

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — *Un moment musical* : Notes sur l'art de Claude Debussy (*suite*) (L. DE LA LAURENCE). — Les « Sons inférieurs » et les théories de M. Hugo Riemann (*suite*) (JEAN MARNOLD). — Les Grands Concerts (E. BLOCH, P. LOCARD). — La Quinzaine musicale. — Concerts divers : Sonatières et les alentours. — *Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger* : Lettre de Munich à Lucie (P. DE STÖCKLIN). — Lettre de Berlin (L. DE FLAGNY). — Lettre d'Italie (G. ROUCHÈS). — *Correspondances de* : Angers, Bordeaux, Lille, Marseille, Nancy, Rouen, Monte-Carlo. — Concerts annoncés. — Echos et nouvelles diverses. — Bibliographie. — Nouveautés musicales.



UN MOMENT MUSICAL

NOTES SUR L'ART DE CLAUDE DEBUSSY

(*Suite et fin*)

Le coup de foudre de *Pelléas et Mélisande* a permis de récolter dans les articles des critiques une copieuse moisson de réflexions relatives à l'esthétique affirmée par ce drame lyrique. On a aussitôt établi des comparaisons entre la conception qu'il devait réaliser et celle que Richard Wagner a exposée dans ses écrits théoriques, en même temps qu'il l'appliquait à son théâtre, et on a crié à l'antiwagnérisme. Que faut-il penser d'une pareille opinion ?

Afin de nous enquérir des idées du musicien sur les relations du drame et de la musique, nous ne saurions mieux faire que de nous adresser au musicien lui-même. Or, Claude Debussy se montre très carrément hostile à « l'étalement de la symphonie au théâtre ». De cette déclaration, il ne fut pas difficile de conclure à une réaction contre le système dramatique de l'auteur de la *Tétralogie*, et M. Lalo écrivait dans le *Temps*, après la première représentation de *Pelléas* : « Il n'y a rien ou presque rien de Wagner dans *Pelléas et Mélisande*. Ni la forme dramatique, ni la forme musicale, ni le rapport de la musique avec la parole, ni celui de la voix avec les instruments, ni la composition et le développement, ni l'harmonie et l'orchestre, ne viennent de Bayreuth ». Le critique terminait en soutenant qu'il n'y a pas trace de « leitmotiv » dans le drame lyrique de Debussy. Cette appréciation, que justifie la différence radicale d'impression produite par la musique de Wagner et par celle du musicien des *Nocturnes*, paraît cependant un peu exagérée. Tout d'abord, que faut-il entendre exactement par le terme « leitmotiv » ? Personne n'ignore qu'il fut trop souvent éloigné de sa signification première par les innombrables commentateurs de Richard Wagner, et que les catalogues thématiques de M. de Wolzogen, et ceux plus touffus et plus systématiques encore, s'il est possible, de M. E. de

Hagen, l'ont plus d'une fois réduit à une acception étroite fort différente de celle que lui donnait le Maître. Afin de porter un jugement motivé sur les rapports de l'art de Claude Debussy avec celui de Wagner, il importe donc de fixer nettement la valeur et la fonction du thème conducteur. A en croire les « Leitfaden » qui pullulent dans la littérature wagnérienne, le thème caractéristique se plierait avec une bonne volonté excessive aux fantaisies les plus échevelées de l'interprétation ; voici, en particulier, quelques dénominations vraiment étonnantes que nous cueillons chez M. de Wolzogen : Mécontentement des dieux, folie de la vengeance, héritage du monde (*sic*), salut d'amour, ravissement d'amour, et décision d'aimer (*sic*). Epinglés et étiquetés comme des lépidoptères, les « leitmotiven » des commentateurs, nous ne disons pas de Richard Wagner, deviennent si nombreux que leur inventaire prend les proportions d'un répertoire. Assurément, l'auteur de *Tristan* eût été le premier à s'étonner des découvertes effectuées ainsi sur ses terres. De la « caractéristique » musicale, il ne saurait revendiquer l'invention, car, dès la naissance de la tragédie lyrique et même au sein du ballet de cour, certains dispositifs instrumentaux ou rythmiques qui relèvent de l'idée essentielle du leitmotiv s'attachaient à particulariser personnages et situations. Cette idée, Grétry l'enferme déjà dans une formule qu'il veut précise : « C'est en étudiant le poème et non les paroles de chaque ariette que le musicien parvient à varier ses tons... qu'il s'impose la loi de donner à chacun des morceaux que chantent les divers personnages, une physionomie particulière » (1). Mozart entoure Leporello de tierces typiques. Weber, en écrivant *Freyschütz* et surtout *Euryanthe*, attribue à ses personnages dramatiques des motifs caractéristiques. Et même, chez ceux des anciens maîtres qui se montrent les moins soucieux en apparence de pratiquer semblable artifice, l'opposition des deux tonalités majeure et mineure, constitue un procédé analogue et quelque chose comme l'embryon de la caractéristique tonale. Si nous voulons savoir l'idée que Richard Wagner se fait du leitmotiv, ouvrons les *Gesammelte Schriften*. Nous y verrons (IV. — 114) que le vers littéraire est incapable d'engendrer la mélodie musicale qui a pour type unique l'air de danse, seul perçu comme une véritable mélodie par l'oreille moderne, et que le compositeur, en modelant sa mélodie sur le rythme du vers, se condamne à créer de la prose musicale. Que nous voilà donc bien et clairement renseigné ! de la prose musicale ! L'écrivain de la *Lettre à Frédéric Villot* est pris encore une fois en flagrant délit de métaphore ; retenons seulement sa déclaration sur la nature de la « mélodie dramatique ». Du moment que cette mélodie ne se doit pas distinguer de « l'air de danse », et que « l'air de danse » constitue la base de la symphonie, voilà la symphonie installée au théâtre et associée au drame.

Quand bien même le « leitmotiv » représente une idée générale, une directive du drame et cela de la façon la plus topique, il ne saurait oublier son origine ; il est et demeure partie constitutive d'un « air de danse ». Malgré l'intuition géniale qui poussa Richard Wagner à écrire le prélude de *Rheingold* et à y montrer la lente genèse de « l'Urmélodie », on peut affirmer que chez lui le leitmotiv conserve une forme rigide et aisément reconnaissable ; c'est à ce titre qu'il mérite la dénomination de *conducteur*, puisque sa fonction consiste à guider l'auditeur et à lui fournir, au milieu du dédale symphonique, des points de repère à l'égard desquels il ne puisse pas hésiter.

Le développement thématique fait appel à tous les procédés du contrepoint, superpose les motifs en une savante polyphonie, les encastre les uns dans les autres, et cimente de vastes marqueteries mélodiques.

(1) Voir O. FOUQUE : *Les révolutionnaires de la musique*.

Nous croyons avoir montré que le développement chez Claude Debussy s'autorise de plus de souplesse et de liberté. Il y a sans doute des « leitmotiven » dans *Pelléas*, mais ils sont en petit nombre, à la fois très expressifs et très ductiles, et constituent absolument comme dans les *Nocturnes* des cellules cycliques, grosses de métamorphoses possibles. Si Richard Wagner a pressenti le principe du cyclisme, il n'en a tracé que des ébauches, parce qu'il rassemblait en ses œuvres trop de thèmes différents dépourvus de parenté les uns avec les autres. L'école franckiste a eu le mérite de dégager ce principe des hésitations et des inconséquences dont il s'embarrassait, et Vincent d'Indy, dévoré par le « tourment de l'unité » qui semble la caractéristique de l'art moderne, simplifie les effectifs thématiques, et souligne les lois de dérivation qui rattachent les motifs à un plasma mélodique primordial. *Fervaal* et *l'Etranger* présentent à cet égard le plus vif intérêt. Claude Debussy pousse encore plus avant dans la voie du cyclisme, en quoi il fait acte de pur traditionaliste.

Mais le souci d'écrire de la « musique à programme » ne le distraît pas de celui d'enrichir les conquêtes de la « musique pure ». Nous nous servons de ces expressions, bien qu'on abuse en Allemagne de distinctions que l'on croit subtiles, sans prendre garde que les épithètes et les métaphores sont un pauvre attirail de démonstration. Si l'on admet que la « musique pure », autrement dit les successions et agglomérations sonores, soient susceptibles d'agir « comme expression » et « comme volonté », et que d'autre part, l'adjonction à la musique d'un élément étranger, tel qu'un programme, puisse éveiller des associations d'idées déterminées, on doit nécessairement conclure que la musique pure ne diffère de la musique à programme que par le caractère subjectif de l'interprétation qui découle de la première, alors que la seconde impose à l'auditeur un canevas expressif préconçu. Le programme peut être subjectif ou objectif, si l'on entend par « programme » tout élément extra-musical. Les impressions variables, les suggestions personnelles que produit la musique pure dépendent de l'état mental de l'auditeur. Or cet état mental est une circonstance de fait extra-musicale, qui préexiste à l'audition, tout comme le programme littéraire imaginé par le compositeur afin de guider et de canaliser la fantaisie de ceux qui l'écoutent. La musique « pure » crée son programme chez l'auditeur alors que la musique à programme l'apporte tout créé avec elle.

Si l'on réduit le « wagnérisme » à l'emploi conscient et systématique du « leitmotiv » envisagé de la manière la plus générale, on ne saurait contester que Claude Debussy s'affirme wagnérien ; nous serions même tenté de prétendre qu'il se montre plus wagnérien que Wagner, en retenant seulement le procédé du maître de Bayreuth, ses dispositions les plus essentielles, et en élaguant toutes les contingences scolastiques, tous les « idiotismes » qui en atténuent la portée. Mais, où l'auteur de *Pelléas* s'écarte radicalement du wagnérisme, c'est par le savant équilibre qu'il sait établir entre la parole chantée et son commentaire orchestral. Wagner déborde de musique ; sa polyphonie formidable, en dépit de toutes les professions de foi, qu'il a affichées, écrase souvent le texte et fait pencher la balance du côté de la symphonie. Jamais cet inconvenient n'altère la parfaite ordonnance de l'œuvre du maître français ; le dialogue y est toujours perçu avec une absolue netteté, aucun mot ne tombe ou ne se perd, emporté dans l'ouragan déchaîné des sonorités instrumentales. Un intervalle qui se resserre en se crispant, ou bien se détend dans une apaisante sérénité, des figures mélodiques très simples qui se répètent en conformité des mouvements instinctifs de l'âme, soutiennent une déclamation sobre, strictement et minutieusement calquée sur le langage. Le rythme de la mélodie vocale n'a plus d'existence propre, car il est fort rare que les personnages chantent un thème, mais devient une « Sprachmelodie » aussi bien par la disposition des valeurs que par la nature et la position des intervalles.

C'est que Claude Debussy réproûve la mélodie autonome dans la déclamation, et la considère avec M. Noufflard, comme un moyen plus lyrique que dramatique. Sans doute, lorsque l'étiage passionnel s'élève, la déclamation augmente, sa tessiture s'organise et se musicalise, et il y a des passages de pur lyrisme dans *Pelléas* ; la fameuse scène de la chevelure » contraste ainsi singulièrement par son agitation avec le « parlando » de la scène II du premier acte, par exemple, entre Arkel et Geneviève, mais c'est là un épisode passager, et la déclamation conserve presque toujours les intonations et la rythmique du langage. Ici encore, notre auteur suit la voie tracée depuis longtemps par les compositeurs d'opéras, car l'évolution de la mélodie vocale s'est constamment effectuée dans un sens restrictif. La voix s'est vue dépouiller progressivement de ses prérogatives dominatrices pendant que l'ancienne ritournelle instrumentale envahissait le drame lyrique. Elle profère simplement des accents que prolonge l'harmonie sous-jacente, et, à cet égard, Claude Debussy se range parmi les disciples de Rameau : « Dès qu'on veut éprouver l'effet d'un chant, il faut toujours le soutenir de toute l'harmonie dont il dérive ; c'est dans cette harmonie même que réside la cause de l'effet, nullement dans la mélodie qui n'en est que le produit. » A l'encontre de ces doctrines, le système de l'opéra italien reposait sur une convention purement lyrique et même purement musicale, puisque, entre des régions occupées par le récitatif déclamé, s'ouvraient suivant la pittoresque expression de M. Spigl, de vastes plaines lyriques qui permettaient à la musique pure de s'étaler en toute liberté.

L'orchestre de Claude Debussy dévoile ses prestigieuses qualités d'impressionniste. On peut dire que l'auteur de *Pelléas* surajoute sa nature de rêve à celle des poètes auxquels il demande des sujets de compositions, Mallarmé (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), Verlaine (*Dix ariettes*), Maerterlinck (*Pelléas et Mélisande*), Baudelaire (*Cinq poèmes*), D.-G. Rosetti, le préraphaélite anglais, chantre de l'inexprimé et de l'insaisissable (*Damoiselle élue*). Quand il est son propre librettiste, comme dans les *Proses lyriques*, son style s'accorde à merveille avec la grâce mystérieuse et subtile de sa musique. L'homme qui a écrit : « De la chute des feuilles d'or célébrant la glorieuse agonie des arbres, du grêle angélus ordonnant aux champs de s'endormir, montait une voix douce et persuasive qui conseillait le plus parfait oubli », a versé dans cette phrase harmonieuse et sereine le charme qui se dégage de tant de pages de ses partitions. Un puissant sentiment de la nature parle au fond de lui-même : « Mon âme, c'est du rêve ancien qui l'étreint », véritable aveu d'un musicien qu'on déclare si inconsidérément libéré de toute tradition. Le domaine qu'il préfère est celui de l'inconscient et du mystère ; semblable à Le Sidaner dont la peinture enrobe d'une brume mélancolique les paisibles villages endormis, Claude Debussy excelle à entourer ses personnages d'une buée sonore qui les éloigne de nos contingences prosaïques et les rapproche de la nature instinctive et inconsciente.

Si l'on tient à cataloguer les quelques thèmes dont l'épanouissement remplit les cinq actes de *Pelléas et Mélisande*, on remarquera tout en tête de l'œuvre le thème légendaire, dont nous avons déjà parlé ; puis celui de Golaud, à l'allure sauvage et rude. Le musicien, par un symbolisme touchant, a donné au motif caractéristique de Mélisande, la forme d'un chant populaire, et on ne saurait trop l'applaudir de ce choix qui résume tout ce que cette petite âme naïve et impulsive contient de « destinée innocente ». Pelléas provoque le surgissement d'un groupe de cinq notes qui endeuillent l'orchestre d'une teinte de fatalité. Par ses silences même, la musique de *Pelléas* est éloquente. « Je t'aime », s'écrie l'amant de Mélisande. « Je t'aime aussi », répond la frêle épouse de Golaud, et sur ces mots décisifs, l'orchestre se tait respectueux ; aucune effervescence lyrique ne vient troubler la communion des deux âmes (p. 220, acte IV, scène IV), aucun débordement polyphonique n'entoure la « scène d'amour ». Au fond

des personnages, la vie a subi un arrêt du fait de l'aveu fatal et, éperdus, ils se regardent sans rien dire, effrayés de leur audace. Remplir ce grand vide angoissant, combler cette minute de folie et d'espoir avec des combinaisons de contrepoint ou des mélodies à panache, eût été commettre une lourde faute. Bien plus poignante et plus vraie grandit l'émotion silencieuse, puis l'orchestre exhale un court sanglot, une plainte profonde faite du cri de deux cœurs, et c'est tout.

Un naturisme aigu et juste chante dans les harmonies raffinées et pourtant si simples de *Pelléas*. Le soir qui tombe sur la mer pendant que les phares s'allument çà et là et piquent de leurs lueurs successives les ténèbres qui s'épaississent (partition : pp. 41-42), le friselis de l'eau de la fontaine, l'horreur des souterrains du château que traduit de façon shakespearienne les accords sinistres du début de la scène (p. 126) ponctués de l'appel effrayant d'une quinte dans le grave de l'orchestre, les battements piétinants qui accompagnent la vision poussiéreuse et grouillante des moutons (pp. 202 à 205), l'adorable courbe du vol des colombes s'égaillant autour de Mélisande (p. 120), offrent une série d'exemples typiques de l'impressionnisme musical de Claude Debussy. Et ainsi, grâce à l'exploitation de nouvelles ressources harmoniques, grâce à l'extrême plasticité des motifs mélodiques et à la liberté de leur développement, le musicien est parvenu à douer les êtres et les choses d'une existence musicale, à rendre perceptibles les mouvements de l'instinct, l'étreinte croissante de l'angoisse, ou l'auguste sérénité des paysages.

Quinconque voudra s'abandonner à la captivante beauté de cet art ne regrettera pas de s'être libéré des parti-pris et des préjugés. Ainsi que l'écrivait en 1754 un musicien de génie : « Un esprit préoccupé en entendant de la musique n'est jamais dans une situation assez libre pour en juger », et Jean-Philippe Rameau ajoutait ces paroles que Claude Debussy pourrait graver en manière d'épigraphe sur ses œuvres : « Pour jouir pleinement des effets de la musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, et, pour en juger, c'est au principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter. Ce principe est la Nature même ; c'est d'elle que nous tenons le sentiment qui nous meut dans toutes nos opérations musicales ».

L. DE LA LAURENCIE.



LES « SONS INFÉRIEURS »

Et la théorie de M. Hugo Riemann

(Suite)

Il faut déplorer une fois de plus, ici, l'ambiguïté de l'argumentation de M. Riemann. Après avoir établi « l'impossibilité, pour nous, de reconnaître un rapport de consonnance entre deux sons absolument simples », il oppose à cette proposition le fait « que nous pouvons pourtant, immédiatement reconnaître un « intervalle » ainsi formé. Pourquoi M. Riemann ne prononce-t-il plus le mot « consonnance » ? Quand un individu plus ou moins musicien entend deux sons simultanés de hauteur différente, en détermine la hauteur relative, y constate et dénomme un intervalle de quinte, tierce ou septième, et conclut que cet intervalle est « consoonnant » ou « dissonant », il a « reconnu l'intervalle » observé. Cette opération de l'esprit que le dit musicien peut effectuer aussi bien, et même plus aisément encore, à l'égard de deux sons successifs ou