6e Année. — Numéro 5. 1er Mars 1903.

LE COURRIER MUSICAL

COLLABORATEURS :

MM. Aguettant — 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 — G. de Flagny — 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.

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 & Cie,
37, *boulevard Haussmann.*

DEMETS,
2, *rue Louvois.*

FROMONT,
40, *rue d'Anjou.*

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*.

Causerie sur Cl. Debussy[1]

Mesdames, Messieurs,

Si j'avais besoin de me persuader qu'il y a quelque courage à vous offrir un programme presque entièrement consacré à M. Claude Debussy, je n'aurais qu'à rappeler quelques-uns des jugements qui ont accueilli son œuvre la plus connue, *Pelléas* et *Mélisande*, au mois de mai dernier. Une partie de la critique a dénié à ce drame lyrique « le rythme, le chant, la tonalité », ce qui, il faut en convenir, ne laisse pas grand chose à une œuvre musicale. On est allé jusqu'à faire à sa musique le reproche qui doit être le plus sensible à un compositeur, et l'on a écrit qu'il n'y avait là « qu'un bruit, ou plutôt qu'un mélange de bruits divers et vagues : une porte qui grince, un enfant qui vagit au loin, des meubles qu'on déplace, le soupir du vent dans le feuillage ou sur les eaux ». Le reproche qu'on a fait le plus communément à l'auteur, ç'a été d'être confus et sans mélodie ; et l'on a vu revenir plusieurs des critiques adressées jadis, non seulement à Wagner, mais au lucide Rameau, au noble Gluck, et à bien d'autres. N'est-ce pas à Mozart, en 1805, qu'on reprochait ses « harmonies obscures » et les « vagues ténèbres » de ses inspirations ? Des Viennois cultivés, après la première audition de la 9e symphonie de Beethoven, déclarèrent qu'il n'y avait là que « confusion » *ein confuses Zeug*, déclare Grillparzer. Et de qui, et de quoi s'agit-il, lorsqu'en 1852 le feuilletoniste du *Moniteur* rapporte ceci : « On demandait par pitié une phrase, quatre mesures de mélodie... dans cette musique allemande sans goût, sans charme et surtout sans mélodie; car c'était là le refrain de toutes les critiques ? » Il s'agit, Mesdames et Messieurs, de la première de *Fidelio* au théâtre Italien. C'est d'autre part Bizet et *Carmen* qui se trouvent en cause dans ce jugement du *Figaro* : « Il a supprimé la mélodie... C'est le *discours* vocal ou instrumental qui le préoccupe, ce n'est pas le *chant*... Il a rompu avec l'harmonie, dans le sens concret et spécial du mot... »

Assurément, je ne prétends pas installer M. Debussy à côté de ces ancêtres-là et le mettre de plain-pied avec eux tous, sous prétexte qu'eux aussi avaient été accusés avant lui de tuer la mélodie : d'abord il y en a plus d'un avec qui il n'est pas en très bons termes ; et puis ce serait lui rendre le même service que l'ours de la fable, le jour où il s'arma de certain pavé légendaire. Mais ces analogies, à tout le moins, devraient instruire les doctrinaires du contrepoint, les rendre défiants de leur propre défiance. Car elles prouvent que si les contemporains, à l'audition d'une œuvre nouvelle, ne peuvent pas remuer le pied ou hocher la tête aux temps forts, se chanter intérieurement la conclusion évidente et prochaine d'une phrase, ou prévoir une modulation imminente, il ne s'ensuit pas que la postérité ratifiera leur

(1) Cette causerie précédait l'audition d'œuvres de Debussy dont le *Courrier Musical* a parlé dans son numéro du 15 décembre. et qui fut donnée à Lyon par Mme Mauvernay avec le concours de MM. V. Debay, Jemain et Witkowski.

effarement; bien des héros de l'histoire musicale ont été rangés, à leur apparition, parmi les « chevaliers » de la dissonance et de l'incohérence.

C'est que notre faculté de perception auditive ne semble pas être plus immobile, définitive et fixe que notre faculté de perception visuelle. De même que l'humanité semble avoir mis très longtemps, comme on l'a démontré, à discerner plus de trois couleurs dans l'arc-en-ciel, des complications et des raffinements harmoniques, des singularités tonales peuvent devenir supportables, et même agréables à une époque, alors qu'un âge antérieur n'y aurait perçu que discordance et grincement. Ecoutez encore ce que pouvait dire, en 1696, un des personnages du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault : « Du temps de nos pères, les musiciens n'employaient presque que des accords parfaits dans leurs compositions; ils n'avaient garde d'appuyer sur une fausse quinte, ni même sur une sixième, parce que ce sont des accords imparfaits; bien loin de se hasarder à faire une septième ou une seconde, qui sont de pures dissonances. Aujourd'hui, non-seulement on n'en fait aucune difficulté, mais on convient que c'est de ces accords imparfaits, et de ces sortes de dissonances bien placées et bien sauvées que se forme la plus excellente musique. Celle de nos pères qui n'était presque composée que d'accords parfaits ne peut plus se souffrir, et s'appelle aujourd'hui du *gros fa* par les moindres écoliers en musique ».

Le personnage de Perrault se serait-il trouvé à son aise si on l'avait transporté en pleine musique de Debussy ? Ce n'est pas très sûr; mais son aveu est d'autant plus précieux à retenir qu'une des particularités de l'harmonie de notre compositeur, c'est précisément l'emploi abondant d'accords jadis réprouvés, accords de 7e et de 9e, accords composés même des harmoniques naturels de la dominante. Et, mis au service d'un sentiment musical extrêmement raffiné, employés pour ajouter une émotion sensible à des idées ou à des impressions qui sortent à peine de l'inconscient de la rêverie ou même de l'hallucination, ces procédés sont d'une efficacité indiscutable, pour peu qu'on veuille s'y laisser aller, ne pas chercher des « phrases » et des « développements » dans un art qui vaut surtout par l'enveloppement, si je puis dire, et qui n'a parfois d'autre continuité qu'une persistante unité d'impression, qu'un rythme ou une tonalité sourdement poursuivis...

∴

Ce que l'on peut dire de la vie de M. Debussy se réduit à peu de chose et se confond à peu près avec les dates de sa carrière d'artiste. Il est né à St-Germain le 22 août 1862, ce qui lui fait un peu plus de 40 ans : l'âge où les compositeurs deviennent des *jeunes*. Il fit d'assez brillantes études au Conservatoire, remporta en 1882 un second prix d'harmonie et un second prix de piano, un second accessit de contrepoint et fugue. En tout cas il fut tout comme un autre l'élève de Lavignac, de Guiraud et de Marmontel; et les mauvaises langues racontent qu'en jouant du piano il marquait les temps forts de chaque mesure « en soufflant avec violence » : excès d'accentuation dont sa musique, en tous cas, s'est bien corrigée depuis. Sans doute convient-il de rapporter à peu près aux mêmes années d'apprentissage la composition de divers morceaux de la première manière de M. Debussy — une première manière qui ne fait guère prévoir les hardiesses de la suite, comme l'*Arabesque*, comme des œuvres presque ignorées, une *Tarentelle Styrienne*, une *Ballade Slave*, des romances intitulées *Fleur des Blés* et *Beau soir*, d'où l'influence de M. Massenet lui-même n'est point absente tout à fait. Détail curieux, les premières œuvres de M. Debussy, qui s'en tient aujourd'hui au prénom de Claude, sont signées de son autre prénom d'Achille, ou Claude-Achille, ou Achille-Claude; et il y aura là peut-être, pour les musicographes de l'avenir, une source de perplexités et d'incertitudes.

En 1884, notre auteur remporta le 1er grand prix de Rome, avec une cantate, l'*Enfant prodigue*, sujet académique s'il en fut, souvent proposé aux concurrents de l'Institut. Mais, le véritable « Enfant prodigue », ce fut le jeune compositeur lui-même, s'il est vrai que son envoi de Rome, la *Damoiselle Elue*, fut refusé par l'Académie des Beaux-Arts pour excessive modernité. Et, depuis lors, ce qu'on sait surtout de M. Debussy, ce sont des titres d'œuvres et des dates de première audition, le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les *Proses lyriques*, trois *Nocturnes*, une *Suite* pour piano, un quatuor à cordes, les chansons de *Bilitis*, six *Ariettes* de P. Verlaine, cinq *Poèmes* de Baudelaire, et nombre d'autres œuvres de chant et de piano, jusqu'à ce drame lyrique de *Pelléas et Melisande* qui a révélé au grand public le nom de M. Debussy, et donné du même coup libre carrière à la polémique. Tels sont les faits connus d'une existence qu'on dit plutôt bohême, où en tout cas l'artiste s'est peu soucié de révéler sa personnalité par l'interview, la confidence ou l'information.

∴

A défaut de témoignages directs autres que son œuvre elle-même, on est tenté de tirer quelques indications du caractère de ses poètes et librettistes préférés. C'est là, sans doute, de la littérature, mais il n'est pas indifférent de noter les affinités qui lient tel compositeur à tel écrivain, Saint-Saëns illustrant volontiers des poèmes d'Hugo, ou Scribe bâtissant des drames pour Meyerbeer. Or, les fournisseurs préférés de M. Debussy ont été surtout les poètes de l'inquiétude et de l'indéterminé. On dit qu'il a préféré rompre avec M. Cat. Mendès, qui écrivait une *Chimène* à son intention, parce qu'il sentait que ses prédilections le portaient ailleurs. Son envoi de Rome, la *Damoiselle Elue*, est inspiré par un poème de D. G. Rossetti, le préraphaélite anglais qui, vers 1850, dans le double domaine de la poésie et de la peinture, s'efforçait d'exprimer l'inexprimable du songe et de l'extase, la blancheur de visions comme celle de l'amante bienheureuse qui, trois lys à la main, sept étoiles dans les cheveux, s'incline du haut du ciel vers l'amant qu'elle attend. Ensuite, c'est Baudelaire, dans quelques-unes de ses pièces les plus languissamment souffrantes et poignantes; et Maeterlinck, le Shakspeare de tout ce qu'il y a, rôdant autour de la destinée humaine, de terreurs sans raison, d'inexplicables pressentiments, d'inquiétante et mystérieuse fatalité; et M. P. Louys dans telles évocations insinuantes d'amours alexandrines; et Stéphane Mallarmé, dont vous allez entendre le Faune rêver sous le soleil de Sicile et conter sa langueur ou son émoi à ses pipeaux accouplés, ou, comme disait le poète,

Au jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue

Notez d'ailleurs que, lorsqu'il est son propre librettiste, M. Debussy se propose des sujets et s'assigne des paroles très analogues à ces thèmes offerts par les poètes; car il est rare qu'un motif musical lui suffise par lui-même, pour le développement logique qui peut s'extraire de la moins complexe formule; il semble tenir à ce que sa musique soit une suggestion ou une évocation, de l'émotion ajoutée à un rudiment descriptif ou pittoresque, de la musique à programme si vous voulez, mais au programme volontiers estompé dans l'indéterminé et la rêverie. Dans une de ses *proses lyriques*, il nous convie à écouter « les songes des vieux arbres, sous la lune d'or » et « la nuit qui a des douceurs de femme, des mains semblant froler les âmes... » Il y a toujours un peu de ces subtils frôlements dans les idées musicales ou intellectuelles de M. Debussy.

∴

C'est autour de ces données, qui sont toujours des indications plutôt que des pensées, que le compositeur détermine, en quelque sorte, une atmosphère sonore. Il ne fait pas une paraphrase musicale de la parole, il ne procède pas au déploiement et à la combinaison des motifs mélodiques, il impressionne l'auditeur par la formation, la déformation et la transformation des accords, par la persistance d'un rythme ou l'insinuation d'un détail plus ou moins dissimulé. C'est ainsi que dans une des *Proses lyriques*, tandis que les paroles évoquent les rondes des petites filles dans les rues, le dimanche, l'accompagnement fait tournoyer sans relâche l'air populaire de la *Tour prends garde*. Dans le *Nocturne* intitulé *Sirènes*, le clapotis des vagues s'ajoute par endroits à un mouvement de berceuse contrariée qui se prolonge à travers le morceau. Dans *Pélléas*, bien des détails, non point descriptifs de la grossière façon, non point suggestifs non plus, mais plutôt évocateurs, balancement de branches, moutonnement de troupeaux, frisolis de l'eau, créent une sorte de disposition propice à l'intention du compositeur. Les thèmes caractéristiques, quand ils ne sont point absents, restent dissimulés, et vous risqueriez, Mesdames et Messieurs, d'être grandement déçus si vous vous attendiez à suivre des lignes et des contours précis, à discerner des masses polyphoniques en écoutant cette musique, hostile, délibérément au système qui déroule, développe et combine des motifs.

Car nous avons là-dessus l'aveu du compositeur lui-même; critique à la *Revue blanche*, durant quelque temps, il n'a pas caché son hostilité à la formule wagnérienne et à « l'étalement de la symphonie au théâtre », ni son peu de goût pour la tradition du développement thématique dont Beethoven a été le grand initiateur. Il écrivait aussi, à propos de Bach : « Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion... C'est infiniment plus « vrai » que les petits airs humains qu'essaye de vagir le drame lyrique. Surtout, la musique y garde toute sa noblesse, elle ne condescend jamais à s'adapter à ces besoins de sensiblerie qu'affectent les gens dont on dit qu'ils « aiment la musique »; plus hautainement, elle les force au respect, sinon à l'adoration. »

Il y a sans doute un peu de paradoxe, et le désir de s'affirmer en s'opposant à ses devanciers, dans l'hostilité que M. Debussy témoigne à la musique à développement, et au commentaire que la symphonie wagnérienne fait, souvent prolixement, des sentiments des personnages et des détails de l'action. Mais il y a aussi l'affirmation d'un tempérament très sûr de ce qu'il veut, très déterminé à réagir contre les tendances de l'époque dont Wagner a été le principal représentant. Il n'y aurait nulle inexactitude à comparer ce *credo* aux revendications des décadents en face des Parnassiens, ou des impressionnistes vis-à-vis des écoles antérieures de peinture. C'est aussi, très certainement, le même genre d'émotion un peu lancinante que procure la poésie de Verlaine, faite d'une poussière d'impressions successives, et la musique dont vous allez entendre — et goûter aussi, je l'espère — les harmonies irrégulières et les rythmes fuyants, tout un art, en somme, de jouer sur nos nerfs en tirant de leur froissement même une sorte de subtile jouissance.

Fernand BALDENSPERGER.