

A propos des deux préludes orchestraux du *Martyre de Saint Sébastien*

Eiko KASABA

“La musique doit humblement chercher à faire plaisir ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit sensible, qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous n'ayons aucun effort à faire pour la saisir.”

Claude Debussy

La Revue bleue,
le 2 av. 1904

I. Introduction

Nous partons, ici, de ce qui nous semble tout de même essentiel dans les études sur Debussy-compositeur, c'est-à-dire, de sa partition du *Martyre de Saint Sébastien*, et nous nous proposons d'analyser certains aspects de l'écriture de Debussy dans le *Martyre*. Mais, naturellement nous ne pouvons pas ignorer des faits qui entourent la naissance de cette partition, écrite pour un mystère du même titre de Gabriele d'Annunzio, selon la commande de celui-ci, mystère qui a eu sa première représentation le 22 mai 1911 au Théâtre du Châtelet. En réfléchissant sur la genèse de de cette oeuvre théâtrale de d'Annunzio et de Debussy⁽¹⁾, nous ne pouvons nous empêcher de souscrire à l'affirmation suivante de Pierre Boulez, concernant la musique de Debussy pour le *Martyre* : “On ne peut pas considérer, en effet, *Le Martyre de*

Saint Sébastien — production due à la circonstance, au hasard, presque, musique de scène perdue dans un pathos littéraire étranger à sa substance — comme un projet esthétique consciemment et totalement assumé.”⁽²⁾ De plus, la disparition de toutes les esquisses ne nous permettent pas de reconstituer le processus de l’élaboration des morceaux, ni de délimiter en toute certitude la collaboration d’André Caplet pour la mise au point de la partition d’orchestre du *Martyre*. Pour toute étude concernant ce travail de Debussy, il est donc nécessaire de prendre conscience de ces circonstances particulières.

Il n’est pas inutile de rappeler, ici, brièvement, la place chronologique de la composition du *Martyre* dans la vie artistique de Debussy.

Après la création de son unique opéra : *Pelléas et Mélisande* en 1902, Debussy a ébauché de nombreux projets théâtraux. Mais aucun de ces projets n’a abouti : c’est seulement le *Martyre* qui a réussi à être créé. Il faut, cependant, ajouter que les projets qui l’ont tenté le plus longtemps, sont ceux qui concernent l’univers d’Edgar Poe, “ce monde de la peur, de l’angoisse et de l’ironie, un monde dans lequel (...) “le réel se mélange au fantasme””.⁽³⁾ Les autres genres de musique instrumentale ou vocale mis à part, nous pouvons citer, comme les oeuvres orchestrales composées après *Pelléas*, *La Mer* (1905), *Trois Images pour orchestre* (1906–12), ainsi que, *Khamma* (1911–12), *Jeux* (1912–13), *La Boîte à joujoux* (1913). Parmi les trois dernières destinées au ballet, *Khamma* et *La Boîte* n’ont pas été représentées du vivant du compositeur.⁽⁴⁾ (De plus, pour ces deux oeuvres, Debussy a dû demander à Ch. Koechlin — pour *Khamma* — et à A. Caplet — pour *La Boîte* — leur collaboration comme il l’a fait pour le *Martyre*.) Par conséquent, d’une part, l’examen de l’écriture musicale de Debussy dans le *Martyre* est intéressant et fructueux pour une meilleure compréhension de ses oeuvres, surtout orchestrales, liées plus ou moins à la scène, et composées dans les dernières années de sa vie ; et d’autre part, il contribuera à l’estimation du *Martyre* en tant qu’une oeuvre de théâtre musical de G. d’Annunzio et de C. Debussy ; et si nous devançons le problème, il donnera des perspec-

tives pour ses représentations d'avenir. Mon présent exposé bien limité n'est cependant qu'un essai pour cela. C'est, avant tout, pour mieux comprendre et aimer cette musique, ce fragment de la vie artistique de Debussy.

Alors, qu'avons-nous en tant que la musique pour le *Martyre*? La partition de Debussy se compose de 18 morceaux numérotés, qui doivent être dispersés dans divers endroits des cinq mansions du mystère de d'Annunzio. On dit que la représentation du mystère exige environ cinq heures. D'autre part, l'interprétation de la partition intégrale n'exige qu'environ 55 minutes.⁽⁵⁾ On peut ainsi comprendre que ce que nous entendons aujourd'hui, en tant que le *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy, est bien loin de ce qui a originellement eu son existence en morceaux fragmentaires dans ce mystère ; parce que, s'il n'est question des "Fragments symphoniques", c'est presque toujours soit par la "partition intégrale", soit par une "version intégrale condensée", "version oratorio" que l'on en donne l'exécution.⁽⁶⁾

Avant d'aborder l'examen des aspects de l'écriture de Debussy dans son *Martyre*, en prenant comme exemple, entre autres, deux préludes orchestraux des première et deuxième mansions, et de réfléchir sur le travail de Debussy pour le *Martyre*, accompli malgré de nombreuses contraintes et difficultés, promenons nos yeux encore un peu sur les 18 morceaux. (cf. Tableau I)

Quand le contrat "pour écrire la partie musicale du drame en quatre actes de G. d'Annunzio intitulé Saint Sébastien" a été rédigé et signé par Debussy et MM. G. Astruc et Cie (le 9 décem. 1910), Debussy avait été sollicité de composer neuf morceaux (dont un était facultatif) de trois sortes suivantes : (1) musique de scène, comme prélude symphonique, (2) musique de danse, (3) musique de chœur. A ce moment-là, d'Annunzio n'a pas encore achevé son livret. Des modifications ont été apportées ; et on trouve ainsi dans la partition de Debussy, non seulement des chœurs, mais aussi des duos, airs, récit.⁽⁷⁾ Nous nous abstenons ici de toucher aux problèmes de la musique vocale bien qu'ils soient très importants, et de creuser les relations existant entre le livret et la musique. Mais pour notre étude concernant l'écriture

Mansion	Nos des Morceaux	Nos des Séquences et leurs Titres		Musique		Paroles	Mesures selon les Morceaux
				Instr.	Voc.		
I	N° 1	I	Prélude	0			mes. 1-62
		II	Cantique des Jumeaux	0	0		mes. 63-99
		III				0	
	N° 2	IV	Choeur des Archers	0	0	0	mes. 1-39
		V				0	
	N° 3	VI	Déclaration de danse	0		0	mes. 1-65
		VII	Hymne des Jumeaux	0	0		mes. 66-100
		VIII	Danse extatique	0		0	mes. 101-118
		IX	Choeur séraphique		0		mes. 121-134
		X	Danse II	0		0	mes. 134-153
		XI	Final	0	0		mes. 154-173
II	N° 1	I	Prélude	0			mes. 1-50
		II				0	
	N° 2	III	<i>Chant d'Erigone</i>	0	0		mes. 1-40
		IV				0	
	N° 3	V	Chant de la Voix céleste	0	0		mes. 1-19
		VI	Final	0	0		mes. 20-71
III	N° 1	I	Prélude-Fanfare I	0			mes. 1-32
		II				0	
	N° 2	III	Fanfare II	0			mes. 1-8
		IV				0	
	N° 3	V	Choeur des Citharèdes	0	0		mes. 1-17
		VI				0	
	N° 4	VII	Commencement du Mime de la Passion	0		0	mes. 1-62
		VIII	Lamentation I	0	0		mes. 63-84
		IX	Chant de la Voix seule		0		mes. 85-100
		X	Lamentation II	0	0		mes. 101-105
		XI				0	
		XII	Récit du Saint	0		0	mes. 1-11
	N° 5	XIII	Chant de la Voix seule	0	0		mes. 12-35
		XIV	Choeur des Femmes de Byblos	0	0		mes. 36-43
		XV				0	
		XVI	Choeur des Syriens	0	0		mes. 1-34
	N° 6	XVII				0	
		XVIII	Lamentation III	0	0		mes. 1-34
IV	N° 1	I	Prélude	0			mes. 1-39
		II				0	
	N° 2	III	Pasteur	0		0	mes. 1-37
		IV				0	
	N° 3	V	Martyre	0	0	0	mes. 1-25
		VI	Lamentation IV	0	0		mes. 26-61
		VII	Flèches évahouies	0			mes. 62-73
		VIII	Lamentation V	0	0		mes. 74-96
V	N° 1	I	Interlude	0			mes. 1-20
		II	Chorus Martyrum		0		mes. 1-14
	N° 2	III	Chorus Virginum		0		mes. 15-30
		IV	Chorus Apostolorum		0		mes. 31-45
		V	Chorus Angelorum		0		mes. 45-58
		VI	Anima Sebastiani	0	0		mes. 59-76
		VII	Chorus Sanctorum omnium	0	0		mes. 77-125

(Tableau I)

C'est nous qui divisons le théâtre par séquences, et leur donner les titres.

musicale, il n'est pas inutile de rappeler le fait que d'Annunzio a envoyé à Debussy, par fragments, le livret : c'est le texte de la troisième mansion qui a été envoyé le premier (le 11 janvier 1911) ; puis celui de la première mansion (le 13 février 1911) ; le reste n'est arrivé qu'au début du mois de mars. Et malgré tout, nous avons des pages écrites par Debussy lui-même, pour la plupart celles de la première et de la cinquième mansions ; mais excepté le sixième morceau de la troisième mansion, ce sont d'autres personnes qui ont établi le reste d'une seule partition intégrale manuscrite, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra (Rés. 2004). Même au problème de l'authenticité près, il est bien évident que le temps manquait à Debussy. Le compositeur a dit lui-même : "J'ai écrit, en deux mois, une partition pour laquelle il m'eût fallu, régulièrement un an."⁽⁸⁾

II. Quelques aspects de l'écriture

a) Prélude de la première mansion

Le premier morceau de la première mansion constitue un prélude orchestral (mes. 1-62) et un duo des jumeaux (mes. 63-99) ; le dernier commence, sans accompagnement, mais la partie instrumentale intervient brièvement après le quatrième et le huitième vers, puis elle accompagne les deux derniers vers. Du point de vue de l'organisation sonore globale, ce morceau se divise en trois parties : (1) : mes. 1-26, (2) : mes. 27-62, (3) : mes. 63-99.

** Les motifs et leur manière d'être

Nommons le motif perçu aux quatre premières mesures, celui de "la Croix", et le motif qui apparaît pour la première fois aux mesures 27-28, celui du "Cri d'appel : Sébastien". (Ex.1)⁽⁹⁾ La première partie (mes. 1-26) est subdivisée en deux sections : (1) : mes. 1-15, (2) : mes. 16-26, dont chacune commence par le motif de "la Croix". (Ex.2) Ce motif est simple et bref ; il se grave facilement dans la mémoire de tous les auditeurs, grâce à son tempo "Lent", à sa simplicité de l'harmonisation (— Pendant

(Ex. 1)

La Croix (I, No.1, mes.1-)



Le Cri d'appel : Sébastien (I, No.1, mes.27-)



(Ex. 2)

Musical score for 'Le Cri d'appel : Sébastien' (I, No.1, mes.27-). The score is written for piano and consists of eight staves. The top four staves are for the right hand, and the bottom four are for the left hand. The key signature is two flats and the time signature is 3/4. The score is numbered from 1 to 26. Various musical markings are present, including slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The piece ends with a final cadence on the 26th measure.

les 23 premières mesures, il s'agit exclusivement d'accords parfaits (majeurs ou mineurs) juxtaposés à l'état fondamental. Et cette première partie du prélude est dominée jusqu'à la 26^{ème} mesure par un caractère modal : elle pourrait être largement définie par le mode de Ré transposé sur Mi bémol. —), et son homogénéité sonoristique : utilisation des bois. Quant aux intervalles utilisés, ceux de quarte et de quinte sont caractéristiques, et l'absence de tierce retient notre attention.

Ce qui réside dans la conduite de la ligne mélodique, c'est un principe à la fois de répétition⁽¹⁰⁾ et de variation, fondé sur l'ordre des notes du motif original et sur leurs rapports d'intervalle. Dans son principe de variation, on peut même remarquer une certaine conception sérielle à l'égard de l'intervalle, et aussi à l'égard de la valeur temporelle dont nous parlerons plus loin. Ainsi, après les quarte, quinte, seconde majeure, comprises dans le motif original, d'autres intervalles sont introduits : quarte augmentée (quinte diminuée), seconde mineure, sixte majeure, septième mineure, neuvième majeure, tierce mineure, tierce majeure.⁽¹¹⁾ En tenant compte de l'ordre de la première apparition des intervalles différents, nous y décelons une tendance à agrandir progressivement l'intervalle de notes.

Il n'est pas question de la "symétrie", ni de la "régularité d'articulation". Il ne s'agit pas non plus de la répétition littérale du motif original. Nous y trouvons, plutôt, une certaine démarche consistant à répéter quelques éléments antécédants, un "geste" — presque incessant — de pousser le discours musical en répétant des images sonores pour en fixer dans la mémoire, et pour aller plus loin, au moyen de la variation, de l'analogie, ... de l'imagination, aussi. La deuxième section (mes. 16–26) est fondée sur les premières mesures de la première section, mais plus courte et toujours avec modifications.

Dans la deuxième partie du prélude (mes. 27–62), se déroule la variation fondée sur la forme rétrograde du motif original. De même pour la première partie, il existe deux entrées du motif "rétrogradé", et la deuxième exposition est toujours plus courte que la première. (Ex. 3)

(Ex. 3)

The musical score for Example 3 consists of two systems of music. The first system shows measures 11 and 35. Measure 11 features a melodic line with intervals of 2 major, 3, and 5, and a fermata. Measure 35 features a similar melodic line with intervals of 4 augmented and 5. The second system shows measures 39 and 43. Measure 39 features a melodic line with intervals of 2 major, 3, and 5, and a fermata. Measure 43 features a similar melodic line with intervals of 5 and 5 diminished. The notation includes various articulations and interval markings.

Cette ligne mélodique revêt une certaine indépendance par rapport au motif original dont elle provient. En outre, de nouvelles valeurs plus petites rationnelles et irrationnelles, l'emploi fréquent de petits intervalles, l'équilibre relativement bien conservé entre les phrases, et surtout le timbre du hautbois (solo) contribuent à lui donner son propre caractère, pour ainsi dire, caractère d'un "air" instrumental, aussi expressif⁽¹²⁾ que l'est le motif original, mais plus fluide et plus subtilement orné.

Le déroulement de cette variante rétrogradée du motif de "la Croix" est précédé et suivi par le motif du "Cri d'appel : Sébastien", motif caractérisé par une gamme pentatonique et joué par les cors, puis par les cors, cordes et harpes. Ajoutons que l'on entend, dans le deuxième morceau de la première mansion aussi, cette variante toujours répétée tout de suite, jouée par le premier violon (solo), que renforcent d'autres premières violons divisés à partir de la deuxième entrée. Et parmi les trois couches sonores dont elle constitue une, le motif du "Cri d'appel" se distingue par sa répétition, et par l'emploi des voix et des instruments (harpes et flûtes).⁽¹³⁾

Revenons à la deuxième partie du prélude. La superposition de différentes valeurs temporelles sert à différencier les couches sonores. Grâce à sa sonorité, chacune des couches — on en distingue trois ; celle des harpes, du cor anglais, du hautbois — paraît se dérouler librement, indépendamment les unes des autres ; elle possède sa propre physionomie mélodique-rythmique toujours perceptible par les auditeurs. La variante du motif de "la Croix"

(Ex. 4 |A) demeure un élément très important, mais en même temps, elle ne représente plus que l'un des éléments. En apparence, elle est plus proche du motif original par rapport aux autres couches sonores ; elle possède son contour mélodique finement dessiné, son rythme fluide, son propre timbre ; elle se distingue des autres qui ont une certaine fixité à la fois du point de vue rythmique et mélodique. Mais il n'en est pas moins vrai que, parallèlement à la variante du motif de "la Croix", co-existent une cellule mélodique-rythmique jouée et répétée par le cor anglais (Ex. 4 |B), aussi bien qu'une double ceinture d'arpèges jouée par

A propos des deux préludes orchestraux...

(Ex. 4)

Orchestral score for Example 4, showing measures 27-35. The score is divided into two systems. The first system contains measures 27-33, and the second system contains measures 34-35. The notation includes various instruments such as strings, woodwinds, and brass, with dynamic markings like *pp* and *f*. A tempo change is indicated by a square box containing a diamond and the word "Tempo" above measure 29. Measure numbers are printed at the top of each system.

(Ex. 5)

Musical diagram for Example 5, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The diagram illustrates intervals between notes. A half note (demi-ton) is shown between two notes on the top staff. A major third (tierce-majeure) is shown between two notes on the top staff. The bottom staff shows a triplet of eighth notes with a circled '3' below it.

les harpes (Ex. 4 |C¹, |C²). Les figures exécutées par les harpes peuvent être facilement associées au motif du “Cri d’appel : Sébastien”. Et, de même, la cellule mélodique-rythmique du cor anglais serait aussi liée à ce motif, si l’on ose mettre en question des intervalles utilisés (Ex. 5). Mais d’autre part, cette phrase du cor anglais semble être un analogue au contre-sujet de la variante du motif de “la Croix”. (Il y a aussi affinité de timbre.) Et enfin, les figures des harpes, sont-elles seulement liées au motif “Cri d’appel : Sébastien”? Surtout, dans la figure jouée par la première harpe (C¹), on trouve une certaine relation avec le motif de “la Croix”. Et on pourrait aller jusqu’à dire que cette figure est produite par la conjonction de deux motifs : “la Croix” et “le Cri d’appel : Sébastien”. Ces deux motifs possèdent des notes communes : mi bémol, si bémol, fa.⁽¹⁴⁾

C’est ainsi que nous sommes amenés à envisager le problème : “Urmotiv”, tel que H. Ch. Wolf,⁽¹⁵⁾ H. K. Metzger,⁽¹⁶⁾ T. Hirsbrunner⁽¹⁷⁾ et les autres musicologues l’ont conçu. Comme l’un de ses exemples, on pourrait citer le motif de “la Croix”, ou bien ses notes-noyaux : mi bémol, si bémol, fa. Et ce que nous avons appelé le motif du “Cri d’appel : Sébastien” est “assimilé”, “lié” à ce “Urmotiv”.

La considération ci-dessus nous suggère (la possibilité de démontrer) une technique de déduction à partir du motif original de “la Croix”, plus exactement, à partir des notes : mi bémol, si bémol, fa. Cependant, nous nous contentons de confirmer que, dans le *Martyre* aussi, Debussy utilise la même technique associative des motifs que l’on a trouvée dans ses autres oeuvres (mais, ici, comme l’une des techniques). Et on peut dire aussi que cette technique ne se limite pas seulement à la catégorie horizontale, mais s’applique aussi à la verticale, en tenant compte de l’aspect harmonique dont nous parlerons plus loin.⁽¹⁸⁾

Ajoutons que le motif de “la Croix”, entre autres, joue son rôle de synthétiser l’oeuvre entière, en l’encadrant par ses apparitions dans les morceaux musicaux situés au début et à la fin du théâtre. Ceux qui collaborent avec le motif de “la Croix” pour cette synthèse, ce sont les motifs : “le Cri d’appel : Sébastien”,

(Ex. 6)

L'Anima Sébastiani (V, No.2, mes.59-)



L'Alleluia (V, No.2, mes.97-)

L'Alleluia (V, No.2, mes.109-)

“l’Anima Sebastiani”, “l’Alleluia” (Ex. 6). Cette collaboration s’effectue par l’association formelle des motifs. De même, le motif de “la Croix” contribue, avec le motif du “Cri d’appel”, à un encadrement synthétique de la première mansion. De plus, Debussy n’utilise pas ce motif dans la deuxième mansion, ni dans la troisième. Et c’est dans la quatrième mansion que notre nomination trouve sa justification définitive,⁽¹⁹⁾ en ayant ses apparitions étroitement liées au livret : texte littéraire. Pour saisir mieux le caractère du motif de “la Croix” et sa manière d’être, il est

donc nécessaire de l'observer dans d'autres morceaux musicaux. Nous nous contentons de suggérer ici qu'il y a aussi des cas où sa manière d'être est épisodique, et nous fait rappeler une sorte de technique de "collage". Et c'est précisément là que Debussy veut mettre en relief des fonctions du langage proprement dit, surtout une fonction "représentative",⁽²⁰⁾ nous semble-t-il.⁽²¹⁾

** Le rythme

Du point de vue rythmique, ce prélude présente une grande diversité des valeurs temporelles, et la technique de les introduire fait supposer une notion "sérielle" du rythme, comme F. Gervais l'a remarqué pour le prélude du premier acte de *Pelléas*.⁽²²⁾ Le motif des quatre premières mesures se compose de cinq valeurs différentes : [♩, ♪, ♫, ♩, ♩]. De plus, jusqu'à la fin de la première partie, on trouve trois autres valeurs : [♩], [♩], [♩]. Huit valeurs (citées ci-dessus) constituent une série rythmique qui présente une progression arithmétique ayant la noire comme la plus petite unité (Tableau II) Dans la deuxième partie, s'introduisent de plus brèves valeurs, rationnelles aussi bien qu'irrationnelles. Cet emploi

Valeurs temporelles utilisées

	mes.1-26	mes.27-54	mes.55-62
1	♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	
2	♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩
3	♩ = ♩	♩ (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩)	♩
4	♫	♫	♫
5	♩	♩ ♩ ♩	
6	♩	♫	♫
7	♩		
8	♩		
		♩ ♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩ ♩

(Tableau II)

de diverses valeurs témoigne du grand intérêt que montre Debussy pour le rythme comme organisateur important de la forme. Le rythme contribue ainsi à sectionner verticalement et horizontalement le discours musical.

Il va sans dire que cette technique, pour ainsi dire sérielle, n'est qu'une des techniques utilisées concernant le rythme, et que Debussy utilise d'autres techniques très variées, comme nous en trouvons dans ses oeuvres, y compris l'utilisation de cellules rythmiques bien caractéristiques. De toute façon, ici, cette technique d'introduire progressivement de plus petites valeurs temporelles, sert, avec celle d'introduire progressivement de plus grands intervalles, à ouvrir la porte théâtrale, comme si l'on ouvre un éventail, nous semble-t-il.

**** L'harmonie et les problèmes d'échelles**

(— Les agrégats sonores et leur manière d'être —)

Comme nous l'avons déjà remarqué, le parallélisme des accords parfaits à l'état fondamental, joués par les bois, caractérise harmoniquement la première partie (mes. 1-26). Malgré l'armature comprenant six bémols et l'importance attribuée aux notes : mi bémol (qui est la note principale de cette partie) et si bémol, on ne peut pas y reconnaître une tonalité classique : Mi bémol mineur ; le mouvement parallèle des accords parfaits se libère des rapports fonctionnels que les notes de la gamme de Mi bémol mineur possèdent entre elles ; loin de là, cette succession d'accords compose le mode de Ré transposé sur Mi bémol ; par conséquent, on peut dire que le parallélisme des accords détermine, ici, l'organisation sonore, elle-même (ou bien qu'ils se déterminent réciproquement) ; les accords juxtaposés sont à la fois éléments harmoniques (— pensée verticale —) et éléments mélodiques (— pensée horizontale —).

Dans cette partie, le mouvement de la basse s'identifie à celui des fondamentales des accords ; ils ne se déroulent pas selon le principe de l'harmonie tonale, mais selon l'exigence de l'idée thématique, intérêt concernant des intervalles. La mobilité de la ligne de basses fondamentales représente, ici, l'un des compléments

du statisme soulevé par les accords parfaits juxtaposés : par leur homogénéité “sonoristique” ; il s’agit d’une ceinture sonore mouvante et homogène, pour laquelle il suffit de donner plusieurs points d’appui (ici, les notes : mi bémol, si bémol), en vue de sa structure interne aussi bien que de sa relation structurelle avec les autres parties. Ainsi, la ceinture sonore jouée par les bois arrive à son terme, à la mesure 23, avec la sonorité de l’accord : la bémol-do bémol-mi bémol.⁽²³⁾ Et ce qui relie les deux parties : (1) et (2), c’est la ligne mélodique, jouée à l’unisson, par les violoncelles et les contrebasses (mes. 18–19, 22–26) ; c’est précisément ici que la note si bémol prépare son rôle privilégié ; elle devient “pédale inférieure” dans la deuxième partie.

La sonorité du motif du “Cri d’appel” par lequel la deuxième partie commence, est caractérisée par une échelle pentatonique : si bémol, do bémol, mi bémol, fa, la bémol (Ex. 7). Ce motif

(Ex. 7)

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'm. 26', features a piano score with a French subtitle 'en costume! les bois avec le pédale.' and a corresponding pentatonic scale diagram labeled 'l'échelle pentatonique'. The second system, labeled 'm. 158', also features a piano score and a corresponding pentatonic scale diagram labeled 'l'échelle pentatonique'. The piano scores include various musical notations such as dynamics (p, pp), articulation (acc), and performance instructions (Rit.).

mélodique-harmonique apparaît, pour la première fois, aux mesures 27–28, et il se répète aux mesures 43–44, 45, 52, 54.

Chez Debussy — au moins dans son *Martyre* —, chaque échelle pentatonique est choisie et définie, afin d’obtenir une certaine “inter-attraction” avec son antécédent et son conséquent, et d’avoir quelques éléments communs avec eux. En ayant une certaine indépendance grâce à sa figure thématique, la sonorité des mesures 27–28 conserve les trois notes : la bémol, do bémol, mi bémol, de l’accord parfait mineur, considéré comme une sorte de cadence rompue à la mesure 23. Par ailleurs, elle tient le si bémol comme pédale, et elle en continue. S’appuyant sur ce si bémol et sur

quatre autres tons de l'échelle pentatonique, un nouvel élément thématique : variante du motif de "la Croix" se déroule à partir de la mesure 31. L'emploi de l'agrégat formé de l'échelle pentatonique pousse le développement musical vers l'émancipation de la théorie classique-fonctionnelle de l'harmonie. Chez Debussy, cela ne signifie pas toujours le refus de l'harmonie "classique". C'est plutôt un "dépassement". Par l'accentuation de certaines notes, l'échelle pentatonique peut engendrer différentes sonorités, différentes impressions acoustiques, qui ne sont pas toujours expliquées par la superposition de tierces.⁽²⁴⁾

La note si bémol joue son rôle de pédale inférieure jusqu'à la mesure 49. Répétons que la conception habituelle de l'harmonie n'a plus quère de sens : autrement dit, Debussy ne s'y attache plus. En effet, si cette note si bémol est consonante avec les accords de la mesure 49, elle est "note ajoutée" dans l'accord déduit de l'échelle pentatonique aux mesures 27-28. Il va sans dire qu'il ne s'agit ni de si bémol en tant que dominante de Mi bémol mineur, ni de l'accord de la dominante de Mi bémol mineur⁽²⁵⁾ Fondée sur la pédale si bémol et sur la figure d'aprège obstinée des harpes (dont les notes constitutives sont si bémol-do bémol-mi bémol-fa), la variation du motif de "la Croix" — avec lequel a débuté ce prélude — se déroule ; l'ordre des notes : mi bémol-si bémol fa du motif original change, dans sa variation, en si bémol-mi bémol-fa. Ceux qui se distinguent, ce sont toujours mi bémol, si bémol, et puis fa.

La transition commence déjà à la mesure 46. Les accords formés de gamme par tons (mes. 46-47) et les accords juxtaposés de septième (mes. 48-49) sont introduits pour articuler le cheminement musical par leurs sonorités différentes (Ex. 8). Harmoniquement, on peut penser qu'il s'agit de l'opposition des deux accords formés des gammes par tons (— ils s'alternent —) avec des accords de septième mineure juxtaposés. Mais du point de vue mélodique-thématique, le motif de "la Croix" se distingue dans ces accords de septième. Ici aussi, le parallélisme d'accords a pour but l'homogénéité, le statisme sonore harmonique. Le compositeur semble avoir plutôt l'intention de faire porter l'attention des

(Ex. 8)

The image shows a piano score for measures 45-50 and 52-55. The top system covers measures 45-50, starting with a *pp* dynamic and a *sm. d.* marking. The bottom system covers measures 52-55. To the right of the piano score are two melodic lines, A and B, labeled "comme pas fort". Line A starts on a G4 and descends to a D4, while line B starts on a G4 and descends to a C4. Arrows indicate that these lines correspond to the bass notes of the piano accompaniment in the specified measures.

auditeurs sur l'aspect mélodique de la musique.⁽²⁶⁾

La pédale si bémol disparaît, et la basse se met à "marcher" (mes. 49). Une courte phrase homophonique et modale (mes. 49-50) est prolongée par l'alternance de deux accords : la bémol-do (bécarré)-mi bémol et fa-la bémol-do (bécarré)-mi bémol (mes. 52-55). Les notes de basse dans ces mesures sont identifiées à celles de la fondamentale des accords ci-dessus. Pendant que la timbale et les cors font résonner si bémol, les violoncelles et les contrebasses dessinent à l'unisson une ligne mélodique. Elle commence par la note fa (mes. 55), et finit par la note centrale au début de la troisième partie (mes. 63-99) : do dièse. (Ex. 9).

(Ex. 9)

The image shows an orchestral score for measures 5. The parts are labeled on the left: Cors (Horns), Timb (Timpani), Vns (Violins), Alt (Alto), and Violoncelles C.B. (Violoncelles and Contrabasses). The score shows a melodic line in the strings and a rhythmic pattern in the timpani and horns.

** L'orchestration

Dans son article : "Debussy et la nouvelle conception du timbre" (1956), A. Souris dit : "Le problème central de Debussy semble bien avoir été de réintégrer le timbre à la musique, ce

qui le conduisit à éliminer du langage qui lui était donné tous les éléments abstraits, les formes de pure rhétorique (...)."⁽²⁷⁾ Et maintenant, on connaît bien l'innovation remarquable de Debussy, concernant l'instrumentation, surtout dans *Jeux*. P. Boulez l'a remarqué en termes suivants : "L'instrumentation apporte une conséquence logique aux recherches poursuivies dans *La Mer* ou *Images*, quant à l'individualisation du timbre, quant à la conception acoustique d'un ensemble orchestral. L'orchestration-vêtement, cette notion primaire, disparaît au bénéfice d'une orchestration-invention ; l'imagination du compositeur ne se borne pas à, successivement, composer le texte musical, puis le parer des prestiges instrumentaux ; le fait lui-même d'orchestrer infléchira non seulement les idées musicales mais le mode d'écriture destiné à en rendre compte : alchimie originelle, non point chimie ultérieure." (1958)⁽²⁸⁾ Et C. Maurer Zenck trouve la modernité et la fascination de *Jeux* surtout dans l'instrumentation et fait remarquer justement l'interdépendance du style instrumental et de la méthode de composition.⁽²⁹⁾ Dans le *Martyre* aussi, Debussy poursuit son alchimie sonore. Tous les éléments que nous avons observés ci-dessus, et ceux auxquels nous n'avons pu ici toucher malgré leur importance (nuances, tempi, intensités, etc.) ont les filiations inséparables avec leurs aspects sonores, instrumentaux.

La remarque de J. J. Nattiez et L. Hirbour-Paquette concernant l'orchestration du prélude de "Pelléas" peut s'appliquer aussi au *Martyre* ; "(...) Debussy introduit, grâce aux variations du timbre orchestral, de subtiles distinctions entre des unités considérées comme identiques sur un autre plan (plan rythmique et mélodique)."⁽³⁰⁾ Ajoutons cependant que, dans le cas du *Martyre*, il y a une certaine tendance qui amène tout vers la simplification et vers le dépouillement. Ici, les instruments utilisés sont presque "traditionnels" ; donc pas de nouveautés. On pourrait plutôt trouver, dans l'économie des moyens, dans leur individualisation, dans leur distinction, et dans l'utilisation extrêmement efficace, raffinée et géniale des instruments — dont le compositeur a des expériences et des connaissances profondes —, des efforts pour ce travail et leurs fruits ; Debussy part (ou bien il est obligé de partir

dans le présent cas) des instruments habituels, préférés (bois, harpes, celesta, par exemple) ; Il y greffe son rêve sonore.

b) Prélude de la deuxième mansion

Nous voulons ici nous limiter à donner quelques remarques qui compléteront nos observations ci-dessus, en renvoyant à la partition et au théâtre musical, dans son ensemble.

Comme nous l'avons remarqué, le prélude de la première mansion joue, surtout par ses motifs (idées thématiques), son rôle d'encadrer à la fois la première mansion et la pièce théâtrale toute entière. Le plan général des structures sonores correspond aussi à ce rôle qui trouve sa raison d'être dans le livret. De même, ce que d'Annunzio, "artisan de ces cinq verrières", a demandé à Debussy, cela devait être avant tout de donner à ces divers "vitreaux", c'est-à-dire, diverses mansions, différents parfums musicaux, de manière à les illustrer autrement. D'où des caractères particuliers de chacun des quatre préludes et d'un interlude.

En ce qui concerne les motifs figurant dans ce prélude de la deuxième mansion (mes. 1-50), on peut trouver dans le motif (ou bien le thème) joué pour la première fois par le contrebasson (solo) aux mesures 3-7, un rôle identique celui de "la Croix".

(Ex. 10) Il est ensuite répété par le hautbois (solo) (mes. 18-22), et vers la fin du morceau, il réapparaît, de nouveau, avec le timbre du contrebasson (solo), Le caractère "mystérieux" — indication ajoutée par Debussy — de ce motif est renforcé aussi par sa ligne mélodique, fluide, ambiguë du point de vue modal, et par le timbre

(Ex. 10)

mes.3



(Ex. 11)

mes.8

Cors



d'un "seul" instrument de "bois". Dans le final : troisième morceau de la deuxième mansion, la partie initiale du motif est jouée trois fois (mes. 22-33, 36-37, 38-39), par "les bois". Enfin, c'est la trompette (solo) qui fait entendre ce fragment du motif pour la dernière fois.

Un autre motif qui apparaît à la suite du motif initial (mes. 8-10) se constitue de la répétition d'un accord de septième mineure : fa-la-do bécarre-mi bémol, auquel succède par un autre accord de septième mineure. (Ex. 11) Le deuxième accord est en rapport parallèle avec le premier à l'intervalle d'un ton entier. Ce motif se répète dans les mesures 11-13, et cette fois-ci, le deuxième accord est remplacé par un autre : la-do dièse-mi-sol bécarre. Donc, la relation entre deux accords constituant le motif est toujours parallèle.⁽³¹⁾ Le motif réapparaît aux mesures 27-29, 30-32, avec le changement de ses entourages.

Or, dans ce prélude, le do dièse soutient presque toujours l'ensemble, en tant que pédale, et devient ainsi note centrale ; ce morceau a pour armature celle de Do dièse mineur de la tonalité classique — 4 dièses —. D'autre part, on peut noter le rôle du trille double joué par les cordes divisées. En réalité, on peut même dire qu'il sert de fond aux autres événements ; et c'est autour de cette note do dièse que se déroule ce trille. Harmoniquement, le morceau est donc caractérisé, surtout dans sa première moitié, par une sorte de "bis-accord" : do dièse-sol dièse, ré-la. La tonalité, proprement dite, est toujours ambiguë. Il n'est pas question de parler de la progression harmonique tonale. En effet, à cause de l'existence presque constante de la pédale do dièse — sous la forme de trille —, la stabilité harmonique caractérise le plan général ; on aperçoit, tout au plus, deux allusions cadentielles dans l'ensemble.⁽³²⁾

Revenons au problème des accords du motif envisagé. Ce qui est important, c'est d'introduire un motif en le revêtissant d'une nouvelle sonorité sélective ; il ne s'agit pas de la fonction tonale, mais du timbre. C'est dans ce but que l'accord de septième mineure : sol-si-ré-fa est employé.⁽³³⁾ L'accord masifeste et consolide, par lui-même, son existence ; il se répète avec un rythme

caractérisé et avec le timbre des cors. Autrement dit, l'accord, le rythme, le timbre, tous les trois collaborent à la construction d'un motif et à sa différenciation du fond sonore. L'intervalle, entre la note fondamentale : sol de cet accord (mes. 8-9) et la note centrale de ce prélude : do dièse (la dernière est tenue dès le début jusqu'au deuxième temps de la mesure 10), est la quarte augmentée, non prévisible selon la théorie traditionnelle. Ainsi, à la mesure 8, un accord inattendu de septième mineure est introduit. Mais, on n'éprouve presque aucune impression d'arbitraire, grâce à la prolongation du trille ; sans que personne ne s'en aperçoive, le do dièse est devenu onzième de l'accord fondé sur sol. De plus, on pourrait aussi dire qu'il est l'appoggiature destinée à se résoudre sur le ré.⁽³⁴⁾

En réalité, dans ce morceau, c'est précisément la duplication qui caractérise presque tous les motifs. Excepté les deux motifs déjà traités, et une petite figure, discrètement jouée deux fois par les premiers violons, et encore une fois par les violoncelles et contrebassons, ils se répètent littéralement deux fois, et disparaissent, remplacés par un autre... De petites figures sous forme d'"arabesques", des traits rapides ascendants ou descendants, chacun de ces motifs "ornementaux" accède, dans sa réalisation, à notre perception, par son propre timbre instrumental, sa propre sonorité sélective, son propre mouvement, ses propres valeurs temporelles. Dans ce prélude, à nouveau, nous ne pouvons nous empêcher de confirmer la remarque suivante de V. Jankélévitch :

"Sa sensibilité aux timbres des instruments, la façon inimitable qu'il a de les renouveler, d'utiliser les résonances du son et d'en tirer les effets les plus insolites, sa connaissance des limites précises de la mémoire auditive, la finesse de sa perception tiennent du prodige."⁽³⁵⁾

Nous avons parlé d'une technique de déduction dans notre observation concernant le prélude de la première mansion. On l'avait déjà remarqué dans les dernières oeuvres de Debussy : *Khamma*, *Jeux*, etc.. A propos de *Pelléas*, P. Boulez dit que "la façon presque "négligeante" dont Debussy utilise le procédé (thématique) se situe très loin de Wagner, dans l'intention comme

dans la réalisation", et ajoute que "si l'on désire trouver chez Debussy un travail comparable au dernier Wagner, mais dont l'esprit et la technique lui appartiennent en propre, il faut se référer à des œuvres bien postérieures, comme *Jeux*, ou les *Etudes pour piano*."⁽³⁶⁾

Pour cette musique, mutilée, inachevée dans un sens, il est presque impossible de trouver la réalisation satisfaisante (?) d'un tel travail, même si le compositeur voulait le faire. Mais il n'en est pas moins vrai que certains motifs principaux du *Martyre*, surtout celui de "la Croix" et celui de "la Passion", motif trouvé aux troisième et quatrième mansions, attirent notre attention sur leur manière d'être. Certes, on pourrait dire que "Debussy utilisait des thèmes (ou, plus exactement, dans son cas, des fragments thématiques) comme des portes-manteaux auxquels il accrochait la parure d'un développement essentiellement statiques." (S. Bradschaw).⁽³⁷⁾ Mais dans ce prélude de la deuxième mansion, il n'y a que des portes-manteaux.

Est-ce à cause du manque de temps? Ce n'est pas impossible, surtout dans le cas de cette deuxième mansion. Mais, est-ce aussi à cause de sa négligence par rapport à la manipulation des motifs telle qu'elle est dans les œuvres de Wagner? Même s'il en est ainsi, cela signifie plutôt un changement de pensée musicale, une remise en question du "processus harmonique" et du travail des motifs. Et comme T. Hirsbrunner l'a justement remarqué, le manque de ce processus "exerce son influence sur tout le matériel motivique-thématique qui, dans les époques classiques et romantiques, se transportait sur la suite d'accords".⁽³⁸⁾

III. Pour une conclusion

A propos de l'écriture musicale, Debussy a dit en 1909 :

"On attache trop d'importance à l'écriture musicale, à la formule et au métier. On cherche ses idées en soi, alors qu'on devrait les chercher autour de soi. On combine, on construit, on imagine des thèmes qui représentent d'autres idées, on fait de la métaphysique, mais on ne fait pas de la musique."⁽³⁹⁾ En effet,

Debussy avait déjà en 1907 exprimé à J. Durand sa conception de la musique en termes suivants : "Par ailleurs, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés... (...) En tout cas, la musique est un art très jeune, aussi bien comme moyens que comme "connaissances"."(40) Il répète cette conception en 1911 : "C'est un art libre, jaillissant, un art de plein air, un art à la mesure des éléments, du vent, du ciel, de la mer! Il ne faut pas en faire un art fermé, scolaire." En même temps, à propos de l'écriture, il dit : "Evidemment, c'est très joli, l'écriture, le métier, je m'en suis moi-même enthousiasmé, autrefois ; mais j'ai beaucoup réfléchi, et cette écriture même gagnerait à être simplifiée, les moyens d'expression plus directs. (...) Je tâche seulement d'exprimer le plus sincèrement que je puis les sensations et les sentiments que j'éprouve : le reste m'importe peu!"(41)

Debussy reste lui-même dans sa composition de la musique du *Martyre*, bien qu'il souffre du délai très limité, et que ce travail ne puisse être considéré comme "un projet esthétique consciemment et totalement assumé".(42) Il dit en 1908 : "Lorsque je n'ai rien à dire je ne suis tenté d'écrire."(43) Il poursuit ainsi son rêve d'alchimie sonore, son univers sonore-poétique jurqu'à ce que possible.

Et si nous ne nous limitons pas aux catégories traditionnelles, aux anciennes conceptions musicales (il s'agit, ici, naturellement, de celles de l'Occident), et si nous élargissons notre attention à divers aspects, surtout ceux qui lui semblaient essentiels : timbre et mouvement, autrement dit, couleur et temps rythmé, nous pouvons découvrir son sincère message musical pour nous. Et c'est précisément pour cela que nous attendons la publication de sa partition d'orchestre, et de nombreuses réalisations, interprétations fondées sur sa lecture exacte et approfondie.

"Soutenons que la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier "comment

cela est fait". Conservons, à tout prix, cette magie particulière à la musique. Par son essence, elle est plus susceptible d'en contenir que tout autre art."

Claude Debussy

S.I.M., le 15 fév. 1913

Notes

Page 1

- (1) A ce propos, cf. KASABA (Eiko), "Le Martyre de Saint Sébastien : étude sur sa genèse", dans *Cahiers Debussy*, Nouvelle série Nos. 4-5, Genève, Minkoff, 1981, pp. 19-37; ID, *Le Martyre de Saint Sébastien de Claude Debussy et de Gabriele d'Annunzio* — Etude historique et analytique — (Thèse du 3^e cycle, présentée à l'Université de Paris-Sorbonne, en 1981); TOSI (Guy), (éd.), *Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, correspondance inédite*, Paris, Denoël, 1948.
- (2) BOULEZ (Pierre), "Miroirs pour Pelléas et Mélisande" (1969), dans *Points de repère*, Paris, C. Bourgois/Seuil, 1981, p. 420.
- (3) LESURE (François), "Debussy et la Chute de la Maison Usher", dans *Musique en jeu*, No. 31, Paris, Seuil, 1978, p. 5.
- (4) Il ne serait plus besoin de parler beaucoup de "Jeux" qui a bien défrayé la discussion des compositeurs et des musicologues depuis trente ans. Citons, entre autres, des ouvrages suivants:
 - EIMERT (Herbert), "Debussys Jeux", dans *Die Reihe*, V, Wien, Universal, 1959, pp. 5-22.
 - STOCKHAUSEN (Karl-Heinz), "Von Webern zu Debussy", dans *Text I*, Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, 1963, pp. 75-85.
 - ZENCK-MAURER (Claudia), "Form und Farbenspiele. Debussys "Jeux"", dans *Archiv für Musikwissenschaft*, XXX III, Heft 1, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1976, pp. 28-47.
 - SPIES (Markus), "Jeux", dans *Musik-Konzepte 1/2 Claude Debussy*, München, Texte+Kritik, 1977, pp. 77-95.

Ajoutons que Zenck-Maurer réfléchit, avec lucidité, sur l'histoire de l'accueil de *Jeux* et qu'elle examine et critique les études de Stockhausen et de Eimert. En ce qui concerne l'article de Eimert, cf. aussi: ZENCK-MAURER (C.), *Versuch über die wahre Art, Debussy zu analysieren*, München, E. Katzbichler, 1974, pp. 16-18.

Et pour "Khamma", cf. :

- LESURE (François), "Retour à Khamma", dans *Revue belge de Musicologie*, Vol. XX, 1966, pp. 124-129.
- METZGER (Heinz-Klaus), "Khamma", dans *Musik-Konzepte 1/2 Claude Debussy*, pp. 118-127.
- CHIMENES (Myriam), "Les vicissitudes de Khamma", dans *Cahiers Debussy*, Nouvelle série No. 2, Genève, Minkoff, 1978, pp. 11-29.
- HIRSBRUNNER (Theo), "Debussy's Ballet "Khamma"", dans *Archiv für Musikwissenschaft*, XXX VI, Heft 2, Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1979, pp. 105-121.

- (5) Le tableau figuré à la page 23 de notre article : "Le martyr de Saint Sébastien : étude sur sa genèse", déjà cité, permettra de saisir, approximativement, le rapport de durée entre cinq mansions, et les places des morceaux musicaux de Debussy.
- (6) La partition des "Fragments symphoniques", réalisée par A. Caplet avec l'accord de C. Debussy, a été publiée chez Durand en 1912. Quant à la partition piano et chant, elle a été établie par Caplet et révisée par Debussy, publiée chez Durand en 1911. Mais la partition d'orchestre, imprimée en 1911, n'a été mise dans le commerce que sous la forme de "location".
- (7) En élaborant le livret, d'Annunzio a étudié l'histoire du mystère du Moyen Âge. A propos du plan final de l'emploi de la musique, aussi, on pourrait penser à quelques influences du mystère du Moyen Âge.
cf. COHEN (Gustave), "Gabriele d'Annunzio et le Martyr de Saint Sébastien", dans *Revue Musicale*, No. 234, 1957, pp. 29-39, KONIGSON (Elie), *La représentation d'un mystère de la passion à Valenciennes en 1947*, Paris, C. N. R. S., 1969.
- (8) Dans *Comoedia*, le 18 mai 1911. cf. *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. par F. LESURE, Paris, Gallimard, 1971, p. 305.
- (9) Nous ne creusons pas ici des problèmes de nomination des motifs, ni ceux de définition. A ce propos, nous sommes d'accord avec Eimert et Metzger. cf. EIMERT, *Op. cit.*, pp. 5-6 ; METZGER, *Op. cit.*, p. 126.
- (10) A propos de la notion de répétition, de son importance chez Debussy, on les a bien souvent remarqués depuis A. Schaeffner. cf.
- SCHAEFFNER (André), "Debussy et ses rapports avec la musique russe", dans *Musique russe*, éd. par P. SOUVTCHINSKY, tome 1, Paris, P. U. F., 1953, pp. 95-138, p. 135. (Reproduit dans SCHAEFFNER (A.), *Essais de Musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980, pp. 157-206.
- RUWET (Nicolas), "Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy" (1962) (pp. 70-99), et "Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musical" (1965) (pp. 135-148), dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- (11) L'emploi des tierces se limite aux mesures cadentielles.
- (12) Cet effet "expressif" s'obtient aussi par la mise en place du do démol, neuvième par rapport au centre sonore, au sommet de cette ligne mélodique, nous semble-t-il. En réalité, c'est l'accord de neuvième avec quinte diminuée : si bémol-ré bémol-fa bémol (mi bébarre)-la bémol-do bémol, qui se remplace momentanément à l'échelle pentatonique pour renforcer cet effet, bien que la ligne mélodique de la variante tienne son indépendance par la note : la bémol, étrangère à cette sonorité harmonique.

Le problème de l'expressivité musicale dépasse notre présent sujet. Nous pensons cependant que nous pouvons trouver ici l'un des exemples de la dialectique entre deux significations : ancienne et nouvelle, comme l'a remarqué M. Imberty. En touchant aux phénomènes de déplacement de significations conventionnelles chez Debussy, mis en évidence par Jarocinski, Imberty dit : "Debussy crée de nouveaux symboles par "des procédés sonoriels" qui lui sont propres, et qui vont à l'encontre des symbolismes musicaux traditionnels (c'est-à-dire essentiellement ceux du romantisme). Par l'emploi stylistique nouveau, se crée une tension entre la signification ancienne, usuelle, à laquelle se réfère impli-

- citement l'auditeur, et la signification inattendue imposée par le nouveau contexte." (Réf. IMBERTY (Michel), *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981, p. 151) Il en est de même pour le passage où nous trouvons le motif: "La Passion"; (cf. Note (14))
- (13) On y trouvera la raison pour laquelle nous appelons ce motif "Le Cri d'appel: Sébastien".
- (14) Peut-on y trouver une sorte de phénomène d'osmose entre les motifs et les motifs et les ornements, ce jeu des aradesques entre lesquelles un (ou des) motif (s) émerge (nt) et se perd (ent)? Mais pour ce jeu, on trouvera l'un des meilleurs exemples dans le cas du motif: phrase descendante: do dièse-si-la-la bémol du quatrième morceau de la troisième mansion, motif que nous nommons celui de "La Passion" (d'après E. Ansermet). Le fait que ce motif est coloré par la sonorité harmonique d'un accord de neuvième avec tierce mineure sur si, nous suggère un certain héritage du romantisme. Mais d'autre part, l'une de ses caractéristiques consiste dans le fait qu'il entraîne plusieurs lignes "arabesques", statiques, et distinctes les unes des autres par leur timbre instrumental, et par le déplacement de leurs entrées.
- (15) WOLF (Helmuth Christian), "Melodische Urform und Gestaltvariation bei Debussy", dans *Deutsche Jahrbuch der Musikwissenschaft*, 1966, pp. 95-106.
- (16) METZGER (Heinz klaus), *Op. cit.*
- (17) HIRSBRUNNER (Theo), *Op. cit.*
- (18) A propos de ces deux notions: l'horizontal et le vertical, cf. JAROCINSKI (Stefan), "Quelques aspects de l'univers sonore de Debussy", dans *Debussy et l'évolution de la musique au XX^{ème} siècle*, Paris, C. N. R. S., 1965, pp. 167-185; JAROCINSKI (S.), *Debussy* (1966), tr. fr. par T. Douchy, Paris, Seuil, 1970, pp. 153-165.
- (19) En réalité, cette justification était déjà suggérée dans le duo des jumeaux, et dans le troisième morceau de la première mansion.
- (20) cf. RUWET (Nicolas), "Fonction de la parole dans la musique vocale" (1961), dans *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 49.
- (21) Ici, ce n'est pas notre but de creuser des problèmes du symbolisme musical dans le *Martyre*. Mais dans cette musique liée aux scènes théâtrales, aux textes littéraires, on peut trouver ce symbolisme, sans doute, voulu par le compositeur lui-même, partout dans de divers aspects musicaux; on peut parler de leurs significations symboliques, avec certaines probabilités.
- (22) GERVAIS (Françoise), *Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*, dans *Revue Musicale*, Nos 272-273, Paris, Richard Masse, 1971, p. 124.
- (23) Raymond Roy Park parle du caractère de cadence à propos de cet accord: "(...) an A-flat minor triad become cadential at close of the first element (meas. 22-23) and, with raised third again near the close of the orchestral Prelude (meas. 51 ff)." (PARK (R. R.), *The later style of Claude Debussy*, Michigan, The Univ. Michigan, Ph. D., 1967, Vol. 1, p. 139).
- Certes, ce ne serait pas par hasard que cet accord apparaisse deux fois, vers la fin d'un certain passage, et qu'il ne soit pas celui de dominante (ou bien son analogue). L'impression d'une cadence "plagale". Mais la cadence "plagale" dans le sens traditionnel n'a pas une importance définitive. Le fait que l'échelle pentatonique comprend les notes de cet accord, et celui que

l'altération de la tierce dans les mesures 51 et 53 suggère la primauté de la mélodie (— il s'agit du mouvement chromatique —), ces faits arrachent, semble-t-il, aux accords ci-dessus, leurs significations en tant que cadences.

- (24) Dans les mesures 27-28, ce sont si bémol et fa — donc, l'intervalle de quinte juste — qui ont une plus ou moins grande importance; ensuite, ce sont les si bémol — pédale —, entre autres, mais aussi, do bémol-mi bémol-fa — les intervalles de seconde mineure, quarte juste, quinte juste — qui occupent les places privilégiées. De ce fait, nous trouvons que l'interprétation de cet agrégat formé de l'échelle pentatonique comme un "accord" qui a pour fondamentale le fa, c'est-à-dire, sa réduction à la superposition de tierces est problématique. cf. aussi: BRAILOIU (Constantin), "Pentatonismes chez Debussy", dans *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, Budapest, Académiai Kiado, 1956, p. 385-426.
- (25) Ou bien, on pourrait y trouver l'une des caractéristiques du langage debussyste: une apparence (trompeuse) de la marche "typiquement" tonale.
- (26) De plus, dans le *Martyre*, cette sorte de glissando des accords de septième est rare, et beaucoup courte que celle des accords parfaits. Il en est rare, et beaucoup courte que celle des accords parfaits. Il en est de même pour les accords de neuvième et onzième.
- (27) SOURIS (André), *Conditions de la musique et autres écrits*, Paris, C. N. R. S., 1976, p. 210.
- (28) BOULEZ (Pierre), *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil 1966, p. 344.
- (29) MAURER-ZENCK (C.), "Form und Farbenspiele: Debussys 'Jeux'", *Op. cit.*, p. 40'
- (30) NATTIEZ (J.-J.) et HIRBOUR-PAQUETTE (L.), "Analyse musicale et sémiologie — A propos du Prélude de Pelléas —", dans *Musique en jeu*, No. 10, Paris, Seuil, 1973, p. 63.
- (31) Bien que l'on ne puisse pas parler du "vrai mouvement parallèle". Et le fait que la tierce du premier accord monte, et que la septième descend, donne quelque apparence de l'harmonie fonctionnelle.
- (32) Mes. 13-14: une sorte de demi-cadence.
Mes. 37-50: une sorte de cadence plagale.
- (33) En réalité, il faut remettre en question la notion de l'accord de septième, elle-même. Désormais, il s'agit plutôt d'un simple agrégat sonore libéré de la fonction tonale que l'accord de septième possédait autrefois.
- (34) Dans son article: "Apparences et réalité dans le langage de Claude Debussy", J. Chailley cite, en exemple du premier renversement de l'accord de onzième, les mesures 27-29 du même morceau, dans lesquelles le même motif apparaît, de nouveau, sans grandes modifications; Mais, en tenant compte de la différenciation en deux couches sonores, de l'aspect du timbre instrumental, on n'aurait pas nécessairement l'impression de onzième. Si les notes de ces mesures constituent un accord de onzième, et que la note de basse soit identique à la fondamentale de cet accord, on entendra plutôt plusieurs mouvements linéaires. cf. *Debussy et l'évolution de la musique au XX^{ème} siècle*, éd. par E. WEBER, Paris, C. N. R. S., 1965, p. 59.
- (35) JAROCINSKI (S.), *Debussy*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.
- (36) BOULEZ (P.), *Points de repère*, p. 426.
- (37) BRADSHAW (S.), "Passage du XX^{ème} siècle: au-delà des Viennois", dans

- IRCAM, passage du XXe siècle, 1ère partie*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, p. 36.
- (38) HIRSBRUNNER (T.), *Op. cit.*, p. 120.
- (39) *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 281. Article figuré dans *Comoedia*, le 4 nov. 1909.
- (40) Lettre datée du 3 sep. 1907. cf. *Lettres de Claude Debussy a son éditeur*, éd. par J. DURAND, Paris, A. Durand & Fils, 1927, p. 55.
- (41) *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 296.
- (42) BOULEZ (P.), *Points de repère*, p. 420.
- (43) *Cahiers Debussy*, No. 2, Genève, Minkoff, 1975, Interview du 6 août 1908.

Ce texte est la communication faite par l'auteur à "Convegno internazionale su Claude Debussy" qui eut lieu à La Scala de Milan les 2, 3 et 4 juin 1986 et dont les noms des participants et les sujets de leur communication furent les suivants :

(le 2 juin 1986)

La personalità di DebussyFrançois Lesure
Debussy e l'opera apertaKurt von Fischer
Sull'iterazione in DebussyFedele D'Amico
Debussy e il tempo musicaleMichel Imberty
Debussy e il testo letterarioStefano Agosti
Le Mélodies di Debussy : un laboratorio
semanticòGuido Salvetti
Dans la forêt sonore : Debussy e
l'esperienza parnassianaMaria Teresa Giaveri
Debussy e Banville. Conferanza-concerto :
liriche su testo di Banville e Diane au
Bois, per soprano e tenore su testo di
BanvilleRichard Langham Smith

(le 3 juin 1986)

Debussy e MaeterlinckJacqueline Risset
Pelléas et Mélisande : il dramma di
Maeterlinck e l'opera di DebussyClaudia Maurer Zenck
Storia dell'orchestrazione del Pelléas et
MélisandeDavid Grayson
Sul senso della prospettiva e della luce
nel Pelléas et MélisandeEnzo Restagno
D'Annunzio e Le Martyre de Saint
SébastienAnna Maria Andreoli
I due preludi sinfonici del MartyreEiko Kasaba
Lettura del Martyre de Saint SébastienMassimo Mila
Mito e Christianesimo/sul Martyre de Saint
SébastienIvanka Stoianova

(le 4 juin 1986)

Debussy e Poe	Gianmario Borio
Debussy e Wagner	Gösthä Neuwirth
Debussy e Stravinskij	André Boucourechliev
Debussy e Bartok	Jozsef Ujfalussy
Il pianoforte di Debussy	Piero Rattalino
La "rupture du cercle d'Occident"	Theo Hirsbrunner
Mallarmé, Debussy, Boulez	Dominique Jameux
Rodorigue et Chimène, conferanza-concerto (brani scelti dall'opera)	Richard Langham Smith

Le projet de la publication en italien de l'acte de ce colloque est en progrès grâce aux efforts de Monsieur le Professeur Paolo Petazzi, coordinateur du colloque, auquel l'auteur exprime toute sa gratitude à la fois pour son accueil extrêmement aimable et pour la permission d'imprimer en français dans un bulletin universitaire japonais en avance.

Ajoutons que l'auteur a essayé de compléter des notes, de corriger et d'améliorer quelques expressions inexactes après ce colloque.

L'auteur tient, enfin, à exprimer sa profonde reconnaissance à la Faculté des Sciences Sociologiques de l'Université de Waseda laquelle a accepté de publier ce texte en français dans son bulletin pour les sciences générales.

septembre 1987

Eiko Kasaba