



De l'Impressionnisme (?) chez Claude Debussy

Ce débat n'est point clos, paraît-il. Les critiques n'ont pas désarmé, pour qui l'art de Claude Debussy se réduirait à de petites sensations agréables. Moins absolus se révèlent d'autres musicographes : par exemple, M. Paul Landormy. Mais son article du *Ménestrel* (1) (en vue de prouver que Debussy serait, quand même, un impressionniste) appelle une réponse. Je suis d'autant plus désireux de l'écrire, qu'en cette étude M. Landormy (2) estime *obscur* mes raisons de n'être point de son avis. Je vais donc m'efforcer de les rendre claires : et je remercie M. Mangeot de m'offrir, pour cela, l'hospitalité du *Monde Musical*.

D'abord, définissons le terme : « Impressionniste ». Il comporte plusieurs acceptions. Venu des arts plastiques, on jugea bon de l'appliquer à Debussy ; alors il prit très vite un sens péjoratif — contre quoi je m'élève, comme MM. Suarès, Robert Godet, Maurice Ravel, etc... (3).

Or, c'est le sens originel : peinture par taches, sans dessin net ; rapides esquisses devant la nature ; du flou, nulle composition. — En musique, *impressionniste* signifia tout ce qu'on ne comprenait pas (ligne, harmonies, développement) : « mal bâti, fait de petites touches sonores, au hasard du plaisir de l'oreille. » Voyez le rapport de l'Institut sur le *Printemps* (œuvre séduisante, du plus vif intérêt, et qui ne mérite en rien cet injuste grief — ainsi qu'on a pu s'en convaincre aux concerts de W. Straram). Bientôt après, la surprise que causa *Pelléas* vint accréditer l'opinion fâcheuse. Les wagnériens surtout furent coupables. L'enquête de M. Raphaël Cor (le *Cas Debussy*) est d'une lecture savoureuse... mais amère : il est triste qu'un seul volume puisse réunir autant de sottises. Les atta-

ques de M. Camille Bellaigue (1), convaincues et franches certes, mais bien risquées (pour n'en dire davantage), n'importe quelle audition de *Pelléas* les réduit à néant. En résumé, vous connaissez l'antienne : musique amorphe, morbide, toute de sensation, — petits effleurements... Or, j'en appelle à ceux qui, l'an dernier, eurent la joie de cette magnifique reprise où Mary Garden, Dufranne et Vieuille se montrèrent plus émouvants encore qu'à la création. Et j'ajoute ceci : 1° En l'automne de 1925, un concert de la *Revue Musicale* nous offrait des œuvres de MM. Bartók et Darius Milhaud : à côté de ces maîtres qui sont parmi les meilleurs d'aujourd'hui, Debussy parut, avec son *Quatuor à cordes*, d'une grandeur, d'une noblesse singulières. Larges développements, grandes phrases, — et si loin de l'« impressionnisme » ! Bref, il dominait ses confrères, de beaucoup ; 2° Au Châtelet (Concert-Colonne, dirigé par M. Pierné), le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, succédant à la *Symphonie pastorale*, eut pour effet de sembler puissant, vivant, ample, humain infiniment, et débordant de musique ! à tel point qu'en souffrit sans conteste la *Symphonie* de Beethoven, si belle qu'elle soit. — Et je retrace enfin quelques lignes de mon article sur le « *Retour à Bach* » (*Revue Musicale*, octobre 1926) : « Il y aurait fort à dire, touchant l'indistinction du premier thème du *Quatuor à cordes* (de Cl. Debussy) ; l'impressionnisme des malédictions de Golaud traînant Mélisande par les cheveux ; l'ondoyante construction des *Fêtes*, les *irisations* de l'*Andante* du *Quatuor*, les *halos* du *Final* de *Saint-Sébastien*, ou seulement le *vague* de la *Toccata* et des *Jardins sous la pluie*... » Je n'insiste pas, car je crois la cause entendue, et définitivement. D'ailleurs, à n'en pas douter, M. Landormy pense de même.

Mais (et c'est son droit) il donne une autre acception au mot : *impressionniste*. Etudions-la.

L'impressionniste traduit ses « impressions » : il transpose en musique tout ce qui, de la nature et de la vie, suscite en

lui un mouvement de l'âme. — *L'impression* peut être visuelle, ou relative à d'autres sens. Parlons de la principale, due à la vision.

Descriptions, paysages... Debussy serait-il parfois ce descriptif ? Peut-être (reste à savoir dans quelle mesure) ; mais à sa manière, qui se révèle *de sentiment avant tout* (comme on l'a très bien dit : « chez lui, la musique vient de l'intérieur »). — Or, il n'est pas le premier, il n'est même pas le plus descriptif des compositeurs. Il évoque, soit. Mais l'admirable *Venise* de Gounod, et les *Barcarolles* de Mendelssohn, quoi de plus évocateur ? Et pareillement, la *Reine de la Mer* ou la *Princesse endormie*, de Borodine, qui sont de même ordre, ainsi que le *Roi des Aulnes*... Mais tant d'autres noms se présentent ! Remontons le cours des siècles. Dans le *Bestiaire* de Poulenc, certaines « impressions » : fort réussies, j'en conviens. De même pour les *Soirées de Petrograd*, de Milhaud. Roussel nous donne la *Ville Rose*, des *Évocations* ; Gabriel Fauré, le *Prélude de Prométhée* (si solidement bâti, d'ailleurs), vaste construction pélasgique, et les *Chœurs des Océanides*, ruisselants d'ondes cristallines... Plus descriptives peut-être qu'*Ibéria* (1^{er} et 3^e temps (1), se montrent les *Impressions d'Italie* (G. Charpentier). Relisez, de Duparc, l'*Invitation au voyage* ; *La Rose, Au Cimetière, les Berceaux*, de Fauré (2). Je songe encore à l'*Arlésienne*, de couleur bien provençale ; aux *Scènes alsaciennes* de Massenet, à la *Fête foraine de Namouna* comme à l'étonnant début du second acte, avec ses quintes translucides. Il y aurait aussi *Phaëton*, ou le *Rouet d'Omphale*. Plus anciennement, les premières pages du *Désert*, de Félicien David (trop oublié), et son beau lever de soleil ; la *Scène aux Champs*, la *Marche au suppli-*

(1) Cf. le *Ménestrel* du 28 janvier 1927.

(2) Avec, d'ailleurs, une courtoisie à laquelle je rends hommage.

(3) Et signalons aussi l'excellent article de M. R. Jardillier, récemment paru dans la *Revue Musicale* (*La Vérité de Pelléas*, mars 1927). — D'autre part, j'avoue ne point goûter la comparaison avec Claude Monet, malgré ma sympathie pour ce grand peintre. Et, d'ailleurs, Debussy fut rapproché de Whistler, de Turner, de Besnard, etc. — Fantaisies que tout cela.

(1) Cf. *Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1902.

(1) Les *Parfums de la Nuit*, pensée profonde et si loin de toute description, restent hors du débat.

(2) Il va de soi que tel rythme évocateur (celui des *Berceaux*, par exemple) peut n'être pas le principal d'une œuvre, et qu'alors le musicien pénètre l'âme beaucoup plus profondément que ne le ferait une simple description imitative et superficielle. Cette profondeur, comme chez Fauré, chez Duparc, on la trouve chez Debussy.

ce de la *Fantastique*; le *Septuor des Troyens* où la mer scintille sous la lune; le *Final* et même la *Marche funèbre* de la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin; le *Prélude* de la *Création*, de Haydn (le chaos y est dépeint par des modulations audacieuses); l'air d'*Orphée* (de Gluck) aux Champs-Élysées; et, bien entendu, cette *Symphonie pastorale* où Beethoven s'apparente à Debussy en écrivant : « davantage expression de sentiment, que description ». Je n'insiste pas sur les pièces imitatives de Rameau, de Daquin, etc., — ni sur l'air de Renaud dans l'*Armide* de Lully, ni enfin sur le *Réveil des oiseaux* et la *Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin.

Cet exposé, un peu long, reste fort incomplet : mais il suffit à prouver que la tradition descriptive est suffisamment vénérable pour qu'on accorde à Debussy l'honneur d'avoir été traditionnel.

Au demeurant, comme je l'écrivais, il le fut à sa manière, — intérieure, et de sentiment. *Emotion exprimée*. L'âme du musicien retrouve, dans les sensations de la vie, une correspondance qu'il traduit par sa musique (1).

Est-ce bien ce qu'on nomme *impressionnisme*? Cela ne date d'aujourd'hui, ni d'hier. Et ce n'était pas la peine de recourir à ce terme spécial. Mais d'abord, je veux discuter la thèse de M. Landormy au sujet de *Pelléas*. En ce drame si profondément humain, je me refuse à voir (comme il le fait) une majorité d'impressions de la nature, fussent-elles admirablement rendues. Déjà, la mystérieuse *Forêt du Prologue* est de légende, d'imagination rêveuse, d'intime sensibilité, bien plus que de « choses vues ». Il n'y a proprement aucun impressionnisme dans la scène de la lettre ni dans celle qui suit (arrivée de *Pelléas*), ni dans une note du rôle d'Arkel. L'évocation des phares, par moments, semblerait descriptive si l'on ne saisissait que l'essentiel reste l'angoisse exprimée avec le *symbole* du navire qui disparaît à l'horizon, et le quasi-aveu de Mélisande : « Oh! pourquoi partez-vous? » De même, à l'acte II, l'atmosphère autour de la fontaine : jeunesse, charme, lumière... Rien, ou presque rien d'impressionniste au tableau suivant (Golaud et Mélisande), hormis une rapide apparition de l'été, puis celle de la mer sinistre : quelques mesures, dans plusieurs pages. — Le décor musical de la Grotte et celui des Souterrains sont visuels, soit. Mais c'est tout : seul, le *sentiment* anime les épisodes qui vont se succéder : duo « des cheveux », scènes de Golaud et d'Yniold, d'Arkel et de Mélisande, colère de Golaud. Et l'admirable expansion d'amour du 4^e acte est intérieure, uniquement, ainsi que le monologue de *Pelléas* qui la précède. Qu'une image alors serve

(1) Ainsi que l'*Incarnatus* et le *Resurrexit* de la *Messe* en si suggèrent et signifient quelque chose d'autre que simplement « plastique ».

de support (« on dirait que ta voix a passé sur la mer, au printemps... »), en vérité, comme toutes les images des poètes, elle se réduit à ceci : traduire les mouvements du cœur par des équivalents de mots; et la musique ne s'y trompe pas, elle reste dans le domaine purement sensible. Enfin, où donc est l'impressionnisme au dernier acte, celui de la mort de Mélisande?

Je m'excuse de cette longue analyse : elle était nécessaire. Il faut des citations précises, en se référant aux œuvres mêmes, dans leur détail, pour se montrer clair et garder l'espoir de prouver avec certitude (1). Mais venons aux conclusions de nos contradicteurs : celles que leur suggère ce regrettable terme d'impressionniste dont ils gratifient à tort la musique de Claude Debussy. Nuances fugitives, subtiles, presque insaisissables : « on descendra vers l'infiniment petit, on tâchera de saisir l'impression dans son incessante mobilité (2) ». — « Harpe éolienne, monde mobile et diapré (3)... Qu'il est discutable d'y réduire l'art magistral de Claude Debussy, dont les nuances ne sont aussi fugitives, ni tellement volatiles qu'on veut bien le prétendre! Même dans les *Mélodies*, rien d'inconsistant. Sachons discerner qu'en tout l'ensemble de son œuvre il n'est pas que certaines *Images* pour le piano, et que tels *Préludes* du second Livre (4). Il ne m'apparaît guère — oh, pas du tout! — qu'on trouve de l'infiniment petit ni que résonne une harpe éolienne dans les grandes scènes de *Pelléas* (5) (qui sont la majorité), ni dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, le *Quatuor à cordes*, *Ibéria*, le *Martyre de Saint-Sébastien*, etc.

D'ailleurs, les *nuances subtiles du cœur*, n'est-ce donc point la vérité profonde? Et tant de musiciens nous offrent des ondulations nécessaires de la sensibilité! Il en existe chez Mozart, constamment (cf., par exemple, la *Fantaisie en ut*, et maint premier temps de *Symphonie*); chez Beethoven (*Allegretto* de la *Symphonie en la*; *Final de l'Héroïque*, etc.); chez Haydn (*Final de la Symphonie en sol majeur*) — et chez Bach même : rien qu'en ses *fugues* déjà, si souples, et dans ses admirables paraphrases de *Chorals* (6). Ces évolutions du sentiment, elles donnent la vie aux œuvres, étant l'expression profonde et vraie. Chez des anciens, des *classiques consacrés*, on

(1) Cf. aussi l'article déjà cité, de M. R. Jardillier (*Revue Musicale*, mars 1927). Et de tout cela résulte que, même au sens donné par M. Landormy, *Pelléas* n'est « impressionniste » que dans une infime proportion.

(2) P. Landormy, le *Ménestrel*, 28 janvier 1927 (« Debussy est-il un impressionniste »?)

(3) J. Chantavoine, le *Ménestrel*, 7 janvier 1927 (« les Ecrits de Claude Debussy »).

(4) Seules choses qui seraient, à la rigueur, impressionnistes. Mais elles représentent une très négligeable minorité, — même si l'on y joint les descriptions de *La Mer*.

(5) Ni dans les autres, d'ailleurs.

(6) En général, des tons purs de joie sont réservés à des morceaux courts, — ainsi le Choral *In dir ist Freude*.

rencontre donc cette sorte d'« impressionnisme » — avec du romantisme également.

Au fond, le mot de *classique* — que nous écrivons tous — est difficile à définir. Roland-Manuel propose : « auteurs étudiés dans les classes ». Mais ils varient avec les programmes! — Disons-nous : qualités qui font les sentiments « universels », les œuvres « durables », par delà le temps et les frontières? Mais surtout : œuvres vivantes et riches, d'un métier sûr, concises, avec tout ce qu'il faut, et rien que cela, — d'une solidité de roc. D'ailleurs, il faudrait serrer de près l'épithète d'*universel*. L'amour de *Pelléas*? il est aussi universel, aussi durable que n'importe quoi, — symbolisant le charme éternel de la jeunesse, la puissance d'aimer et d'être aimé. Arkel, Golaud, ne sont pas moins humains, pas moins universels (1). — Et puis, la *réalisation musicale* de l'amour, de la méditation, de la jalousie, de la joie, on ne peut la séparer des sentiments *individuels* de l'artiste créateur, — de sa *beauté propre*, qu'il élève à la beauté d'être *universelle* par sa maîtrise, par son ardente sincérité, par tout ce qui forme l'essence de son génie *personnel*. La musique atteignant ainsi cette universalité n'est autre que celle d'un *individu* qui a senti fortement et profondément (2). Elle ne se fige jamais dans une abstraction, elle ne s'abaisse jamais à de la *démagogie*. — Or, cette profondeur, souvent, doit être subtile s'il la faut juste et vraie : car elle doit suivre les méandres du cœur pour en voir le fond.

Certes, dès l'abord, et surtout à qui ne

(1) La jalousie de Golaud me semble de même nature que celle d'Othello. Et pour Arkel, il est de tous les siècles.

(2) On ajouterait : non seulement cette création de l'*artiste-individu* n'est pas une création *collective*; mais encore, bien souvent, le plus génialement inspiré des créateurs n'a point en vue que son art soit « social ». Il ne se préoccupe que d'exprimer dans le plus beau langage, le meilleur de soi-même. Sa première vertu, l'essentielle, sera de ne point faillir à cet idéal, dût-il rester incompris du *profanum vulgus*. Les *Paraphrases de Chorals*, pour orgue, de J.-S. Bach, n'ont jamais été « populaires »; elles ne le deviendront que si la Société s'élève à leur niveau. Pourtant elles vivent, de la vie la plus enviable : la plus durable et la plus belle, — soutenues par l'élite de ceux qui ont su les comprendre. — D'ailleurs, l'*art social* reste un mot assez vague, relatif à l'état d'esprit de telle ou telle société, relatif même aux diverses aptitudes à la beauté, que l'on trouvera dans une nation donnée. Chez les Grecs, l'architecture, la sculpture, la poésie étaient sociales, — par rapport à l'ensemble des citoyens d'Athènes : mais n'oublions pas que cet ensemble était formé d'une élite, et que les Athéniens furent merveilleusement artistes. — Enfin, la musique offre aux compositeurs ce privilège de ne point dépendre du « gros public », autant que l'architecture : d'où le magnifique renouveau de notre Ecole française depuis 1860, alors que les églises n'ont les palais, ni les mairies! ni même les villas (malgré l'effort si méritoire de nos jeunes architectes) n'offrent rien de comparable au *Prométhée* de Fauré, à *Pelléas*, à *Padmavati*, à *Ariane et Barbe-Bleue*, à *Pénélope*...

creuse pas suffisamment, la chronologie de M. Landormy paraît séduisante : d'un ordre logique et clair, avec ces quatre époques de l'art : primitifs — classiques — romantiques — impressionnistes. Mais, se vérifie-t-elle musicalement? tout est là... On contestera que le xvi^e siècle soit primitif; et classique (1), reconnaissez qu'il exprime des sentiments d'une façon subtile, presque impressionniste parfois (chez Claude le Jeune par exemple), avec l'influence du mot (ou tout au moins de la phrase) sur la musique. (Voyez certaines harmonies des *Psaumes* de Goudimel). Le xvii^e, le xviii^e se montrent-ils *universels*? Mais, à cet égard, en quoi les *Tendres plaintes* de Rameau diffèrent-elles si fort de la *Sarabande* de Claude Debussy? Et ce Beethoven que l'on dit classique, constamment son *Moi* apparaît : romantique, alors? Il traduit ses *impressions* de la vie : impressionniste? Et il est aussi bien, parfois, un primitif, comparé à Bach (ou même à Josquin) : en la rudesse de son contrepoint, qui n'offre jamais la suprême aisance d'un Mozart ni d'un Jean-Sébastien (2). Berlioz également : à la fois classique, impressionniste, romantique et primitif.

Pour la *simplicité* des classiques, qu'on opposerait aux touffus romantiques, notez que Bach et que Mozart sont infiniment plus complexes que Beethoven ou que Weber (autant par l'harmonie que par l'écriture contrapunctique). Notez que Fauré, subtil s'il en fut, s'avère aussi raffiné dans le détail que simple dans l'ensemble : classique d'ailleurs, en ce temps que l'on croit être d'impressionnisme et succéder au romantisme. Et Wagner? dans quelle catégorie le placer?

Ce mot de *classique*, s'il n'est pas qu'il-lusion, ou qu'artifice de professeur, je ne le puis définir qu'avec les termes exposés plus haut, et relatifs surtout à la beauté du style, à sa *pureté*. Alors Debussy et Fauré en sont dignes, autant que Mozart. En y réfléchissant, il convient même d'élargir le sens que l'on attacherait à ces mots : « pureté du style ». Cervantès, Dante, Shakespeare, Hugo (avec le *Sacre de la Femme*), Rabelais (en dépit de ses gigantesques énumérations, de sa tendance à l'énorme et de son amour du grotesque) — sont-ils autre chose que de grands classiques?

Peut-être l'universitaire idolâtrie de notre xvi^e siècle vient-elle fâcheusement rétrécir l'horizon, et fausser les idées. N'êtes-vous point victimes, encore aujourd'hui, de l'*Art poétique*? Il n'a même pas la gloire d'avoir conseillé Molière et Racine, puis-que postérieur à leurs chefs-d'œuvre. En

revanche, il fit oublier nos *vrais poètes* du xvi^e. Romantiques, ces poètes, ou classiques, ou primitifs? Mais ils parlent de leur *Moi*, et Villon aussi : leurs sentiments, pour cela, sont-ils moins *universels* (1)? Tous ces exemples — et bien d'autres dont je vous fais grâce — nous démontrent que la question est complexe. La réalité étouffe dans les cadres où vous prétendez l'enfermer. Ils craquent.

La chronologie de M. Landormy, déjà discutable en littérature, l'est davantage encore si l'on en vient à la musique. Sans doute notre art conserve-t-il des prérogatives singulières, que lui donnent son infinie diversité, sa constante évolution (2). Les *classiques* sont de tous les temps : Josquin Deprès, Monteverdi, Purcell, — Bach, Mozart, — Gabriel Fauré, Claude Debussy, — et Moussorgsky (parfaitement!) avec *Boris*, et Satie avec *Socrate*, et Strawinsky avec *Noces*. — Les *Romantiques* sont de tous les temps : et bien souvent, ils se confondent avec les classiques, — ainsi le juge Paul Dukas. — Les *Primitifs* sont de tous les temps : on se sent parfois très « primitif » devant les nouvelles difficultés à vaincre (au moins en certaines œuvres), si l'on n'est pas un habile et fâcheux épigone (3). — Enfin, les *Impressionnistes* sont de tous les temps, pour ce que l'artiste est un être humain qui traduit, précisément, les mouvements que la vie imprime en lui.

Que les classifications semblent commodes, peut-être. Mais elles restent dangereuses; à tout le moins, si contestables! Au

(1) N'en déplaise à M. Despréaux, ce ne furent aucunement des primitifs. « Siècles grossiers »? allons donc! Villon fit mieux que de « débrouiller un art confus ». Voyez les *Ballades*, et les commentaires profonds de Claude Debussy. D'autre part, outre le *Délie* de Maurice Scève (mise en musique par Roland-Manuel, et d'abord par Mme Herscher-Clément), je citerais cette émouvante poésie de Louise Labbé : « Tant que mes yeux... » (cf. la belle mélodie de François-Berthet). Et, passant au xix^e siècle, le *Parfum impérisable* ou la *Bonne Chanson*. Il y a là, tout ensemble, *expression de sentiments universels* et *traduction du Moi*. Cela serait donc, d'après les définitions de M. Landormy, classique et romantique dans le même temps. En revanche, la *Légende des Siècles* du romantique Victor Hugo laisse de côté le *Moi* du poète, et pareillement *Notre-Dame de Paris*. — Quant à la *Jeune Tarantine* d'André Chénier, n'y verrait-on pas certain « impressionnisme descriptif », avec la forme et l'esprit les plus classiques?

Somme toute, on établit les classifications au moyen d'*œuvres types* : et celles-ci même n'y sont pas toujours entièrement conformes. Mais surtout, elles ne constituent que des cas particuliers; à côté d'elles, une immense majorité s'écarte de la classification; elle en démontre le factice.

(2) Cette évolution, d'ailleurs, n'empêche aucunement que l'ancienne beauté ne reste belle — au moins lorsqu'il s'agit de vrais chefs-d'œuvre (ce ne sont pas toujours les plus consacrés ni les plus connus).

(3) J'accorde que certains maîtres, sans effort apparent, ont l'habileté supérieure : Mozart, Bach, Gabriel Fauré. Mais à toutes les époques de l'art musical, vous trouverez des Primitifs.

demeurant, ces « fils du réticule » placés dans la lunette, n'oublions pas que « c'est l'opticien qui les a mis (1).

Charles KÆCHLIN.

Il y aurait encore bien des points à relever dans l'intéressante argumentation de M. Landormy. Mais cela nous entraînerait trop loin... Toutefois, quelques précisions demeurent utiles. Lorsque Debussy répondait à Guiraud : « Ma seule règle, c'est mon plaisir », — c'est-à-dire la satisfaction de mon propre sens musical, — il ne faisait que parler le langage de la raison : il est étonnant que l'on s'en étonne... Accordons que des règles strictes, *d'entraînement*, sont utiles dans les études de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue (2); mais c'est tout. *L'oreille*, pour la qualité d'un enchaînement, reste le seul juge. Et les bons musiciens l'ont toujours pensé : ce qui leur permet, précisément, d'être à tour de rôle des révolutionnaires (si traditionnels qu'ils restent à d'autres égards) : en quoi Gluck se montre formel — et Beethoven (« cela se fait, disait-il, puisque je le fais »). Pour Mozart et Bach, leurs œuvres fourmillent d'hérésies contraires à l'« orthodoxie » des *Traité de l'Harmonie*. Et Debussy, ne se voulant fier qu'à son oreille, se révéla traditionaliste : car la tradition des véritables créateurs ne peut et ne doit être que de *satisfaire le sentiment de musicalité* que leur donne cette oreille. *Seul critérium*. On en dirait autant de Gabriel Fauré dont le style, infiniment pur, demeure fort « libre » avec ses septièmes non préparées, ses basses montant malgré des accords de triton ou de seconde, etc... Bref, les Règles des *Traité* sont proprement scolaires : ni nécessaires, ni suffisantes. Il serait inexact de les assimiler à celles de la *grammaire*; une différence fondamentale, en cela, distingue la musique de la littérature. Et la pureté musicale n'est point définissable par l'obéissance aux prescriptions des manuels.

Quant aux accords, quant aux moyens, rassurons-nous. A nulle époque on ne devrait croire que *tout a été dit* : et rien n'est usé. Il n'y a pas de *vieux moyens*. Les accords parfaits, *aujourd'hui même*, peuvent servir à de la beauté nouvelle; d'ailleurs la seule pratique des « notes de passage » confère à ces accords une variété quasiment infinie, sans parler de la richesse des modes grégoriens. En outre, de nouvelles découvertes élargissent l'horizon de certains inventeurs : c'est leur droit d'y recourir, — un droit absolu. Et dans ce domaine, pour ceux qui créent, *tout est nouveau*. C'est ainsi que, le Royaume de la musique s'agrandissant chaque jour — et ses anciennes terres n'ayant pas cessé d'être fertiles pour qui les *sait cultiver* —

(1) Cf., Anatole France : *Le Jardin d'Épiculture*.

(2) Et je suis le premier à reconnaître la nécessité de ces études : le manque de technique est toujours fâcheux.

(1) D'ailleurs, en n'évitant pas du tout de mettre le *Moi* de l'artiste au premier plan.

(2) Les musiciens du xvi^e siècle sont des maîtres accomplis en matière de contrepoint vocal, et classiques par là; — ils demeurent assez primitifs en tant que fuguistes, si l'on songe à J.-S. Bach.

nul besoin ne s'impose (comme le voudrait la thèse Landormyste) de passer du classicisme au romantisme, puis à l'impressionnisme.

La question de la forme, d'autre part, n'a point laissé de soulever de nombreuses controverses. Tel croit à la panacée du « plan ternaire » : Exposition, Développement, Réexposition. Ravel, d'avance, détermine l'ordre et les proportions de ses épisodes. Godalge, d'ailleurs si amoureux de la forme nette, nous disait au contraire : on compose l'œuvre, et par là même on en fait le plan. En définitive, autant d'artistes, autant de façons différentes de procéder. Mais qu'importe ! Il ne s'agit, pour chacun, que de manifester sa beauté propre. Et si l'on trouve, dans les lettres de Claude Debussy, cette affirmation audacieuse : « Par ailleurs, je me persuade de plus en plus que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui se puisse couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle... », — il serait vain de prétendre que Claude-Achille eût méprisé la forme (1). On sait qu'il en conseilla le respect à Erik Satie ; et si l'humoriste-poète répondit par le titre fantaisiste : *Trois morceaux en forme de poire*, il ne laissa, toutefois, d'obéir au sage avertissement de son ami.

Enfin, il me faut dire un mot de la concision que l'on remarque chez Debussy. Dans nul cas, cette concision n'eut pour effet de rapetisser les œuvres, ni d'en réduire à l'excès la durée. J'imagine qu'en pareille matière, les wagnériens fanatiques ont perdu le sens de la mesure. Tant pis pour eux ! Mais, dans les compositions debussystes, prenons quelques exemples précis. Le *Quatuor* est plus développé que la moyenne de ceux écrits par Mozart ou par Haydn — ou par Darius Milhaud (et songez aux *Symphonies*, si courtes, de l'auteur des *Soirées de Petrograd*). Direz-vous qu'étant bref, Milhaud soit impressionniste ? *Pelléas* offre des scènes beaucoup plus longues que celles de Monteverdi, de Rameau, de Gluck même, — et de l'*Orphée* de Milhaud. — Telle *Sarabande* du XVIII^e siècle dure moins longtemps, me semble-t-il, que celle de Claude Debussy. — Les *Mélodies* pour chant et piano (*Proses lyriques*, *Poèmes de Baudelaire*) sont de dimensions supérieures à celles des couplets de Schubert. Enfin, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, ample fresque, demeure vaste, et davantage que les *Poèmes Symphoniques* de Saint-Saëns.

Debussy craignait les redites ; il n'aimait point de se répéter, ni d'insister pour l'auditeur inattentif : non du tout par « impressionnisme », mais à cause de son goût français.

Ch. K.

(1) Il ne bâtissait point sur des armatures rigides et préétablies. Son ordre est souple ; mais il est indéfinissable, réel pourtant ; relisez le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*.

Le « Motif » et ses Con

(Suite) (1)

Il y a encore un grand principe qui se montre aussitôt qu'on développe la tonalité. Aussitôt qu'une note cesse et qu'une autre l'a suivie, on affirme un rythme.

Le rythme est une cadence de temps, une division en durées.

Et cela abstraction faite des intervalles et des accords ; le rythme existe quasi en dehors de l'harmonie. Et de la mélodie : on peut émettre un rythme par la répétition d'un même son, ou d'un bruit.

Nous avons pris l'habitude de considérer les intervalles et les accords (dans un ensemble ou dans une succession de sons) séparés du rythme. Nous avons compris ces éléments musicaux dans deux différentes catégories. Et si le rythme entre dans la catégorie du temps, l'intervalle est plutôt mesurée dans la catégorie de l'espace. En tant que les intervalles et leurs différences sont indiqués par des nombres, des proportions, ces notations sont considérées comme appartenant aux degrés d'une échelle. Cette distance qui sépare une note d'une autre est mesurée comme la « hauteur » d'une note, et elle exprime pour notre entendement d'abord une sorte d'éloignement, à partir d'un certain niveau, d'une note de comparaison. Et cet éloignement est une longueur de corde, et un nombre (une distance mathématique) d'oscillations dans une unité de temps.

Mais les deux catégories sont inséparables. Le temps est fonction de l'espace comme l'espace est fonction du temps.

Notre habitude de séparer dans notre pensée le rythme de l'intervalle est fautive. Le rythme ne se rattache pas seulement à la durée des notes successives mais également à la hauteur d'une note isolée.

La première propriété d'un son, l'acuité, est indiquée par la longueur du corps sonore (corde ou colonne d'air), et tant qu'on ne change rien à cette longueur (ni à la tension, ni à la température) une même longueur fait entendre un son d'acuité invariable.

Mais cette vibration d'une longueur définie donne en même temps un nombre défini d'oscillations. Et ce nombre, mesure faite par unité de temps, n'est pas seulement une distance mathématique mais aussi une division du « temps » ; chacune des oscillations dure un temps défini. C'est-à-dire qu'une corde de longueur donnée donne des oscillations de durée déterminée. Pour un son d'acuité donnée il y a donc une étendue (espace) coïncidant avec une durée (temps). Plus longue est une corde, plus longtemps dure une oscillation simple, et plus elle est courte plus la durée est brève. Ou encore : plus le nombre des vibrations

est élevé, plus le petite est la durée

Donc, puisqu'on de la motion d'un la constatation su *Quand on don* *pièce musicale un* *un rythme par l* *valles.*

Et par conséqu

Lorsqu'on donn *sons qui sont déj* *complique le ryth*

Si nous appliq notre sujet, dans rythme y est tout des intervalles, l'harmonie proprement dite ; et dans la durée des notes, le rythme proprement dit. Dans un motif comme le sui-



vant, bien que ce soit en réalité un motif rythmique aussi bien qu'harmonique, on s'est accoutumé à négliger, pour la pensée, l'élément temporel. On prend ce motif comme harmonie-en-soi, et le changement de durée de ces notes, qui sont maintenant d'une durée égale, amènerait un élément nouveau. On a donc pris un tel motif quasi tonal, c'est-à-dire pour sa ressemblance avec le son, qui comprend parmi ses harmoniques le même intervalle. Mais en réalité ce motif est beaucoup plus riche. En le modifiant ainsi, on accentue davantage un



rythme, — et une tonalité ! Puisque la tonalité peut être considérée comme rythmique. Mais en le changeant en



au contraire on affaiblit le caractère de mi bémol ; on fait une plus longue durée en vibrations courtes (du ton sol) et une plus courte durée en vibrations longues (du mi bémol). Ces deux moyens de complication, affaiblissement et renforcement du temps, peuvent donc influencer la tonalité. La tonalité dépend d'un ton principal ; dans notre exemple elle dépend entièrement de ce fait et de cette question : quel ton admettrons-nous comme ton principal, le plus aigu ou le plus bas ?

L'intervalle, donc, est une tonalité rythmique pleinement suffisante.

Ce n'est pas ici la place d'en dire davantage.

(1) Voir le *Monde Musical*, 28 février 1927.