CHAPITRE TROISIÈME

Caractéristiques stylistiques

À la suite de l'analyse de chacune des sept mélodies qui constituent le recueil des *Chansons grises*, nous pouvons faire maintenant émerger les caractéristiques d'écriture de Reynaldo Hahn dans ce genre musical. Nous observerons les formes utilisées, la facture de la ligne mélodique et la singularité de la diction, l'harmonie et l'utilisation du piano.

De façon générale, une formule pianistique introduit chacune des mélodies, étroitement liée à la forme générale qu'elle engendre. Elle n'est nullement là pour « faire joli » ou bien pour introduire le chant qui aurait la primauté : elle prend part activement à la structure même de l'œuvre. Reynaldo Hahn nous permet, dès le début de l'audition, d'échafauder déjà l'ensemble de la pièce.

Cela nous entraîne à définir alors plus précisément la forme, la structure des mélodies. Si le compositeur adopte certains schémas déjà largement utilisées par ses prédécesseurs, et nous pensons à Robert Schumann[1], et, plus près de lui, à Charles Gounod, Emmanuel Chabrier, Camille Saint-Saëns et Jules Massenet, nous verrons comment il se dégage de ces types formels, les affine dans un style qui lui est propre.

Justement, de cette observation, nous remarquerons que l'essentiel de la structure d'une mélodie se trouve précisément étroitement lié à la manière de faire chanter les mots, à cette diction qui a fait de Reynaldo Hahn un compositeur facilement définissable par les

[1] « *Mais je suis convaincu que les plus grands compositeurs de mélodies, c'est-à-dire Schubert, Gounod, Brahms et Massenet restent bien au-dessous de Schumann* ». [Lettre adressée à Marguerite Risler, femme d'Édouard – non datée – et détenue par la famille Risler].

musicologues. Ne lit-on pas « *des mélodies à caractère lyrique et caressant* »[2] ou bien « *leur charme frêle, intime et caressant* »[3]. Ces observations, toutes aussi justes que superficielles, démontrent surtout une absence d'analyse et cantonnent l'œuvre mélodique de Reynaldo Hahn sous une vague esthétique de la Belle Époque.

Cette singularité pourtant remarquable, à rattacher directement à la tradition française, ne nous empêche pas de négliger l'importance de l'harmonie qui sous-tend le chant, et lui confère son originalité. Parfois indépendante, souvent complice de la ligne mélodique, l'harmonie entre pour une grande part dans l'atmosphère que nous imposent ces mélodies.

Des formes adoptées…

Les formes utilisées sont de plusieurs types.

La forme strophique est la plus représentée (n° 1, 3 & 5), la forme libre est utilisée deux fois (n° 2 & 6), la forme *da capo* une seule fois (n° 4) comme celle du rondo (n° 7). Reynaldo Hahn se conforme à ses maîtres (Gounod, Schumann) en adoptant ces structures maintes fois utilisées.

- Le plan *strophique*, celui qui semble le mieux adapté à la composition littéraire, est ainsi le plus employé. Pour *Chanson d'automne* trois strophes identiques, volontairement séparées par une ritournelle au piano ; même observations pour *L'heure exquise* où chacune

[2] Dans *Encyclopédie de la musique*, Garzanti Editore, Paris, Le Livre de Poche - La Pochothèque, 1992.
[3] Honegger, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1979.

des strophes se termine par une suspension, un étirement des syllabes finales ; deux strophes pour *L'Allée est sans fin…* qui sont sœurs sans être rigoureusement identiques : toute la subtile différence dans la gémellité exposée ici se fait surtout par la diction. Nous y reviendrons.

- Le plan A-B-A est uniquement utilisé dans *En Sourdine* : aux deux parties extérieures, semblables, de style retenu au rythme balancé s'oppose la partie centrale bien plus lyrique. Malgré tout, le principe du tuilage à la reprise de A est tel que la transition se fait subtilement, sans heurt. Reynaldo Hahn bascule de manière insensible de B à A, ce qui permet à l'auteur de dépasser ce schéma conventionnel.

- Le plan *rondo* distingue la dernière des mélodies, *La bonne Chanson* : le refrain est présent principalement au piano bien que le chant emprunte la formule à deux reprises : un glissement qui rend la formule encore plus structurante.

- La forme « libre » s'illustre dans les deux mélodies, *Toux deux* et *Paysage triste*. Peut-être pourrions-nous voir ici poindre une singularité du compositeur dans ce choix structurel, un « durchkomponiert » mélodique : cela serait aller trop vite. En vérité, si Reynaldo Hahn laisse libre cours à la ligne mélodique, il structure de façon sous-jacente sa pièce par un accompagnement qui déroule un ostinato mélodico-rythmique pour *Toux deux*, ou bien qui la soutient, pour *Paysage triste*, par une formule épurée, obsédante, ponctuée à deux fois par un élément-moteur très remarquable bien qu'étranger à l'ensemble de la pièce.

Dans la construction du recueil, en tenant compte des positions de chacune des mélodies et de leur formes choisies, nous pouvons deviner que Reynaldo Hahn n'a pas agi au hasard.

Nous avons ainsi :

Strophe – libre – Strophe – ABA — Strophe — libre – Rondo

La forme A-B-A se situe en quatrième position, centrale dans l'architecture générale du recueil, redoublant ainsi cette structure elle-même symétrique. À partir de là, un équilibre est à observer : les formes strophiques (aux 3e et 5e places) et les deux formes « libres » (en 2e et 6e) se positionnent en jeu de miroir. La première des mélodies (strophique) renforce avec 3e et 5e la charpente générale du recueil. En 7e place la forme *rondo*, unique ici, ferme de façon éloquente (tempo soutenu, nuance *f*) à cause du refrain quatre fois répété : un retour qui souligne ce caractère conclusif à la fois pour la pièce et pour l'ensemble du recueil.

Cette conclusion renforce celle amenée sur l'utilisation des tonalités. (Cf. *supra*, chapitre II, *Analyse des sept mélodies*, p. 16).

Les formes utilisées n'ont, certes, rien de nouveau dans l'écriture de ce genre musical. Au demeurant elles se jouent d'un emploi banal, platement strict, par des effets de tuilage qui estompent les césures formelles, par des rappels motiviques qui évitent l'évidence de la facture. En agissant ainsi sur chacune des formes traditionnellement employées pour ce genre musical, Reynaldo Hahn garde l'atmosphère évanescente qu'il veut donner à l'ensemble du recueil en masquant leur rigueur formelle. Il sait assujettir, au profit d'une unité stylistique, la structure de chacune des parties composantes.

…À la structure de la ligne mélodique

Dans les sept pièces regroupées, il semble se dégager des constantes dans le développement de la ligne mélodique.

La ligne est généralement d'allure ascendante, progressant par palier. Elle se découpe en plusieurs sous-parties, pouvant correspondre à des antécédents et leurs conséquents, à des fragments répétés ou bien à des fragments indépendants.

Le contre-exemple se trouve dans la première des mélodies, *Chanson d'automne*, où la ligne mélodique reste quasi identique lors des trois reprises : cela est remarquable.

Le découpage de la ligne mélodique épouse la composition de l'œuvre poétique, étonnamment équilibrée. La césure poétique est respectée par de brefs silences. Seule *Tous deux* brise quelque peu ce principe formel.

L'ambitus des mélodies se présente ainsi, avec leur nuance et n° mesure :

Titre de la mélodie	**Note la plus grave** avec sa nuance et son numéro de mesure	**Note la plus aiguë** avec sa nuance et son numéro de mesure
Chanson d'automne	*fa* x_2 — p (1)	*mi*$_3$ — p (3)
Tous deux	*do#*$_2$ — mf (18)	*fa#*$_3$ — mf (13)
L'Allée est sans fin…	*do*$_2$ — pp (11)	*fa#*$_3$ — p (20)
En Sourdine	*do#*$_2$ — p (8)	*fa#*$_3$ — p (41)
L'heure exquise	*si*$_1$ — p (11)	*ré#*$_3$ — p (17)
Paysage triste	*mibb*$_2$ — mf (18)	*mib*$_3$ — f (25)
La bonne Chanson	*mi*$_2$ — mf (2)	*fa*$_3$ — f (29)

La note la plus grave est le *si*$_1$, la plus aiguë, le *fa#*$_3$, soit un intervalle de 12^e ce qui est très raisonnable. Lorsque l'on sait que le compositeur, âgé seulement de 17 ans, les chantait

lui-même dans les salons, cela n'est guère surprenant. La mélodie *Chanson d'automne* possède le plus petit écart (une 7^{e} diminuée), suivi de près par *Paysage triste* (octave augmentée). Celle qui présente le plus large ambitus est *L'Allée est sans fin…* avec une 11^{e} majeure.

En s'appuyant sur les analyses séparées ci-dessus, on doit préciser que Reynaldo Hahn emploie un ambitus volontairement étroit dans l'ensemble d'une même mélodie (cf. *L'Allée est sans fin…*, *En Sourdine*, *L'heure exquise*) pour garder une relative intimité poétique.

Voici les différentes propositions formelles pour chacune des mélodies, où l'équilibre entre les vers et le nombre de mesures apparaît aussitôt.

- *Chanson d'automne*

  Les vers de Verlaine, groupés en tercets, sont enchaînés dans une même ligne mélodique qui, à chaque reprise, repose sur 2 mesures :

Nb de vers	3	x	3	x	3	x
Nb de mes.	2	2	2	2	2	2

x : ritournelle jouée au piano

- *Tous deux*

  Par une écriture bien plus souple, Reynaldo Hahn privilégie les phrasés mélodiques qui s'enchaînent dans une grande fluidité sans respect avec la carrure structurelle du poème. Au demeurant, pour chacune des deux strophes, les deux premiers vers reposent sur 4 mesures alors que les deux vers suivant sont construits sur 6 mesures.

- *L'Allée est sans fin…*

Le schéma suivi rappellerait celui de *Chanson d'automne* : chaque tercet se développe sur 4 mesures. Mais, si les deux premiers sont séparés par la ritournelle, les deux derniers sont liés :

Nb de vers	x	3	x	3	3	x
Nb de mes.	4	4	4	4	4	4

x : ritournelle

- *En Sourdine*

Chacun des quatrains est composé de deux vers, lesquels se déroulent à chaque fois sur 4 mesures :

Nb de vers	2	2	2	2	2	2
Nb de mes.	4	4	4	2	4	4

- *L'heure exquise*

L'intégralité des cinq vers pour chacune des trois strophes est présentée sur 10 mesures. Reynaldo Hahn respecte la chute poétique du sixième vers en le détachant de sa strophe précédente :

Nb de vers	5	1	5	1	5	1
Nb de mes.	10	1	10	1	10	1

- *Paysage triste*

Chacun des deux quatrains se subdivise en deux fois deux vers se déroulant sur 6 mesures :

Nb de vers	2	2	2	2
Nb de mes.	6	6	6	5

- *La bonne Chanson*

Ici, les vers, liés deux par deux, trouvent leur ajustement sur 4 mesures :

Nb de vers	R	2	2	R	2	2	2	R	2	R
Nb de mes.		4	4		4	4	4		4	

R : refrain

Hormis la deuxième des sept mélodies, nous observons que le compositeur favorise un retour régulier dû à une certaine symétrie proposée dans le découpage du poème. Il semble préférer un équilibre mélodique pour asseoir une charpente sous-jacente forte. Il établit un lien direct avec le sens des vers car il se fie malgré tout à la structure interne des poèmes de Verlaine : respect des coupures entre les strophes, séparation formelle d'un vers isolé…

Ainsi le phrasé littéraire correspond de près avec de longues sections (strophes) découpées en divisions (phrases mélodiques), les périodes (antécédents et conséquents).

Exemple de *Paysage triste* :

1ère strophe	**Antécédent/ Conséquent**
Division 1	L'ombre… embrumée/ Meurt comme de la fumée
Division 2	Tandis… réelles/ Se plaignent les tourterelles.
2e strophe	
Division 3	Combien,… blême/ Te mira blême toi-même
Division 4	Et que tristes… feuillées/ Tes espérances noyées !

De même, les cadences musicales reposent sur les fins de phrases marquées par les virgules et les points.

Exemple avec *En Sourdine* :

1ère strophe	**Antécédent/ Conséquent**
Division 1	Calme,… font,/ Pénétrons… profond.
	I → I / I → V
Division 2	Fondons… extasiés/ Parmi… arbousiers.
	I → I / V → I

Nous constatons que les formules liées à la structure interne de la mélodie ne semblent pas s'écarter du schéma traditionnel. Pourtant nous montrerons comment Reynaldo Hahn, âgé de 17 ans, rappelons-le, se libère de ce moule conventionnel.

De la singularité de la diction

Au-delà de ces observations qui soulignent, par des moyens purement compositionnels, le grand respect de la découpe formelle du poème, Reynaldo Hahn semble vouloir éviter tout retour systématique dans la strophe comme dans la phrase mélodique. Travailler dans la finesse de la déclamation, sur les éléments propres à l'écriture musicale (mesure, temps fort/ faible, accent, silence), va permettre au compositeur de ciseler la phrase afin de lui donner une apparence toujours nouvelle.

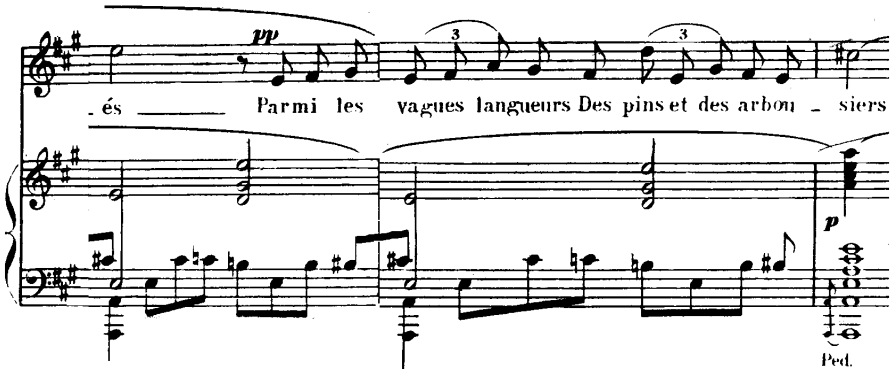
La prosodie est uniquement monosyllabique. Valeurs longues ou brèves rythment le débit comme l'intonation. Absence de mélismes, de vocalises qui substitueraient le phrasé

mélodique à la compréhension directe des mots et du sens. Les deux uniques contre-exemples que l'on puisse trouver sont : l'un en final de *L'heure exquise* ("C'est l'heure exquise", mes. 42- 44; cf. Ex. 6) jouant sur une longue tenue descendante (en appoggiature et retard) au caractère chargé de délice infiniment sensuel ; l'autre, dans *La bonne Chanson* ("la fiancée", mes. 37), lui-même en position finale et qui s'inscrit dans un élan d'une grande générosité à allure conclusive

La façon de déclamer se joue volontiers des rigueurs de la mesure, de la tyrannie du temps fort afin d'adoucir le phrasé. Pour lui donner un débit plus aisé, plus libéré, plusieurs stratégies sont utilisées.

- Le triolet vient ainsi très souvent contrecarrer le temps binaire. Souci d'assouplir le débit comme dans *Chanson d'automne* : "pareil à la feuille morte…" (mes.16-17) ; ou dans *En Sourdine* : "Parmi les vagues langueurs des pins et des arbousiers" (mes.15-16) ; Pour signifier de façon plus singulière certaines paroles comme pour *L'Allée est sans fin…* : "Oh ! que notre amour" (mes. 20-26) ; ou encore dans *Paysage triste* : "Combien, ô voyageur" (mes.18-19).

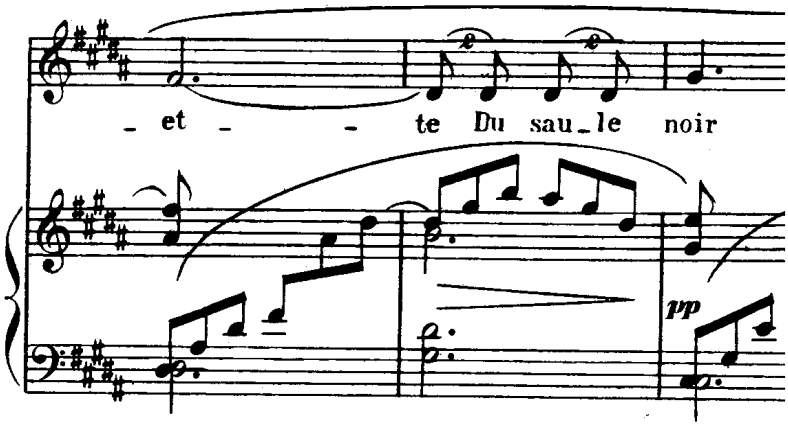
Tempo : *Andantino très modéré*



Ex. 9 : *En Sourdine*, mes. 15-16

- Le duolet joue le même rôle. Dans *L'heure exquise*, l'unique mélodie adoptant un temps ternaire (elle est en 6/8) : "La silhouette du saule noir" (mes. 22- 25). Le duolet ralentit la scansion ternaire au profit du sens du texte. Plusieurs illustrations sont à repérer dans l'ensemble de cette mélodie.

Tempo : *Infiniment doux et calme*



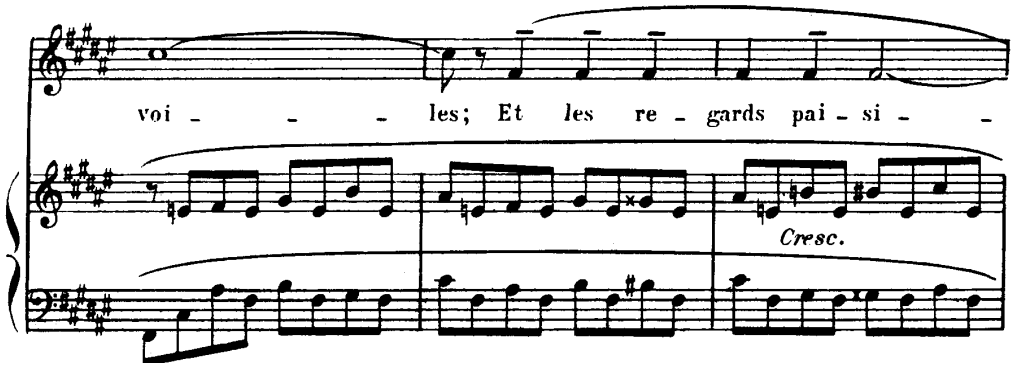
Ex. 10 : *L'heure exquise*, mes. 22-25.

La seule mélodie ne présentant pas de brisures dans le schéma rythmique initial est *La bonne Chanson*. Nous pouvons formuler une hypothèse : l'allure déterminée, quasi téméraire, aux accents remplis d'assurance n'invite ni aux hésitations ni aux tergiversations du cœur.

Ce contre-exemple révèle l'utilisation faite par Reynaldo Hahn du triolet (comme le duolet) : elle est adoptée pour rendre une diction plus proche encore du sens littéraire. En cela il arrive à se détourner du carcan mélodique et métrique qui fait la grande différence entre la mélodie et la chanson.

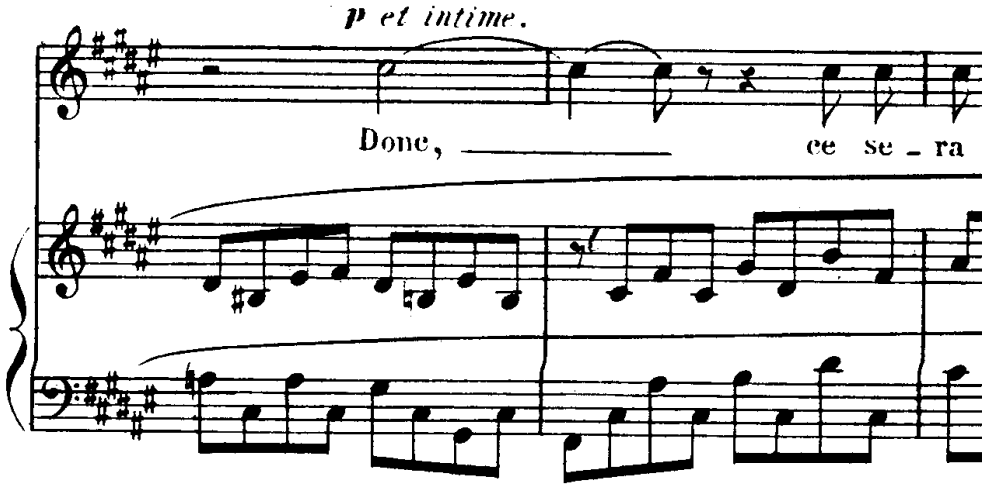
D'autres procédés sont employés afin de rendre à chacune des phrases son côté original, unique.

• L'accent, précisé au-dessus de la note par un tiret, permet l'évitement d'un retour bien trop familier du temps fort. De nombreux exemples peuvent être présentés. Dans *Chanson d'automne* : "blessent mon cœur d'une langueur" (mes. 4), ou à la mes 14 : "au vent mauvais" ; dans *L'Allée est sans fin…* : "l'allée est sans fin" (mes. 4) ; *En Sourdine* : "Et de tout ton cœur endormi" (mes. 23-24) ; *La bonne Chanson* : "avide d'entendre" (mes. 24-25) : *L'heure exquise* : "tendre apaisement" (mes. 33). On trouve aussi des accents sur plusieurs notes consécutives pour neutraliser un effet de polarisation rythmique : chacune des syllabes ainsi lourées gagne en autonomie. Un bel exemple dans *Tous deux* : "Et les regards paisibles" (mes. 36- 37).

Tempo : *Peut-être un peu plus calme*

Ex. 11 : *Tous deux*, mes. 36-37

• L'évitement volontaire d'un temps fort désarticule plus encore une périodicité attendue. Dans *En Sourdine* ("Et, quand, solennel", mes. 33- 34), la conjonction de coordination "Et", se plaçant sur le 4^{e} temps pour s'étirer sur le 1er temps suivant, prend de court l'auditeur : l'absence du retour mélodique stable assure un flottement au profit du sens poétique. On retrouve cet esprit dans cette même mélodie, dès le début (mes. 4) : "Calmes, dans le demi jour", comme pour le "Donc, ce sera par un

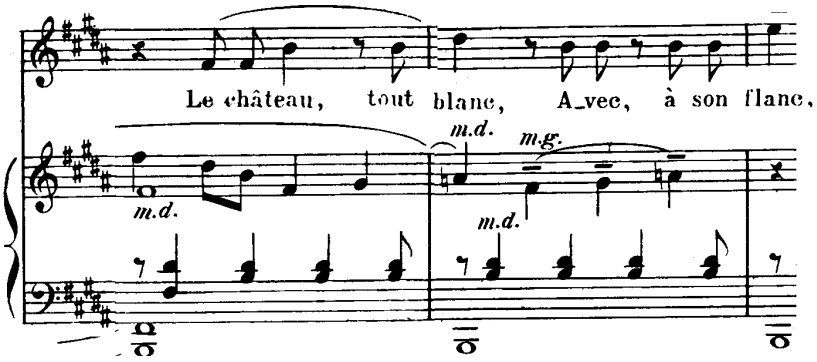
clair jour d'été" (mes. 4) de *Tous deux* : la parole, en se calant sur le troisième temps, prend le pas sur le premier temps de la mesure suivante car cette attaque vocale se décale de la formule ostinato du piano, se libérant alors de cette emprise forte.

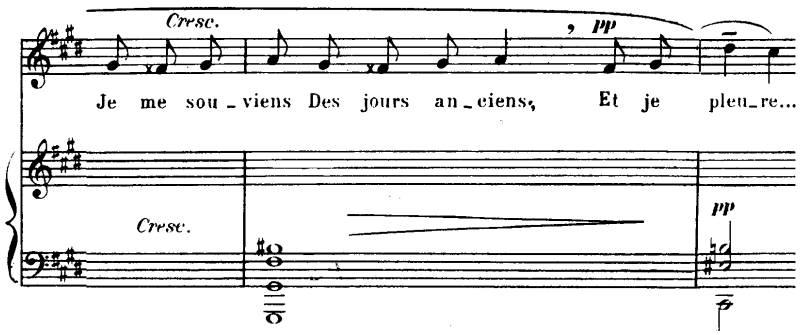
Tempo : *Sans lenteur*

Ex. 12 : *Tous deux,* mes. 4-6.

L'usage de ces procédés rend les frontières métriques indécises : un temps fort déplacé ou bien étiré au-delà de la mesure permet de lui ôter son inévitable attraction. Ainsi, quand bien même la structure reste équilibrée et bascule dans un retour certain de formules mélodiques, le compositeur brise l'attendu par des subtiles modifications qui rendent à chacune des lignes mélodiques sa singularité.

Mieux encore, pour éviter une récitation quelque peu rendue atone par un retour régulier les syllabes, des mots, des phrases, Reynaldo Hahn sculpte de façon quasi obsessionnelle la diction même du poème.

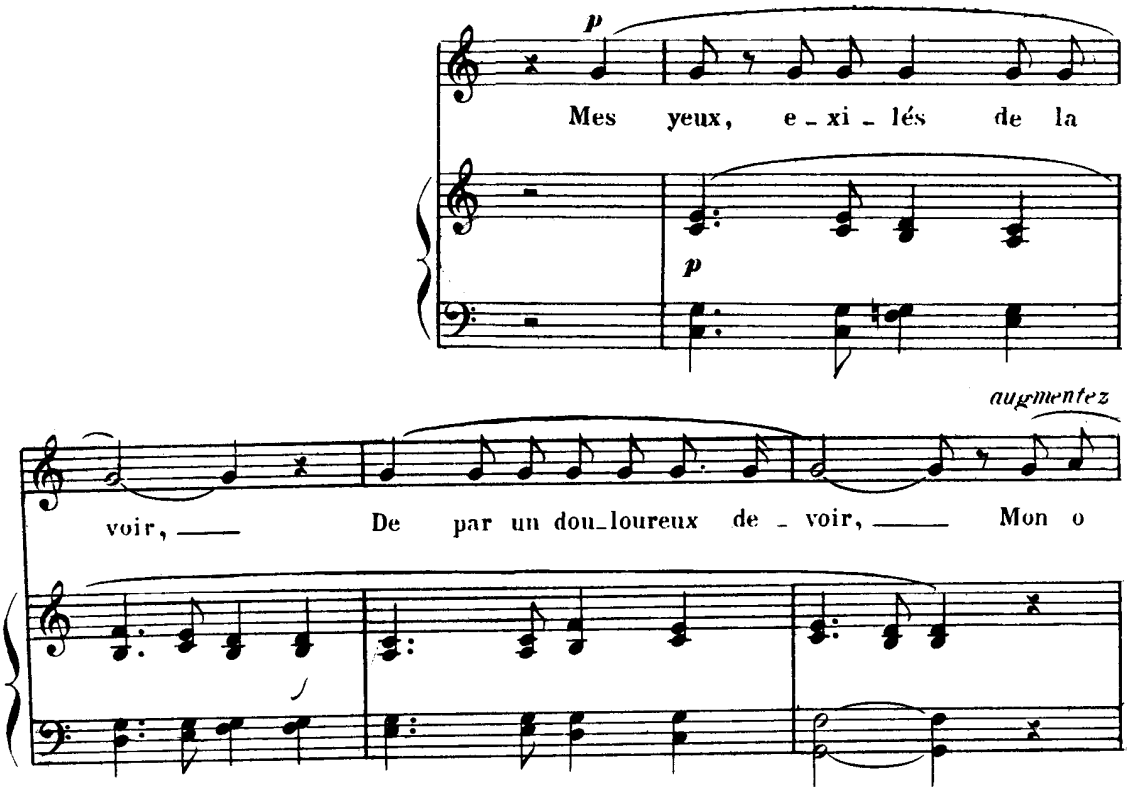
- Le silence va exacerber une diction liée, comme le *recto tono* lui apporte une tenue très dramatique. L'usage des silences (du quart de soupir au soupir) est extrêmement présent dans chaque mélodie.. Dans *Chanson d'automne* : "de ça de là pareil…" (mes. 15-16) ; Dans *L'Allée est sans fin…* : "le château tout blanc avec à ses flancs" (mes 15-16) ; *L'heure exquise* : "L'étang reflète, profond miroir" (mes. 20-21) ; et le bel exemple extrait de *En Sourdine* : "Et, quand, solennel, le soir des chênes noirs" (mes. 36).
- Cette césure volontaire ( ) peut être aussi exigée par la seule demande d'une respiration (Cf. Ex. 14), à l'aide d'une apostrophe entre les deux mots, comme dans *Chanson d'automne* : "des jours anciens, et je pleure…" (mes. 10-11) ; Nous retrouvons cette emploi dans *L'Allée est sans fin…* : "Bien sous le secret" (mes. 10-11).

Tempo : *Presque Andante*

Ex. 13 : *L'Allée est sans fin…*, mes 15-16.

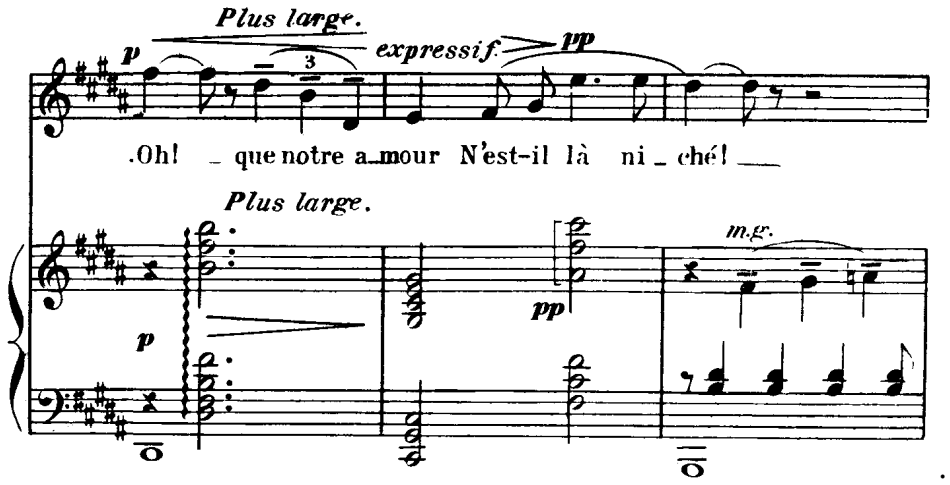
Tempo : *Sans lenteur*

Ex. 14 : *Chanson d'automne*, mes. 10-11.

- Un autre élément remarquable dans cette énumération des facteurs caractérisant le style de Reynaldo Hahn dans l'écriture mélodique est l'utilisation du style *recto tono*.

Celui-ci s'installe par opposition dans un phrasé d'allure très dessinée. Voici deux exemples : *L'Allée est sans fin…* : "Et, les regards paisibles des étoiles" (mes. 35-38) ; *La bonne Chanson* : "mes yeux exilés de la voir, par un douloureux devoir" (mes. 19-23).

Tempo : *Modéré*

Ex. 15 : *La bonne Chanson*, mes. 19-23

- Le dernier facteur remarquable dans cette étude sur la diction concerne non la manière de dire mais plus la manière de faire entendre : l'utilisation du silence sous la voix est présente dans six des mélodies[4]. Il s'agit d'un trait caractéristique de l'écriture chez Reynaldo Hahn. Ou bien en début de phrasé comme dans *Chanson d'automne* (cf. Ex. n° 1), *La bonne Chanson* (mes. 7), ou bien en final : *Tous deux* (mes. 41), *L'heure exquise* (mes. 40-42), *Paysage triste* (mes. 28-29), *La bonne Chanson* (mes. 35-36). Ou bien, à l'intérieur même du discours afin d'amplifier l'élan vocal, toujours au profit d'une dramatisation poétique, comme dans *L'Allée est sans fin…* (mes. 20).

Tempo : *Presque Andante*

Ex. 16 : *L'Allée est sans fin…* (mes. 20)

[4] *En Sourdine* n'est pas concernée.

Ainsi, la justesse de la diction, traduite par une ligne mélodique ciselée, ouvragée dans ses moindres recoins, repose sur des facteurs compositionnels bien précis, maintes fois utilisés pour définir un style particulier qui est propre à Reynaldo Hahn.

Cette précision de l'écriture rythmique concernant la ligne mélodique n'est pas à isoler du reste des composants structurels de la mélodie. La place de l'harmonie a tout autant sa place.

Pour clore ce chapitre, citons le compositeur lui-même :

> *La prosodie parfaite, la déclamation "vraie" sont facteurs merveilleux d'émotion ; c'est ainsi que je les envisage et quand je les exalte je ne veux pas dire qu'elles doivent constituer le but d'une œuvre dramatique mais que c'est celles qui contribuent le plus à la faire vivre. C'est pourquoi il faut savoir en jouer. Mais je me demande si cela peut s'apprendre*.[5]

De l'harmonie…

Nous prendrons en compte, pour définir l'harmonie chez Reynaldo Hahn, trois éléments que l'on peut ainsi distinguer :

- Le parcours tonal, qui souligne les diverses tonalités traversées dans la même pièce.
- L'accord pour lui-même, présenté par son chiffrage : selon son état (fondamental, renversement), sa nature (7^e, 9^e, d'espèce…), son mode, il apporte sa touche particulière à un moment précis du discours global.
- L'enchaînement des accords dans une tonalité précise qui contribue au discours de manière plus serrée et donne une couleur très remarquable.

[5] Dans divers papiers, cote 2149 - Bibliothèque – Musée de l'Opéra Garnier.

Après l'analyse des sept mélodies, voici ce que l'on peut en dire.

- L'harmonie se déplie grâce à ces trois composantes. Dans le discours qui joue sur le temps, ces trois facteurs opèrent chacun à leur manière, selon un temps global (parcours tonal), un temps plus resserré (enchaînements d'accords), et celui, plus bref encore, du temps de l'accord. L'action de ces trois temps est complémentaire.

Considérons tout d'abord le parcours tonal de chacune des mélodie que voici :

1 *Chanson d'automne* : do# →FA # →do#;
2 *Tous deux* : FA # →SI →FA# →SI →FA#;
3 *L'Allée est sans fin…* : SI (quasiment sur une pédale de *si*) ;
4 *En Sourdine* : LA →DO →LA ;
5 *L'heure exquise* : SI →FA# →SI ;
6 *Paysage triste* : SOL *b* →DO *b* →SOL *b* ;
7 *La bonne Chanson* : DO →SOL →DO.

Nous observons qu'il n'y véritablement pas de nouveauté dans ces changement de tonalités pour cinq de ces mélodies. Le basculement de la tonalité de tonique à celle de la dominante se retrouve à deux reprises (n° 5 et 7), de la tonalité de tonique à celle de la sous-dominante par trois fois (n° 1, 2 & 6).

Seules deux d'entre elles adoptent un parcours plus intéressant. Le n° 4 progresse d'une tonalité majeure (en LA) à celle d'une tonalité mineure (en do), à la tierce mineure supérieure, brisant un élan quelque peu émoussé déjà à la ligne mélodique. Le n° 3 est bâtie sur une pédale de *si* : par cette absence de changement de tonalité, par cette stabilité tonale, se dégage une l'atmosphère rêveuse, hypnotique.

- L'enchaînement des accords révèle davantage la recherche sensible d'une véritable couleur harmonique. Le passage d'un degré à l'autre, surtout s'il est utilisé de façon récurrente, crée aussitôt une atmosphère particulière, en complément des formules rythmiques installées.

Relevons, pour chacune des sept pièces, le principe adopté.

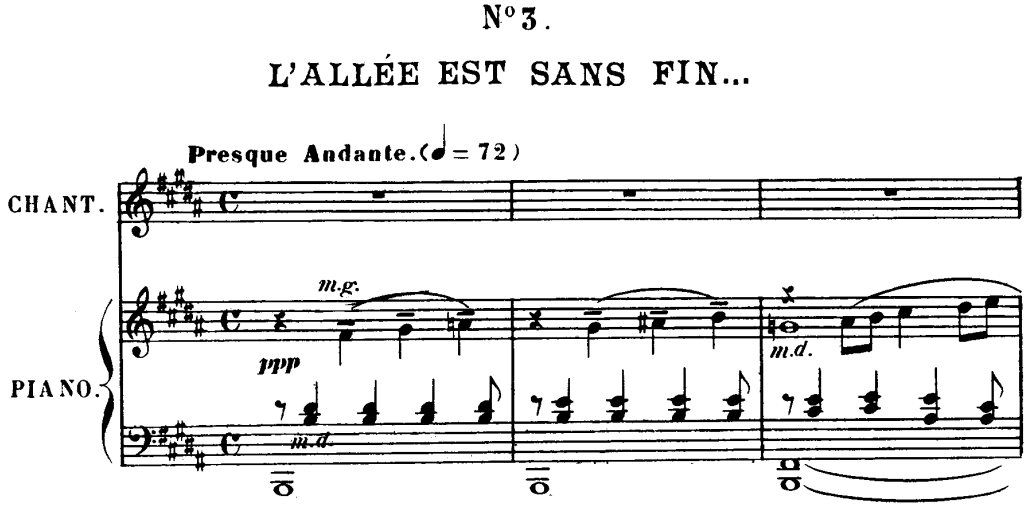
1 *Chanson d'automne* : V →I →V →I…
2 *Tous deux* : I →V →I →V →I…
3 *L'Allée est sans fin…* : I →III…
4 *En Sourdine* : I →V →I →V →I…
5 *L'heure exquise* : I →VI →I →VI →I…
6 *Paysage triste* : I →VI →I →IV →I/ I →IV →I →V →I…
7 *La bonne Chanson* : I →V →I →V →I…

Ce relevé conduit tout de suite à cette observation. L'enchaînement attendu (I →V → I → V → I…) est mainte fois utilisé (n° 1, 2, 4 & 7). Les trois autres mélodies se prêtent aussi à un certain type habituel de progression. Reynaldo Hahn s'inscrit dans un schéma conventionnel d'écriture : il ne faut pas trouver ici une saillante innovation dans la distribution des accords qui soutiennent la mélodie. Pourtant, sans vouloir revenir sur cette évidence, on note tout de même cette étonnante simplicité très efficace. Nous y reviendrons.

- L'accord s'inscrit dans le discours harmonique, au-delà des transferts de tonalité comme ceux des degrés successifs. Il est porteur d'une couleur qui lui est propre. De l'accord de quinte à vide à celui comportant les complexes harmonies de 9^{e} de 11^{e}, il se différencie des accords qui le précèdent et dont il est l'aboutissement, comme par sa position active qu'il impose à ceux qui lui sont postérieurs. C'est la conjugaison de tous ces facteurs qui rend cette harmonie singulière, remarquable, originale.

- Les notes étrangères

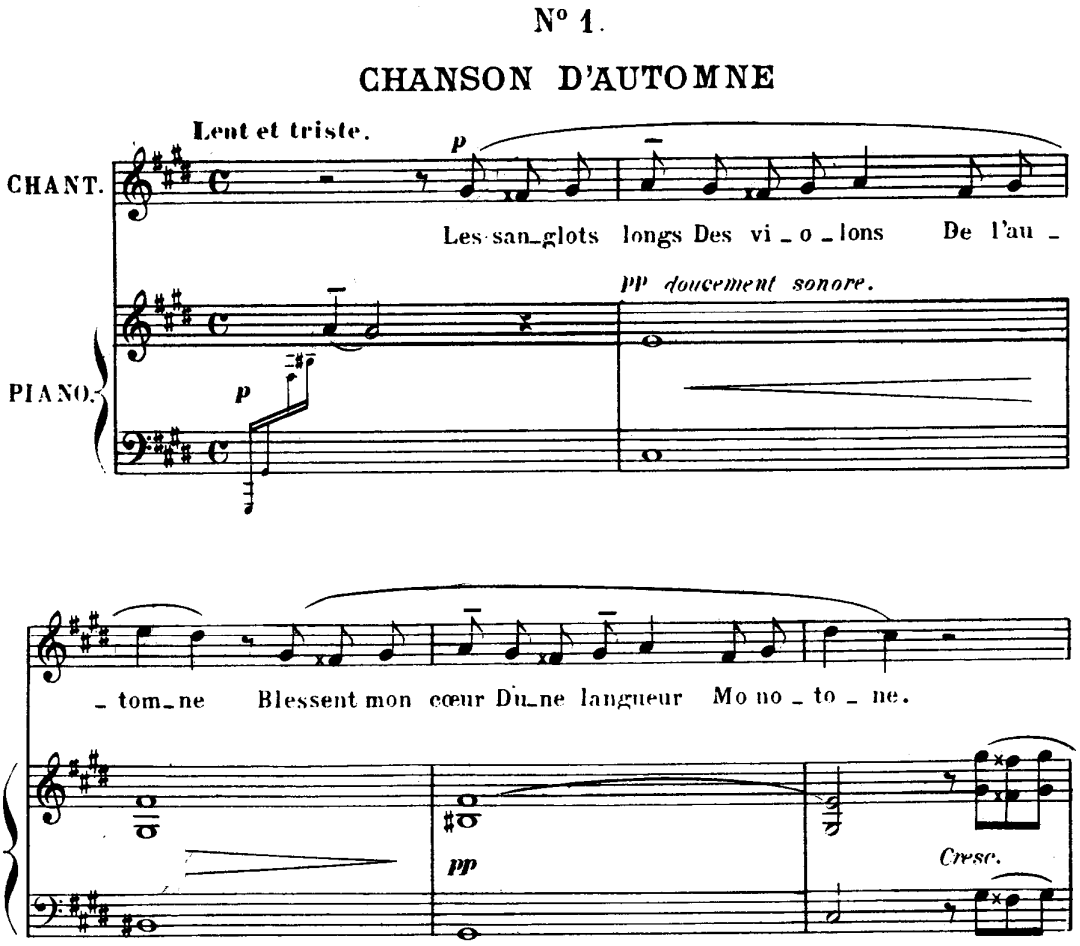
Si grand nombre d'accords sur les degrés fondamentaux sont en position renversée pour éviter un appesantissement trop flagrant par la fondamentale (cf. *En Sourdine,* V^{e} en +6 (4^{e} temps des mes. 1-9), si les 7^{e} et les 9^{e} enrichissent de loin en loin les accords (cf. *L'heure exquise*, mes. 32, 2^{e} temps, *En Sourdine*, mes. 10), c'est surtout l'emploi des notes étrangères, de passage et d'appoggiatures appuyées qui vient troubler une harmonie claire. L'exemple suivant peut illustrer cette double lecture de l'accord.

Tempo : *Presque Andante*

Ex. 17 : *L'Allée est sans fin…*, mes. 1- 3.

Tonique ou dominante ? Dès la première mesure de *L'Allée est sans fin…*, l'accord de tonique (I, chiffré 5) se voit troublé par une formule ascendante (*fa#, sol#, la bécarre*). Pertinemment ce *la* fait transformer l'accord de SI en accord de 7^{e} de dominante, d'autant que l'accord suivant (mes. 2) est un accord de MI (soit en I de MI, chiffré 6/4, ou plus justement le IIIe de SI, chiffré 6/4).

Même ambiguïté de tonalité pouvant être perçue dès le début de *Chanson d'automne* (cf. Ex. 18).

Il faut attendre la 5e mesure pour entendre le *do#* remplir enfin son rôle de tonique après un parcours instable où la tonalité de SOL # semble vouloir s'imposer (avec les *fa x* en broderie inférieure en guise de sensible), puis en position affaiblie par la présence des *la* entendus comme notes pivot, détournant ainsi son rôle fondamental du s*ol*.

Tempo : *Lent et triste*

Ex. 18 : *Chanson d'automne*, mes. 1-5

À partir de ces trois éléments constituants, l'harmonie, dans sa globalité, se dévoile par l'écriture pianistique. Avec les accords pleins et verticaux et les arpèges s'étirant sur plusieurs temps, les notes constituantes des accords et les notes étrangères qui désintègrent les courbes mélodiques trop ancrées dans la tonalité, tout cela nous le devons au soutien pianistique.

L'harmonie apparaît alors comme franche, clairement lisible ou bien instable, se jouant des repères formels et structurants par un flou où impression, certitude, dilution harmoniques sont en perpétuelle mouvance.

Seules deux mélodies peuvent faire valoir une tonalité affirmée et précise tout au long de leur déroulement : *L'Allée est sans fin…* et *La bonne Chanson*.

Les cinq autres gardent une ambiguïté plus manifeste :

- Soit par un balancement continu entre deux degrés inattendus (I →III pour *L'Allée est sans fin…* ; I →VI dans *L'heure exquise* ou dans *Paysage triste* (par exemple).
- Soit par l'ajout de notes étrangères qui viennent estomper les contours trop évidents de la tonalité choisie (*En Sourdine* et sa formule chromatique descendante/ ascendante mes.1- 2), *L'Allée est sans fin…* Ces notes dites "étrangères" prennent aussitôt une remarquable place dans le discours tonal car elles s'identifient très vite comme éléments saillants de la construction harmonique et mélodique. À la fois intégrées dans l'écriture verticale, elles deviennent porteuses de sens dans l'écriture horizontale.

Cela nous amène à aborder le jeu pianistique. Il contribue en effet à la mise en place de tous les éléments présentés ci-dessus pour apporter une originalité à chacune des mélodies des *Chansons grises*.

… Par l'utilisation du piano

Le piano ne double pas le chant : sa fonction principale est de créer une atmosphère et de renforcer l'unité structurelle. Reynaldo Hahn utilise pour cela plusieurs types d'écriture pianistique.

- L'entremêlement des deux mains qui a pour l'effet de noyer les notes émergentes dans un subtil entrelacs de notes (cf. *Tous deux,* Ex. 2).
- Un autre procédé présente une ligne mélodique soutenue par un jeu plus complexe : à la ligne supérieure pour un accompagnement plus grave (cf. *L'Allée est sans fin…*) ou bien l'inverse (*En Sourdine*).
- L'utilisation de larges arpèges est, à deux reprises, exploitée (cf. *L'heure exquise* et *Paysage triste*).
- De façon plus sévère, une écriture verticale est privilégiée (cf. *La bonne Chanson*) avec des accords pleins, utilisant le large registre du clavier. C'est d'ailleurs cette façon d'écrire qui donne à cette dernière mélodie du recueil son côté triomphant, sûr et magistral.
- L'emploi de l'écriture spécifique au récitatif se retrouve à plusieurs reprises : des accords plaqués, larges, tenus (cf. *Chanson d'automne*, *L'Allée est sans fin…*, mes. 10- 11) soutiennent la phrase verbale de plusieurs syllabes. Une des conséquences directe est de briser le discours au profit d'une grande dramatisation du sens du texte.

En bref, Reynaldo Hahn démontre au travers de ces sept pièces, une exploitation maîtrisée du clavier : écriture étalée, par arpèges principalement, ou bien ramassée, aux accords serrés, où toujours les lignes motiviques (chromatique comme diatonique) s'imbriquent adroitement dans un tissu pianistique clair et riche en tempérament.

…Par l'introduction de la mélodie

L'introduction musicale de chacune des sept mélodies est brève, ne dépasse pas les quatre mesures. Bien que nous ne puissions pas parler de "prélude", terme trop fort face à cette brièveté, cette introduction reste capitale pour la structure générale de la pièce. Nullement désolidarisée du discours, elle en assure bien au contraire la cohésion. Le futur rapport étroitement mêlé entre le chant et l'accompagnement est déjà présent dans ce passage introductif : immédiatement, il installe à la fois l'atmosphère qui baigne toute la courte pièce, et en dévoile les éléments déterminants.

Si chaque introduction possède sa caractéristique, de grandes lignes générales peuvent se dégager dans la manière de composer. Reynaldo Hahn bâtit la forme de la mélodie sur un motif qui présente une fabrique particulière. Cet élément moteur, devenant presque ensuite un contre-chant, d'abord introductif, peut s'identifer, selon les mélodies, à un ostinato, à une ritournelle placée entre les strophes. Enfin, il revient en formule conclusive.

Voici les types de motif remarqués.

- Une formule mélodique dominante, très vite identifiable, qu'elle soit présente dans le registre grave (*En Sourdine*), dans le médium (*L'Allée est sans fin…*), ou bien se déployant dans un registre large (*L'heure exquise*, *Paysage triste*), possède une allure mélodique, chantante et parcourt toute la pièce. Elle est soutenue par des accords, et reste indépendante du discours de la voix.

- Un motif où rythme et harmonie sont intimement liés, dégageant une aura dynamique et timbrale, comme dans la mélodie *Tous deux* : cette formule dense, compacte, garde, ici aussi, son indépendance par rapport au chant.

- Le refrain de *La bonne Chanson* est l'exemple le moins pertinent de cette analyse puisqu'il suit le schéma formel mainte fois usité chez les compositeurs.

- En revanche, l'introduction[6] de la première mélodie du recueil, *Chanson d'automne*, est très singulière, sortant des sentiers battus : un simple arpège à peine effleuré laisse libre cours à une parole fragile, hésitante. Elle demeure remarquable parce qu'elle ouvre, à elle seule, tout l'espace musical des *Chansons grises* : comme happé par cette brièveté, l'auditeur est aussitôt plongé dans une réserve intimiste qui caractérise l'ensemble du volume.

Doc. 11 : **Reynaldo Hahn, par Lucie Lambert, 1907**
Paris — BnF, département des Arts du spectacle -

[6] Se reporter à l'exemple 17.