

# Récital Lied et Mélodie du 5 octobre 2017

## *The Man I love*

### Présentation des œuvres par Philippe Albèra - musicologue

Le programme présente deux parties différentes : l'une est consacrée à la mélodie française, avec Berlioz et Debussy, l'autre à la mélodie anglo-saxonne, avec des compositeurs anglais ou américains comme Barber, Gerschwin, Bridge et Quilter. Même s'il y a eu une certaine influence des conceptions de la première sur la seconde, en dehors du chemin tracé par le lied allemand, il existe une grande différence entre les compositeurs présentés : Berlioz et Debussy sont incontestablement des novateurs, ils ont laissé une marque profonde dans l'histoire musicale, car ils ont influencé toute une série de compositeurs après eux. Les compositeurs anglo-saxons seraient plutôt à ranger dans la catégorie « traditionaliste », à l'exception peut-être de Gerschwin, dont les sources d'inspiration sont dans le jazz.

#### I.

Certes, Berlioz n'est pas connu essentiellement pour ses mélodies, et ce n'est pas dans ce genre qu'il a pratiqué modestement qu'il est le plus novateur. Il est d'ailleurs significatif que son cycle les *Nuits d'été*, son œuvre principale en ce domaine, existe presque uniquement dans la version avec orchestre. Et la *Mort d'Ophélie* que nous allons entendre a été reprise dans une cantate du même nom, avec chœur et orchestre. La pensée de Berlioz est orchestrale ; c'est d'ailleurs lui qui invente l'orchestre moderne, notamment avec la *Symphonie fantastique* qui fut composée trois ans seulement après la mort de Beethoven. Berlioz ne savait absolument pas jouer du piano, et son écriture pour cet instrument s'en ressent : on pourrait la taxer de maladroite, ou de simpliste (surtout si l'on pense à ses contemporains comme Chopin et Liszt, qu'il côtoyait, ou Schumann et Mendelssohn). Il y a là un point commun avec Wagner, qui n'a pas non plus brillé dans son écriture pianistique (ni dans ses mélodies de jeunesse, ni dans la sonate plus tardive qu'il a dédiée à Mathilde Wesendonk).

Mais on peut voir dans les mélodies de Berlioz, comme à nu, l'originalité parfois déroutante de son écriture, notamment sur le plan harmonique. Car il dispose et enchaîne ses accords d'une façon souvent peu orthodoxe, en tout cas en dehors des critères qui proviennent de Bach, Mozart, Beethoven ou Schubert, et qui ont été rationalisés dans l'enseignement de l'harmonie. Schumann lui-même l'avait remarqué. Dans sa très longue analyse de la *Symphonie fantastique*, il relève le fait que l'harmonie semble fautive, et dit avoir envie de la corriger, mais se rend compte qu'en le faisant, il détruit la logique intrinsèque de la musique. Deux phénomènes se présentent chez Berlioz : l'un est le recours à des enchaînements de type modal, c'est-à-dire des enchaînements qu'on dit « faibles » dans le contexte tonal ; l'autre est son chromatisme parfois anarchique. Les deux phénomènes sont liés aux courbes mélodiques, car Berlioz est contrairement à Wagner un mélodiste : or, ces courbes mélodiques réagissent très directement au texte et entraînent avec elles l'écriture harmonique.

EX « La belle Isabeau » (conte pendant l'orage) sur des paroles d'Alexandre Dumas.

p.274 « Hélas son père... »

Ré, La (D), do#, sol# (dim = VII), si, fa# (V min) - Fa, Do (V), Si (V de Mi), Mi - Do, Si, mi\*

Les dominante sont utilisées à l'envers : au lieu de mener à la résolution, elles glissent sur un autre ton, sauf à la fin Si-Mi qui est dans le bon sens. Cadence surprenante VIIb-V-i (mineur)

## II.

La position de Debussy est très différente. Les harmonies nouvelles qu'il va inventer et développer reposent sur une logique incontestable, mais qui n'est plus celle de l'école : elles contribuent à l'avènement d'une nouvelle pensée musicale, qui touche à tous les aspects de l'écriture : la mélodie, le rythme, le timbre et la forme. L'un des points centraux de cette nouvelle manière de faire tient à l'abandon des fonctions tonales au profit d'accords librement construits et librement enchaînés, en dehors des règles de la tonalité classique. Chez Debussy, l'accord devient sonorité, et sa raison d'être se justifie non à partir de schémas préexistants, mais par son propre déploiement. Autrement dit, la musique se construit devant nous, en temps réel. Il en va de même pour les configurations mélodiques et rythmiques et pour la forme. L'autre aspect, qui est relié à celui-ci, tient à l'abandon des références expressives traditionnelles, que l'on qualifiera grossièrement de « psychologiques ». La musique ne renvoie pas à des affects, à des sentiments qui préexisteraient à elle. Le vocabulaire appliqué aux lieder de Schubert et de Schumann notamment n'est plus valide. L'expressivité de la musique de Debussy est de l'ordre de la *sensation* ou d'une émotion qui se veut aussi près de la vie même : elle a une dimension physique, sensuelle, et est souvent associé à ce que produisent sur les individus les phénomènes de la nature. Il faut donc troquer les adjectifs de « joyeux » ou « triste », « furieux » ou « tendre », pour des notions autres : des qualités de mouvement par exemple, qui peuvent renvoyer à celles de l'eau qui coule, du vent dans les arbres, des nuages qui se font et se défont ; des qualités de luminosité ou d'obscurité, d'ambiguïté et de flou, de sec ou de résonant, etc. C'est la nature des phénomènes qui produit une expressivité spécifique. Il ne s'agit pas de significations externes à la musique, à ce qu'elle fait entendre très concrètement, comme le seraient celles liées aux sentiments et aux affects portées par le texte et que la musique serait appelée à représenter, auxquels elle devrait donner plus d'ampleur, mais de significations internes, comme si la musique nous mettait en relation avec des archétypes expressifs, déliés de toute situation concrète. On retrouve là l'esthétique symboliste d'une manière générale : suggérer plutôt que peindre ou décrire. La musique de Debussy est proche des conceptions que Mallarmé développe à propos du langage poétique. Ce n'est pas un hasard : Debussy a été un familier du poète, et outre le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, il a composé quatre mélodies sur ses textes, reconnaissant, après la mort du poète, combien celui-ci avait été important pour lui.

Cette attention au son, à la vibration du son, à ses résonances, à sa manière d'apparaître, de former une ligne souple, et de mourir, ne se réduit pourtant pas à la seule sensation : comme chez Mallarmé, il y a chez Debussy une dimension supérieure, que l'on tente de saisir par le terme de « mystère » (ou chez Mallarmé, d'« ésotérisme »). C'est une transcendance qui ne renvoie pas au monde divin mais qui se déploie à partir de l'immanence, dans l'immanence, c'est-à-dire, dans l'instant, dans la présence fugace et dense de l'instant. La musique de Debussy abandonne du coup la construction classique, narrative ou dramatique, de la musique, au profit de cette valorisation de l'instant, d'un pur présent qui ne s'appuie pas sur les références du passé, et qui laisse toujours ouvert le devenir même du discours musical. Ses œuvres avancent sans que l'on puisse prévoir le chemin qu'elles vont emprunter, et lorsqu'il y a reprise, il s'agit plus d'un souvenir, d'une réminiscence, que d'un retour à l'identique, à l'identité d'une figure – un retour à la stabilité.

Debussy utilise pour parvenir à ses fins des matériaux nouveaux, notamment ceux qu'il emprunte aux différents modes – ceux du Moyen Âge comme ceux provenant de civilisations lointaines, surtout asiatiques –, qu'il combine de façon très subtile. Mais un aspect doit attirer notre attention, surtout dans un genre comme celui de la mélodie : c'est justement le fait qu'il abandonne la notion traditionnelle de mélodie ! Il n'y a pas, comme on le trouve chez Fauré, Duparc ou Chausson, les autres grands compositeurs français de mélodies, et même chez Ravel, de grandes structures mélodiques qui portent le texte et le transfigurent musicalement. Au contraire, Debussy morcelle son écriture mélodique, et bien souvent, se contente d'une forme de déclamation qui n'a de sens qu'avec son soubassement harmonique. Il se tient au plus près de la prosodie, de ce que l'on pourrait

appeler l'intonation, qui provient du texte (il est possible en ce sens qu'il ait été influencé par les compositeurs russes, notamment Balakirev et Moussorgsky). Chez Debussy, la dimension mélodique ne se trouve pas, ou très rarement, dans de grandes phrases chantantes, mais elle se tient parfois dans le simple passage d'une note à une autre, dans de minuscules inflexions, dans un intervalle.

### III.

Il y a une tradition de la mélodie française, mais elle n'est pas homogène comme celle du lied allemand. Il n'y a guère de lien entre Berlioz et Debussy, ou entre Berlioz et Fauré, et il y en a peu entre Fauré et Debussy. Ce dernier, comme Berlioz, est un isolé. Il s'est d'ailleurs davantage formé à travers la fréquentation des écrivains, des poètes et des peintres, qu'avec les musiciens de son environnement. Il était donc tout naturel qu'il explore la relation entre la poésie et la musique sous la forme de la mélodie pour chant et piano.

Les mélodies de Debussy sont peu ou mal connues. On ne sait pas forcément que l'ensemble de ses mélodies forme un corpus d'une centaine de pièces, dont une part importante fut composée dans une première période, dès l'âge de 18 ans. Il est vrai que seule la moitié de cette importante production a été publiée de son vivant, certaines mélodies étant même restées jusqu'à récemment inédites, car conservées dans des collections privées. C'est le cas en particulier des mélodies écrites dans la première moitié des années 1880, alors que Debussy était encore étudiant au Conservatoire de Paris. Or, ce vaste corpus de mélodies, qui va grosso modo de 1880 à 1898, jusqu'aux *Chansons de Bilitis*, constitue un laboratoire du style personnel du compositeur, elles sont le lieu de l'élaboration de ce style ; c'est dans les mélodies qu'il invente progressivement sa propre singularité, qu'il met en place ses éléments de langage. C'est d'autant plus un terrain d'expérimentation libre que dans les années 1880, Debussy devait sacrifier aux normes esthétiques officielles afin de réussir le concours menant au Prix de Rome qu'il obtiendra en 1884 à son deuxième essai. D'autre part, le genre de la mélodie permet l'expression d'une forme de spontanéité, et le texte commande une forme qui est libre, ce qui n'est pas le cas des genres comme la cantate (passage obligé pour le Prix de Rome) ou la musique instrumentale.

Dans ses mélodies de jeunesse, il est attiré d'abord par les poètes du Parnasse tels Leconte de Lisle et Theodor de Banville (dont il met 13 fois les textes en musique, tout en faisant des projets plus amples sur ses textes). Les poètes parnassiens entendaient réagir aux excès du romantisme et prônaient une esthétique de l'art pour l'art qui restera toujours le credo de Debussy. Il trouve donc là une source d'inspiration pour un type d'expression qui cherche justement à éviter tout pathos, mais aussi toute représentation des sentiments dans la ligne du lied allemand (il sera très caustique à propos des lieder de Schubert, et considérera que Schumann n'a rien compris à l'ironie des textes de Heine dans *Dichterliebe*!). Je cite ce commentaire fait à l'occasion d'un récital de chant qui comportait des lieder de Schubert : « C'est inoffensif, ces lieder... ça sent le fond de tiroir des douces vieilles filles de province... – bouts de rubans fanés... fleurs à jamais desséchées... photographies décidément trépassées !... seulement ça répète le même effet pendant d'interminables couplets et, au troisième, on se demande si on ne pourrait pas faire monter notre national Paul Delmet ? » [Un chanteur de variété à la mode] (35-6).

Mais la mélodie, c'est aussi le lieu de l'expression des sentiments les plus intimes, qui renvoient aussitôt aux expériences vécues. À l'attrait de la poésie, qui pour Debussy est une ouverture hors des cadres contraignants de l'enseignement musical, s'ajoute un élément biographique. En 1882, pour gagner sa vie, il est accompagnateur dans un cours de chant donné aux dames du monde deux fois par semaine ; c'est là qu'il va rencontrer celle qui deviendra sa muse, Marie Vasnier, épouse d'un notable plus âgé qu'elle et qui elle-même a 14 ans de plus que Debussy. Elle avait une très belle voix, très agile dans l'aigu. Il s'agit là d'une passion adultère et dévorante. Toutes les mélodies, entre

1882 et 1885 lui sont dédiées (une trentaine en tout) et Debussy exploite les qualités de Mme Vasnier à travers l'utilisation récurrente du registre aigu. Exemple d'une dédicace parmi d'autres : À « Madame Vasnier. Ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elle, et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse ».

Les mélodies de cette période lui permettent donc d'explorer librement un territoire qui est déterminé par les textes poétiques, à l'écart des formes convenues qu'on lui imposait au Conservatoire et qu'il a toute sa vie détestées. Elles font apparaître tout le lyrisme passionné de Debussy, qui demeure dans sa maturité, mais décanté, détaché des formules conventionnelles, et de plus en plus concentré sur le phénomène sonore lui-même.

En 1882, il s'intéresse aux poèmes que Verlaine vient de faire paraître sous le titre de *Fêtes galantes*, qui évoque le XVIII<sup>e</sup> siècle français, celui de Watteau, mais vu à travers la mélancolie et les doutes de la fin du XIX<sup>e</sup>. Il choisit les trois poèmes qu'il reprendra plus tard dans le recueil que nous allons entendre ce soir. Si « Fantoche », le deuxième chant, sera modifié à la marge – disons qu'il sera amélioré –, « En sourdine » et « Clair de lune » seront entièrement recomposés en 1891. (Ce recueil ne fut publié qu'en 1903). Entretemps, Debussy avait mis en musique six poèmes de Verlaine tirés des *Romances sans paroles* sous le titre *Ariettes* (1885-1888), qui deviendra plus tard *Ariettes oubliées*.

Verlaine n'avait qu'un rapport superficiel aux Parnassiens, objet du premier enthousiasme littéraire de Debussy ; il a non seulement une autre sensibilité, mais surtout son écriture poétique est d'une toute autre nature. Lorsqu'il parle à propos de François Coppée d'une « délicate affection de laisser-aller élégiaque, que raille par instants une légère note d'ironie triste », il semble parler de lui-même. Verlaine, être contradictoire et tourmenté, est au milieu des années 1860 très isolé. Ce à quoi il renonce, c'est la voie réaliste : celle des guinguettes au bord de l'eau, de la foule du dimanche, des canots à Argenteuil, qui sont présents chez les Parnassiens comme chez les Impressionnistes. Chez lui, dans le recueil des *Fêtes galantes*, la vraie réalité c'est le rêve. La réalité est fuyante, insaisissable. Les personnages apparaissent sous des masques et chantent dans le « mode mineur » ; les sentiments sont flottants, les objets irréels, et le rossignol d'« En sourdine » chante le désespoir. Le plaisir sensuel est lui-même lié à ce désespoir tenace, que symbolisent les spectres du « Colloque sentimental » en conclusions du recueil des *Fêtes galantes*, que Debussy mettra en musique en 1904. Le titre provient vraisemblablement d'un ouvrage de Charles Blanc intitulé *Les Peintres des Fêtes galantes* (1864). Le thème de la Commedia dell'Arte est assez courant à l'époque : la figure du Pierrot renvoie à celle de l'Artiste, être incompris que son imagination exile du monde réel (on songe déjà à la métaphore de l'Albatros chez Baudelaire, que l'ampleur de ses ailes empêchent de voler). Ce qui a sans doute attiré Debussy vers cette poésie alors peu connue – il est même sans doute le premier à s'emparer des vers de Verlaine – c'est l'aspect musical de cette poésie, qui renonce à la représentation plastique, qui suggère plus qu'elle ne décrit. Le rythme impair, les phrases indécises, asymétriques, et les répétitions, les allitérations, les ruptures ont une dimension musicale que l'on pourrait même qualifier de mélodique. En reprenant l'image frappante « des accords harmonieusement dissonants dans l'ivresse » que l'on trouve dans un poème légèrement antérieur, on parlera d'une poésie faisant entendre les dissonances de l'être.

|  |                  |
|--|------------------|
| Et toi, Vers qui tintais, et toi Rime sonore,  | 2+4 / 2+4        |
| Et vous, Rythmes chanteurs, et vous, délicieux | id + enjambement |
| Ressouvenirs, et vous, Rêves, et vous encore,  | 4+2 / 2+4        |
| Images qu'évoquaient mes désirs anxieux        | 6 / 6            |
| Il faut nous séparer.                          | 6                |

Après les *Ariettes*, Debussy composera les *Cinq Poèmes de Baudelaire*, se tournant vers un poète désigné dans un entretien de 1889 comme son préféré ; c'est un cycle où l'on ressent l'influence de

Wagner, dont Debussy avait entendu alors les opéras à Bayreuth : une ligne vocale ample, l'usage du leitmotiv, une partie de piano quasi orchestrale. Ce cycle séduira Mallarmé, qui demandera à Debussy de collaborer avec lui pour une représentation de l'« Après-midi d'un faune » qu'il projetait au Théâtre d'Art de Paul Fort, mais le projet n'aboutira pas et Debussy en tirera le *Prélude* qui ravira ensuite le poète.

Debussy composera encore les *Proses lyriques* sur ses propres textes, un cycle contemporain du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, au lyrisme intense, aux harmonies extrêmement riches et déjà très personnelles : le compositeur y trouve sa voie. Puis ce seront les *Chansons de Bilitis*, composées en 1897-1898, et qui révèlent le véritable Debussy, proche de l'esthétique novatrice des *Nocturnes*, proche aussi de la fin de *Pelléas et Mélisande* : c'est en effet une musique très intimiste et délicate, dans laquelle le piano est beaucoup moins opulent que dans les *Poèmes de Baudelaire* et les *Proses lyriques*. Au contraire, il y a là une économie de moyens extrême. Il en va de même de la partie vocale, qui est plus proche du récitatif que du chant encore expansif des œuvres précédentes. Pierre Louÿs était depuis 1893 son ami le plus proche, à la fois un confident et quelqu'un qui le stimulait ; ils avaient partagé la vie de bohème, songeant même à vivre ensemble, et avaient imaginé plusieurs sujets d'opéra (mais aucun de leurs projets ne devait aboutir). Louÿs avait présenté ces chansons de Bilitis comme la traduction d'une poétesse grecque oubliée, inventant même sa biographie et des travaux savants qui firent illusion sur certains spécialistes alors que ses proches avaient perçus qu'il s'agissait d'une supercherie. Pierre Louÿs avait acquis une certaine célébrité grâce à son roman *Aphrodite* et des textes érotiques dont il reste une trace dans ces brefs poèmes faussement grecs (Louÿs maîtrisait parfaitement la langue grecque et avait traduit des poètes anciens). Il faut noter que Debussy se libérait avec ces textes de la structure des vers, ce qui lui permettait une plus grande liberté de rythme et de ton.

S'il fallait faire un lien entre les mélodies inspirées par Verlaine et par Pierre Louÿs au programme ce soir, nous pourrions dire qu'elles sont plus légères dans leur texture et dans le traitement vocal que les œuvres inspirées par les poètes parnassiens ou par Baudelaire. Il y a dans la musicalité de la langue, dans ses dimensions suggestives et rêveuses, l'espace pour une musique de peu de notes, pour des lignes vocales sobres, comme si se réalisait là une véritable fusion entre le texte et la musique que l'on retrouvera, sublimée, dans les *Trois Poèmes de Mallarmé* plus tardifs (1913). Ce qui tranche avec la tradition allemande comme avec la tradition française – celle de Fauré, de Duparc, de Chausson, et même celle de Ravel – c'est l'absence de *mélodie* au sens traditionnel du terme. La voix suit les inflexions du texte, elle magnifie sa prosodie par des mouvements qui ne transfigurent pas le texte dans une substance mélodique autonome, mais en sont l'amplification. Bien des passages sont proches d'une intonation qui rappelle le plain chant (il faut savoir que Debussy admirait la musique ancienne, depuis le plain chant jusqu'aux polyphonies de Palestrina et de Lassus, qui apparaissaient comme des contre-modèles au style de son époque).

Parlant de Bach, il écrira que dans sa musique, « ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ». Il y a donc un transfert de la dimension représentative de la mélodie – la mélodie qui exprime des sentiments – sur sa forme, qui suscite l'émotion par ses pleins et ses déliés, par son rythme, par sa grâce.

EX « En sourdine » : première phrase

C'est une sorte de déclamation, proche du plain chant. Dès lors, ce sont les écarts entre les notes qui vont prendre du sens, c'est-à-dire les relations d'une note à une autre, comme c'est aussi le rapport d'un accord à un autre qui est décisif. Ce que Debussy abandonne, c'est la construction mélodique en soi et les fonctions harmoniques, qui permettaient de construire le discours musical, de lui donner sa cohérence et son unité. Au contraire, chez Debussy, on avance pas à pas, comme il le dira à propos des mélodies de Moussorgsky : un « art sans procédé, sans formules desséchantes. Jamais

une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples ; cela ressemble à un art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion ; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies – on pourrait dire administratives; cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance » (1901). Les compositeurs parlent souvent d'eux-mêmes à travers leurs remarques sur les autres ! L'émotion naît de ces courbes qui sont plus ou moins serrées, plus ou moins amples, et aussi de l'apparition, à certains moments, d'un geste mélodique plus affirmé. À la fin de « En sourdine », la chanteuse part de l'aigu et fait en deux étapes une descente très expressive : nous avons le sentiment qu'une mélodie va se déployer, alors qu'en fait, elle exprime le désespoir et tombe sur une note finale qui noie le ton, une note incertaine qui traduit la mélancolie du texte. En même temps, elle laisse place à la figure du piano entendue dès le début et à plusieurs reprises, et que l'on associe très directement à la voix du rossignol (Debussy note : « en se perdant »). L'accord final reste suspendu (la fameuse sixte ajoutée que les musiciens de jazz reprendront abondamment).

EX

Il y a deux registres de la mélodie : l'un proche de l'intonation, de la déclamation, qui en s'amplifiant va jusqu'à la mélodie ; l'autre qui est d'emblée une figure mélodique, mais a le caractère très libre, très souple, d'une arabesque. C'est le cas de ce que joue le piano dès le début (et il piquant de noter que le piano chante tandis que la voix déclame).

EX

La courbe, ici, existe par elle-même, comme une feuille qui tombe en plusieurs étapes, sans qu'un rythme précis soit perceptible : c'est la valeur de chaque note qui compte, et non une structure sous-jacente (une pulsation quelconque) : voilà pourquoi Debussy écrit les notes mélodiques du piano en contretemps : pour nous faire perdre le sens de la mesure, des temps forts et des temps faibles.

On retrouve cette caractéristique au niveau harmonique : le piano déploie des accords qui créent un espace pour la voix, mais sans référence aux structures tonales traditionnelles. Dans l'introduction au « Clair de lune », Debussy présente une structure pentatonique qui est sans évolution sur 4 mesures, et qu'il ne reprend pas par la suite : elle crée un climat à partir duquel les premiers mots du poèmes prennent sens : « Votre âme est un paysage choisi... ». En même temps, il répète la figure qui parcourt toute la mélodie, soit une valeur longue suivie de 3 notes courtes que l'on retrouve, transformée, à la toute fin (et là aussi, il y a l'image d'une chute, « les grands jets d'eau sveltes » tombent « parmi les marbres »).

EX

On retrouve dans « La flûte de Pan », le premier chant des *Bilitis*, cette complémentarité entre un piano qui chante et une voix qui déclame. De nouveau, l'idée musicale qui est exposée au début est une arabesque, une flûte de pan imaginaire, dont le rythme souple fait toute la saveur :

EX

Toute la partie de la voix échappe au concept de mélodie traditionnelle : on est ici au plus près du texte, de la prosodie, et au plus près de l'émotion qu'il évoque : ce que Debussy appelle d'une belle formule : « la chair nue de l'émotion ».

Debussy renonce à la représentation des situations et des sentiments : la musique n'est pas porteuse d'une signification qui serait déjà là, mais elle nous fait vivre, dans l'instant, des émotions qui ne

peuvent pas se dire par les mots. Ce sont donc les inflexions de la voix, les courbes et les arabesques, le rythme interne de la phrase, la qualité des accords qui sont traités comme des sonorités ou des couleurs, qui produisent du sens. Mais un sens *in statu nascendi*, un sens qui se forme devant vous, que la musique fait naître littéralement. Chaque moment est relié mystérieusement au suivant. Il y a pourtant dans ce premier chant des *Bilitis* un petit élément figuraliste que je vous signale, car au moment où le poète évoque les grenouilles, qui ne sont pas de grandes chanteuses, Debussy s'amuse à les figurer dans la partie de piano. Je fais observer au passage le fait qu'il enchaîne les quintes à la basse, ce qui est formellement interdit par l'écriture classique : c'est bien la sonorité qui gouverne, et non les règles de bonne conduite harmonique !

EX

IV. Conclusion

...

\* Tons majeurs en majuscule, tons mineurs en minuscule

Copyright 2017 – Philippe Albèra