

Debussy et l'harmonie romantique d'après un livre récent *

Natura non facit saltus, dit cet ancien. Et l'harmonie non plus n'en fait point. Les audaces les plus vives dont quelques-uns s'effraient aujourd'hui ne sont que des saillies dans le mouvement ininterrompu où chaque homme de génie vient donner son impulsion propre. A chaque époque où il la donne, les contemporains ont accoutumé de n'apercevoir qu'une rupture avec le passé, et leur bonne foi désemparée ne se fait pas faute de crier au secours. Mais l'historien que rien n'impatiente ni n'étonne est là qui passe derrière eux un peu plus tard et rassure leurs alarmes en constatant la continuité de l'évolution harmonique.

L'harmonie debussyste en son temps fit scandale. Sa richesse et sa nouveauté ne furent point d'abord comprises, parce qu'on ne sut point d'abord, comme parlent les philosophes, l'intégrer dans le système où elle s'insérait. On ne vit qu'une arbitraire négation destructrice là où prévalait un logique accroissement de valeur. Ce n'est pas la partie la moins captivante du considérable travail de M. Kurth que celle où une

(*) *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, par Ernst Kurth, maître de conférences d'histoire de la musique à l'Université de Berne (éd. Haupt, Berne et Leipzig, 1920. In-8°, 540 pp.). — Toutes les expressions entre guillemets dans cet article sont directement empruntées à l'ouvrage.

analyse déliée et respectueuse d'imêle cette logique, cet accroissement et cette valeur.



L'étude de l'harmonie est condamnée à rester stérile, si cette science n'est sans cesse confrontée avec les phénomènes psychologiques que traduisent inconsciemment les phénomènes harmoniques. La musique tout entière, et sous ses formes les plus complexes, est l'expression, non point d'un formalisme acquis et transmis par les âges, mais d'une tendance sans cesse renouvelée, d'un désir, d'une volonté : point capital. Il suit de là que l'évolution harmonique ne saurait être abstraite de l'évolution générale de l'esprit humain : le romantisme musical n'a été qu'un mode du romantisme universel, qui ne fut à son tour qu'un moment de la psychologie des peuples. Enfin, et c'est la conclusion de ces prémisses, la musique est *autre chose* que l'art de l'ouïe. La simple audition, et le plaisir qu'elle dispense, ne sont que peu de chose sans une interprétation de l'esprit. Un même accord, tel celui du début de *Tristan*, est bien éloigné d'avoir la même signification, même auditive, chez Beethoven, dans sa sonate pour piano, op. 31, n° 3 (1^{er} mouvement), chez Spohr, dans son opéra *L'Alchimiste* (1830), ou chez Liszt, dans sa *Faust-symphonie* (3^e partie).

Fort de ce triple postulat, M. Kurth étudie le Drame Musical, expression la plus parfaite du Romantisme en musique. Dans le domaine harmonique s'est produite une révolution qu'il appelle, en un vocabulaire aussi compact que plein de sens, « une amplification des forces énergétiques de la musique ». Chez les classiques, la musique tendait vers une homophonie harmonique caractérisée, vers une tonalité simple et ramassée, de même ordre formel que la construction en symétrie et que les rythmes en carrure. Chez les romantiques, les rapports des sons soudain s'élargirent, comme si l'inconscient cherchait en eux à s'exprimer. Les forces potentielles de l'harmonie, par éclairs devinées chez les classiques mais toujours refoulées, enfin se firent jour. En même temps, la mélodie partageait cette soif d'infini et cette inquiétude inlassée : elle devenait la mélodie

continue, l'art des transitions et de la continuité (1). Ainsi la force agissante qui anime toute musique changeait tout d'un coup de direction : la « force centripète » des classiques unissait en un tout les éléments sonores jusqu'à l'idéal de l'équilibre ; la nouvelle force romantique, « centrifuge » celle-là, dissociait ces éléments. Dans le système classique, le son choisi comme *fondement* tonal conservait jalousement sa fonction ; tout convergait vers lui, et la terminologie allemande de l'époque ne laissait pas de le marquer : *Ton* prenait le sens de *Grundton*. Dans le système romantique, le son choisi devient le *conducteur* de l'énergie musicale, qui n'a de cesse qu'elle ne se soit évadée de sa prison première : *Ton* est dès lors synonyme de *Leitton*. Et l'on perçoit dès à présent l'origine de cet affaiblissement du sentiment tonal qui marque l'évolution de la musique contemporaine.

Ce déplacement des forces musicales s'est affirmé avec la poussée wagnérienne, depuis l'*Or du Rhin*. Après *Lohengrin* (1847), il se produit, dans l'art wagnérien, un arrêt ; c'est pendant cette période de réflexion que « l'inconscient » des forces harmoniques passe au plan de la conscience. Annoncé avec l'*Or du Rhin* (1853), il traverse une crise aiguë avec *Tristan* (1857). Dans cette dernière œuvre, M. Kurth découvre une harmonie « éruptive », dont le fondement psychologique est la perte de Mathilde Wesendonck ; et l'œuvre tout entière n'est-elle pas elle-même une éruption au milieu de la composition de *Siegfried* ? C'est sur quoi M. Kurth se fonde pour souligner l'importance du « style Tristan » dans le développement harmonique des âges suivants, importance qu'il compare à celle des œuvres de Schütz, du *Clavecin bien tempéré*. et de la *Messe en si mineur* de Bach.



Chez les classiques, un accord fait figure de chaînon dans une suite organisée. Chez les romantiques, un accord une fois choisi devient typique et souverain : c'est le cas du premier accord de *Tristan*, qui domine impérieusement l'œuvre entière (2). Dans le *Hollandais*, c'était l'accord de

(1) Wagner à Mathilde Wesendonck, 29 octobre 1859.

(2) L'analyse de cette domination est une des parties les plus remarquables du livre.

quinte ; dans *Lohengrin*, l'accord parfait de *la majeur*. Plus anciennement encore, chez Weber le précurseur, c'était le rôle insistant et symbolique, dans le *Freyschütz*, de la septième diminuée. A ce régime, les accords se régénèrent : par delà les notes, un esprit nouveau leur est insufflé. C'est le propre des vraiment grands harmonistes, Beethoven, Wagner, Debussy, de donner une vivacité toute fraîche à des accords épuisés, parce qu'ils considèrent la *vie* des sons et non leurs formes extérieures : loi de création musicale qui se conjugue avec celle de la littérature, où les vraiment grands écrivains sont créateurs avec les formes les plus simples, quand des Boursault, des La Motte ou des La Chaussée, inventeurs de formes neuves, ne se tirent pas hors du médiocre.

En même temps, la tonalité romantique est sans cesse troublée par des harmonies impérieuses et fécondes : notes de passage, appoggiatures, retards, et tenues aux parties intermédiaires ; la fréquence des septièmes et des neuvièmes, en puissance chez Schumann, envahit l'harmonie wagnérienne, avec cette particularité, désormais capitale, que ces accords dissonants sont traités comme des accords tonaux consonants et tiennent lieu de conclusions et de cadences. Fréquemment, la tonique est omise, ou si tardivement employée que voici surgir des atmosphères brumeuses : telles la plainte de Marke ou l'entrée de Tristan, alors que le rappel obstiné de cette tonique cristallise le style classique (1). Ici le romantisme remplace le sentiment réalisé de la tonique par une aspiration vers elle ; « au statisme, il substitue un dynamisme ». Dans le même sens agit l'énharmonie désormais triomphante après les indications de Schubert et de Spohr. La floraison merveilleuse du chromatisme dépose en ce riche terrain les graines de la modulation ininterrompue : la sixte napolitaine perd son caractère de transition et devient source modulante. Le rapport uniforme des sons et d'une tonique centrale disparaît ; les sensations et l'idée d'énergie tendent à dépasser le schéma tonal et à se substituer à lui sur un plan nouveau.

(1) M. Kurth remarque que dans le Prélude de *Tristan* qui est en *la mineur* caractérisé, l'accord fondamental de cette tonalité n'apparaît pas une seule fois.



Et c'est alors que l'on entrevoit dans la musique romantique les signes précurseurs de l'harmonie debussyste.

Les accords dissonants, ayant quitté le plan tonal, passent au plan sensitif de la couleur, et non point de cette couleur que prodigue à l'orchestre la combinaison des timbres, mais de cette couleur proprement harmonique, que justifie l'étymologie même du mot *chromatisme*. Ce n'est pas en vain que Debussy va marquer une prédilection pour des *Images*, des *Estampes* ou des *Reflets*. La musique issue du romantisme s'éloigne des formes et des harmonies crûment délimitées (1). C'est ce qui rapproche des musiciens aussi divers que Ravel, Delius, Cyrill Scott ou Moussorgski. « La valeur des sons devient fonction de leurs combinaisons passagères ». De là des accords altérés qui ne demandent plus à être résolus, car ils sont considérés (même inconsciemment) dans un autre plan que le plan strictement tonal. Il ne s'agit point là de révolte stupide contre « les règles » (ce qu'affectent de croire les traditionnalistes endurcis), mais bien d'une autre esthétique : celle de la couleur. Le classicisme analyse : le groupe *do-ré* le déchire par une dissonance ; il en sépare chaque note et les rapportant toutes deux à une même tonalité, en exclut l'une au détriment de l'autre. Le romantisme, puis l'impressionnisme (et par delà le polytonal, et l'atonal), considèrent le même groupe comme un mélange et, proprement, comme une consonance, c'est-à-dire un amalgame de deux sons absolus. Au fond, il y a infiniment plus de distance entre l'harmonie wagnérienne et l'harmonie classique qu'entre l'harmonie de Schönberg et celle de Wagner ; car, chez les classiques, le plan tonal reste intact, au lieu que, chez Wagner, il ne l'est déjà plus : et c'est là le point crucial.

Un des accords les plus familiers au romantisme, l'intervalle de seconde, acquiert ainsi une valeur colorée absolue, en touche encore timide dans les *Années de Pélerinage* de Liszt (dans la pièce *Au bord d'une source*), en pleine

(1) Pour l'exposé du développement parallèle, en ce sens, de la musique et de la peinture, cf. Walter Niemann : *Die Musik seit Richard Wagner* (1913).

pâte dans les *Minstrels* de Debussy. Bientôt il y a amalgame de ces valeurs colorées : aux secondes se combinent les quintes, comme dans *Et la lune descend sur le temple qui fut*.



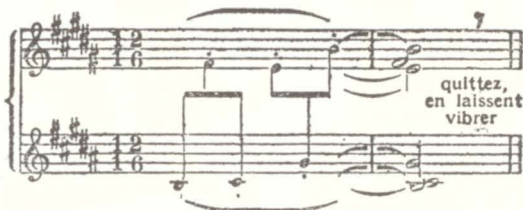
Les accords de septième et de neuvième font figure désormais d'accords de résolution : évolution naturelle dans la voie du libéralisme auditif à l'endroit des dissonances, si l'on se rappelle que la tierce et la sixte, elles aussi, ont longtemps passé pour des dissonances. Chez Grieg, même dans les harmonisations de mélodies populaires, on rencontre des neuvièmes et des onzièmes non résolues : ainsi dans les *Danses paysannes norvégiennes*, op. 72, n° 5. Le procédé réapparaît avec logique insistance chez Debussy dans la *Cathédrale engloutie*, où une mélodie très simple est harmonisée uniquement avec des accords de septième de dominante :



Par là s'affaiblit le sentiment tonal en faveur d'une douceur un peu brumeuse réalisée d'autres fois par la gamme par tons entiers. C'est dans cette intention qu'elle apparaît au prélude du deuxième acte de *Tristan* et qu'à son tour Debussy en généralise l'emploi dans ses *Cloches à travers les feuilles*.

Parallèlement, et dès *Tristan*, les tonalités se combinent. Au début du second acte, l'amalgame des tons d'*ut mineur* et de *fa majeur* a pour objet de peindre la chasse qui passe dans la nuit frémissante. La nouveauté de l'intention impose ainsi à l'auditeur des combinaisons simultanées d'élé-

ments étrangers les uns aux autres, que l'oreille jusque-là n'acceptait que sous forme de succession mélodique. On saisit chez Debussy ce passage du dynamique au statique dans une curieuse phrase des *Collines d'Anacapri* :



Les tons de cette suite mélodique, une fois entrés dans l'oreille, se fondent peu à peu en accords et atténuent, par leur préalable mouvement, la dureté des agrégats. C'est l'aboutissement normal des essais isolés d'un Beethoven qui fait apparaître simultanément la tonique et l'accord de dominante dans la *Cinquième Symphonie* ou se heurter les accords de dominante et de tonique dans la sonate des *Adieux*.

Désormais la sève harmonique alimente seule la plante musicale. C'est une courte vue que d'accuser d'impuissance mélodique et Wagner et les compositeurs impressionnistes. La fragmentation de leurs motifs est la conséquence de cette nouvelle philosophie sonore : il ne s'agit plus pour eux de cette « logique », ni de cette « pensée » où se sont épanouis les classiques et enlisés leurs épigones ; ils veulent au contraire — évolution parallèle à la poésie et à la peinture — saisir le fugace et le passager. Chez Wagner, les motifs sont courts au gré des remous scéniques. Plus logique encore avec soi, le motif debussyste qui domine les *Reflots dans l'eau* n'a que quatre notes. Mais si l'on regarde de haut ces courts fragments joints, on découvre une « mélodie infinie », non pas du tout morcelée, mais très construite : et que Debussy soit un constructeur de cet ordre, c'est ce que prouve sa *Suite bergamasque*.

Et toutes ces valeurs colorées nouvelles sont animées par le principe vital suprême, qui régit l'harmonie moderne, comme il régit tout l'art contemporain. C'est la loi de la vie, et non de la canonique beauté, qui a fait Rodin et Claudel. Or beaucoup d'accords modernes ne sont altérés qu'afin de réaliser cette tension, ce désir qui sont le signe même de la vie :

c'est là un des aspects les plus nets de l'art de Richard Strauss, au moins dans ses bonnes pages, témoin ces quelques mesures tirées de *Salomé* :

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is characterized by dense, complex chords and intricate melodic lines, typical of Richard Strauss's style. The first system shows a series of chords in the right hand and a more active bass line. The second system continues this style with further harmonic development.

Dans cette esthétique où le « mouvement » est devenu roi, les accords sont conçus de telle manière que leur « dynamisme latent » paraît pouvoir prendre à volonté plusieurs directions. A chaque accord, la musique se meut sur une sorte de plaque tournante et la curiosité de l'auditeur se pique et s'étonne à la fois de l'imprévu du tour choisi : attente auditive analogue à celle que suscitait jadis l'enharmonie, et qui donne à l'harmonie moderne une incertitude d'expression nuancée comme la vie même et inconnue au classicisme.

Telles sont les « altérations intensives » démêlées par M. Kurth dans l'évolution harmonique, et à pleines mains répandues dans la cité des sons par le clair génie de Debussy. Bien des vues ingénieuses et diverses viennent encore, en ce livre lucide, éclairer le rôle fécond du rénovateur qui sut, comme tous les vrais génies, tirer nouvelle vie de l'héritage transmis, en lui insufflant, par delà les formelles combinaisons de notes, un esprit vraiment neuf. Et ce n'est pas le moindre mérite du savant historien que d'avoir fait comprendre que c'était à Debussy que nous étions redevables de la pleine conscience du sentiment de l'énergie sonore, et que là où ne régnait encore que le goût s'était introduite, toute-puissante et créatrice, la Volonté.

ANDRÉ CŒUROY.