



La Musique pour Piano de Claude Debussy

On a dit souvent et excellemment en quoi consistaient la nouveauté et l'invention techniques de la musique de Debussy. On a parlé de la hardiesse raffinée d'une langue harmonique qui paraît se dérober à l'analyse, on a vanté la subtilité d'une écriture qui néglige les conventions cérémonieuses de la modulation et qui tolère entre les tonalités, en apparence les plus distantes, des rapports d'une intimité inattendue et délicieuse, on s'est émerveillé, à juste titre, d'un art dont la substance et le métier étaient renouvelés d'un même coup.

De fait, en même temps qu'il avait le mystérieux plaisir des sons en créant la fine atmosphère harmonique où se complaisait sa sensibilité ou sa fantaisie, Debussy restituait à la virtuosité instrumentale une valeur poétique singulière et un agrément dont il semblait que les tendances franckistes eussent momentanément dépossédé la musique française au bénéfice de tendances plus austères.

Tant dans son œuvre d'orchestre que dans le quatuor ou dans les trois sonates d'une suite, hélas inachevée, on rencontre cette connaissance aiguë des ressources exceptionnelles des instruments, adaptée, avec une si heureuse précision, aux sensations qu'il entend suggérer.

Tantôt c'est le détail d'un accent particulier qui, au gré du rythme ingénieux, rehausse tel passage pittoresque d'une touche légère mais définitive; tantôt l'emploi de registres inaccoutumés qui, en altérant les timbres, fournit le coloris intense de la plupart des pièces descriptives, ou bien la sonorité

fluide, transparente, presque immobile, de ces fonds harmoniques qui lui sont si familiers et desquels les images musicales semblent émerger peu à peu, voluptueuses ou confidentielles pour s'y fondre à nouveau en s'évanouissant.

Rien, à la vérité, de ces effets ou de ces combinaisons qui n'eût été connu de longue date des instrumentistes curieux des limites de leur art, mais en quelque sorte à la manière de divertissements ou d'artifices extra-musicaux. Il fallait l'extraordinaire acuité de perception et la lucidité imaginative d'un artiste aussi délicatement sensuel que l'était Debussy pour discerner le parti qu'il en pouvait tirer et pour incorporer, avec un goût si parfait, tant de saveur et de liberté, ces éléments nouveaux au langage musical qui était le sien. Et malgré l'impersonnalité apparente de la sonorité du piano, Debussy réussit également à en dégager des combinaisons de timbres exactement appropriées à ses besoins descriptifs et tout aussi caractéristiques que celles qu'il employait pour l'orchestre ou la musique d'ensemble, dès ses premiers essais.

Dans un remarquable article paru au lendemain de la première représentation de *Pelléas*, Paul Dukas se défendait de pouvoir analyser séparément une musique intimement liée au poème et comparait cette tentative à celle qui consisterait à vouloir, pour en goûter l'éclat, regarder un vitrail du côté de l'ombre, privé de la lumière qui en assure les reflets.

La musique pour piano de Debussy, elle aussi, a son poème constant qui vit en elle, qui modère ou accuse ses inflexions, précipite ou ralentit son allure, impose ses silences, inspire ses détails, modèle ses proportions, et ce poème secret, c'est l'imagination. Et non seulement l'imagination musicale, celle d'un Chopin, d'un Schumann ou d'un Fauré, qui se suffit à elle-même et qui traduit, sans les formuler explicitement, les rêves et les désirs humains, mais une imagination précise qui recourt aux suggestions les plus définies de l'esprit et des sens.

Nous voudrions, au cours de cette étude, nous garder de l'écueil signalé par Dukas, sans nous dissimuler toutefois que c'est un dessein hasardeux que de tenter, en même temps que la description d'une forme musicale si personnelle, l'analyse du sentiment intérieur qui doit en dicter l'interprétation.

Mais il se peut qu'à la faveur d'une épithète le charme sonore d'une phrase se fasse encore plus doux, plus insinuant; qu'en atteignant la sensibilité par des évocations d'images, nous préparions à l'émotion musicale un terrain plus fertile,

et que, sans prétendre avoir toujours pénétré les intentions de l'auteur, le seul fait de se vouloir expliquer à soi-même toutes les raisons d'une dilection prédispose d'autres à l'éprouver également.

Les premières œuvres pour piano, composées entre 1888 et 1890, les deux *Arabesques*, la *Ballade*, la *Mazurka*, la *Rêverie*, le *Nocturne*, la *Valse romantique*, ne laissent, à vrai dire, que faiblement pressentir cette musicalité raffinée, maîtresse de son pouvoir, dispensatrice experte des sensations, qui sera celle des *Préludes*, des *Estantpes* ou des *Images*.

Malgré l'emploi souvent ingénieux de rythmes et de sonorités qui ne sont point familiers aux pièces de genre de la plupart de ses contemporains, Debussy y paraît néanmoins sensible comme eux aux influences combinées de Grieg et de Massenet, dont la tyrannie tout aimable sévissait à l'époque sur les compositions dites de salon. Les grâces qui fleurissent dans ces œuvres un peu incolores sentent encore l'école et l'on s'explique mal que dans le même temps qui voyait naître ces sages productions, l'Institut se soit cru obligé de dénoncer les audaces tendancieuses du musicien de *Printemps* et de la *Damoiselle élue*.

Mais s'il nous faut attendre quelques années encore avant que de pouvoir goûter cette technique incisive et lumineuse par quoi l'écriture pianistique de Debussy s'apparente à certains Degas ou à telles estampes chinoises, il convient cependant de retenir dans la production de cette période trois pièces qui, à des titres différents, méritent une attention spéciale : la *Fantaisie pour piano et orchestre*, la *Suite bergamasque* et *Danse*.

On sait que Debussy, après avoir retiré la *Fantaisie* (écrite en 1888 et qui constituait la dernière partie de cet envoi de Rome, si malencontreusement accueilli par la section musicale de l'Institut) du programme d'un concert de la Société nationale, en prétextant l'orchestration défectueuse du Final, n'en autorisa pas la publication de son vivant.

De là à crier au sacrilège, lors de la récente première audition de cette œuvre, il n'y eut qu'un pas à franchir pour quelques musiciens que l'on ne soupçonnait point si soucieux de la gloire posthume de Debussy. Il y a lieu de penser, pour rassurer ces bons esprits, que les raisons qui motivaient la rigueur de l'auteur n'étaient pas exclusivement d'ordre musical.

En tous cas, en admettant les réserves de Debussy quant à certaines fai-

blesses de réalisation orchestrale et non seulement dans le final, en regrettant même un défaut de proportion qui écourt la dernière partie ainsi que la réexposition et la coda du premier morceau, il n'en reste pas moins que la *Fantaisie* est une œuvre qui contient mieux que des promesses d'élève, ainsi qu'on l'a dit un peu inconsidérément.

La fraîcheur et la franchise des idées de la première partie, la rêveuse et tendre mélancolie du morceau lent, la mystérieuse transition qui le relie au final et la fermeté du trait qui, dans cette partie, souligne les modifications rythmiques du thème initial, tout cela est d'un musicien sûr de soi, en possession de sa personnalité expressive, sinon déjà maître absolu de son métier.

Et, si nous étudions ce qui, dans l'écriture de la partie de piano, traité à l'imitation de la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, en instrument concertant plutôt qu'en soliste, s'y différencie des œuvres postérieures de la même période et fait pressentir la chatoyante technique des pièces descriptives, c'est précisément l'intelligence avec laquelle son timbre spécial y est employé, et combien, en se mêlant à l'orchestre, le piano enrichit et diversifie la présentation de la phrase musicale par l'apport de sa virtuosité légère, l'enveloppement des pédales, le coloris pittoresque de sa sonorité percutée.

Encore que moins personnelle et soumise parfois à des réminiscences fauréennes qui, du reste, n'en constituent pas le moindre agrément, la *Suite bergamasque*, mollement infléchie au souffle verlainien, contient déjà ce mélange un peu précieux de moderne et de désuet qui caractérisera nombre de pièces ultérieures où s'évoquent les ombres fines des clavecinistes, ces ancêtres d'élection de Debussy.

Il y renouvelle, sans les pasticher, leurs grâces et leurs manières, indiquant la formule heureuse qui s'affirmera avec tant d'élégance dans la suite intitulée : *Pour le piano*, dans *Mouvement*, de la première série des *Images*, ou dans le prélude : *Les Tierces alternées*, par exemple.

Avec la prestesse capricieuse, les coins de soleil et d'ombre de la pièce qui se nomme *Danse*, nous goûtons aussi par anticipation au plaisir bondissant du rythme qui animera la musique de Debussy d'une joie si neuve et si personnelle. Ce sont déjà les accents et les combinaisons des *Collines d'Anacapri*, de *Masques*, du *Caïe-walk* de *Children's Corner*, et le dessin mélodique, tout en offrant

une singulière analogie avec le thème de la *Fantaisie pour piano et orchestre*, qu'il reproduit presque littéralement, fait également prévoir la vive arabesque de la *Danse de Puck*.

Si nous étudions maintenant pour quelles raisons ces trois œuvres nous paraissent supérieures à la production pianistique de la même époque chez Debussy et font présager si nettement ce que sera son style de la maturité, nous remarquerons que deux d'entre elles, *Danse* et *Suite bergamesque*, sont d'ordre descriptif, évocatrices de sensations plutôt que de sentiments, et que dans la *Fantaisie*, c'est par le coloris des timbres et par le jeu des rythmes bien plus que par la conduite des idées que l'œuvre prend sa valeur.



Nous touchons là à l'un des secrets du génie acéré et divinatoire de Debussy.

Il avait un don si parfait de fixer par des sons les impressions visuelles, soit directes, soit suggérées par l'imagination, les arts plastiques ou la littérature, qu'il a pu donner la pleine mesure de son art dans un domaine de sensations jusqu'alors à peu près fermé à la musique.

Il est rare de trouver à la base de son inspiration un de ces sentiments qui, depuis la révélation beethovenienne, ont ému l'âme des compositeurs en animant leurs œuvres, c'est-à-dire les passions, les douleurs ou les enthousiasmes humains. Non pas qu'il répudie ou qu'il dédaigne l'émotion musicale, mais, par une sorte de réserve aristocratique, il entend plutôt nous la suggérer par contre-coup que nous la faire directement éprouver.

Et plutôt que d'agir sentimentalement sur notre organisme par la pathétique sollicitation d'un émoi personnel, plutôt que de créer, belle de lignes et de formes, l'architecture sonore dont la pure discipline sache contenter notre esprit, c'est presque à notre insu, par la volupté secrète de deux accords enchaînés, la nervosité vibrante d'un rythme ou le mystère d'un silence, qu'il nous décoche en pleine sensibilité cette flèche dont l'insinuant et délicieux poison

nous procurera, aussi intense que la réalité, la sensation qu'il avait préméditée.

Un art d'un mécanisme à ce point délicat et qui suppose un tel accord entre le don et le métier devait tout naturellement se prêter aux traductions des sentiments les plus rares. Aussi verrons-nous que l'interprétation de l'œuvre de Debussy exige une collaboration imaginative plus littéraire et plus subtilement nuancée que nulle musique jusqu'alors ne l'avait nécessitée.

D'aucuns, à propos de ce mode d'expression si différent de ce que nos oreilles et notre intelligence avaient accoutumé d'éprouver ou de concevoir et par lequel Debussy nous ouvre le bel horizon vierge des sensations insoupçonnées, ont parlé de l'influence russe et, en particulier, de celle de Moussorgsky. Dans les œuvres orchestrales, en effet, certains procédés d'instrumentation, les divisions fréquentes du quatuor, l'emploi caractéristique des instruments à vent, les modifications artificielles de leur timbre témoignent du goût non dissimulé de Debussy pour la technique inventive d'un Rimsky ou d'un Balakirew. Mais il ne s'agit là que d'une assimilation passagère de moyens descriptifs qui n'amoindrit pas davantage l'originalité de l'écriture que celle de la pensée. Et, lorsque nous comparons le caractère presque confidentiel des œuvres pour piano les plus significatives de Debussy avec les tendances nettement extérieures qui parent les compositions de l'école russe, avec cette sensualité inapaisée qui lui vient de l'Orient, ce sentiment populaire ou légendaire qui dissimule sous une enluminure musicale volontairement naïve un métier rusé, une connaissance avisée de l'effet, nous ne pouvons retenir l'insinuation en son entier.

Reste Moussorgsky pour la musique duquel, en effet, Debussy professait une tendresse compréhensive assez analogue à celle que dictaient jadis à Robert Schumann les poèmes musicaux si étonnamment neufs, si pleins d'élans et de larmes refoulées, du polonais Frédéric Chopin.

Nous le verrons, à propos de la *Chambre d'enfant*, exprimer une émotion sincère en parlant du mystérieux pouvoir qui dort entre les notes peu nombreuses de ces pages intuitives. Et nous savons combien il s'était employé, par une action personnelle assez étrangère à ses habitudes, à faire naître autour de lui l'enthousiasme pour *Boris Godounof* ou pour la *Khowanchina*, qu'il fut sans doute le premier à connaître en France. Mais si parfois quelques analogies de

procédés ou d'écriture, avec un art si profondément admiré, se font jour dans l'œuvre de Debussy, la différence essentielle de race et de culture qui sépare les deux tempéraments n'en demeure que plus sensible.

Un intervalle d'une dizaine d'années sépare la production des œuvres de jeunesse des compositions pour piano où s'attestera désormais le don évocateur de Debussy. Dix années emplies de la tendre et douloureuse méditation qui dicte *Pelléas*, de l'ardeur extasiée du *Quatuor*, de la sensuelle langueur du *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, des sonorités neuves des *Nocturnes*, où le reflet du ciel et de la mer, l'éclat luxueusement assourdi des réjouissances patriennes semblent, par un miracle d'orchestration, naître de la musique même qui les traduit; dix années pendant lesquelles Debussy assouplira journallement ses moyens d'expression par la recherche patiente d'un art que n'alourdisse point l'éloquence fatiguée du romantisme et confrontera sa propre sensibilité avec les formes littéraires les plus affinées de Baudelaire et de Verlaine, de Stéphane Mallarmé ou avec ces sentiments qui, chez Maeterlinck, semblent flotter entre deux eaux et dont sa musique élucidera le mystère dormant.

Pour son retour à la musique du clavier, après ce long éloignement, il écrira en 1901 les trois pièces d'une suite *Pour le piano* où s'inscrivent de façon bien attachante les modifications apportées à sa technique depuis les œuvres de la première manière et qui peut être considérée comme une sorte de transition entre ces œuvres et celles dont il porte déjà en lui le secret.

Point de titre suggestif; les morceaux s'intitulent : *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*, et ne s'inspirent en apparence que du plaisir rapide et clair d'un jeu des sons, ou, dans la *Sarabande*, de la noble et paisible gravité d'une cadence ancestrale. Mais l'écriture y revêt une ingéniosité précise, une diversité de moyens, une saveur harmonique si propices à l'expression des sensations qu'il semble déjà les voir affleurer à la surface d'une musique qui ne les recouvre plus qu'à peine.

A dater de 1903 et jusqu'à sa mort, les compositions de piano vont se succéder par une chaîne presque ininterrompue et formeront dorénavant l'essentiel de sa production, à l'exception de quelques mélodies, de *Saint-Sébastien* et de deux œuvres d'orchestre : la *Mer* et les *Images*. Encore pour ces dernières convient-il de remarquer qu'elles ne constituent que la troisième série d'une

suite de pièces éditées sous le même titre générique et issues d'un sentiment analogue, mais dont les deux premiers recueils sont composés pour le piano.

C'est avec les *Estampes*, écrites en 1903, que Debussy établit réellement le genre et la forme de ces œuvres profondes ou charmantes qui renouvellent la poésie du piano, où rit et joue, écoute ou soupire, innombrablement multiplié par chaque vibration, l'Ariel aux ailes invisibles, qui sait tous les parfums de la nuit, tous les frissons de l'eau, toutes les voix du vent, tous les émois humains.

Il se plaira, désormais, à en suggérer l'atmosphère par un titre ou une épigraphe d'un sens à la fois assez souple pour n'en point figer l'interprétation par un puéril souci d'imitation et assez défini pour la maintenir dans la qualité d'expression qu'ils requièrent, et n'abandonnera plus ce principe que pour ses toutes dernières œuvres où paraît s'annoncer une troisième manière : celle des *Sonates pour divers instruments* et des *Etudes pour piano*, dont l'argument musical ou technique constitue le seul prétexte.

Les trois pièces qui forment le recueil des *Estampes* offrent un heureux exemple de cette adaptation du titre au caractère de la musique et montrent comment celle-ci prolonge mystérieusement la délicate impulsion donnée à notre sensibilité. La première de ces pièces, *Pagodes*, pourrait n'avoir d'autre ambition que d'éveiller en nous l'idée d'un site et d'une architecture d'Extrême-Orient par l'emploi un peu conventionnel de sonorités et de modalités exotiques. Mais, par ce privilège évocateur propre à Debussy, dès les premières notes du rythme nonchalant, quoique précis et sans langueur, qui brode le dessin menu de ses successions de quarts, tierces et secondes sur les tenues immobiles de l'accompagnement syncopé, ce n'est plus seulement cette sensation purement descriptive qui s'impose à notre esprit, mais, ainsi qu'on la subit en rêve, la nostalgie délicieuse de ces pays de lumière fine où s'accordent les rites doux et les danses traditionnelles, les fêtes des pêcheurs et les gestes rusés, patients et prémédités d'une civilisation lointaine.

Soirée dans Grenade ne se satisfait point davantage d'évoquer uniquement les nuits d'Espagne et leurs enchantements convenus, guitares et castagnettes, mais nous y sentirons frémir de volupté une âme occidentale à la pensée troublante et parfumée des jardins de l'Alhambra dans le soir saturé d'effluves; nous entendrons au travers de son désir ces douloureux chants d'amour qui

naissent, à la nuit, dans les quartiers mauresques et par lesquels s'expriment des destins monotones et fiévreux et aussi les bruits étouffés de ces rythmes ibériens qui font danser de belles filles, graves et arrogantes.

Avec *Jardins sous la pluie*, c'est, sur les bosquets parisiens roussis par l'été, la légère averse au travers de laquelle rit le soleil. Estampe, en effet, mais d'une qualité si fine et si pénétrante, que, malgré la vivacité continue des doigts sur les touches, nous y percevons, sous la teinte mélancolique d'une ronde enfantine, comme le furtif regret d'un bonheur évanoui.

Masques et *l'Isle joyeuse*, écrits et édités en 1904, paraissent marquer un léger retour vers la forme et le genre des œuvres de jeunesse, *Masques* surtout, dont certains passages sont frappants d'analogie avec la pièce intitulée *Danses*, ou avec maintes formules d'accompagnement des premières mélodies sur les textes de Verlaine. Ce sont, l'un et l'autre, des morceaux assez longs, vu les dimensions généralement limitées des pièces pour piano de Debussy. Et, malgré leur achèvement parfait, malgré le souci qui s'y fait jour d'un développement musical normalement ordonné, ou peut-être même à cause de ce souci, ils n'ont point, semble-t-il, toute l'originalité persuasive des œuvres de la même époque.

Sans doute, dans *Masques*, vit et s'agite toute la comédie italienne, couleur et mouvement : Scaramouche aux grands gestes, Cassandre ridicule, Zerbinette agaçante, Pierrot rêvant à la lune, et, dans la nuit complice, Arlequin aux pieds de Colombine. Et *l'Isle joyeuse* tend le piège de ses rires et de ses plaisirs faciles à l'insouciance des amants dont les barques légères vont accoster ses rives fortunées, sous les regards bienveillants de Watteau, de Verlaine et de Chabrier auquel force à penser la courbe sensuelle de cette musique.

De plus, ce que nous pourrions appeler l'orchestration pianistique de ces compositions — à défaut de termes qui définissent plus exactement la variété des combinaisons de registres qui les animent de leur chatoyante fantaisie — est, à la lettre, un enchantement et Debussy n'a point dépassé l'aisance et la sûreté avec laquelle il fait s'y jouer les rythmes.

Malgré cela, malgré la verve et l'ingéniosité de ces deux pièces, leur agrément musical, la perfection de leur facture, il se peut, pour que nous n'y retrouvions pas, exactement semblable à notre attente, ce rare plaisir dont Debussy

nous a enseigné le secret, que les sujets qu'il s'était proposés aient péché par leurs suggestions trop directes.

Ce n'est pas sans justesse, en effet, que l'on a pu dire de Debussy qu'il était avant tout le musicien de ces mystérieux rapports de sensations par lesquelles, selon Verlaine, « l'imprécis au précis se joint ». Lui-même définit la qualité qui le touche particulièrement dans certaines œuvres musicales : une transposition sentimentale de ce qui est invisible dans la nature.

Et lorsque, au lieu d'éveiller en nous, par la magie sournoise et puissante des harmonies et des rythmes, un de ces états de réceptivité subtile qui nous incite à percevoir ce qui chante et ce qui vibre d'indéfinissable sous les apparences des choses et des êtres, il nous propose un tableau dont la composition est assez arrêtée pour ne plus exiger cette intime collaboration de notre sensibilité, nous ne pouvons nous défendre d'éprouver un sentiment qui est presque celui de la déception.

Mais, au demeurant, est-il une preuve plus convaincante que cette déception même de la profondeur qu'atteignent en nous ces faibles accents de poésie éternelle qui sont la révélation, l'essence neuve de sa musique et qui portent en eux le pouvoir inexprimable du génie ?

Les deux cahiers des *Images*, composés chacun de trois morceaux qui s'opposent les uns aux autres suivant un plan de tonalités et de mouvements dont la *Suite* pour le piano et les *Estampes* nous offrent déjà l'exemple, sont respectivement écrits et publiés en 1905 et 1907. Ils sont bien significatifs de l'orientation consciente et, à partir de cette époque, définitive, qui entraîne Debussy vers la recherche d'une expression musicale aussi subtile que les sentiments et les impressions qu'il veut traduire et qui sont, dorénavant, les seuls inspireurs de la forme.

La virtuosité en constitue l'élément, pour ainsi dire, atmosphérique, qui enveloppe et baigne, atténuée ou cristallise les rapports des sonorités. Cette conception si neuve du caractère et du pouvoir de l'instrument confère à la technique pianistique de Debussy une personnalité poétique qui la garde de se confondre, même extérieurement, avec la virtuosité inventive de Liszt ou de Chopin, dont elle est née cependant.

Mais alors que chez ces deux musiciens les ornements et les arabesques viennent se surajouter à la ligne mélodique essentielle, procèdent d'un thème, accusent un développement, augmentent en quelque sorte la vie expressive et dynamique de l'œuvre, les formules fluides de Debussy tendent à estomper les contours, à voiler les harmonies et presque à prolonger du silence.

Trois pièces au moins, sur les six qui constituent les *Images*, vont nous permettre de goûter la saveur si particulière de ce procédé et le bonheur de son application. Ce sont, dans la première série, *Reflets dans l'eau*, et, dans la seconde, *Cloches à travers les feuilles* et *Poissons d'or*.

Voici, avec *Reflets dans l'eau*, le sommeil lumineux et flottant des aspects inversés et les images lentes qui s'étirent au miroir ondoyant des sonorités, dans la transparence délicieuse des accords et des arpèges effleurés; *Cloches à travers les feuilles* : murmure des branches à peine balancées, bercement doux du silence, ombre verte et repos, que pénètrent, sans les troubler, des vibrations lointaines, comme suspendues et prolongées par l'enveloppement des pédales. Et, *Poissons d'or*, qui, dans le frissonnement d'eau courante d'une virtuosité vive et claire, mettent la fuite étincelante d'une lueur, — un reflet, puis un autre, — vie frémissante et capricieuse, qui se dérobe et bondit, captée par le sortilège de la musique.

Nous pouvons joindre à ces trois pièces comme participant du même esprit, quoique la volubilité de l'exécution en soit absente et que seuls le langage harmonique et l'emploi de la pédale en assurent le caractère suggestif, la deuxième *Image* de la seconde série : *Et la lune descend sur le temple qui fut*.

En dépit de la préciosité du titre, le sentiment en est simple et pénétrant et s'accorde à la beauté méditative d'un site lentement composé par le temps, qui poursuit dans la nuit vaporeuse le rêve silencieux de ses ruines.

L'Hommage à Rameau et *Mouvement*, qui complètent la première série des *Images*, procèdent d'un principe moins délibérément évocateur, encore qu'il ne soit pas possible de négliger le discret appel à l'imagination qu'en font naître les titres. Et ce n'est peut-être pas une erreur, ni une exagération sentimentale, qui nous porte à supposer que la magnifique et grave effusion lyrique de *L'Hommage à Rameau* s'adresse, par delà le symbole d'un nom préféré, à

toute la lignée des clairs génies issus de notre sol, de la filiation desquels se réclamait si justement Claude Debussy, musicien français, ainsi qu'il se plaisait à se désigner lui-même.

C'est l'âme profonde de la race qui se reconnaît dans ce noble chant, qui lui confère, avec cette émotion, cette mesure et cette mélancolique dignité. Et, l'amplification poétique qui paraît ici s'imposer à l'interprète, ne peut, certes, qu'honorer la musique qui la sait inspirer.

Sous l'indifférence apparente d'un dessin de croches répétées qu'un bruisement égal de triolets active et talonne, le morceau intitulé *Mouvement*, donne en réalité naissance à cette sorte de tyrannie rythmique dont Strawinsky, et à sa suite, Bartok, Casella ainsi que quelques autres jeunes musiciens ont tiré un parti ingénieusement volontaire.

Nous ne rencontrons pas encore, il est vrai, dans l'œuvre de Debussy, l'opiniâtreté inlassable d'un rythme qui s'obstine, s'acharne, s'exaspère de sa propre monotonie, et détermine cette sensation de force élémentaire et primitive qui est l'une des plus récentes acquisitions de la musique, sinon la plus caractéristique. L'impression dominante dans *Mouvement*, est celle d'une joie légère et vive, d'une activité sans frénésie, mais le principe dont nous venons de parler s'y trouve cependant déjà nettement formulé.



Un nouveau sentiment, d'un charme et d'une tendresse inexprimables, apparaît, en 1908, dans l'œuvre pianistique de Debussy, avec *Children's Corner*, dédié « à ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre ».

Et « ce qui suit » est si doucement ému, si espiègle et rêveur à la fois, si ingénument empli de toute la poésie enfantine, que nous ne trouverons pour lui être comparé, dans l'innombrable production musicale qui tire son inspiration de sujets analogues, que les *Kinderscenen* de Schumann, *la Chambre d'enfant*, de Moussorgsky et *Dolly*, de Gabriel Fauré; adorable tryptique où se lisent des sentiments puérils et profonds, où l'intuition se mêle au souvenir, où le sourire attendri qui contemple se voile parfois de larmes involontaires.

Nous ne saurions mieux définir ce qui nous touche si délicatement dans *Children's Corner* qu'en empruntant à Debussy lui-même les termes dont il s'est servi à propos de la *Chambre d'enfant*. Voici ce qu'il écrivait en 1901 dans un article de la *Revue blanche*, consacré à Moussorgsky : « Personne n'a parlé de ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond... jamais une sensibilité aussi raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples... cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance. »

Ne sont-ce point là les mots mêmes qu'il conviendrait d'employer pour caractériser la pensée et le procédé de *Children's Corner*? Et le rapprochement de ces lignes et du menu chef-d'œuvre par lequel Debussy devait, quelques années plus tard, nous confier, lui aussi, le secret harmonieux d'un bonheur paternel, ne donne-t-il pas une force bien singulière à cette proposition connue, que comprendre, c'est égaler?

Du reste, sauf la rencontre initiale du sujet, nulle similitude de forme ou d'esprit entre les deux œuvres.

Les mélodies de Moussorgsky éveillent en nous la notion savoureuse et populaire de la vie enfantine slave, pleine de spontanéité, impétueuse et naïve. Elles en évoquent les rêveries sans raison et les tapages magnifiques, les soudaines tendresses et la vivacité turbulente qui met à rude épreuve la vigilance bougonne de la vieille Niania, dispensatrice familière et superstitieuse des contes merveilleux.

Debussy, au contraire, dépeint dans *Children's Corner* les jeux élégants et surveillés, l'espièglerie discrète, les gestes câlins d'une fillette citadine et, même, parisienne déjà coquette et un peu femme, et dont la fantaisie spirituelle semble quelquefois tempérée par la présence devinée d'une Miss traditionnelle.

Est-ce pour souligner d'un accent tendrement amusé, cette malicieuse notation que Debussy s'est diverti à donner, en accord avec le titre d'ensemble, une appellation anglaise aux six numéros qui constituent, suivant sa propre formule, le « programme » de *Children's Corner*? Pour qui sait combien lui était coutumière, tant dans la conversation que dans la manière de penser, certaine forme d'humour à peine indiqué, la réponse affirmative n'est pas douteuse.

Mais la qualité artistique d'ordre si rare, et, en quelque sorte, universel de

ces pages et la douceur pénétrante de leur sentiment, ne laissent subsister de ces détails moqueurs, que ce qui est nécessaire pour donner à ces esquisses d'après un modèle chéri, le caractère troublant de la ressemblance.

Dès les premières mesures du *Doctor Gradus ad Parnassum*, c'est la charmante vision de l'enfant au piano, le récit un peu railleur de sa lutte candide, inégale et résignée contre les monotones complications du perfide Muzio Clementi. Quel ennui, quels découragements insondables, ou quel invincible besoin de distractions pour un rayon de soleil, pour une mouche qui passe, pour une rose qui s'effeuille, décèlent ces arrêts brusques, ces ralentissements boudeurs. Et, vers la fin, quel élan irrésistible vers le mouvement, vers les jeux, vers la liberté enfin recouvrée!

Puis, avec *Jimbo's Lullaby*, ce sont les belles histoires chantonnées tendrement au placide éléphant de feutre, trop grand pour les petits bras qui le bercent.

Elle les lui raconte sans les dire, ces histoires qu'elle invente pour elle-même, Sheherazade de six ans, qui poursuit, tout éveillée ce rêve intérieur prodigieux de l'enfance, plus intense que la réalité, plus captivant qu'une féerie. Puis, est-ce l'enfant? est-ce le jouet qui s'endormit? Peut-être tous les deux.

Il convient sans doute d'imputer à la connaissance rudimentaire de la langue anglaise possédée par Debussy la légère erreur qui lui fait intituler la pièce suivante : *Serenade of the Doll*, alors que l'index placé en tête du recueil mentionne : *Serenade for the Doll*. La traduction française donne certainement le sens exact en indiquant : Sérénade à la poupée, et non, de la poupée. C'est un détail bien mince, mais qui a cependant son intérêt pour l'interprète, puisqu'il permet de substituer à l'imitation légèrement parodique de mouvement mécanique toute la grâce mutine et la libre fantaisie d'un badinage enfantin, que contemple le sourire figé de la poupée neuve, immobilisée dans l'attitude excessive où le dernier caprice l'a laissée.

Snow is dancing; — la neige danse et c'est un plaisir mélancolique, que de suivre des yeux, le visage collé à la fenêtre de la chambre chaude, l'indolente chute des flocons. Mais, que sont donc devenus les oiseaux et les fleurs? Et le soleil, quand donc luirait-il de nouveau?

The little Shepherd; — petit pâtre imaginaire et charmant du troupeau naïf que l'on vient de sortir de sa boîte et qui sent bon le vernis frais et la

résine, comme vous portez en vous, toute la poésie de cette vie insoupçonnée que crée votre métamorphose ingénue, toute sa douceur agreste et son silence et ses lointains.

Golliwog's cake-walk; — ataxique et dégingandé, le polichinelle se désarticule selon le rythme volontaire qui casse les élans et, ce sont pour guider ses déhanchements comiques, de tels rires frais, une gaieté si délicieuse, qu'une inexprimable émotion fait trembler de tendresse la main qui note ce jeu.

Il est à peine besoin de faire remarquer l'art avec lequel l'écriture pianistique de *Children's Corner* s'accorde avec son sujet. Point ou presque pas de virtuosité, un souci délicieux des teintes et des nuances, une sorte de perfection fragile du métier qui s'égale à la délicatesse de la pensée.

L'année 1909 et le début de 1910 sont occupés par l'orchestration de la troisième série des *Images*, et par la composition de quelques mélodies; deux courtes pièces seulement, durant ce temps, augmentent sans l'enrichir, la production pianistique de Debussy et séparent la publication du *Coin des enfants* de celle des *Préludes*.

La première, intitulée *Sur le nom d'Haydn*, était destinée à un supplément musical de la revue S.I.M. paru en 1909, et qui, sous le titre général *d'Hommage à Haydn*, réunissait six esquisses dues à la collaboration de Debussy, Dukas, R. Hahn, V. d'Indy, Ravel et Widor. Une sorte de calembour musical, conçu selon la tradition allemande, en identifiant à des notes les lettres du nom de Haydn, fournissait le thème initial de ces pièces. Celle de Debussy est aimable et ingénieuse, sans plus, et, du reste, sans prétendre à davantage.

En 1910, paraît une valse, *La plus que lente*, mi-parodique, mi-sérieuse, et, à coup sûr, totalement insignifiante. Mais dans la même année qui voit éclore cette fleur indigente, le génie de Debussy s'affirme plus sensiblement inventif, plus sensible et plus divers qu'il ne l'a encore été, avec la publication du premier livre des *Préludes*.



La conception romantique du Prélude, telle qu'elle naît dans l'imagination frémissante de Chopin, expression ardente et ramassée d'un sentiment humain

qui n'a d'autre contrainte que la limite même de son tourment ou de son exaltation, ne devait convenir à Debussy que transposée selon les exigences d'un art plus objectif et d'une sensibilité moins impulsive.

Non qu'il ignore les accents pénétrants d'une musique par quoi se livre un douloureux secret, ou qu'il néglige le pouvoir tumultueux et angoissant d'un paroxysme sonore : *Des pas sur la Neige*, ou *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, en témoignent d'une manière suffisamment convaincante, mais il n'abandonne point pour cela le contrôle exact de son émotion, et, lorsqu'il entend provoquer la nôtre, ce n'est pas par le moyen fiévreux d'une inspiration passionnée.

Il s'efforce, au contraire, dans ses dernières œuvres, à cette réserve apparente du sentiment, qui détermine, non seulement le caractère personnel de sa musique de piano, mais encore le plaisir particulier qu'elle nous procure.

Elle sollicite doucement notre réceptivité, l'invite par le choix savant des sujets à un effort délicat qui est presque de la collaboration et se satisfait d'une faible impulsion, dont elle sait que notre imagination multipliera l'élan.

Adapté à cette nouvelle modalité expressive, le Prélude, avec son caractère d'improvisation, la valeur poétique de son raccourci, sa docilité à traduire toutes les idées musicales sans leur imposer les rigueurs d'un développement préétabli, devait offrir à Debussy les ressources d'une forme particulièrement favorable à la réalisation de ses tendances. De fait, aucune des œuvres de piano n'a reflété plus fidèlement que les *Préludes* la fraîcheur et la diversité d'un art dont le pouvoir évocateur paraît s'être encore affiné.

On a déjà tenté à diverses reprises, en France et en Italie principalement, le commentaire des *Préludes*. Nous ne pensons pas que la crainte d'une rencontre inévitable de sentiment ou d'expression avec ces essais excellents doive interdire une nouvelle analyse de l'ouvrage pianistique le plus significatif de Debussy, et, en nous excusant des redites qu'y pourra trouver le lecteur, nous souhaitons qu'à défaut d'autres qualités elles témoignent du moins de la sûreté descriptive d'un procédé musical qui suscite un accord si remarquable.

Les notes suivantes ont trait aux douze *Préludes* du premier livre :

Danseuses de Delphes; graves et silencieuses, elles évoluent au rythme lent des harpes, des sistres et des flûtes. Et dans l'ombre mystérieuse du temple, où

traînent les vapeurs lourdes des parfums consacrés, repose, invisible et présent, le dieu inconnu qui médite les destins.

Voiles; des barques au repos dans le port lumineux. Leurs voiles battent doucement et la brise qui les gonfle entraîne vers l'horizon, où le soleil s'abîme, la fuite d'une aile blanche sur la mer caressante.

Le Vent dans la plaine; furtif et rapide, il glisse sur l'herbe rase, s'accroche aux buissons, échevèle les haies, et parfois, dans la jeune ardeur du matin, d'un souffle plus brusque, courbe les blés naissants d'une longue vague frémissante.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir; c'est le trouble alangui du jour agonisant, les parfums qui rôdent dans la caresse de l'air, les vibrations confuses que recueille la douce nuit qui marche, et, pour rester dans le sens de l'épigraphe de Baudelaire, le langoureux vertige, où défaille un cœur, sans raison.

Les collines d'Anacapri; du mouvement dans de la lumière; une vision ensoleillée des collines de Naples; un rythme vif de tarentelle s'enroule à la nonchalance d'un refrain populaire; la nostalgie délicieuse et banale d'une cantilène amoureuse se mêle intensément aux vibrations d'un ciel trop bleu qui blesse l'animation inlassable et perçante d'une flûte rapide.

Des pas sur la neige; sur le fond triste et glacé du paysage d'hiver dont Debussy requiert l'évocation sonore, ce sont les faibles traces qui subsistent encore, après le départ de l'absente et dont chacune éveille douloureusement le souvenir d'un bonheur qui n'est plus.

Ce qu'a vu le vent d'Ouest; à travers les lueurs livides de l'aube, ou dans l'épouvante des nuits, c'est la terrifiante vision de l'ouragan où, dans les hurlements de la mer déchaînée, passent des cris d'agonie que se rejettent les vagues.

La Fille aux cheveux de lin; une tendre paraphrase de la chanson écossaise de Leconte de Lisle, qui dit le charme et la douceur de la lointaine amoureuse, « dans la bruyère en fleur assise... »

La Sérénade interrompue; fantaisie nocturne et malicieuse, à la Goya, qui traduit la passion timide d'un « ñovio », ses chants d'amour sous une fenêtre close, et ses émois peureux ou rageurs pour un bruit insolite ou pour une estudiantina qui passe dans la ruelle voisine, sur un rythme de guitares, nerveux et cambré, qui se trouve déjà dans *Iberia*.

La Cathédrale engloutie; une légende de Bretagne raconte que par les clairs matins où la mer est transparente, la Cathédrale d'Ys, qui dort sous les flots son sommeil maudit, émerge parfois lentement du fond de l'océan et du fond des âges. Et les cloches sonnent, et des chants de prêtres se font entendre. Puis la vision disparaît à nouveau sous la mer indolente.

La Danse de Puck; capricieux, mobile, ironique, aérien, le subtil génie shakespearien vole, fuit, revient, se joue ici d'un rustre qu'il berne, là d'un couple qu'il abuse, puis, rapide, s'évanouit.

Minstrels; évocation humoristique et géniale de l'atmosphère de music-hall. Des pîtres anglais se livrent flegmatiquement sur la scène à des évolutions trépidantes, pendant qu'une bouffée de musique sensuelle suggère le charme facile du lieu de plaisir.

Les douze *Préludes* du second Livre, édité en 1913, s'inspirent d'impressions de même caractère, peut être un peu plus ténues et stylisées. De plus, la composition de quelques-uns d'entre eux paraît déterminée par la séduction initiale d'une combinaison de sonorités à laquelle le sujet vient s'adapter ensuite, plutôt que par la sensation même que ces sonorités eussent exprimée.

Debussy paraît se préparer ainsi à l'écriture des *Etudes* où nous le verrons abandonner la traduction des sentiments et des images pour les seuls agréments d'une virtuosité raffinée et d'un plaisir musical essentiellement physique.

Mais, malgré les traces évidentes de cet acheminement vers une manière nouvelle, ce recueil s'apparente si étroitement au précédent par l'unité générale du style et par la finesse de l'ornement que nous y retrouverons pour les mêmes causes les mêmes raisons d'admirer et de chérir.

Brouillards; une vapeur de sonorités, en suspens dans la superposition, à la seconde mineure, de tonalités qui se confondent, prête un aspect irréel, presque fantômal, à la ligne mélodique qui tente de s'en dégager. Quelques brèves lueurs, rayons de phare sitôt happés par la brume, et dont le brusque évanouissement rend l'atmosphère plus équivoque et plus incertaine encore.

Feuilles mortes; le mol et lent tournoisement des feuilles qui se posent sans bruit sur le sol; la splendeur mélancolique d'un couchant automnal qui semble porter en lui toutes les émotions d'un long et triste adieu.

La Puerta del Vino; image ardente et populaire d'un coin de faubourg

espagnol; l'auberge douteuse où les muletiers s'attardent en excitant de leurs voix gutturales et de leurs secs battements de mains la danse nerveuse et sensuelle d'une fille aux cheveux noirs.

Les fées sont d'exquises danseuses; — c'est, suivant le caprice charmant d'une virtuosité aérienne, l'envol léger de visions impalpables, le jeu fugace des reflets, la vie dansante de la flamme, la ronde tourbillonnante d'une fumée, tout ce qui va se dissolvant sous la caresse de l'air et dans la joie de la lumière.

Bruyère; la poésie agreste et familière d'un sous-bois où le parfum pénétrant de la terre se joint au sourd éclat des taches violacées.

General Lavine eccentric; l'exactitude ironique et la verve d'un Toulouse-Lautrec. C'est le fantoche même que nous montrèrent tant de Folies-Bergère et son habit trop vaste et la plaie vive de sa bouche, que fend la béatitude figée du sourire. Et, surtout, c'est le sautillement maladroit de sa démarche, que compliquent les accidents prémédités d'une pantomime burlesque et que rompt subitement la prodigieuse détente d'acier d'une pirouette.

La Terrasse des Audiences du clair de lune; sous ce titre légèrement hermétique dont le charme prétentieux a la grâce fleurie de certaines fantaisies littéraires chinoises, se voile l'une des œuvres les plus profondément musicales, les plus délicieusement sensibles de Debussy. Une brève exposition du thème populaire « au clair de lune », les premières notes seulement, que poétise une harmonisation délicate de septièmes, et sur quoi semblent venir se poser les rayons lunaires d'une lente descente chromatique, et c'est tout le trouble amoureux des nuits embaumées, et leurs émois voluptueux.

Ondine; pour qui sait la voir, elle surgit à mi-corps, ruisselante, tentatrice et nue, du scintillement calme des vagues qui la bercent. Et, pour qui peut s'en souvenir, comme elle est attirante et tendre, la voix murmurante qui dit les trésors de ses palais flottants et la douceur de son amour.

Hommage à S. Picwick Esq. P.P.M.D.C.; il n'est point possible de concevoir une adaptation musicale plus spirituelle, non seulement du caractère du héros de Dickens, mais encore du style même de ce dernier. C'est sa bonhomie caustique, sa malice savoureuse et chaque mesure de cette pièce est un trait qui porte, depuis l'emploi comiquement sérieux du *God save the King*, jusqu'au

sifflement dégagé de la dernière page, en passant par ces alternances de gravité distraite, de timidité et de contentement de soi qui composent la personnalité humoristique de *Picwick Esq.*

Canope; les lignes pensives et douces de cette pièce ont la noblesse même et le dessin mesuré de l'urne cinéraire antique qui lui sert de symbole. Et ce chant douloureux et tendre, qui gémit ainsi par la voix d'une flûte languissante, dit l'inextinguible amour de l'ombre adolescente dont le secret tourment dort ici, dans ces cendres légères, d'un sommeil sans oubli.

Les Tierces alternées; l'argument technique, renouvelé des clavecinistes, qui donne naissance à cette fantaisie, a été utilisé par Debussy avec une ingéniosité charmante. Il lui est un prétexte non seulement au divertissement des sonorités, mais encore à la grâce féline du geste qui les fait naître. Il jongle avec cet intervalle rond de la tierce, comme un chat avec une pelote, le fait rebondir, l'envoie dans un coin, puis, après un moment d'indifférence apparente, d'un brusque coup de patte, le ramène dans le jeu.

Feux d'artifice; ce dernier Prélude est un enchantement de virtuosité évocatrice. Vapeurs dormantes des flammes de Bengale d'où se détachent des étincelles solitaires, grésillement des fusées, lentes descentes paraboliques des étoiles, ronronnements des soleils, éblouissements des bouquets multicolores, tout ce qui scintille et qui brille dans la nuit, toute la féerie des lumières, est dans cette musique. Et, par une coquetterie de peintre qui soigne sa mise en page, Debussy glisse dans les dernières mesures, quelques notes de la *Marseillaise* qui sont toute la poésie populaire des soirs poussiéreux des 14-Juillet.

Nous voudrions, en passant, noter la disposition typographique assez peu usuelle employée par Debussy dans les deux livres des *Préludes*, qui consiste à ne mentionner qu'à la fin de chaque pièce le titre qui lui est affecté, comme s'il paraissait désirer que le plaisir du lecteur soit de deviner le sentiment qu'il décrit musicalement et que, de la vérification d'une sensation juste, naisse une sorte d'épanouissement intime. C'est là une tactique graphique à la Mallarmé, qui s'inspire avec évidence du plus pur symbolisme et dont l'artificiel pouvoir ne peut être que de bien minime durée.

Une autre remarque encore, les *Préludes* ne sont pas dédiés. Les dédicaces,

du reste, sont rares chez Debussy. Il faut y voir un nouveau signe de sa réserve un peu hautaine, mais non d'indifférence ou d'orgueil; il n'allait pas comme certains de ses contemporains jusqu'à se dédier ses œuvres à lui-même, pour se prouver l'estime dans laquelle il se tenait, mais il ne consentait à en faire hommage que pour prouver des liens spéciaux de tendresse, d'admiration ou d'amitié. Les dédicaces des *Sonates* ou de *Children's Corner*, l'*Hommage à Rameau*, les noms d'intimes tels que J.-E. Blanche, le graveur Charpentier, Louis Laloy, Ricardo Viñes qui fut le premier interprète de la plupart des œuvres pour piano, ou bien encore celui de Chopin qui figure en tête des *Études*, établissent la délicatesse et la sûreté de son choix.

Il ne peut être question d'assimiler aux œuvres pour piano proprement dites, le délassement espiègle et charmant qui a nom la *Boîte à Joujoux*, ballet pour enfants, en cinq tableaux, que Debussy écrivit en 1913, d'après le texte et les compositions en couleurs d'André Hellé. Cette musique mobile, qui accompagne et précise des événements puérils, ne saurait se priver du concours de la pantomime qu'anime de ses émois artificiels et de son existence fictive la troupe naïves des jouets enfantins.

Mais c'est un plaisir exquis que de suivre pour soi-même la fantaisie musicale et l'invention spirituelle de cette partie de piano, qui, sans excéder jamais les limites sonores d'un discret commentaire, vit à la façon d'un orchestre aux couleurs amusées, et se divertit à chaque mesure de sa propre malice.

La guerre trouvait Debussy déjà cruellement atteint d'un mal inexorable qu'il dissimulait avec cette sorte de froideur distante qui n'était pas le trait extérieur le moins singulier de cette nature dont toutes les réactions artistiques décèlent la sensibilité frémissante. La hantise douloureuse des événements, plus encore que la maladie, devait ralentir une production qui n'aimait à s'inspirer que des joies déliées et subtiles de l'esprit, autant par choix que par élégance native.

Cependant deux pièces sont directement nées de l'idée de la guerre; l'une en décembre 1914, écrite originalement pour piano et orchestrée ensuite, intitulée *Berceuse héroïque*, et dont la dédicace est la suivante : pour rendre hommage à S. M. le Roi Albert I^{er} de Belgique et à ses soldats; et l'autre pour chant et piano, *Noël des enfants qui n'ont plus de Maison*, en 1915. *La Berceuse héroïque* est une page émouvante et grave, digne du sentiment qui la dicte

et où, dans une atmosphère dont la simplicité tragique fait parfois penser à Moussorgsky, résonne noblement cette *Brabançonne*, dont la voix, autrefois familière et modeste, devint la voix sublime d'un peuple qui se bat.

Un travail à la fois musical et patriotique assez inattendu et qui sans la guerre n'eût probablement pas retenu l'attention de Debussy, allait également occuper une partie de ses derniers mois d'existence en attestant, une fois de plus, son goût pour les choses du piano. Sollicité par Jacques Durand de collaborer, par une révision de texte, à une édition française des classiques de la musique destinée à remplacer les collections étrangères, il fit choix de l'œuvre de Chopin, pour lequel il professait, depuis le temps de ses études de piano au Conservatoire, un culte qui ne s'était jamais renié, même à l'époque où le sens d'une opportunité élégante commandait aux musiciens, que l'on qualifiait d'avancés, de négliger des tendances que n'abritaient point l'ombre formidable du wagnérisme.

Il ne faut point chercher, dans cette révision, de notes analytiques, de conseils d'interprétation, de modifications de doigtés, non plus qu'une indication quelconque fleurant la pédagogie. Debussy avait pour ce genre d'observations parasites une aversion qui n'excluait pas le dédain et dont la préface des *Etudes* est un témoignage piquant.

Mais il s'attache à la saveur harmonique délicate, à la pureté du dessin mélodique, et ses corrections, si elles ne sont pas toutes ordonnées par une connaissance exacte et approfondie de l'œuvre de Chopin, reflètent du moins un amour sensible de son génie. On se plaisait à dire du reste dans l'entourage de Debussy qu'il jouait du piano comme Chopin. Et de fait, son toucher était délicieux, facile, doux et enveloppé, fait pour les nuances fines et pour l'intimité, sans heurts ni cassures; il se servait de la pédale et principalement du mélange des pédales avec un art infini, et, de même que Chopin, il aimait les claviers dociles jusqu'à la mollesse. Mais ce sont là concordances purement extérieures et ce qui faisait la personnalité profonde du jeu de Chopin ou de Debussy n'était sans doute point seulement question de sonorité.



Les douze *Etudes pour piano* sont contemporaines de cette révision, étant

écrites pendant l'été de 1915, et leur dédicace « à la mémoire de Frédéric Chopin », montre bien l'intérêt que Debussy avait pris à ce commerce intime de plusieurs semaines avec la pensée et les œuvres du musicien polonais.

Ce sont de réelles études de virtuosité dont chacune traite exclusivement d'une difficulté particulière, à savoir dans le premier recueil : pour les « cinq doigts », pour les tierces, pour les quartes, pour les sixtes, pour les octaves, pour les huit doigts ; et dans le second livre : pour les degrés chromatiques, pour les agréments, pour les notes répétées, pour les sonorités opposées, pour les arpèges composés et pour les accords.

Debussy semble établir ainsi, de même que Liszt et Chopin l'avaient fait dans des œuvres et selon un dessein analogues, la somme des procédés techniques dont l'intelligence est nécessaire pour l'interprétation pianistique de sa musique.

Mais de chacun de ces secs arguments scolaires il extrait une telle diversité d'effets, il emploie si ingénieusement la musicalité de ces successions d'intervalles ou de formules volontairement identiques, il les fait évoluer avec une telle indépendance d'écriture, un sens si fin de la poésie naturelle du piano, que, loin de paraître résoudre un problème déterminé, ces études, l'une après l'autre, donnent l'impression de traduire, sans rigueur, une inspiration qui ne pouvait trouver mode plus naturel de s'exprimer.

On y rencontre, avec des combinaisons que les œuvres antérieures nous ont déjà rendues familières et où s'inscrit, de manière si caractéristique, la personnalité de Debussy, toute une gamme insoupçonnée de sensations pianistiques, d'autant plus frappantes et originales que la suggestion d'une idée littéraire ne vient plus expliquer ou atténuer leur audacieuse nouveauté.

Et, indépendamment de sa qualité musicale, la seule valeur technique de cet ouvrage, le premier de cette nature où s'affirment sous l'égide d'un grand nom les principes de la virtuosité moderne, suffira peut-être à créer à Debussy, dans la gratitude des professeurs de piano de demain, une place dont son humour le meilleur et le plus ironique n'eût certes pas conçu sans étonnement l'importance didactique exceptionnelle.

Telle est l'œuvre pour piano de Debussy. Il convient d'y ajouter quelques pièces à quatre mains, comme la savoureuse *Marche écossaise des Comtes de*

Ross, écrite en 1891, orchestrée vers 1908, la populaire et charmante *Petite Suite*, éditée en 1894, dont une adaptation orchestrale existe également, mais non de la main de Debussy, et *Six Epigraphes antiques*, parues en 1915, parentes mineures de certains des *Préludes*. Trois morceaux pour deux pianos, réunis sous le titre de *En Blanc et Noir* et composés au milieu de 1915, plus une composition peu importante *D'un Cahier d'esquisses* à deux mains, parue en 1903, à Bruxelles, viennent clore cette liste d'œuvres conçues avec amour pour un instrument que la plupart des compositeurs français, depuis l'événement wagnérien, délaissaient au profit de traductions sonores plus retentissantes.

Le tranquille et persuasif exemple d'un Claude Debussy ou d'un Gabriel Fauré, confiant à l'intimité du piano la traduction de leur émotion ou de leur fantaisie, à cette époque d'exaltation où la musique paraissait ne pouvoir s'exprimer que par les voix multipliées de l'orchestre et selon les exigences dramatiques ou philosophiques d'un rite consacré, n'a pas servi qu'à démontrer l'originalité délicieuse et sans effort de leur esprit. En redonnant aux jeunes musiciens de notre pays le goût de cet art à la fois vivant, sensible, intelligent et mesuré, qui vaut par la qualité plus que par le nombre, qui, pittoresque, impulsif ou confidentiel, est toujours ordonné par un sentiment exquis des proportions, et qui, en se jouant, renouvelle et la forme de la composition et le caractère de l'instrument, l'auteur des *Préludes* et des *Images* a bien mérité cette gloire qu'il préférerait, semble-t-il, à toute autre, de demeurer dans nos mémoires fidèles, Claude Debussy, musicien français.

ALFRED CORTOT.

