonale.

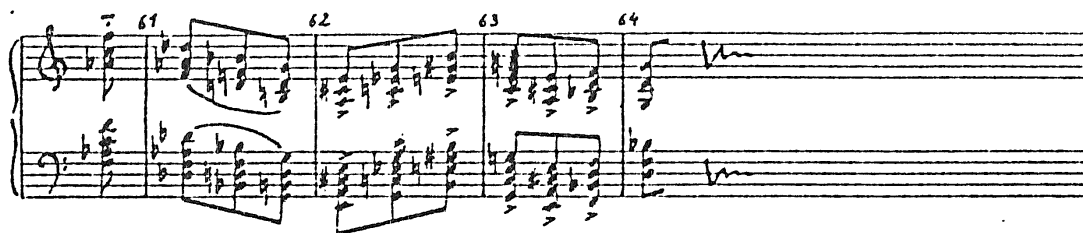
se fait de plus en plus problématique. La très intéressante *Etude pour les accords* marque l'aboutissement de ce qui fut peut-être dans l'esprit de Debussy une véritable recherche systématique, recherche de sonorité avant tout, sans aucun doute, mais aussi tendance consciente à un certain atonalisme organisé. Presque chaque mesure de cette dernière étude ne peut se justifier que par l'enchaînement de tierce de la basse fondamentale ou, ce qui revient au même, par le mouvement de demi-ton de la plupart des voix, réelles ou non:



Exemple 13: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 1 à 3 (et 54 à 56, 127 à 129, 145 à 147).



Exemple 14: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 52 à 54.



Exemple 15: Debussy, *Etudes*, II, 12, *Pour les accords*, mesures 60 à 64 (et 151 à 155).

Répétons-le, l'harmonie des médiantes n'est peut-être pas une caractéristique très importante du style debussyste. Une technique comme celle de l'harmonie modale offre des possibilités autrement nombreuses: les

successeurs de Debussy l'ont d'ailleurs bien compris. Par la façon dont elle organise un certain atonalisme, l'harmonie des médiantes n'en est pas moins révélatrice de l'une des directions les plus marquées de la démarche de Debussy. Elle éclaire sa position vis-à-vis des expériences atonales de ceux qui ont choisi de suivre les traces d'un Mahler ou d'un Reger. Face aux expériences des contemporains viennois, elle sera sans doute pour certains l'expression même de la logique de l'esprit latin, elle apparaîtra peut-être comme une tentative désespérée de sauver l'atonalité libre de l'écueil du désordre, comme la dernière manifestation de la sensibilité à la valeur fonctionnelle des accords. Il ne nous appartient pas de poursuivre l'étude dans cette voie: notre propos restera purement descriptif. Debussy lui-même a d'ailleurs pu exprimer mieux que quiconque la valeur profonde de son harmonie: "... un accord dans l'édifice sonore n'a que l'importance d'une pierre dans un monument, et c'est dans la place qu'il occupe, le soutien qu'il apporte à la courbe flexible de la ligne mélodique, qu'il prend sa réelle valeur ..."16.

¹⁶ C. DEBUSSY, 'Du précurseur', dans *RSIM*, 15 mars 1913. Ed. mod. dans *Monsieur Croche et autres écrits*, F. Lesure éd., Paris, 1971, p. 229.