

# Passion Claude Debussy

**Les Amis du Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence**

**2018-2019**



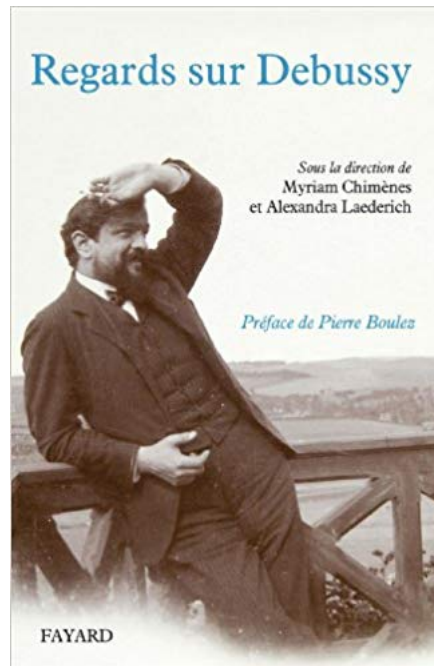
Léon Bakst, Nijinski, dans "L'Après Midi d'un Faune", 1912

*Pour Olivier Braux, notre musicien, notre Président, notre ami*

# Naissance de la modernité musicale.

## Debussy et au-delà.

Par Christine Prost



Claude Debussy est-il le premier compositeur moderne ? ou un compositeur passéiste ? Si la modernité se définit comme la lutte de la nouveauté contre la tradition, l'Histoire de la Musique doit se comprendre comme un Grand récit où l'histoire a un sens et où l'on ne peut faire de la bonne musique que si l'on va dans le sens de cette histoire. Il y a une modernité musicale qui va du néo-sérialisme à l'IRCAM, et tous ceux qui s'écartent de la vraie voie ne sont au mieux qu'inutiles et au pire dangereux (dixit Boulez du temps de son intransigeante jeunesse).

Debussy marque-t-il le début de la modernité ?

Réponse canonique : le XX<sup>ème</sup> commence avec Debussy, continue avec l'atonalisme de Schoenberg, et le Stravinski du *Sacre*. Mais Debussy est dans le même temps le modèle de tous ceux qui n'ont pas voulu détruire le système tonal ni le remplacer par un autre système - dont la rigueur lui aurait été aussi insupportable que celle du précédent -, mais qui ont voulu jouer avec lui. Dès que l'on abandonne la conception téléologique de l'histoire, il ne reste plus qu'à apprécier les solutions apportées par chaque musicien selon leur valeur propre. Les déclarations de Debussy mettent en avant le rôle primordial de la liberté contre toutes les règles, sa loi essentielle étant celle du plaisir :

« *Accords incomplets, flottants. Il faut noyer le ton. Alors on aboutit où on veut, on sort par la porte qu'on veut. D'où agrandissement du terrain. Il n'y a pas de théorie : il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle* »

Le vrai problème devient donc celui-ci : comment organiser le monde sonore lorsqu'on ne se fonde plus sur les principes de la tonalité classique (gammes, tons, degrés hiérarchiquement organisés, cadences, tensions résolues...) ? Comment aller au-delà du système tonal auquel se réfèrent les compositeurs à l'époque de Debussy, c'est-à-dire au tournant du XIX<sup>ème</sup> et du XX<sup>ème</sup> siècle ?

Le système tonal fit la loi de l'écriture musicale approximativement pendant trois siècles (les XVII<sup>ème</sup>, XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles) et concerne ce qu'on appelle en histoire de la musique l'époque baroque (1600- 1750), l'époque classique (1750-1800) et l'époque romantique (1800-1900). Ces dates sont évidemment approximatives, les changements s'opérant en douceur, et la plupart du temps sans que l'on s'en aperçoive. Il est intéressant cependant de constater que ces changements épousent la sensibilité de chaque époque et évoluent avec elle. La résurgence actuelle de la musique baroque en est un exemple frappant.

## I. Le système tonal

Lorsque Debussy fait ses études au Conservatoire de musique, à Paris, les règles du système tonal sont enseignées comme une loi intangible. Or, c'est précisément contre cette loi qu'il s'insurge.

Le système tonal est essentiellement marqué par une simplification des différents éléments antérieurs de la composition. Ce qui explique, en partie, la faveur dont il continue à jouir.

**La simplification** se manifeste tout d'abord par la réduction progressive du nombre des modes couramment utilisés dans le système qui le précède, le système modal, à deux modes principaux, c'est-à-dire à deux gammes d'où naîtront les principes essentiels du système :

le mode majeur, dont le modèle est la gamme de Do,

ou l'échelle des sons diatoniques commençant par Do, et présentant une tierce Majeure entre son premier et son troisième degré, et le mode mineur, ou l'échelle des sons diatoniques commençant par La et présentant une tierce mineure entre son premier et son troisième degré.

Gamme Majeure : Do-(Ré)—MI Fa-Sol-La-Si-Do

Tierce Majeure (2 tons) : DO - Mi

Gamme mineure : la-(si)-do ré mi fa sol la

Tierce mineure (1 ton et demi) La - Do

Les sons diatoniques d'une gamme sont ceux qui ne présentent aucune altération au cours de leur enchaînement, ainsi qu'ils se présentaient dans les différents modes anciens. Ces modes, étaient caractérisés par la place et la valeur des tons et des demi-tons dans leur déroulement linéaire, ce qui attribuait à chacun un « éthos » particulier, d'autant plus que coexistaient des tons et des demi-tons de valeur différente pour chaque mode.

On peut s'étonner, a posteriori, que le nombre infini de fréquences possibles à l'intérieur d'une octave ait été si longtemps et si impérativement réduit à 7, et dans un ordre considéré comme allant de soi. En ce qui concerne le mode Majeur, la raison semble en être que ses fréquences sont les premières dans la série harmonique que contient chaque son (raison qui est contestée par les théoriciens, car les sons de la série harmonique ne sont qu'approximativement identiques à ceux de la gamme tempérée, à partir desquels est construit le système tonal).

Série harmonique du DO1, du grave à l'aigu :

DO/**Do**/**Sol**/**Do**/**Mi**/**Sol**/Si bémol /Do/Ré /Mi/Fa dièse/Sol/(La bémol)/Si bémol/Si/Do

DO – DO : Octave

DO/SOL : quinte

SOL/DO : quarte

DO – MI – SOL : accord parfait (une tierce Majeure, suivie d'une tierce mineure)

Si l'on construit un accord parfait sur les degrés considérés comme hiérarchiquement forts, parce que les premiers entendus dans la série harmonique, (la tonique, le quatrième et le cinquième degré de la gamme majeure), on obtient toutes les notes constituant le mode Majeur :

Do-mi-sol Fa-la- do sol-si-ré ou, en Sol Majeur

Sol – si – Ré Do – mi – sol Ré-fa dièse - la

I IV V

Ces accords parfaits signent la composition du mode majeur, génèrent des Cadences, reconnaissables, même pour des oreilles peu exercées, et signent l'appartenance du morceau à la tonalité annoncée. En Do Majeur :

Cadence parfaite : Basse : Do. Accord : Do-**mi**-sol On remarquera que les notes des accords

Basse : Fa. Accord : Do-**Fa**-la sont disposées de manière à être proches Basse : Sol. Accord : **Si**-Ré-Sol des notes de l'accord suivant.

Cette Basse : Do. Accord : **Do**-mi-sol disposition admet plusieurs arrangements.

Le modèle de la gamme de DO Majeur peut être transposé dans n'importe quelle tonalité, à condition que soit respecté l'ordre des tons et des demi-tons. On fera appel, pour que cela soit possible, aux dièses ou aux bémols complétant l'octave. Par exemple, en SOL Majeur :

Sol – la - si – do- ré - mi – fa dièse - sol

Ton - Ton - demi-ton - Ton - Ton - Ton - demi-ton - Octave (demi-tons : si/do et fa dièse/sol).

L'enchaînement des accords est marqué par l'attirance des notes se situant à un demi-ton de distance de la tonique voisine (la sensible. En Do Majeur : le si ; en Sol Majeur : le Fa dièse), ce qui crée le sentiment de tension/détente caractéristique du système tonal, avec

l'enchaînement obligé de l'accord posé à la Basse sur la dominante et sa résolution sur l'accord de tonique.

La signification musicale attribuée aux différentes sortes de cadences balise le discours musical à la manière des signes de ponctuation du discours verbal :

Cadence parfaite terminale, suivie d'un silence (Cadence la plus forte).

Cadence parfaite enchaînée, suivie sans rupture de la suite du morceau

(Passe parfois inaperçue)

Demi-cadence, reste en suspens sur un accord de dominante sans résolution.

Cadence évitée, se résout sur un accord inattendu.

Cadence plagale : le mouvement de la Basse, au lieu d'aller du 5° degré au 1°, va du 4° au 1°.

L'œuvre se présente de la sorte comme un discours qui se tient à l'intérieur d'un langage codé et signifiant qui n'accepte comme emprunts à d'autres tonalités que les « modulations », ou passages provisoires dans des tonalités différentes de la tonalité d'origine, se bornant à des passages dans des « tons voisins », c'est-à-dire ne comportant qu'une ou deux altérations différentes de la tonalité d'origine.

Cette simplification du discours musical entraîne bien sûr une facilité de perception qui induit une compréhension sensible du « sens » de l'œuvre.

**La facilité de perception** est produite par la mise en évidence dans l'écriture des éléments constitutifs de la tonalité :

- la structure simple et confinée aux notes de la tonalité principale du ou des thèmes à partir desquels la pièce est construite
- un découpage très clair en « carrures » de 4 mesures du ou des thèmes utilisés
- une structure d'ensemble convenue et connue, s'appliquant aux principaux genres de la musique instrumentale comme de la musique vocale (« la forme-sonate ».)

Exposition : 1° Thème, dans la tonalité principale

2° thème, dans la tonalité de la dominante

Reprise de l'Exposition

Développement : Section libre, utilisant les deux thèmes, variés, dans les tons voisins

Réexposition : Reprise de l'exposition, mais avec les deux thèmes dans la tonalité principale.

D'après les témoignages de l'époque, il semblerait que les auditeurs, mieux formés que les auditeurs actuels, étaient parfaitement à même de reconnaître les tonalités, et donc de suivre parfaitement le déroulement du morceau du point de vue harmonique, ce que confirme

l'organisation d'ensemble qui met en évidence les différentes parties d'un morceau (cadences, silences... etc.) et d'autant plus que les thèmes sur lesquels est bâti le morceau sont aisément mémorisables.

## II. Usure progressive du système tonal (XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup>)

En système tonal, les différentes composantes de l'écriture musicale (hauteurs, durées, tessitures, vitesses... etc.) fonctionnent en général en synergie et se renforcent mutuellement : les accents tombent usuellement sur les temps forts de la mesure, les thèmes sont articulés symétriquement, l'intensité croît parallèlement à la montée d'une figure dans l'espace sonore, etc... Pour ménager au flux sonore un minimum d'éléments de surprise dans un cadre néanmoins solide et cohérent, les compositeurs – classiques et surtout romantiques - commencent à déjouer les synergies attendues, (ce qui est souvent le cas chez\_Beethoven). Les accents sont déplacés, les cadences évitées, les modulations à des tons éloignés de plus en plus utilisées. L'harmonie tend à prendre le dessus sur la mélodie, et à devenir un agent expressif de premier plan.

Les hiérarchies entre les différentes composantes de la composition musicale sont, de ce fait, elles-mêmes déplacées, ce qui incite l'auditeur à déplacer simultanément ses centres d'intérêt auditifs. Le « sentiment tonal » se maintient cependant, ne serait-ce que parce que l'attachement à une tonalité de base continue de s'y manifester. Néanmoins, l'attachement à cette tonalité annoncée se fait de moins en moins évidente, notamment dans la musique de Wagner, qui s'ingénie, par ses modulations incessantes, à masquer d'où l'on vient, où l'on va, et à maintenir chez l'auditeur un perpétuel état d'attente, dont la satisfaction, perpétuellement repoussée, conduit à ne plus pouvoir distinguer à quelle étape on en est du trajet musical annoncé.

Devant cette « usure », différentes solutions se présentaient aux compositeurs : soit chercher dans la tradition un prolongement au système ayant fait ses preuves- et c'est la solution proposée par Schoenberg – soit aller chercher « ailleurs », dans les autres traditions, ou dans les propositions suggérées par l'imagination musicale du compositeur, une autre façon de penser la musique – et c'est la solution suggérée par Debussy, promise à un avenir dont les virtualités sont loin d'être encore épuisées.

## III. Le « cas Debussy »

En ce qui concerne Debussy, qui annonçait dès ses premières compositions musicales « *La musique est faite de couleurs et de temps mêlés.* », il devient évident que le timbre, élément secondaire dans la musique baroque, classique et romantique, devient primordial dans ses propres compositions.

Debussy éprouvait un plaisir particulier à l'audition de certains accords dissonants, de certains enchaînements interdits par l'écriture traditionnelle, et surtout s'enchantait de la liberté avec laquelle il pouvait user du matériau musical, qu'il n'imaginait pas attaché à quelque « fonction » que ce soit dans un système quelconque. D'où son intérêt pour les échelles autres que le majeur et le mineur du système tonal - échelles susceptibles de créer chacune un éthos particulier, donc de faire sonner la musique « autrement ».

L'analyse de la seconde des mélodies des *3 Chansons de Bilitis (La Chevelure)*, sur un poème de Pierre Louÿs) nous en donnera un exemple frappant. (Ex. Régine Crespin)

### La Chevelure

Il m'a dit : « cette nuit, j'ai rêvé,  
J'avais ta chevelure autour de mon cou  
J'avais tes cheveux comme un collier noir autour de ma nuque et sur ma poitrine.

Je les caressais et c'étaient les miens

Et nous étions liés pour toujours ainsi par la même chevelure la bouche sur la  
bouche ;

Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

Et peu à peu, il m'a semblé, tant nos membres étaient confondus,

Que je devenais toi-même ou que tu entraais en moi comme mon songe ».

Quand il eut achevé, il mit doucement ses mains sur mes épaules,

Et il me regarda d'un regard si tendre,

Que je baissai les yeux avec un frisson.

#### éléments classiques :

début et fin presque identiques

armature à la clé, d'où tonalité (Sol bémol Majeur), unique cadence parfaite finale

unité de rythme, chromatisme, accords de 7° (9° 11°...) dans tout le morceau

#### - éléments non classiques :

accords (au piano) de couleurs, non fonctionnels

changements de couleurs d'accords inattendus et fréquents

priorité donnée au **timbre** sur les autres paramètres

déclamation vocale (phrases courtes, silences, ambitus réduit, longueurs inégales)

introduction, dans un contexte tonal, de la gamme par tons, au piano. (« *et nous étions liés pour toujours ainsi par la même chevelure, la bouche sur la bouche* »)

importance égale attribuée à la voix et à la partie pianistique

absence « d'airs ».

La structure musicale est donnée par la structure textuelle.

### IV. Comment entendre et comprendre Debussy ?

Chacune des expériences tentées au début du XX<sup>e</sup> siècle témoigne du besoin de logique et de cohérence qu'offrait le système tonal, justifié par ailleurs par son origine, apparemment fondée sur des bases plus « naturelles » que les autres systèmes, et particulièrement par le phénomène de la résonance. Ce besoin s'est manifesté de toute évidence dans les recherches de Schoenberg, mais aussi dans l'exploration systématique des échelles

populaires et exotiques, dans l'intérêt renouvelé pour la modalité (utilisée particulièrement dans le jazz), pour les rythmes africains, les sonorités du Gamelang de Java, celles des percussions traditionnelles ainsi que des musiques concrètes et électroniques.

Par ailleurs les progrès de la technologie ont permis une exploration fine de l'intérieur du son, (le spectre sonore), développé l'intérêt pour ses transformations minimales (minimalisme américain), pour les aventures de sons livrés au hasard (musiques aléatoires, initiées par les expériences de Cage) ...

La perception du temps musical s'en trouve profondément modifiée. L'œuvre, jusque-là considérée dans sa totalité, comme un objet sonore « fermé », devient une aventure formée d'instant successifs, dont la prévision se dérobe de moment en moment.

Faut-il s'en inquiéter ?

## V. Conclusion

Je fais mienne, complètement, la conclusion avancée par Jean Molino dans *Histoire des musiques européennes*, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle*, vol. IV, Actes Sud/Cité de la musique, 2006. (« Pour une autre histoire de la musique. Les réécritures de l'histoire dans la musique du XX<sup>ème</sup> siècle » p. 1386-1435.)

Aussi puiserai-je largement dans son texte, que justifie totalement l'aventure d'une musique comme celle de Ligeti, (1923-2005) dont on s'étonne, *a posteriori*, que la liberté dont elle témoigne n'ait pas semblé évidente à des compositeurs encore trop souvent « encombrés » de règles ne s'appliquant plus qu'à un système révolu.

*« Langage et techniques échappent désormais aux querelles sectaires et s'offrent à nous dans le même présent de l'histoire monumentale, tous au même niveau et tous disponibles pour les usages, bons ou mauvais, que nous voudrions bien en faire. [...] On éprouve la nécessité de se fonder sur des alternances de tension et de détente, d'organiser le discours musical grâce à des phénomènes de polarisation et de recréer des oppositions entre consonance et dissonance. Mais toute la musique du XX<sup>e</sup> s a montré que l'on pouvait élargir la portée de ces notions en utilisant les nouvelles ressources qu'elle a mises à notre disposition. [...]*

*Debussy fut le premier compositeur à « oser » mettre en question la suprématie du système tonal et à envisager l'utilisation d'échelles qui ne l'impliquaient nullement. Il aura fallu plus d'un demi-siècle pour que soit reconnue et cultivée cette attitude novatrice, probablement parce qu'elle ne se présentait nullement comme une manifestation de rejet du système en vigueur, mais bien plutôt comme son intégration au sein des multiples possibilités offertes aux compositeurs. Autour de 1960 s'est clos un demi-siècle de recherches, d'expérimentations et de découvertes qui n'ont jamais garanti la réussite des œuvres, mais ont ouvert un immense chantier qu'il faut maintenant continuer d'explorer et d'exploiter. »*