



Le Problème du Leit-Motiv



Le leit-motiv est, depuis Wagner, le plus puissant moyen d'illustration psychique musicale. Hartmann, compositeur en même temps que philosophe, souligne dans la partie systématique de son esthétique que le leit-motiv, tout en compromettant l'unité musicale de l'œuvre, est le moyen le plus efficace pour faire revivre des sentiments complexes déjà vécus ou pour anticiper sur le moment psychique à venir (1).

On a attribué bien à tort à Richard Wagner le nom ainsi que la création du leit-motiv. Les formes primitives du leit-motiv, nous les trouvons — comme on le verra plus loin — déjà deux cents avant Wagner. Et le nom lui-même du leit-motiv n'apparaît dans aucun écrit théorique du maître. La dénomination du leit-motiv provient d'un de ses fidèles les

(1) Eduard Hartmann : *Aesthetik. Philosophie des Schönen*. Leipzig, 1887. C'est presque de la même façon que M. Charles Lalo caractérise, dans son excellente *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique* (1908), le leit-motiv. Il est dommage que M. Lalo ne cherche pas l'origine psychologique du problème.

plus intimes, le baron Hans von Wolzogen qui créa ce néologisme et s'en servit pour la première fois en 1887 dans le *Musikalisches Wochenblatt* (1).

Wagner lui-même désigne les leit-motifs par le mot *Grundthemen* (thèmes fondamentaux) (2), ce qui est plus juste et plus précis, car le motif est, comme on le sait, la plus petite unité de forme, tandis que les leit-motifs wagnériens sont parfois de véritables thèmes périodiques.

Du problème du leit-motiv et de son histoire on ne s'est occupé que tout récemment. Nous n'ignorons pas que van Santen Kolff (3) déjà, dans l'année 1886 des *Bayreuther-Blätter*, avait essayé de résumer l'évolution du leit-motiv et que, dans la suite, le baron von der Pfordten (4) et Guido Adler (5) en ont fait l'objet de leurs recherches, mais personne jusqu'ici n'a examiné de près la question dans toute son étendue. Bien des historiens représentent la technique de motifs wagnériens comme un style né de soi-même, sans aucun prédécesseur. Richard Sternfeld (6), dans les *Annales Wagnériennes de Frankenstein* de 1907 proclame encore hautement avec l'orgueil du vrai bayreuthien : « C'est Wagner qui a créé le leit-motiv sans aucun prédécesseur. » Au cours des trente dernières années le nombre de ceux qui cherchèrent l'origine du leit-motiv ne fit qu'augmenter. Et l'on est arrivé à la conclusion que ce procédé est le résultat d'une longue évolution. A cet égard les recherches d'Eugen Schmitz (7) sont d'une importance décisive. Elles nous convainquent que la manière du jeune Wagner se trouve réalisée déjà chez Cherubini.

On essaiera ici d'exposer pour la première fois dans son ensemble le développement du leit-motiv.



Dans le développement du leit-motiv, on découvre deux fonctions bien distinctes : l'une musicale, et l'autre psychologique ou plutôt drama-

(1) *Motive in Wagners Götterdämmerung* (*Musikalisches Wochenblatt*, 1877, No. 8-19) et *Thematischer Leitfaden durch die Musik : Richard Wagners Festspiel : Der Ring der Nibelungen*. Leipzig, 1878.

(2) Wagner : *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*. Gesammelte Schriften, tome X.

(3) *Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv*.

(4) *Musikalische Essays*. München, 1897.

(5) Richard Wagner. Leipzig, 1904.

(6) *Zur Entstehung des Leitmotivs bei Richard Wagner*.

(7) Richard Wagner. Leipzig, 1909.

tique (1). La fonction psychologique est la plus ancienne. Les peuples primitifs, dans leurs mimodrames et leurs pantomimes accompagnés de musique, caractérisaient certains mouvements, certains sentiments et certains personnages par des rythmes, des sons ou des bruits constamment répétés. Ils se sont donc servis, eux aussi, de l'association des idées ou — si l'on veut — du thème associatif. Plus tard dans la musique primitive cette fonction psychologique des accents répétés s'affaiblit et dans l'homophonie claire et calme de l'antiquité nous n'en voyons que des traces (2).

Dès lors ce n'est plus le côté psychologique du motif qui nous apparaît dans la musique, mais c'est la reprise d'un motif dans une intention purement musicale, dépourvu de tout élément associatif. Il s'agit de ce qu'on est convenu d'appeler le motif central, dont l'Ars antiqua a fait un véritable système. Il passe à travers les messes, les motets, les hymnes, comme *cantus firmus* (motif de tête). Ce *cantus firmus* est tantôt une chanson populaire, tantôt un thème grégorien. Un exemple suffit. Presque tous les déchanteurs de l'Ars antiqua ont développé la plus célèbre chanson militaire française du moyen-âge : *l'Homme armé*. Au XVII^e siècle le type de toccata de Froberger marque déjà un progrès considérable. Cette toccata se compose de différentes parties reliées par un thème général et central. Chaque partie développe le thème central d'une manière différente, de sorte qu'on trouve dans toute la toccata une seule idée fondamentale, mais, chaque fois, sous une forme thématique différente. Des suites de variations présentent une construction semblable. Ici les motifs sont d'un caractère absolument musical et ne révèlent aucune intention psychologique. On rencontre pourtant de plus en plus fréquemment la musique descriptive. Le fameux canon vieil anglais *Sumer is icumen* caractérise déjà avec un motif original le coucou (3). Cette tendance met

(1) Le traité qui s'occupe le plus amplement de l'évolution du motif musical, est l'œuvre de Leonard Wolff : *Das musikalische Motiv*. Bonn, 1891.

(2) Néanmoins la musique grecque connaissait l'imitation de la nature, l'expression de quelque programme. Nous en avons le meilleur spécimen dans un des nomos pythiques du célèbre aulète *Sakadas* qui représente en cinq parties le triomphe d'Apollon sur le dragon. Pour rappeler le crissement de dents du dragon, on se sert d'un motif à reprise appelé *odontismos* et produit sur l'aulos par un jeu spécial. Voir Guhrer : *Altgriechische Programmusik*. Wittenberg, 1904.

(3) Voir l'excellente étude de Michel Brenet : *Les origines de la musique descriptive*, dans le volume *Musique et musiciens de la vieille France*. Paris, 1911.

parfois les formes les plus pures au service de quelque programme. Ainsi nous découvrons parmi les toccatas de Frescobaldi une description de bataille : *Capriccio sopra la battaglia*. Cette illustration est décidément fondée sur l'association. Certains motifs typiques peignent ou représentent un tableau, mais leur rôle se restreint à une imitation un peu primitive, de même que la chanson de Jannequin s'épuise dans un naturalisme naïf. Le *ricercar*, le *tiento*, la *canzone da sonar*, la symphonie, le *ground*, la sonate, la suite, les divers morceaux imitatifs polyphoniques, soit instrumentaux ou vocaux, contiennent presque toujours quelque élément descriptif. Cette manière de composer était en vogue particulièrement chez les clavecinistes et virginalistes. Les musiciens de la cour d'Henri IV et de Louis XIII appliquaient aussi des motifs descriptifs dans leurs ballets pour caractériser des personnages et des états d'âmes (1).

Quand le genre musical le plus caractéristique des temps modernes, l'opéra, se forme, aussitôt les monodistes florentins saisissent l'élément dramatique de la reprise d'une idée musicale. D'abord on ne répète que des parties de chœur. Dans les deux opéras *Euridice*, composés sur le même texte par les deux grands maîtres du style représentatif, Peri et Caccini, on entend à plusieurs reprises la même partie de chœur. Le chœur : *Sospirate aure celesti, lagrimate selve e campi* est rendu dans les deux pièces par des mélodies également sinistres et mornes qui reparaissent plusieurs fois avec l'intention nettement déclarée de produire des effets de gradation. Ainsi dans la scène plaintive du berger ce chœur revient comme un refrain. Dans le drame pastoral d'*Eumelio* d'Agazzari (1606) on trouve une variation mélodique au cours de laquelle ce thème reparaît avec des ornements de plus en plus riches (2). Arnold Schering fait mention de l'oratorio en dialogue de Biagio Tommasi de 1661 : *l'Expulsion du Paradis* dans *Il primo libro dei sacri fiori*. Quand Ève parle de la perfidie du serpent, on entend la même mélodie molle et caressante qui avait déjà paru lorsque Adam se débattait contre les séductions d'Ève (3).

(1) Voir Henry Prunières : *Le ballet de cour en France*. Paris, 1914.

(2) Ambros : *Geschichte der Musik*. Leipzig, 1909, tome IV.

(3) Arnold Schering : *Die Anfänge des Oratoriums*. Leipzig, 1911.

Dans ces œuvres les motifs à fonction dramatique ne se présentent que dans les parties vocales. C'est chez Monteverde qu'apparaissent pour la première fois des motifs dramatiques repris dans les parties instrumentales. Dans sa musique, il ne développe pas seulement les états d'âme de ses personnages, mais aussi le contenu psychique de leurs paroles et il applique ainsi, conséquence logique du procédé, le thème associatif. Dans l'*Orfeo*, quand Orphée entre aux enfers, les trombones, les cornets et les régales donnent un thème, qui retentit ensuite, très piano, aux altos, aux registres tendres de l'orgue et au clavecin, quand Charon s'assoupit. Dans l'*Incoronazione di Poppea* il emploie pour caractériser Othon une figure musicale qui se fait entendre en plusieurs scènes du premier et du deuxième acte (1). Ce nouveau système se fraye pas à pas un chemin mais il faudra encore un certain temps pour qu'il devienne le principe dominant du théâtre lyrique. Par instants Scarlatti s'en sert aussi, ainsi que d'autres maîtres napolitains. Néanmoins les maîtres du *bel canto* italien, hésitant toujours entre l'air et le récitatif, mettront encore bien des années à reconnaître l'énergie dramatique renfermée dans la reprise des motifs.

Avec les compositeurs de théâtre, les classiques de la musique pure aiment aussi à introduire des idées musicales, liées à des images. Bach qui savait merveilleusement ranimer l'esprit gothique de la polyphonie en l'emplissant de mouvement et de verve dramatiques, emploie lui aussi des motifs symboliques. Le premier choral de son oratorio de Noël : *Wie soll ich dich empfangen* est chanté sur la mélodie du choral : *Oh Haupt voll Blut und Wunden* pour faire pressentir, dès l'Avent, la Passion de Notre-Seigneur. Schmitz désigne cette méthode par le nom de reprise indirecte de motif.



Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle l'intérêt des musiciens se tourne soudain vers le motif directeur. Georges Benda est le premier qui

(1) Hugo Goldschmidt : *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im XVII. Jahrhundert*. Leipzig, 1901, tomes I, II.

sous l'influence de Rousseau essaye de rompre complètement avec l'ancienne forme de l'opéra bâtie sur le récitatif et l'air. Son duodrame *Ariane à Naxos* (1775) est expressément un opéra à mélodie continue (durchkomponiert). Benda emploie sciemment des thèmes identiques pour exprimer des sensations réitérées (1). La brève ouverture commence par un motif en *mi* bémol majeur que nous entendons tout au début de la pièce pour interpréter les tourments de Thésée, puis la plainte d'Ariane. Ce motif est donc constamment associé au même sentiment de peur, d'abandon et de langueur.

Neuf ans après était donnée la première de *Richard Cœur de Lion* de Grétry (1784). Dans ses écrits théoriques, comme dans ses opéras, Grétry professe des principes, dont la modernité ne laisse pas de nous frapper. Il emploie avec esprit de suite la reprise des mélodies. Il l'appelle un pivot, autour duquel tourne toute la pièce. Dans cet opéra l'air du ménestrel Blondel, *Une fièvre brûlante*, ne reprend pas moins de neuf fois. Dans ses *Mémoires ou Essais sur la Musique* (1789) anticipant sur les commentaires de Wagner, Grétry nous raconte pourquoi et comment il a appliqué le thème du ménestrel.

Il apparait — dit Grétry — dans les endroits suivants : Premier acte : 1^o Lorsque Blondel veut fixer sur lui l'attention de Marguerite ; 2^o Lorsqu'elle le prie de jouer souvent cet air, il le recommence. Deuxième acte : 3^o La ritournelle de la scène avec Richard ; 4^o Un couplet ; 5^o Un autre couplet avec refrain ; 6^o Il joue l'air avec fracas pour se faire arrêter. Troisième acte : 7^o Lorsqu'il chante dans la coulisse pour être introduit devant Marguerite ; 8^o Dans le morceau d'ensemble Oui, Chevaliers... ; 9^o Dans le dernier chœur. Il était aisé de fatiguer les spectateurs, en répétant si souvent le même air, mais il faut remarquer que la première fois il est joué sans accompagnement, la seconde fois avec variation, la troisième avec accompagnement, les quatrième et cinquième avec paroles, la sixième, joué seulement avec variations à doubles cordes, pour indiquer qu'il veut faire beaucoup de bruit ; la septième il chante sans accompagnement la moitié du refrain seulement, la huitième dans le morceau d'ensemble Oui, Chevaliers... il chante son air sur une mesure différente ; n'est-ce pas comme s'il disait : Sa voix a pénétré mon âme, en chantant l'air, qu'il fit pour vous ? La neuvième fois enfin, dans le dernier chœur, cet air est chanté en trio. Sans doute il fallait présenter cet air sous autant de formes différentes, pour oser le répéter si souvent, cependant

(1) Edgar Istei : *Die Entstehung des deutschen Melodramas*. Berlin, 1906.

je n'ai pas entendu dire, qu'il fût trop répété, parce que le public a senti que cet air était le pivot autour duquel tournait toute la pièce.

Cette naïve et charmante explication montre que Grétry voulait caractériser, par la « réminiscence », les phases de l'action (1).

Au cours du XVIII^e siècle, l'élément dramatique, dans l'opéra, empiète de plus en plus sur la partie musicale. Gluck déclare dans la préface d'*Alceste* que dans la tragédie lyrique la musique doit être mise au service du drame. L'action, le drame est l'essentiel, et le devoir de la musique c'est de le rendre sensible. Cette profession de foi se propage un peu partout et fait de la reprise des motifs un effet populaire du drame lyrique. Mais Gluck lui-même n'en fait pas un système ; il ne l'emploie que par occasion. Ainsi dans *Iphigénie en Tauride*, où la musique de tempête du premier acte s'entend de nouveau dans le quatrième, lors du combat des Grecs avec des Scythes. Parmi les anciens maîtres de l'opéra-comique, ce sont surtout Monsigny et Duni (2) qui en font usage à la manière de Grétry. Un des meilleurs théoriciens (et musiciens) de cette époque, le comte Jules de la Cépède, dans son œuvre *La Poétique de la Musique* (1785), recommande aux compositeurs d'employer la reprise des motifs pour peindre les personnages et les dispositions de l'âme. La Cépède est le premier en date, qui pose sciemment la théorie. Son système d'esthétique musical, fondé sur le rationalisme du XVIII^e siècle, est surprenant de profondeur. Le drame lyrique a pris dans sa conception une forme tout à fait moderne. Pour lui donner une unité, il recommande deux moyens : « rappeler des phrases agréables » et relier les diverses parties par des transitions ou « liaisons musicales ». Dans le 1^{er} volume (4^e chapitre : *De la tragédie lyrique*), cette pensée s'exprime ainsi :

Cette manière de rappeler des phrases agréables, des chants expressifs déjà entendus, ou des tableaux déjà présentés pourra servir au musicien à lier avec la pièce les épisodes, que le poète y aura introduits.

(1) Dans *Aucassin et Nicolette* il applique aussi le système de la réminiscence, mais moins systématiquement.

(2) Georges Cucuel : *Les créateurs de l'opéra-comique français*. Paris, 1912.

Dans la technique du drame musical, d'après La Cépède, la reprise des motifs a deux significations. L'une qui est purement musicale, c'est-à-dire formelle : la mélodie, en se répétant, donne de la cohésion. Quant à la fonction psychologique de la reprise, voici ce qu'il en dit :

Le musicien peut rappeler ces morceaux touchants déjà entendus, ou en plaçant au milieu de ses personnages les chants les plus marqués de l'air, qu'il veut rappeler et dont il veut faire revivre l'effet ou en répandant ces chants dans les accompagnements qu'il fait entendre, ou en rappelant simplement les accompagnements du morceau dont il invoque le secours, et en les faisant servir d'accompagnements ou de chant, dans le moment où il a besoin de beautés étrangères.

A cette époque, Lesueur avait déjà atteint le comble de sa popularité. Son œuvre théorique principale s'intitule : *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*, etc. (1787). C'est surtout dans la musique d'église qu'il met en usage la reprise de mélodies. Selon l'esprit du moyen-âge, mais avec des procédés modernes, il veut rendre la messe *une*. Il faut que les diverses parties soient en *rapport direct* avec *l'idée totale*. Cette idée totale, Lesueur, lui aussi, la choisit le plus souvent parmi les chants grégoriens. Comme pour La Cépède, la répétition de la mélodie n'est pas seulement un principe de forme, mais elle tend à peindre, à illustrer, elle est donc d'ordre associatif (1).



Pour montrer combien la valeur de la reprise de certaines mélodies ou de certains fragments de mélodie était déjà reconnue partout en Europe, nous extrayons un passage d'une lettre de Goethe au compositeur Kayser. Goethe était en train d'écrire le livret d'opérette *Jeu, Ruse et Vengeance* dont la musique fut composée par Kayser dans un style mêlé d'opera-buffa italien et de Singspiel allemand. Goethe l'engage à composer une idée mélodique principale qui devrait reparaître çà et là modifiée dans

(1) Lamy : *Jean-François Lesueur*. Paris, 1912.

les modes et le rythme et qui établirait l'unité de l'action au point de vue musical. Voici ce qu'on peut lire dans la lettre datée de Rome le 6 février 1787 :

Le duo : *la joie se présente*, etc., je me l'imagine comme un chant très court, devant reprendre la mélodie de la fin du premier acte : *Je t'invite à la joie*, etc. C'est toujours d'un joli effet, quand une mélodie, produite au commencement de la pièce, revient à la fin et rappelle pour ainsi dire l'accomplissement d'une prophétie (1).

La même année avait lieu à Prague la première représentation du *Don Juan* de Mozart où l'on trouve en plus d'un endroit des reprises de motifs. Rappelons seulement l'air de Leporello dont la marche descendante ne reparait pas moins de huit fois dans l'allegro. Ou bien dans les *Noces de Figaro*, la figure si mouvementée, par laquelle Mozart exprime la tendresse de Marcelline pour Figaro et qui se fait entendre au commencement, au milieu et à la fin du grand sextuor. Les autres œuvres de Mozart nous offrent aussi des exemples de ce procédé.

Encore un fait. E. A. T. Hoffmann, dans sa critique de l'*Egmont* de Beethoven, reproche au compositeur de ne pas avoir employé la reprise de mélodies, ce qui aurait été à son avis une idée excellente. Voici les propres termes de l'auteur :

« Laisse-moi donc mourir, pour moi plus de joies après celle-ci », s'écrie Klärchen, puis survient un passage de joie allegro en ut majeur : mais dès la seconde mesure un point d'orgue, le hautbois fait une cadence, encore une mesure pleine d'allégresse et le hautbois fait une seconde cadence. N'aurait-il pas été habile d'introduire ici la mélodie de la chanson : « Plein de joies et plein de peines » (2).

Du reste Beethoven n'ignorait pas le rôle dramatique et musical de la reprise de motifs. Témoins, pour le drame, *Fidélío*, pour la musique pure : la *Symphonie avec chœurs* dont la partie finale résume les idées principales de toutes les parties précédentes.

(1) Correspondance de Goethe dans l'édition de Weimar. Voir C. A. H. Burkardt : *Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kayser*. Leipzig, 1879.

(2) Edgar Istel : *E. A. T. Hoffmanns Musikalische Schriften*. Stuttgart, 1906.



Avec Cherubini, nous approchons de Wagner. Cherubini emploie, dans une de ses pièces, la réminiscence, sans rompre la construction habituelle de l'opéra. La pièce en question, *les Deux Journées*, fut représentée en 1800. C'est une histoire sentimentale, très en faveur à l'époque. Mazarin a mis à prix la tête du comte Armand. Le comte et sa femme sont sauvés par Micheli, porteur d'eau savoyard, dont le fils, Antonio, avait été sauvé de la famine par le comte Armand lui-même. Si ce sujet naïf n'a pas d'intérêt, la technique musicale est toute pareille à celle dont se sert le jeune Wagner dans ses premières pièces : *Les Fées*, *La défense d'aimer* et *le Vaisseau Fantôme*. Tous ces opéras ont pour trait commun d'être issus d'une idée musicale centrale, qui renferme les germes thématiques de toute la partition. C'est la méthode de Cherubini (et sa pièce a été connue par Wagner à Würzburg). *Les Deux Journées* contiennent deux reprises de motifs. Il n'y en a qu'un qui nous importe. Tout au début du premier acte apparaît la romance d'Antonio : *Un pauvre petit Savoyard mourait de faim et de souffrance*. La strophe se divise en deux parties, l'une en sol mineur, l'autre en sol majeur. La mélodie s'entend déjà dans l'introduction jouée par la flûte, la clarinette et le basson, et chaque fois qu'elle reparait, soit au chant, soit à l'orchestre, elle devient le symbole de la bienfaisance, de la bonté du cœur. L'autre chanson que l'on rencontre, à plusieurs reprises, également est l'air en 3/4 de Micheli (en mi bémol majeur), *Guide mes pas ô Providence*. Hohenemser (1) donne une statistique exacte des endroits où sont reprises les mélodies. Elles ne subissent — cela va sans dire — aucun changement de rythme ni de mode. La romance d'Antonio se retrouve au finale du premier acte, mais avec une cadence un peu modifiée. Plus tard on l'entend à nouveau. Au deuxième acte quand le porteur d'eau est arrêté devant la porte de Paris et qu'Antonio et la femme d'Armand sont pressés par des soldats italiens, on peut entendre l'air de Micheli, emprunté au premier acte. Dès qu'ils sont en sûreté, l'orchestre

(1) *Luigi Cherubini*. Leipzig, 1913.

joue le passage en majeur de la romance. Quand les soldats s'appêtent à poursuivre Micheli, qui les avait dépistés, le finale de la première partie de la romance, alterne avec la marche des soldats. Enfin dans l'ensemble final le passage en majeur reparait une dernière fois. La romance d'Antonio circule ainsi à travers l'opéra tout entier et marque les contours principaux de l'action ainsi que les différentes situations dramatiques. Elle représente en même temps l'idée directrice de toute la pièce, qui est la glorification de la bonté.

Entre Cherubini et Wagner il y a pourtant encore un jalon : Weber. C'est l'école romantique qui va exploiter de son mieux le leit-motiv. L'aspect formel disparaît : la reprise des mélodies se restreint à un rôle psychique. Au lieu de mélodies de longue haleine, on voit s'introduire peu à peu des motifs courts ayant pour fonction de caractériser les personnages qui y sont associés. Toute l'œuvre de Weber est pénétrée de la reprise de motifs, qui constitue comme une partie intrinsèque, organique de sa technique. Et cela non seulement dans ses chefs-d'œuvre, mais aussi dans ses œuvres de jeunesse. Jähns nous avertit (1) que ce procédé apparaîtrait déjà dans *Abu Hassan* (1811). Cette petite pièce en un acte prit naissance sous l'influence des bouffonneries turques si à la mode au XVIII^e siècle, principalement sous l'influence de l'*Enlèvement du Sérail* de Mozart. Le premier thème de l'ouverture exprime une vive palpitation de couleur fraîche qui revient au premier duo et dans le chœur final. *Euryanthe* marque par rapport à la technique d'*Abu Hassan* un progrès considérable. Cette pièce, si souvent rapprochée de *Lohengrin*, emploie non pas le système des réminiscences, mais des thèmes caractérisant les personnages. Leur nombre s'élève à huit, parmi lesquels le motif d'Églantine est le plus remarquable ; avec ses agiles doubles croches il domine toute la scène d'entrée d'Églantine pour reparaitre dans son grand air et au finale où Lysiart reproche à Euryanthe son infidélité. Ensuite c'est le motif d'Adolar et, mieux encore, le motif de l'anneau, qui au cours de la pièce, présente de nombreuses variantes. Au moment où Euryanthe

(1) F. W. Jähns : *C. M. Weber in seinen Werken*. Leipzig, 1871.

chante dans son premier duo avec Églantine : *Alors pénétra le regard amoureux*, on entend à l'orchestre le duo d'amour de l'acte suivant. Et sur la réponse d'Églantine l'orchestre répète les mêmes quatre mesures. Du reste c'est dans la caractéristique musicale de Lysiart et d'Églantine (ce couple d'intrigants qui annoncent nettement Telramund et Ortrud) que Weber use surtout de la reprise des motifs. La figure d'Adolar est dessinée par un thème chevaleresque, *Ich bau auf Gott und meine Euryanthe*, développé dans le finale du deuxième acte. Weber s'en sert avec une ingéniosité sans pareille pour nous rendre sensible l'action par la musique ; mais on ne peut pourtant pas encore parler d'un développement thématique des motifs, tel qu'on le trouvera chez Wagner. Ces motifs ne varient que dans le mode et le coloris. Si la nouveauté de la technique de Weber se montre le plus clairement dans *Euryanthe*, où les formes détachées sont quasi reliées par des leit-motifs, cette manière se rencontre aussi dans les autres opéras de Weber. Ainsi, avant *Euryanthe*, dans le *Freyschütz* et, plus tard, dans *Obéron*. Dans le premier c'est surtout le personnage de Gaspard qui avec ses motifs significatifs et saisissants est le plus réussi (la Scène de la Gorge aux Loups). Jähns relève en outre toute une série de motifs fréquemment répétés. Dans *Obéron* on découvre un motif dominant, une suite de tierce bien marquée servant à la peinture de l'Orient et du pays des Fées ; il parcourt la pièce d'un bout à l'autre. L'apparition d'Obéron est presque toujours signalée par ce motif, qui n'est d'ailleurs pas de l'invention de Weber : c'est une danse turque, notée par Jean Laborde (1), musicographe français du XVIII^e siècle. Weber étudiait aussi le procédé des motifs chez d'autres compositeurs. Il constate que dans le *Faust* de Spohr il y a des mélodies qui comme des fils légers enlacent toute la composition et qui la relient (2).

Parmi les auteurs du théâtre lyrique, en vogue à cette époque, Meyerbeer (*Robert le Diable*), Marschner (*Hans Heiling*), Auber (*La muette de Portici*), Lortzing (*Tzar et Charpentier*) et d'autres, usent de la reprise des motifs. mais sans apporter rien de neuf.

(1) Jean Laborde : *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1786.

(2) Georg Kaiser : *Samtliche Schriften von K. M. Weber*. Leipzig, 1903.

Si l'on voulait suivre l'ordre chronologique, ce serait maintenant le tour de Berlioz, car la *Symphonie Fantastique* figurait déjà en 1830 sur le programme des concerts parisiens. Mais le jeune Wagner, quand il écrivait ses premières œuvres, ignorait encore la technique de Berlioz. Le procédé du grand maître français ne fera sentir son influence sur Wagner que dans la deuxième moitié de sa carrière.

Nous avons dit que Wagner part de la technique de Cherubini. Dans ses œuvres de jeunesse on trouve toujours une idée maîtresse et c'est de celle-ci qu'il développe la matière thématique. Wagner, qui dans ses œuvres théoriques aimait à analyser avec une précision extraordinaire son activité créatrice, nous parle à propos du *Vaisseau Fantôme* de sa méthode et voici ce qu'il en dit dans sa *Communication à mes amis* :

Je me souviens très bien qu'avant de passer à la réalisation proprement dite du *Vaisseau Fantôme*, je composai le texte et la mélodie de la ballade de Senta au deuxième acte. Inconsciemment je déposai dans ce morceau les germes thématiques de la partition entière. C'était l'image concentrée du drame entier tel qu'il se dessinait dans ma pensée... Lorsqu'enfin je passai à la composition, l'image thématique que j'avais conçue s'étendit d'elle-même comme une sorte de réseau sur l'œuvre entière. Sans que je l'eusse à proprement parler voulu, il me suffisait de développer dans un sens conforme à leurs natures les divers thèmes contenus dans la ballade pour avoir par devers moi sous forme de constructions thématiques bien caractéristiques, l'image musicale des principales situations lyriques de la pièce (1).

Mais n'allons pas croire qu'il ait appliqué ce procédé seulement dans le *Vaisseau Fantôme*. Il agissait déjà de même dans les œuvres antérieures. Le thème central, l'idée maîtresse, est partout à retrouver. Comme la romance dans les *Deux Journées* de Cherubini, c'est la romance de Gernot sur la sorcière Dilnovatz dans *Les Fées*, la phrase d'interdiction du gouverneur dans *La Défense d'aimer*, le thème du serment comminatoire exprimant le conflit tragique entre Rienzi et Adriano dans *Rienzi*.

Déjà les quelques fragments qui nous sont restés de son premier opéra, *Les Noces*, inachevées d'ailleurs, présentent le même procédé. L'amour tragique de Cadolt, héros de ce sinistre drame romantique, est dépeint par une figure morne de basse, accompagnée des accents

(1) H. Lichtenberger : *Wagner*. Paris, 1910.

plaintifs du hautbois. Dans les fragments qui subsistent de la partition ce motif apparaît fréquemment. Dans *Les Fées*, Gernot chante au premier acte une romance sur la sorcière Dilnovatz qui, au moyen d'un anneau magique, peut se métamorphoser en une beauté merveilleuse, mais qui dès qu'elle est blessée à l'annulaire, reprend son ancienne forme. Wagner décrit les situations dramatiques de l'action fort embrouillée à l'aide de ce motif de sorcière de quatre mesures. On l'entend dans le duo d'Arindal et Gernot (*Folgst du mir nicht, so gleich von hier*), puis quand Morald apparaît à Arindal, sous l'apparence de son père trépassé, ensuite quand Arindal jure à la fée Ada de ne la jamais maudire, ce qu'il fait dès le lendemain. Mais c'est dans le finale du deuxième acte que le motif est développé avec une ampleur bien remarquable et une ingéniosité surprenante. Il sert à motiver musicalement les soupçons qui naissent dans l'âme d'Arindal et à commenter ses imprécations. Un autre motif dépeint la tristesse d'Arindal. Le motif est répété au troisième acte dans la scène de folie d'Arindal, cette fois comme une douce cantilène élégiaque. Richard Sternfeld et Arthur Prüfer (1) indiquent encore d'autres reprises de motifs, mais celles que j'ai mentionnées sont les plus remarquables. Certes la technique de Wagner y est encore primitive et se borne à des variations modales et dynamiques, sa force dramatique se manifeste néanmoins çà et là. Si l'on suit l'ordre chronologique on arrive à *La Défense d'aimer*. Tout au début de l'ouverture s'expose le motif de l'Interdiction. Sa construction est aussi curieuse qu'originale. Il comprend neuf mesures avec des sauts de sixte audacieux, un élan chromatique et une tonalité hésitante confiée aux cordes, bassons et cors. Ce motif morne et solennel symbolise le gouverneur en même temps que son ordre draconien. Wagner développe ce thème avec une audace étonnante que sa manière ignorait jusque-là. Dans l'ouverture même, il revêt plusieurs formes. Au commencement du premier acte, quand le chef des Sbières annonce au peuple tumultueux l'ordre du gouverneur, les trois premières mesures du motif retentissent. Plus loin au

(1) Arthur Prüfer : *Die Feen. Litterarisch-Musikalische Einführung*. Leipzig, sans date.

cours de l'air de Brighelle nous l'entendons en de diverses transformations. Par là Wagner veut rappeler l'état de dépendance du valet à l'égard du gouverneur. Dans le finale les instruments à vent font sonner à l'unisson la phrase d'interdiction ; bientôt, au second acte, elle sera reprise par les cordes, pendant le récitatif d'Isabeau. La scène X, commençant par le grand récitatif du gouverneur, nous offre aussitôt la première moitié du motif principal. Quand le gouverneur signe l'arrêt de mort de Claudie les clarinettes et les bassons l'expriment lugubrement et à la fin de l'air de Frédéric (*ich will ihn Gott und Hölle weih'n*) il retentit fortissimo. Wagner développe ce motif — on peut le dire — déjà thématiquement car il le présente souvent plus ou moins déguisé.

Rienzi ne marque pas de progrès dans la technique de Wagner. On pourrait même constater un certain recul après *la Défense d'aimer*. Le seul leit-motiv y est le thème du serment comminatoire (*Weh dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat*) qui parcourt toute la partition. Du reste l'œuvre subit l'influence de Meyerbeer et particulièrement de Spontini. Dans le *Vaisseau Fantôme* le leit-motiv est déjà un principe essentiel du style. Nous avons vu que l'opéra tout entier se trouve concentré dans la ballade de Senta. Il faut y joindre la phrase émouvante du Hollandais, dans sa dureté originelle de *ré* mineur et la mélodie de la Rédemption. Mais le développement thématique n'est pas aussi net que dans *la Défense d'aimer*. La technique nouvelle est encore entravée par la forme en morceaux détachés que Wagner avait conservée.



Dans le développement ultérieur du thème associatif, Berlioz, créateur de la musique à programme, a joué le rôle le plus important. La forme nouvelle en devint « l'idée fixe ». C'est dans la *Symphonie Fantastique* qu'elle apparaît pour caractériser la femme aimée. Cette idée fixe, le poète la varie et l'applique aux différentes situations du drame avec un art qui excita l'admiration de Schumann. En tête de la partition, Berlioz expose l'analyse psychologique de l'idée fixe en ces termes :

Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide, comme celui qu'il prête à l'objet aimé ! Ce reflet mélodique et son modèle poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro.

D'abord l'idée fixe est le thème directeur de la première partie (allegro). On l'entend ensuite avant la fin de la première partie, en accords syncopés, dans un rythme palpitant. Dans le *Bal* elle est transformée en rythme de valse. Elle se mêle au paysage idyllique de la *Scène aux champs*, nuancée de mélancolie. Puis dans le *Songe d'une nuit de Sabbat* elle est confiée à la clarinette en *mi bé mol*, 6/8, dansant. Plus tard un intéressant contrepoint l'associe au *Dies Iræ*, qui résonne aux cuivres. Enfin elle revient mutilée sous la forme d'une période de quatre mesures dans la *Marche au supplice*. Dans la *Symphonie Fantastique* Berlioz a construit, au moyen de l'idée fixe, un véritable drame. Elle est la première forme du leit-motiv orchestral pris au sens moderne du mot. Elle garde son caractère extérieur, mais pourtant elle est modifiée conformément aux différentes situations dramatiques. Son symbolisme est très varié. Le même procédé se trouve appliqué dans *Harold en Italie* (1834). Ici c'est le thème donné à l'alto solo qui caractérise le *Child Harold* de Byron. Weingartner désigne la méthode de Berlioz par le mot : « variation dramatique et psychologique ». A son avis Liszt et Wagner n'ont fait que développer la technique de la variation elle-même (1).

Mais n'allons pas croire qu'en introduisant l'idée fixe dans la symphonie, Berlioz en ait complètement transformé la construction. Au point de vue de la forme, il reste classique ; sa technique est beethovenienne. Sans briser l'architecture sévère de la symphonie, il ne fait de concessions qu'à la logique dramatique. Berlioz est avant tout coloriste. Tout d'abord il colore l'idée fixe et ce n'est qu'après cela qu'il développe thématiquement. Il use d'ailleurs de la reprise des motifs non seulement dans ses œuvres symphoniques, mais aussi dans ses opéras, mais sa manière n'y est pas à beaucoup près aussi intéressante.

(1) Félix Weingartner : *Die Symphonie nach Beethoven*. Leipzig, 1909.

La musique à programme fut poussée plus loin par Liszt. Celui-ci avait déjà écrasé les formes de la sonate pour les remplacer par la forme libre. De même il sacrifie la symphonie au poème symphonique où la liberté de l'imagination n'est gênée par aucune contrainte. Pour réaliser son dessein, il se sert du leit-motiv. Aucune de ses œuvres ne révèle si nettement son procédé que son *Faust*, en 3 parties. Le titre de la première partie est *Faust*. Quatre motifs y dominent. Le premier, dont la base est un accord parfait augmenté, exprime le doute et la méditation. Le second motif, d'un rythme plus vif, est celui de l'espoir. Le troisième traduit les aspirations de Faust. (On le retrouvera aussi dans les deux autres parties.) Le dernier motif, énergique, exprime la vigueur. La deuxième partie (*Gretchen*) dépeint la femme. Dans la troisième partie (*Mefisto*), Liszt nous présente le diable tel qu'il se caractérise lui-même : l'esprit qui nie toujours. C'est en défigurant, avec une ironie caustique, les motifs de Faust et de Gretchen, que Liszt dépeint Satan. Le premier thème de la première partie est pour ainsi dire démembré. La deuxième est déchiqueté en figures rythmiques neuves. Le motif de Gretchen apparaît constamment défiguré mais non pas sans laisser entrevoir ses contours originaux. Liszt veut dire par là que Mefisto n'est pas un être indépendant mais qu'il se cache en nous, au fond de nos âmes. Le procédé musical est donc en même temps psychologique : quand Liszt tire des motifs de Faust et de Gretchen celui de Mefisto, il essaye de résoudre par la musique un problème dont personne n'avait encore tenté la solution.

Ici, il faudrait parler d'un genre, qui semble bien éloigné de la musique théâtrale : le lied. Schubert est celui qui sut fonder un lied sur un motif. Ce motif parcourt d'habitude toute la base harmonique, tout l'accompagnement et se retrouve en outre dans la partie vocale. Les compositeurs de lieds allemands emploieront dès lors le même procédé, notamment Lœwe. Celui-ci, par le choix de certains motifs, semble anticiper sur Wagner. Un critique musical allemand, Dr Leopold Hirschberg (1), énumère toutes les ballades de Lœwe, où des spectres ou des hommes

(1) Leopold Hirschberg : *Reitmotive. Ein Kapitel vorwagnerischer Charakterisierungskunst*. Langensalza, 1911.

apparaissent chevauchant au galop. Ces motifs de course présentent une analogie frappante avec certains motifs de Wagner (Chevauchée des Walkyries, galop de Kundry).

Wagner s'est servi de tout ce qu'il trouvait chez Cherubini, Berlioz, Læwe et Liszt. Les motifs de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* présentent peu de progrès, et n'atteignent pas même le degré d'évolution marqué par Berlioz et Liszt. Dans *Tannhäuser*, on ne trouve à proprement parler que deux motifs : le thème des pèlerins et celui de la grotte de Vénus. Pourtant, si dans le *Vaisseau Fantôme* les reprises de motifs n'étaient que des réminiscences, ici la reprise provoque des changements, suivant la situation dramatique. Dans *Lohengrin*, le traitement des motifs relève plutôt du coloris. Je citerai le motif héroïque, le thème du Gral et le motif d'interdiction comme les plus remarquables.

Avec le *Ring*, dont la technique, au point de vue du leit-motiv, dérive de Berlioz et Liszt, le rôle des motifs se précise. Wagner écrit dans son traité *Sur l'emploi de la musique dans le drame* :

La nouvelle forme de la musique dramatique, pour devenir, en tant que musique, une véritable œuvre d'art, doit posséder l'unité de la conception symphonique. Et elle y parviendra quand le drame tout entier sera étroitement soumis à une unité organique. Cette unité se manifestera dans les thèmes directeurs qui parcourront l'œuvre tout entière et qui, comme dans la composition symphonique, devront se compléter, se reformer, se séparer, se réunir [...]. Le thème directeur apparaîtra toujours joint à un personnage ou à quelque parole caractérisée par le thème le plus nettement possible. Sa tâche est de nous communiquer tout ce que le langage ne pourrait interpréter que d'une manière insuffisante. Il éclaire en même temps la musique et les gestes.

Le dessein de Wagner est donc de rendre sensible le drame tout entier à l'aide des motifs. Chez lui le symbolisme des motifs se trouve déjà énormément élargi. Les idées les plus diverses peuvent être associées à des suites de sons. La *Tétralogie* contient 90 motifs environ (1) dont 30 figurent dans l'*Or du Rhin*, 25 dans la *Walkyrie*, le même nombre dans *Siegfried* et 10 dans le *Crépuscule des dieux*. Notons encore que les leit-motifs de l'*Or du Rhin* reviennent à travers la *Tétralogie*, tandis que les

(1) Voir la statistique de Lavignac dans son *Voyage artistique à Bayreuth*. Paris, 1903.

autres parties renferment nombre de motifs qui ne sortent pas du cadre de chaque pièce respective. Guido Adler range les motifs en deux catégories principales. Il y a les motifs naturels, plastiques (*plastische Natur-motive*, d'après Wagner) : tel est le motif de l'épée, accord parfait d'ut majeur pour trompette naturelle en ut. Il y a les motifs harmoniques, comme par exemple le motif des Filles du Rhin avec prolongation de septième, de onzième et de treizième. On peut même grouper des familles de motifs, ainsi le cycle des motifs des Wälsungs. Le signal de cor de Siegfried avec ses trois périodes est varié sur trois bases d'harmonies différentes. Par ce procédé, de nouveaux motifs sont acquis. A tout prendre, les motifs de la Tétralogie personnifient non seulement les êtres humains, les animaux, les dieux, les idées les plus diverses, mais aussi les mouvements d'âme et les émotions ; ils rendent donc le drame lui-même. D'après leur signification, Wolzogen (1) range les motifs en trois groupes qui sont : les *motifs d'avenir*, qui signalent le moment à venir dans la marche de l'action du drame ; les *motifs simultanés*, qui expriment les événements par la musique en même temps que par les paroles ; enfin les *motifs du passé* qui rappellent une scène déjà vue. Wagner dit lui-même dans une lettre à Röckel (2) que l'orchestre ne joue pour ainsi dire pas dans l'*Anneau du Nibelung* de mesure qui ne soit issue d'un motif précédent (3). Le tissu des motifs, la mélodie infinie ne peut pourtant être comparée ni au développement de la sonate, ni à la technique des variations. Wagner lui-même marque très nettement, dans le traité cité plus haut, la différence entre la variation dramatique et la variation symphonique des motifs. Il prend comme exemple le motif des Filles du Rhin qui revêt dans les péripéties du drame les formes les plus nombreuses et les plus diverses. Ces variations sont certainement tout autres que les modifications rythmiques, thématiques et harmoniques des variations classiques. Les combinaisons les plus audacieuses du contrepoint ne pour-

(1) Hans von Wolzogen : *Musikalisch-dramatische Parallelen*. Leipzig, 1906.

(2) *Briefe an Röckel*. Leipzig, 1884.

(3) M. Vincent d'Indy a démontré d'une manière ingénieuse que la mélodie primordiale (Ur-mélodie) de l'*Or du Rhin* renferme en elle les motifs les plus importants de Tétralogie (*Cours de Composition musicale*. Paris, 1908).

raient transformer un thème autant que la nécessité dramatique l'exige.

Cependant le grand nombre des motifs, de leurs transformations et de leurs amalgames, rend la musique fatigante et exige de l'auditeur un rude travail, quand il tâche de voir clair dans la complication du développement. C'est pourquoi Hartmann, tout en reconnaissant l'importance psychologique du leit-motiv, qui apporte dans le théâtre lyrique la cohésion interne et dramatique, lui reproche de décomposer les formes et de prêter souvent à la musique un caractère de pot-pourri.

C'est dans *Tristan* que la technique des motifs a atteint à sa perfection. Tout ce qui vient d'être dit sur la Tétralogie s'applique encore mieux à ce drame lyrique. Le chromatisme vertigineux, les altérations et les modulations audacieuses, les enchaînements d'accords tout neufs, tout cela a ouvert aux motifs des voies inconnues jusque-là. Le nombre des motifs est moindre, et très souvent ce ne sont que des dispositions de l'âme qui y sont associées, des frissons secrets et à peine perceptibles. Le thème principal, le motif du désir, n'est composé que de demi-tons. Pour esquisser la figure de Marke, Wagner a trouvé une idée curieuse, le renversement des mesures initiales du motif de Tristan. — La technique des *Maîtres Chanteurs* n'apporte rien de neuf à l'emploi des motifs. *Parsifal* ne présente rien non plus de particulier, si ce n'est que plus d'une fois les leit-motifs apparaissent d'abord aux parties vocales.



L'hégémonie wagnérienne eut pour conséquence le règne quasi-absolu du leit-motiv dans la musique moderne et bientôt sa décadence. On se mit à rechercher des leit-motifs même chez les classiques ; la langue allemande inventa le mot *leitmotiverei*. Les compositeurs ne faisaient que répéter la phraséologie de Wagner sans posséder le génie poétique et constructif du maître. Même ceux qui travaillaient avec une thématique de race, l'Espagnol Pedrell, le Français Reyer, concevaient leurs motifs dans l'esprit de Wagner. Cependant Bizet, dans son admirable *Carmen*, atteint à l'aide d'un motif de cinq notes, à un réalisme stupéfiant. Verdi,

dans *Otello* et plus tard dans *Falstaff*, parle aussi le langage des motifs. Dans la musique pure Bruckner ne peut non plus se soustraire à la domination de la technique nouvelle. César Franck construit avec le leit-motiv — naturellement sans association — le type de la symphonie cyclique où les parties différentes ont une thématique commune. De ce procédé useront Tchaïkovsky et nombre de symphonistes. Richard Strauss avec son gigantesque appareil orchestral ne fait à proprement parler que hâter l'évolution de l'art wagnérien en accusant sa manière : il est moins tonal, plus inquiet, plus audacieux. Ses poèmes symphoniques, depuis *Don Juan* jusqu'à la *Symphonie Alpestre*, se fondent tous sur le principe des motifs. Dans *Zarathustra* il développe le problème du surhomme à l'aide de motifs censément philosophiques. Exagération dont les partisans les plus décidés de la musique à programme ne se rendirent pas coupables. Ses opéras sont construits aussi selon le même procédé. Dans *Feuersnot* il produit, avec une virtuosité sans pareille, à l'aide d'un motif de deux mesures à peine, l'effet orchestral d'un feu qui flamboie en couleurs merveilleuses. Mais il n'apporte rien de neuf à la technique des motifs, ni dans *Salomé*, ni dans *Elektra*. Ça et là il aime à plaisanter, quand il exige de ses auditeurs des associations d'idées impossibles. Dans la *Symphonie Domestique* par exemple il y a un passage (voir la partition p. 18) où il explique une suite ascendante des trompettes par cette notule : « Les tantes disent du nouveau-né qu'il est tout comme papa. » Plus loin la même suite, cette fois descendante et confiée aux trombones, signifie que pour les oncles le nouveau-né est tout comme maman. De telles amusettes dépassent les limites de la musique. Ce ne sont que des farces jouées par le poète de Till l'Espiègle. Dans le *Chevalier à la Rose*, les motifs vont s'élargissant ; parfois la situation dramatique est caractérisée par des véritables périodes de valse.

Les compositeurs modernes de musique à programme emploient la technique de Berlioz-Liszt-Wagner plus ou moins modifiée. Vincent d'Indy nous offre l'exemple le plus intéressant de variation de motifs dans son poème symphonique *Istar*. Istar doit passer par sept portes pour arriver dans l'autre monde. Autant de variations marquant le passage

à travers les sept portes. Parmi les sept variations, la première — le motif d'Istar — est la plus richement ornée. Puis la polyphonie devient de plus en plus transparente, et à la fin le motif apparaît à l'unisson : c'est Istar dans sa nudité éblouissante.

Depuis Wagner ce furent les impressionnistes qui apportèrent quelque chose de neuf dans la technique des motifs. En premier lieu Debussy. L'impressionnisme marque le triomphe du thème associatif. Les motifs expriment des sentiments de lumière, de couleurs. La musique dès qu'elle tâche de rendre sensible la fluctuation incessante de la vie de l'âme ne peut s'assujettir à aucune règle formelle. Aucun développement thématique ne peut entraver l'évolution libre du motif, l'accommodation de la musique aux mouvements psychologiques. Le « paysage musical » se fonde exclusivement sur l'association. Le moindre son est associé à une sensation ou à une image : voir le tryptique orchestral *La Mer*. Comme pour Baudelaire, « les parfums, les couleurs et les sons se répondent ». Ce règne souverain des motifs avec le concours des idées associatives nouvelles a transformé la matière de la musique non seulement dans ses formes mais aussi dans ses harmonies. Debussy travaille dans son *Pelléas* avec une technique absolument originale. Ce drame, qui est la négation absolue des principes wagnériens, ne dépeint pas les personnages à l'instar de Wagner par des motifs constants, résonnant toutes les fois que le personnage entre en scène ou même au rappel de son nom. Les motifs de Debussy sont des lambeaux de mélodies, des oscillations thématiques, qui rayonnent de sentiments et d'états d'âme sans cesse renouvelés. Ils ne se meuvent pas suivant un système calculé ; ils sont libres, comme le sont les sentiments, comme la lumière et la couleur. Setaccioli (1) a relevé dans *Pelléas* vingt motifs dominants dont chacun évoque quelque sentiment ou quelque couleur. C'est comme si toute la tragédie se fût dématérialisée. Elle est symbolique et transcendantale. La perception de cette musique impose au cerveau une activité synthétique : les sensations visuelles et auditives y sont confondues.

(1) Giacomo Setaccioli : *Debussy ? un innovatore ?* Roma, 1910.

Deux impressionnistes russes ont essayé d'aller encore plus loin dans l'application du thème associatif. Rebikow dont l'œuvre n'est autre chose qu'une série de curiosités musicales très audacieuses, associe dans sa *Méломимик* la musique à la mimique. Il écrit aussi des chansons mimiques. Par là il transforme l'association successive en une association simultanée. Plus curieuse encore est la tentative du *Prométhée* de Scriabine qui emploie le clavier à lumière. L'association simultanée du ton et de la couleur avait déjà occupé au XVIII^e siècle le père Castel, qui construisit un clavecin oculaire. Depuis, nombre de physiciens s'étaient essayés à construire un semblable mécanisme. L'Anglais Rimington (1) est enfin parvenu à fabriquer une orgue à couleurs dont Scriabine a pu faire usage après y avoir apporté quelques modifications. A de singuliers accords basés sur une gamme de quartes augmentées vient se joindre toujours la couleur, puis on voit des accords de couleurs, des rythmes colorés qui scintillent accompagnés de timbres corrélatifs. Le son s'associe donc sans interruption à la couleur. Il y a en outre des motifs de lumière et de couleurs combinés, auxquels se trouvent associés encore quelques idées ou certains sentiments (2).

Cette courte ébauche de l'évolution du thème associatif, ou pour nous servir du thème devenu populaire, du leit-motiv, prouve suffisamment que le principe le plus important de l'art contemporain est l'association. A mesure que la musique cesse d'exister pour elle-même, on voit progresser le thème associatif. Ce procédé a même modifié la technique de la musique pure, terrain où pourtant l'association ne joue aucun rôle. Quant à l'avenir, il renferme des possibilités sans limites. Toutes les dissonances pourront bien être considérées comme des consonances, on pourra rejeter le tempérament, à la place de l'orchestre on installera les bruiteurs de M. Marinetti, mais le leit-motiv subsistera toujours sous quelque forme, car sa base est une loi psychologique inaltérable.

D^r ÉMILE HARASZTI.

(1) Wallace Rimington : *Colour Music*. London, 1912.

(2) A. Eaglefield Hull : *Scriabine*. London, 1916. — Rappelons que Jules Favre dans son livre : *La musique des couleurs*, Paris, 1900, parle déjà des leit-motifs colorés.