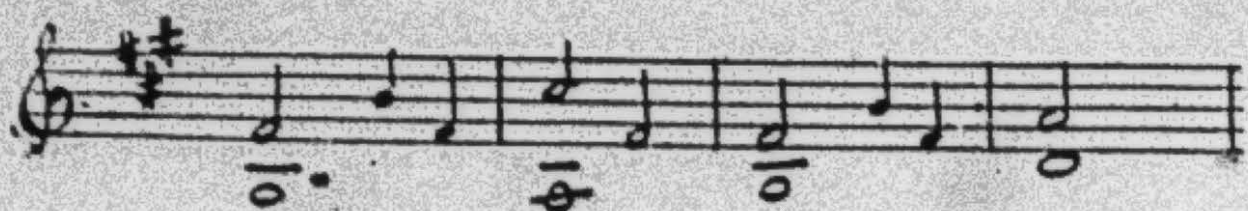


arrive à son apogée vers le milieu de la Fantaisie et s'éparpille en bribes dans les développements du final.

Enfin la phrase :



naissant de la précédente dès la Fantaisie et prenant dans le final une victorieuse importance.

VINCENT D'INDY.



Les « Nocturnes » De Claude Debussy

« Nuages. Fêtes. Sirènes. » — Impressions accolées ? Visions juxtaposées ? Triptyque ?

Le « faune » avait prémédité :

A l'heure où ce bois d'or et de cendre se teinte,
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte...

« Sur le sable altéré gisant », le rêve de son lourd sommeil l'a-t-il entraîné, perdu bien loin, hors sa forêt, égaré, des nymphes convoitées, sevré des blancheurs accouplées et lasses des dormeuses ? Inquiet et ébloui d'un fantastique et diapré crépuscule, voit-il à présent devant soi « tout l'abîme vain éployé » tordre son écume, et, « dans le si blanc cheveu qui traîne », contemple-t-il, extasié, « le flanc enfant d'une sirène » ?

Il faudrait être profondément contaminé de germanisme spéculatif, pour dissenter sur le contenu extra-musical de ces étincelantes compositions. Je ne doute pas un quart de seconde que, s'autorisant de l'affinité de l'inspiration, de l'analogie indéniable des thèmes, dans les *Nocturnes* et le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, quelque exégète d'outre-Rhin ne trouve un jour ici prétexte à filiation suggestive et symbolique paraphrase. L'incontinence allemande en matière d'interprétation transcendante (*morbis teutonicus*), aggravée de la manie d'une classification générique superficielle, est le Purgatoire obligé de tout musicien dont l'œuvre est destiné à ne pas mourir avec lui.

On imagine sans effort l'inévitable glossateur allemand futur en présence de la mystérieuse triade épigraphique inscrite au frontispice de la partition : — Evidem-

ment, se dira-t-il, ceci est de la musique à programme. Or, « l'essence de la musique à programme étant l'exploitation intentionnelle de la possibilité d'éveiller, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées » (Hugo Riemann. Histoire de la Musique au XIX^e siècle, p. 366), c'est dans ce programme, tout succinct et énigmatique qu'il se présente, que nous devons rechercher le sens et le contenu de cette musique. — Et si le hasard veut qu'entre les mains de cet esthéticien de l'avenir, tombe, jauni par le temps, l'un des cahiers de velin glacé à nous distribués au concert de l'autre dimanche, s'il lit la courte notice où nous furent commentés les *Nocturnes*, on peut s'attendre à le voir classer cet ouvrage dans la catégorie plus misérable encore de la musique pittoresque et descriptive, sous la rubrique de l'art objectif.

La curiosité naturelle de nos cerveaux de Welches impénitents s'obstine à regarder derrière l'étiquette. Il semble que celle-ci impressionne à l'excès le jugement de nos voisins. C'est ainsi qu'aveuglé par elle, un musicographe de la valeur de M. Hugo Riemann, a pu se laisser aller à ranger indistinctement sous la commune « bannière de la musique à programme », des artistes aussi divers que Berlioz, Liszt, Saint-Saëns et.... César Franck. Dénués de cette « profondeur » spéciale (*deutsche Tiefe*), dont se targuent les fils d'Arminius, il nous fut certes interdit de découvrir dans les symphonies de Beethoven tout ce qu'un Wagner y mêla d'allégories mystico-romantiques et d'affabulations panthéistes. Mais si notre courte vue se révéla impuissante à discerner tant de belles choses dans les œuvres de musique pure, à l'égard des autres, en revanche, elle nous a suffi pour pénétrer plus loin que la couverture et, soulevant le rideau poétique des titres et des arguments, atteindre au delà de l'insidieux symbole, jusqu'à l'art véritable, au contenu réel, la musique.

C'est un maître que nous aimons et honorons tous, Saint-Saëns, qui l'a dit avec une voltairienne limpidité : « La musique est-elle, en elle-même, bonne ou

mauvaise ? Tout est là. Qu'ensuite elle soit ou non à programme, elle n'en sera ni meilleure, ni pire. »

Il est vraisemblable, au surplus, que le musicien des *Nocturnes* attache peu de prix à celui dont on nous gratifia dans la salle, puisqu'il négligea d'en agrémenter la partition gravée de son ouvrage. Sans doute, il estime superflues et vaines ces traductions de l'hieroglyphique sonore et s'il condescend, pour l'audition, à préparer le public à recevoir « l'impression » de son œuvre, il sait que celle-ci n'est que musique, n'existe et ne vivra qu'en tant que telle.

Son « programme » est d'ailleurs délicieux de sensations imprécises et subtiles, d'images enténébrées, irisées ou éclatantes, et comme estompées dans l'impalpable Nuit :

« Le titre *Nocturnes* veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du Nocturne, mais bien de tout ce que ce mot contient d'impression et de lumières spéciales.

Nuages : c'est l'aspect immuable du ciel, avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise doucement teintée de blanc.

Fêtes : c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque. C'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et toute chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle ; mais le fond reste, s'obstine et c'est toujours la fête, et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total.

Sirènes : c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des Sirènes. »

Certes, de ces *Nocturnes* ainsi présentés, « l'impression » est rare, fascinante, incomparable, mais aussi, comme toute impression, fugitive.

Si poignante qu'elle ait été pour nous dans sa nouveauté inattendue, elle s'émousserait à la longue, peut-être dès la troisième fois que nous en voudrions tenter l'expérience. Il est infiniment probable que, pour nos petits enfants, la première impression elle-même sera bien différente de celle dont nous aurons gardé le souvenir, et il est à peu près certain que, dans quelque deux cents ans, cette impression se révélera imparfaitement adéquate à la sensibilité.

des auditeurs, et revêtira pour eux un caractère évident d'archaïsme.

Cependant, la véritable œuvre d'art est immortelle. Sa gloire est intangible, sa valeur immuable en dépit des siècles, des sensibilités successives, des genres, des intentions, des styles, — et de l'impression qu'elle produit, qu'elle a pu produire ou qui l'a fait naître. Le *Requiem* du divin Mozart n'a pas effacé le *Stabat* de Palestrina; l'*Eroica* est un prodige égal à la *Neuvième*, et le *Prélude et Fugue* pour orgue en *Mi bémol* ne souffre point de leur voisinage; *Tristan* n'a pas fait pâlir *Fidéllo*. C'est que tous ces chefs-d'œuvre sont des parties intégrantes de l'art musical, des éléments essentiels de son évolution. Ce qui, dans chacun d'eux, est éternel, c'est « la musique en elle-même », selon le mot de notre Saint-Saëns, la musique « en soi », dirait-on entre Mayence et Königsberg. Et il importe peu, en effet, « qu'elle soit ou non à programme » que tel prétexte l'ait suscitée en apparence, qu'elle nous puisse procurer telle sensation éphémère actuelle, relative, ou que nous sachions dénicher telle symbolisation accessoire, au fond, elle n'est et ne peut être que « musique ».

Et si nous considérons les *Nocturnes* à ce point de vue purement musical, il nous faut presque prendre en pitié, non seulement leur prestigieux programme, mais jusqu'à l'émotion troublant lui-même qui nous étreignait au concert. Au lieu de lignes indécises, de simulacres illusoire, d'impressions subjectives et momentanées, l'œuvre d'art s'offre à nous dans sa beauté nue, inconsciente, absolue, dénuée de tout but autre que soi-même, et avec elle la logique, l'unité d'une véritable symphonie.

Assurément, il ne s'agit pas ici d'une « symphonie » dans la seule acception que soient capables d'en concevoir les épigones attardés des vieux maîtres. Sous sa glorieuse forme classique, épuisée par Beethoven, la symphonie inspira passionnément quelques nobles esprits. Il n'est guère de jeune artiste dont le génie n'ait rêvé d'elle à l'époque de la puberté, et souhaité de la féconder encore. Elle motiva d'intéressants essais et de pâles décalques. Transformée en cheval de renfort de la « musique de *Kapellmeister* », sa formule nous vaut plus souvent aujourd'hui de notoires insipidités ou d'indigestes sonates.

Mais, quoi qu'ait prétendu Wagner, la symphonie n'est pas morte avec

Beethoven, et il n'est pas, peut être, d'affirmation plus manifeste de l'autonomie de l'art musical que l'évolution naturelle de la forme cyclique. Quelques chefs-d'œuvre qu'en ait provoqués le type classique, avec son harmonieuse et précise ordonnance, son unité de caractère assurant la cohésion de l'ensemble au milieu de la diversité des thèmes, on ne peut nier que le principe de la symphonie moderne, régénérée sous l'impulsion de Liszt, ne soit plus profondément musical. C'est maintenant l'unité thématique qui agrège en un organisme concret les fractions constitutives de l'œuvre d'art, et c'est aux ressources spécifiquement musicales de la « Variation » qu'est demandée la diversité de caractère et d'expression. La symphonie peut désormais, sans risquer de déchoir à l'incohérence de la fantaisie improvisée, s'affranchir de la structure et des subdivisions traditionnelles, et le principe exclusivement musical de l'unité thématique sauvegarde et garantit ainsi l'évolution indéfinie de la forme cyclique.

Peut-être, en les composant, l'auteur des *Nocturnes* n'a-t-il pas songé le moins du monde à la forme symphonique, voire à une « forme » quelconque; mais son instinct de pur musicien ne pouvait se soustraire à la logique de son art. Son œuvre est un tout musical indépendant, un organisme irréductible, intégral en sa beauté spécifique et, certes, indifférent à la parure poétique dont se plut à l'ornerson caprice. A ce seul et préalable point de vue de la « forme », l'ensemble, aussi bien que chacune des parties de la composition, accuse une sûre eurythmie, une architectonique imprévue, neuve, mais coordonnée et merveilleusement soulignée par le choix et l'agencement concerté des tonalités successives.

Le premier mouvement, *Nuages*, contient les deux autres en puissance. Il est l'« exposition » des anciens, la triple racine de l'arbre de Jessé de la symphonie.

Moléré. — Aux bassons et clarinettes prélude en *si* mineur une mélodie flottante interrompue presque aussitôt par le cor anglais qui l'achève : Ex. 1.



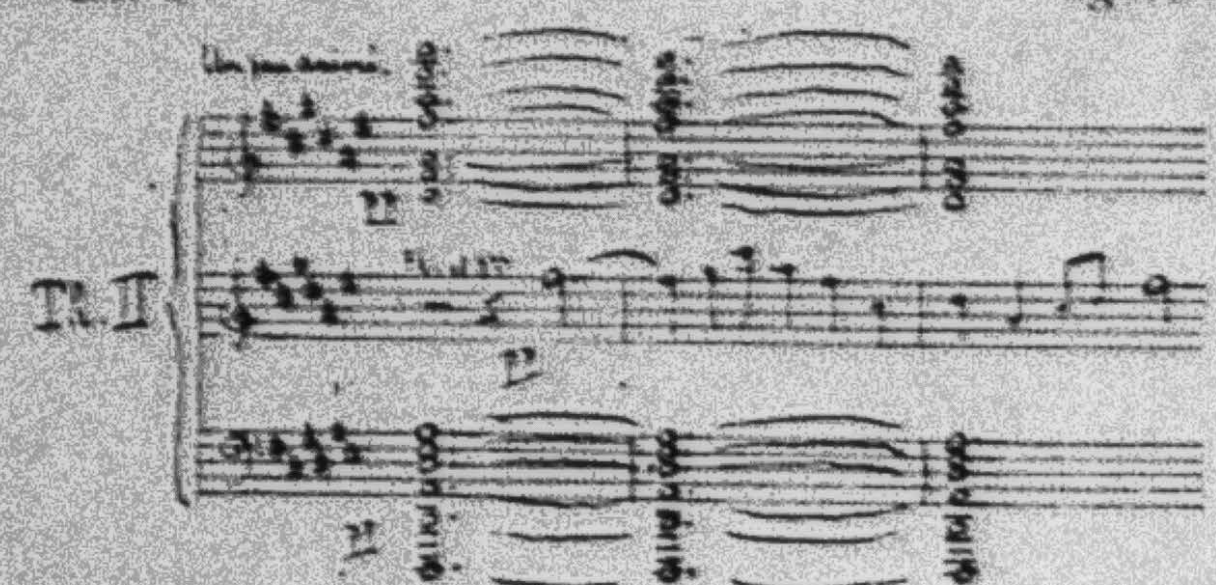
Ce thème semble formé de deux motifs (A et B), distincts de contour et d'expression. Et en effet, dès la mesure qui suit, ils se séparent, plus loin se superposent, et chacun d'eux acquiert peu à peu une importance propre, une physionomie individuelle. L'harmonisation particulière qui, dès l'exposition, les caractérise, accentue leur personnalité respective. Le motif A grandit, s'étale en déroulant les anneaux de son rythme obstiné et s'éloigne parfois de sa tonalité originelle et prédominante (*si* mineur) pour fournir à lui seul la matière d'un véritable développement symphonique, tandis qu'au-dessus de son remous cadencé, l'immuable appel du cor anglais résonne, invariablement soutenu de divers aspects ou éléments de l'accord de 7^e naturelle et de 9^e majeure de *sol*, avec ou sans fondamentale.

Je reviendrai plus loin sur la syntaxe tonale et harmonique des *Nocturnes*, mais il est nécessaire de noter ici que ni cet accord de 7^e sur *sol* (dit « de première espèce » ou « de dominante »), ni celui de 9^e, n'évoquent un seul instant ou ne font pressentir le ton de *do*. Il y a là comme un mode nouveau, différent des modes « majeur » et « mineur » consacrés, un mode « diminué », ayant *si* pour tonique, et dont *sol* est la fondamentale absolument consonnante. La mélodie du cor anglais détermine si nettement, par son insistance sur la finale, la tonique *si*, que tous les éléments de l'accord apparaissent subordonnés à cette dernière, et que la fondamentale elle-même n'est plus qu'une nuance insoupçonnée dont la couleur « complémentaire » relève et affine la tonalité générale du mode nouveau.



La courbe volutée de ce développement vient aboutir en mourant au second thème de la composition. A travers les tenues étouffées des cordes, la flûte et une harpe l'égrènent en *ré dièse* mineur, étrange, vibrant.

Ex. 2 :



C'est tout. — La phrase du cor anglais (B) forme la péroraison du morceau. Rapports esquissés du motif A (*si* mineur), du thème II (*sol*). Ultime accord de quinte diminuée (*si-ré-fa*), persistant, *tonal*, malgré la sixte aux *pizzicati* des violons; — enfin, perceptible à peine aux timbales, deux fois ponctuée par les cordes, la tonique *si*.

Ex. 3 :



Et il n'est plus rien dans le reste de l'œuvre, qui ne se rattache à ces deux thèmes, ou mieux, à ces trois motifs générateurs, qui n'en descendent par filiation directe, par croisements alternés ou par une sorte de multiplication fissipare et comme spontanée, rien dont on ne puisse, à tout le moins, retrouver le germe dans quelque détail de ce préambule. La verve de ces métamorphoses témoigne d'une fécondité plastique, d'une puissance d'imagination qu'on ne saurait trop admirer. Il serait presque inexact de dire que le musicien transforme ses thèmes; il y a plutôt ici une perpétuelle procréation d'êtres nouveaux, de commune origine ancestrale, dont certains naissent, croissent et se modifient graduellement jusqu'à la révélation d'une individualité inattendue et si tranchée, si forte, que les rejetons d'une même pensée mère suffisent à constituer la matière exclusive de l'une des divisions de la symphonie et se peuvent combiner les uns aux autres sans pauvreté.

C'est ainsi que, des seuls deux motifs dont est fait le premier thème de *Nuages* (Ex. 1), sont dérivés tous les éléments de *Fêtes*, aussi bien ses thèmes principaux que les dessins accessoires ou passages de transition. L'authentique extraction de mainte figure sera plus aisément reconnaissable si l'on réduit le thème générateur au prototype essentiel que voici :

Ex. 1 bis.



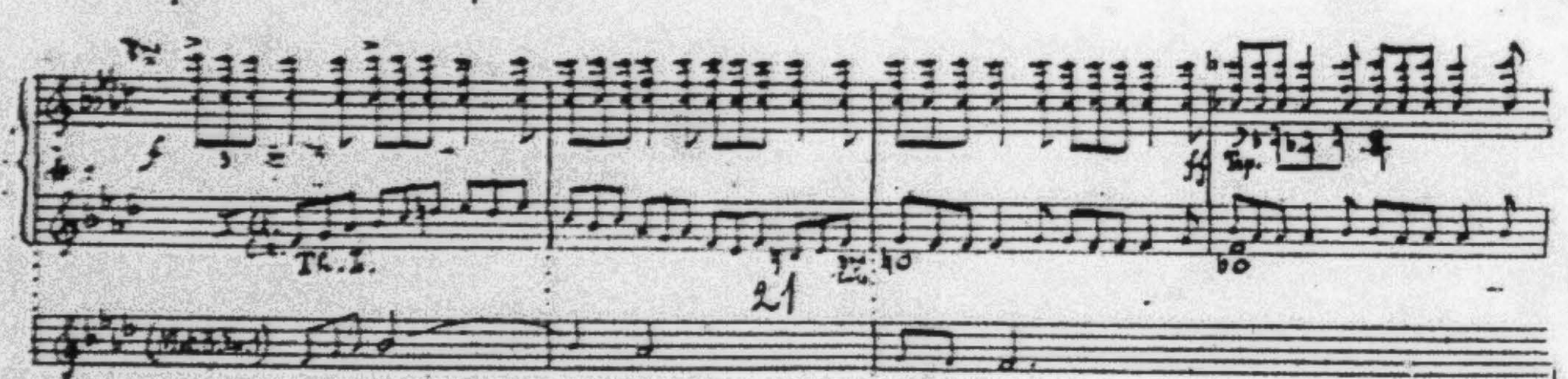
Le plan général de l'ouvrage est signalé par cette élimination de tout souvenir de la phrase en *Ré dièse* mineur (Ex. 2). Celle-ci intervient seulement dans *Sirènes*, ménageant la progression et la variété de l'intérêt.

Fêtes, bien qu'étant, en réalité, un vaste développement d'une partie du contenu de *Nuages*, n'en possède pas moins une forme accomplie, autonome et d'une admirable symétrie.

Animé et très rythmé. — Une courte Introduction emprunte sa teneur aux thèmes ou motifs du morceau. Le thème I est une amplification de la cadence du cor anglais de *Nuages* (Ex. 1, motif B), effectuée à l'aide du triollet initial du motif A. Nous retrouverons ce thème légèrement modifié dans l'exposition.

C'est ici que sa filiation est la plus évidente, comme on peut s'en convaincre en reconnaissant, dans la seconde partie de l'exemple qui suit, le motif B textuellement extrait de sa ligne mélodique.

Ex. 4.



Le *Fa* mineur du début sert de liaison tonale avec la fin du mouvement précédent. Aux accords martelés des violons, le thème I s'élance dans les clarinettes et cor anglais, bientôt coupé par le cri des trompettes (entame du motif III, Ex. 7). Interrompue par deux mesures des altos et

basses (*Si bémol* mineur) annonçant le motif II (Ex. 6), il passe aux flûtes et hautbois en une sorte de *Ré bémol* lydien (4^e augmentée et 7^e mineure, c'est-à-dire naturelle), puis aux bassons et violoncelles (*Mi-Fa*, gammes de six tons entiers). Un éclat des cuivres (motif III), un glissando des harpes (*Ré bémol*) amènent la tonalité de *La* (mineur et majeur) par laquelle commence la véritable Exposition.

Un peu plus animé. — Piquée par les bois à 15/8, reprise avec la doublure significative du *pizzicato* des cordes, apparaît une incise du motif A de *Nuages* (Ex. 1, c).



Elle est suivie aussitôt du thème I sous sa forme définitive, lancé par les hautbois et les flûtes (*la* majeur, 7^e naturelle), et soutenu par une figure émanée du même motif A (voir ex. 1 bis, c).

Ex. 4 bis.

Aux cors et bassons surgit soudain un rythme volontaire :



Ex. 6.

L'atavisme de ce nouveau venu semble plus complexe. Sa première mesure est une variante avérée du fragment d (ex. 1),

et l'on peut discerner aussi, dans l'ensemble de sa courbe extérieure, le dessin du motif B (ex. 1) tout entier; tandis que sa dernière moitié paraît se rapporter en même temps à l'incise précitée (ex. 5). Encadrant le bref « divertissement » d'un gracieux travesti du thème I (ex. 4 bis), ce nouvel élément joue ici le rôle intermédiaire du motif de transition des vieux maîtres et, certes, avec une rare pertinence, car si l'identité d'origine établit, entre lui et le thème I que l'on vient d'entendre, une parenté intime, c'est de ce motif II lui-même que va naître tout à l'heure le second thème du mouvement.

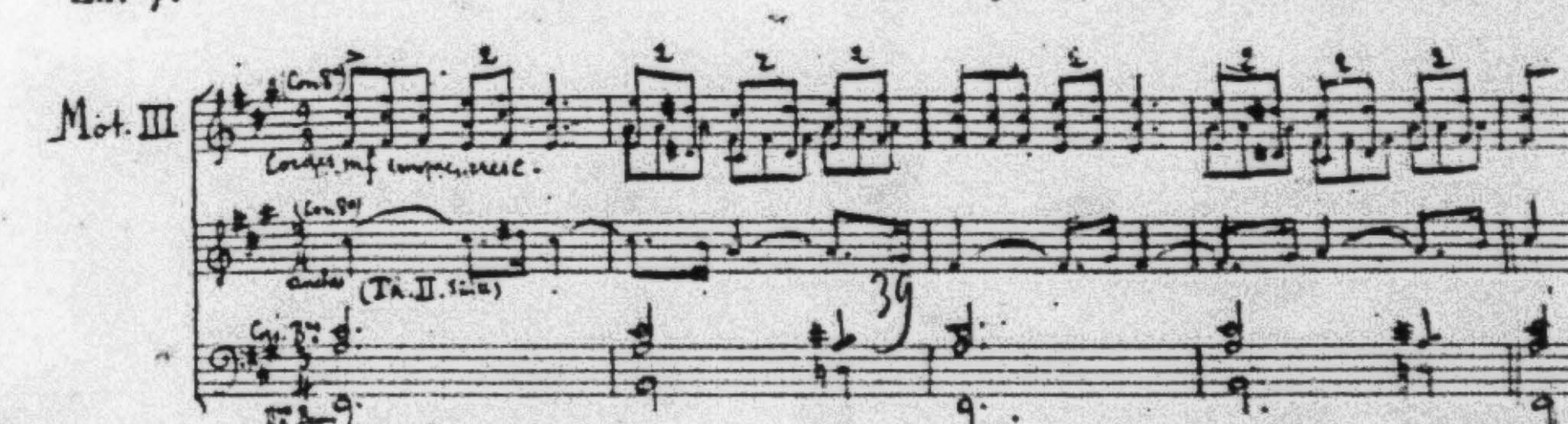
Il s'affirme une fois encore en *fa*, puis devient peu à peu, pour la fantaisie créatrice du compositeur, le sujet d'une extraordinaire transfiguration: son début persiste aux cordes, étiré chromatiquement, s'étend, s'exalte sans cesse, pendant qu'au-dessus de cette montée et parallèlement, hautbois, puis flûtes et clarinette le transmuient en une figure décidément originale

Ex. 6 bis.



qui s'élève, toujours plus résolue, plus altière (*fa-la*), traversée un instant par l'ébauche du thème III (ex. 8), et s'épanouit en même temps que la péroraison des cordes. Dérivée des motifs A et B de *Nuages* (comparer ex. 1 bis), celle-ci prend l'importance d'une nouvelle idée thématique,

Ex. 7.



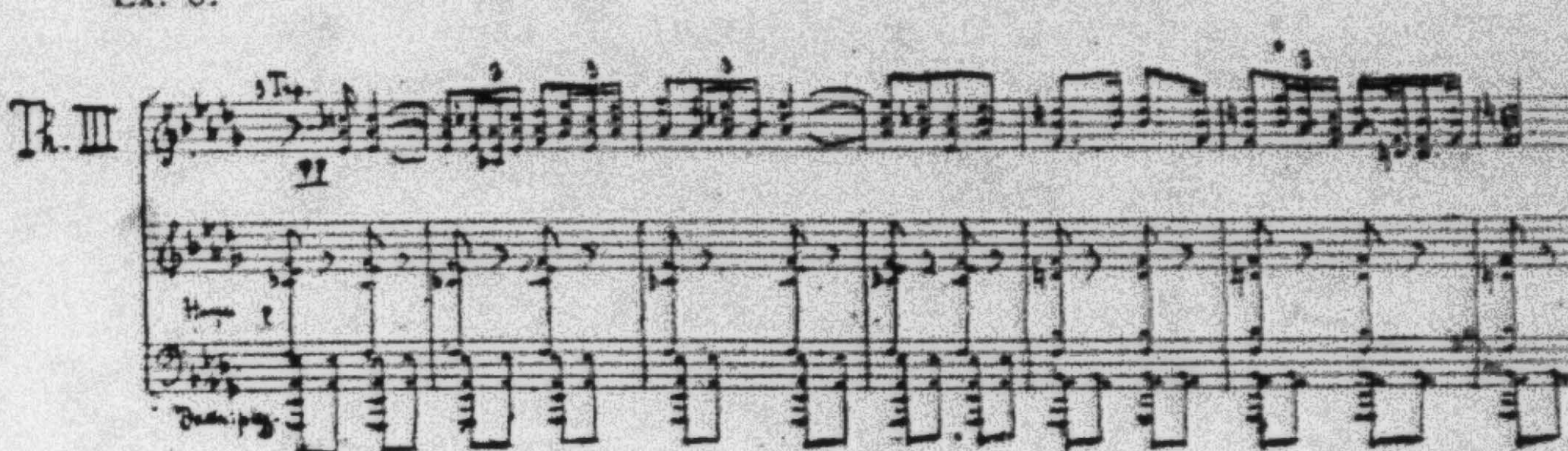
et, à l'instar de la cadence médiane des classiques, elle semble assumer la tâche de clore l'exposition (*fa dièse - si*).

Répercuté dans les timbres divers, lumineux, martial ou caressant tour à tour, le thème II (ex. 6 bis), inaugure le développement thématique (*mi-ré-mi-do dièse* ma-

jeurs), rehaussé bientôt d'un fragment du thème I, pour aboutir, par un *crescendo* intense, au point culminant du morceau.

Modéré, mais toujours très rythmé. — Un *pianissimo* mystérieux et subtil. Les timbales et les harpes, doublées du *pizzicato* des cordes, font sourdre des profondeurs de l'orchestre un rythme pompeux qui se précise, s'enfle, se colore. Trois trompettes (sourdines) entonnent la lointaine fanfare. Sur la pulsation d'une immuable pédale (*la bémol - sol dièse*) ce nouveau thème se déploie majestueux (*ré bémol*).

Ex. 8.

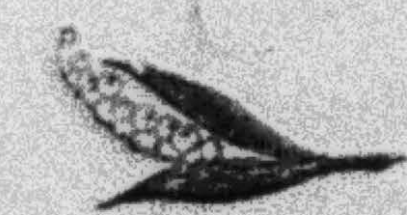


Il peut être considéré comme s'ajoutant directement de la phrase du cor anglais de

nes, sous le pavois cliqueté des bois et l'arabesque véhémence du thème I (Ex. 4) emporté dans les cordes. Après l'apothéose d'un déchainement formidable (*Ré bémol - Do dièse* majeur-mineur), la « Vision » s'évanouit brusquement.

Jean MARNOLD.

(A suivre)



LES GRANDS CONCERTS

L'événement le plus caractéristique de ces dernières semaines aux grands concerts dominicaux fut l'accueil hostile reçu par les virtuoses, tant au Châtelet qu'au Nouveau-Théâtre. Deux concertos, l'un joué par son auteur, le dimanche gras, chez M. Chevillard, l'autre par M. Willy Burmester, chez M. Colonne, le 16 février, soulevèrent des tempêtes de sifflets et de huées. C'est très fâcheux pour les excellents artistes, objets ou occasion de ces manifestations violentes, mais ils n'ont récolté là que le fruit de leur mauvais goût. Si l'excuse à la rigueur le violoncelliste interprétant son œuvre personnelle, parce qu'il était dans son rôle en la croyant intéressante, — tous les pères sont aveugles —, je ne saurais montrer la même indulgence pour le violoniste hambourgeois, qui, paraît-il, avait choisi, pour se produire, le plus soporifique des ouvrages: un concerto de Spohr. Déjà l'année dernière le même « professeur » nous avait gratifié d'une abominable machine de Paganini. On l'a empêché cette fois-ci de continuer son petit travail puisse la leçon lui profiter!... Mais surtout je voudrais que MM. Colonne et Chevillard tirassent de ces manifestations les conclusions qu'elles comportent: le public va chez eux pour entendre de la musique; il ne tient pas à ce qu'on l'empoisonne d'exercices d'école et de traits fastidieux. Passe encore si ces exercices étaient bien