

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 Maclair — 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 nos dévoués Collaborateurs,
à nos Amis, à nos Lecteurs, nous
adressons nos meilleurs souhaits
de nouvel an.



L'Office du Courrier Musical est
transféré 2, RUE LOUVOIS.

S'y adresser pour tout ce qui con-
cerne 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 **PRI-
MES** 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.

FROMONT,

40, rue d'Anjou.

Nous adresserons, à chaque personne
ayant droit à notre prime, un **BOX**, 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 rece-
voir, et qui lui seront expédiées *franco*.



L'ÉTRANGER

DE VINCENT D'INDY

(Suite)

Tout autant que la donnée dramatique
et philosophique de l'*Etranger*, le texte et
la musique en sont profondément simples.
M. Vincent d'Indy s'est identifié à son su-
jet autant qu'il était possible de le faire,
et son inspiration s'est merveilleusement
affinée et épurée. Ceci n'est peut-être pas
très extraordinaire pour qui connaît l'at-
traction qu'exerce sur M. Vincent d'Indy,
la musique des maîtres du moyen-âge,
mais la souplesse et la puissance de cette
partition de l'*Etranger*, la nudité de ses
lignes ne peuvent qu'être pour tous un
sujet d'admiration. Une rigoureuse écono-
mie de tous les timbres, l'emploi judicieux
non seulement de chacun des instruments,
mais de chacun des registres, l'équilibre
exact des tonalités, d'où résulte que cha-
cune d'entre elle ressort avec le maximum
d'intensité, enfin l'extrême plasticité des
thèmes, tels sont les moyens d'action di-
rects de l'œuvre nouvelle de M. V. d'Indy,
ou du moins ceux dont l'analyse est pos-

sible à faire. ceux qui plus ou moins res-
sortent du métier musical.

M. d'Indy a résolument adopté, dès
Fervaal, le leitmotif. Il est devenu banal
d'argumenter pour ou contre ce système ;
ce qu'il faut établir, c'est d'abord qu'on le
comprend, en général, d'une façon trop
étroite. M. d'Indy s'est expliqué lui-même
sur ce sujet dans la préface de son *Traité
de Composition* (1).

En principe, rien de plus ridicule qu'un
catalogue de thèmes stéréotypés, consti-
tuant en quelque sorte la clef d'une par-
tition, réduite ainsi à l'état de problème
cryptographique. Car voilà ce que sont,
pour certaines gens, la *Tétralogie*, *Parsi-
fal*, *Fervaal*.

Dans le présent travail, je tâcherai de
montrer, après tant d'autres, que le leit-
motif n'est autre chose que la forme la
plus simple d'une idée musicale, forme à
laquelle correspond, dans le drame, une
idée générale, également sous sa forme la
plus simple ; que ce leitmotif a la même
plasticité que l'idée à laquelle il s'associe,
et constitue, en résumé, l'élément indispen-
sable de toute musique dramatique. Alfred
Ernst a découvert le leitmotif dans les œu-
vres de Gluck, de Mozart, de Weber ; il ne
sera pas inutile de rappeler que *Pelléas et
Mélisande*, œuvre d'un antiwagnériste s'il
en fut, n'en contient pas moins deux thè-
mes conducteurs très nettement caractéri-
sés.

Pour en revenir aux guides thémati-
ques, il reste vrai que les ouvrages de M.
de Wollzogen furent bien loin d'être inu-
tiles à quiconque voulut étudier la *Tétra-
logie* ou les *Maîtres Chanteurs* ; moi-

(1) Ce qu'écrit M. d'Indy au sujet du thème
dit de l'Épée est d'autant plus exact que, lors-
que ce thème apparaît pour la première fois,
à la fin de *Rheingold*, rien de relatif à l'épée
ne se trouve dans la partition, mais seulement
l'indication suivante : « Wotan est comme saisi
d'une grande pensée. »

même, je garde à l'auteur des *Leitfaden* toute la reconnaissance qu'il mérite pour avoir rendu facile un travail long mais indispensable. L'en dirai autant de MM. de Bréville et Gauthier-Villars dont on connaît l'excellente étude sur *Fervaa!*.

Pour étudier une partition, il est indiscutablement commode d'en classer les éléments musicaux sous des étiquettes. Je tâcherai de rendre mes dénominations aussi peu restrictives que possible, et de toute façon, il ne faudra point les prendre trop à la lettre.

Lorsqu'on lit pour la première fois la partition de l'*Etranger*, l'extrême simplicité des moyens employés par M. V. d'Indy saute aux yeux tout d'abord. Il semble que d'une gigantesque floraison d'idées, l'auteur ait peu à peu éliminé tout ce qui n'était pas indispensable, pour ne livrer que l'essence pure et puissante de sa pensée musicale, sous la forme la mieux appropriée à ce drame concentré, austère, et pourtant grandiose, M. d'Indy semble s'être attaché à rejeter tout ce qu'il pouvait y avoir de trop extérieur dans son œuvre : il veut parler au cœur, non aux sens, et c'est un drame intime, dans toute la force du mot, que l'*Etranger*, à peu près comme les *Pèlerins d'Emmaüs* sont de la peinture intime.

Le luxuriant orchestre de *Fervaa!* s'est infiniment simplifié ; à cela rien d'étonnant. Ce qui convenait à l'ample épopée cévenole serait évidemment déplacé dans le cadre moins immense d'un village de pêcheurs, et les saxhorns clamant la gloire du fils de Raidrig s'appliqueraient mal à l'humble apôtre du bien. Mais M. d'Indy ne s'est pas borné à employer un orchestre moins nombreux ; il a poussé la condensation de l'instrumentation et l'économie des timbres à ses limites les plus extrêmes. Non seulement il obtient par là un maximum d'effet avec un minimum de moyens, mais cette innovation a de plus deux résultats pratiques appréciables : que d'abord, l'exécution est considérablement facilitée, quoique nécessitant une perfection plus grande ; ensuite, que rien de l'œuvre, absolument rien ne doit échapper au public. L'orchestre ne peut à aucun moment couvrir la voix des chanteurs, et à aucun moment la surabondance des détails ne fatiguera l'auditeur ni ne l'obligera à disperser son attention. Et c'est par là surtout que l'*Etranger* est une œuvre forte et nouvelle.

L'orchestre ne comprend que les instruments ordinaires : quintette à cordes, bois par groupes de trois, trois trompettes, quatre cors ; dans la finale seulement des trombones à six pistons viennent s'ajouter

à l'habituel quatuor des gros cuivres, dont la basse est fournie, non par l'équivoque tuba, mais par un trombone contrebasse. Ceci, de même que les clarinettes uniformément en *la* exigées par l'auteur, sera évidemment cause de bien des difficultés de la part de MM. les instrumentistes. Ajoutons à cette liste les harpes, les timbales chromatiques et la cloche en *mi* bémol qui sonne, au premier acte, l'Angelus du soir. Le triangle et les cymbales n'interviennent que dans le second acte. Le premier en effet est tout psychologique, tout intérieur ; vers la fin de celui-ci seulement, l'action se noue brusquement, et la brutalité des événements, dans le second acte, la dénoue.

Tout est donc, ici encore, de la plus rigoureuse logique. Abordons maintenant l'étude de la structure musicale de l'œuvre ; pas plus que dans tout ce qui précède, nous ne rencontrerons ici de complications.

Le thème capital de l'œuvre est une très simple mélodie tirée de l'office du Jeudi-saint, où elle s'applique aux paroles

Ubi Caritas et Amor Deus ibi est

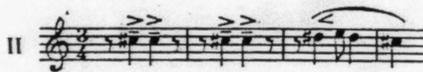
Ce thème, qui symbolise la promesse divine et fait rayonner autour de lui l'espérance et la foi règne sur l'œuvre entière. Et quand les événements sont accomplis, dans le rapide dénouement qui nous laisse atterrés, une dernière fois violoncelles et altos l'énoncent comme un peu attristé et pourtant immuable, tandis que revient aussi le thème de l'émeraude, chanté par une petite trompette en *ré* dont la sonorité se teinte de mystère au contact des sons harmoniques des harpes...

Mais ce que je viens de dire n'aura de valeur que si la signification du thème en question apparaît comme évidente et s'impose sans possibilité de doute. Car je l'ai dit, une œuvre d'art ne doit pas nécessiter de clef. Peu importe que ce thème soit ou non un chant d'église ; ce qu'il faut, c'est qu'il vaille par lui-même et que le rôle en soit clair. Or, même pour quiconque n'en connaîtrait pas l'origine, aucune hésitation sur le sens de ce thème ne saurait s'élever : dès l'introduction il est, par deux fois, proclamé avec toute l'autorité d'un dogme (voir la partition de piano, pages 4 et 5) ; et, ce qui est plus précis, un trombone solo doublé par les basses du quatuor l'énonce au moment où Vita (ibid. p. 48) déclare à l'Etranger que ses paroles « semblent les préceptes mêmes que le doyen lit en chaire ». Il plane aux violons divisés, dans la région aiguë, après que l'Etranger a prononcé ces paroles : « Servir les autres,

voilà mon unique pensée » (p. 50, l. 2). Ce thème est donc bien celui d'un devoir tracé par la Providence et je le dénommerai thème de la *Mission*. (I)



Pour simplifier la présente étude, je grouperai les thèmes suivant l'ordre de leur dérivation ou suivant les affinités que l'on y remarque. Le premier groupe se rattache tout entier au thème de la mission, et chacun saisira sans peine la parenté des diverses figures très simples que je rapproche ici. Ainsi le thème de l'*Émeraude* (II) (voir p. 16, mes. 9) laquelle n'est autre chose que le symbole tangible de la mission, est une simple modification du premier, comme on le verra par la simple comparaison :



Et un nouveau thème, que j'appellerai thème de l'apostolat de l'Etranger, et par généralisation thème de *Bonté* (III), débute absolument de la même façon que le thème de l'*Émeraude* : corrélations matérielles qui confirment le lien logique existant entre les diverses idées très claires que je viens de définir.

Ce thème de bonté accompagne l'entrée de l'Etranger (p. 8, dernières mesures) ; le sens nous en est donné p. 49, dernières mesures, au chant. Au même endroit (p. 50, mes. 2) les altos exposent une forme plus exaltée, plus volontaire du même thème que j'appellerai thème de l'*Asservissement* au devoir (IV).



Et pourtant, aider les autres ;



Celui-ci se fait entendre encore (p. 132, mes. 5) au moment où l'Etranger sent plus que jamais qu'il est esclave de sa mission.

Et c'est au même sentiment de devoir que Vita fait appel (p. 129, dernière ligne, au chant) quand elle exhorte l'Etranger à ne pas la quitter.

Au deuxième acte, lorsque l'Etranger révèle à Vita sa mission et ses voyages, une nouvelle forme plus chantante du thème I se développe (Ex. I bis, p. 119 sq.).

Je placerai enfin dans le même groupe le motif de la *Confiance* de Vita (V), confiance calme et presque filiale, évidemment inspirée par la bonté de l'apôtre (voir p. 36 l. 2).



Une des idées directrices est donc celle de devoir ; nous venons d'examiner les formes musicales qui s'y rapportent. Quant à l'autre élément capital de l'œuvre, il est en opposition absolue avec le premier et se résume, musicalement parlant, en les diverses formes d'un thème relatif à tout ce qui est douloureux et pénible : la pauvreté des pêcheurs, la haine qui s'attache à l'Etranger, voire l'angoisse inspirée par la mer furieuse (p. 159 et 162) ; tantôt, rapide et sifflant, il semble poursuivre de ses notes martelées le héros du drame ; tantôt, grave et lent, il donne dans le *pp* l'impression de résignation douloureuse ou, dans le *ff*, celle d'une fatalité immuable ; c'est, en un mot, un thème de malheur, de *Misère* (VI).



Quoiqu'il ne se rattache pas d'une façon absolue au précédent, on peut placer ici le thème de force brutale et de *Vigueur* physique (VII), généralement relatif à André, mais qui, dans le second acte (p. 190, mes. 7), s'applique aussi à l'Etranger.



Ce rapprochement est d'autant plus loisible qu'André, l'être physique et brutal, est en quelque sorte un raccourci de tous les êtres dont la commune ignominie est cause des souffrances de l'Etranger, et chassera de la vie celui-ci avec celle qui l'aime.

Tous les sentiments tendres sont exprimés par les formes multiples d'un seul et

même thème. Il y a en effet une relation matérielle évidente (l'imitation presque rigoureuse par mouvement contraire) entre le thème de grâce simple et de *Jeunesse* (VIII) relatif à Vita (p. 22, mes. 3),



oui, c'est An - dré,

et le thème d'*Amour* proprement dit (IX). Ce thème lui-même, s'applique d'abord à Vita (p. 40 dernière ligne),

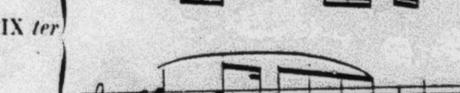


qui se laisse aller, sans lutte, à ses sentiments. Une forme presque semblable, moins hésitante toutefois et plus sereine (IX bis) se présente lorsque l'Etranger à son tour, cède à sa passion (p. 47, première ligne).



Ce thème est suivi (ibid., l. 4 et 5) d'une forme ample et exaltée du thème de jeunesse, laquelle me paraît pouvoir être considérée comme un thème d'union.

Plus tard, lorsque Vita, éperdue, supplie son ami de rester, le thème d'amour reparaît sous une forme nouvelle (IX ter) plus angoissée (pp. 119, l. 1 et 126, l. 1 et 2), qui joue un rôle très important dans le prélude du second acte (pages 87, l. 3 et 89, l. 2, etc.).



Cresc

Une forme secondaire du thème de Vita, plus spécialement relative à la jeunesse impulsive (VIII bis), offre tout comme le thème de vigueur ce caractère, qu'après s'être appliquée à Vita (p. 26, ligne 1 au chant, ligne 2 aux violons), elle se rapporte à l'Etranger (p. 127, mes. 9) et, plus loin (p. 170, mes. 5), à l'idée générale de jeunesse, à « l'amoureuse de chair ». J'indiquerai encore, comme très caractéristique, l'apparition du même thème au hautbois (p. 74 mes. 8, et 79, mes. 8), où, douloureusement, il symbolise la jeunesse aimante froissée par la brutalité de la vie.

Enfin je placerai dans le même groupe un nouveau motif de *Confiance* (X), plus attendrie cette fois et produite en réalité par l'amour naissant (p. 41, mes. 6 sq.).



Reste à parler des thèmes pittoresques, ceux dont le rôle est purement extérieur. Ils sont en petit nombre, et un seul d'entre eux joue un rôle particulièrement important. C'est le thème de la *Mer* (XI), une simple figure arpégée en triolés, souple et expressive comme une formule d'accompagnement de Schubert :

Confiée aux violons et aux altos, elle enveloppe l'introduction entière. Plus loin, elle s'atténue en accord doucement syncopés, pour dépeindre la tempête apaisée (p. 15, mes. 2 sq.) ; enfin, partout dans le drame elle est présente, et on en suivra sans peine les apparitions successives.



La rapide gamme des basses (XII), à laquelle s'associe l'idée de gros temps, de tempête, ne fait qu'apparaître dans la première scène (pages 12, dernière ligne et 13, *passim*), et ne s'entend plus que



dans la finale, dont elle est un des éléments les plus importants (à partir de la page 158).

Citons enfin le joli thème de fête (XIII, page 36, dernière mesure), si