

# LE COURRIER MUSICAL

---

SOMMAIRE. — *Un moment musical* : Notes sur l'art de Claude Debussy (L. DE LA LAURENCIE). — Les « Sons inférieurs » et les théories de M. Hugo Riemann (*suite*) (JEAN MARNOLD). — La Succession de Beethoven. — *Les Premières*. Théâtre de Monte-Carlo : *Hélène*, poème lyrique de C. Saint-Saëns (Alfred MORTIER). — Les Grands Concerts (JEAN D'UDINE, P. LOCARD). — La Quinzaine musicale. — Concerts divers : Sonatières et les alentours. — Ça et là. — *Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger* : *Correspondances de* : Le Havre, Montpellier, Toulouse, Pau, Rouen, Laon, Strasbourg, Constantinople, Bukarest. — Concerts annoncés. — Echos et nouvelles diverses. — Bibliographie. — Nouveautés musicales.



## UN MOMENT MUSICAL

---

### NOTES SUR L'ART DE CLAUDE DEBUSSY

---

Au cours de ses entretiens avec le « correct et fantômal » M. Croche, Claude Debussy fait la déclaration suivante : « Je fais de la musique pour servir celle-ci le mieux qui m'est possible et sans autres préoccupations ; il est logique qu'elle courre le risque de déplaire à ceux qui aiment « une musique », jusqu'à lui rester jalousement fidèles malgré ses rides et ses fards (1) ». Ces paroles si nettes sont d'un sincère et d'un novateur chez lequel on a voulu trouver l'étoffe d'un révolutionnaire, alors qu'il se rattache à la tradition, ainsi que nous espérons le montrer, et cela par les liens les plus étroits et les plus logiques qui soient. Si l'âpre lutte pour la vie contraignit Claude Debussy à écrire pendant quelques années ce qu'il appelle lui-même des « compositions de circonstance », ces compositions témoignent néanmoins encore de la vivante personnalité du musicien. « Les artistes combattent, remarque M. Croche, juste assez longtemps pour conquérir leur place sur le marché ; une fois la vente de leurs produits assurée, vivement ils rétrogradent (2) ». Ceci est une pierre lancée dans le jardin pourtant agréablement fleuri de M. Saint-Saëns, mais prouve que Claude Debussy, qui, comme chacun sait, se sert souvent de M. Croche pour dévoiler le fond de sa pensée, n'entend point s'atteler au char de la mode et travailler « pour la banlieue ».

Né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862, l'auteur de *Pelléas et Mélisande* entra fort jeune au Conservatoire où il suivit les cours de MM. Lavignac, Guiraud et

(1) *Revue Blanche*, 15 novembre 1901.

(2) *Ibid.*

Marmontel ; son assiduité scolaire fut récompensée par un second prix d'harmonie, un second prix de piano, un second accessit de contrepoint et de fugue. En 1884, il remporte le premier grand prix de Rome avec la cantate intitulée *l'Enfant prodigue*, sujet éminemment académique. De ce succès, il ne semble guère qu'il ait conçu quelque orgueil, car le fétichisme que certains milieux professent à l'endroit des diplômes lui paraît bien ridicule. « Cela résout la question de savoir si oui ou non on a du talent », observe-t-il en un de ses moments d'ironie.

Claude Debussy vit solitaire dans l'effacement d'une existence laborieuse qu'il prend soin de tenir à l'écart de toute coterie. Le tapage de la réclame ne convient point à ceux qui pensent et qui créent, et les vrais artistes le redoutent tout autant que l'affectation un peu puérile de la tour d'ivoire. Dans l'histoire de la musique, certains noms marquent un instant décisif de l'évolution de l'art ; d'autres signifient seulement la mise en œuvre des matériaux acquis par le labeur du passé ; ce sont ceux des musiciens courtisans du succès, attentifs aux caprices de la mode, désireux de plaire et incapables d'effaroucher. Depuis Jean-Sébastien Bach, Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Liszt, Berlioz, Wagner et César Franck jalonnent la marche de l'art musical. Chacun d'eux a apporté sa pierre au vaste édifice et déterminé un moment à partir duquel son influence rayonne. Nous n'avons point la prétention de placer le nom de Claude Debussy à côté de ceux des maîtres que l'histoire vénère ; aussi bien pareil classement serait-il prématuré. Nous voulons seulement essayer de montrer que son art, tout en dérivant fidèlement de celui de ses prédécesseurs, et très probablement parce qu'il en dérive, se hausse à un des degrés d'où la Musique peut découvrir une plus vaste étendue du champ de ses destinées. Préparé par le puissant mouvement de l'École franckiste, par les œuvres de César Franck, de Fauré, de Duparc et de Vincent d'Indy, l'art de l'auteur de *Pelléas* n'a pu venir à terme qu'en s'appuyant sur les conquêtes de ces excellents musiciens.

Pour discerner la nature de l'apport spécial de notre auteur, nous nous placerons successivement à trois points de vue, et nous étudierons ses innovations harmoniques, ses créations mélodiques et enfin sa conception du drame lyrique.

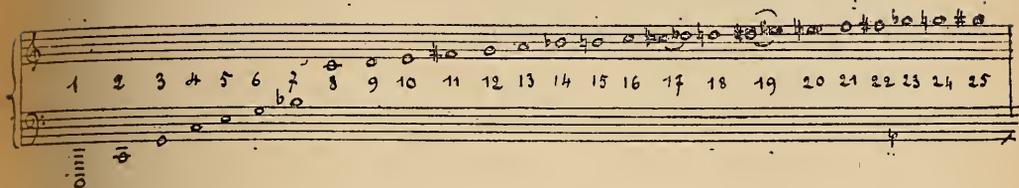
\*  
\* \*

Il semble que les innovations apportées par Claude Debussy au maniement de la matière sonore aient plus particulièrement frappé la critique, dont les jugements expriment surtout l'étonnement provoqué par ce qu'on appelle « ses audaces harmoniques ». En transportant l'auditeur de plain-pied dans une région encore inexplorée du monde harmonique, il accapare à un tel point son attention que celle-ci submergée par le flot incessant d'impressions qui la déconcertent, demeure incapable de percevoir les dispositifs formels et l'architecture des œuvres, pour ne garder qu'un souvenir confus de flottement, de mystère et d'insaisissable. L'emploi d'accords autrefois voués à la résolution et l'inédite manière de les traiter sans paraître tenir compte des règles de la grammaire musicale, déroutent les habitudes acquises, et engendrent une musique qui ne « sonne » pas comme les autres.

Une des tendances les plus caractéristiques de Claude Debussy consiste dans l'emploi des résonnances naturelles, formées de sons harmoniques, et le musicien a toujours montré une prédilection marquée pour les sonneries de cloches qui, mélancoliquement, s'égrènent dans l'air calme du soir.

Découverts au XVII<sup>e</sup> siècle par Mersenne, expliqués par le physicien français Sauveur (1701), utilisés par Rameau pour établir son système musical, les harmoniques

d'une note fondamentale, *ut* par exemple, forment la série suivante que nous prolongeons jusqu'au 15<sup>e</sup> harmonique :



L'exploitation des intervalles s'est effectuée en allant de la gauche à la droite de cette série, réalisant sous forme de renversements ou de changements de position des notes de l'accord, les possibilités harmoniques acquises à un moment donné.

La mesure esthétique des diverses combinaisons auxquelles donnent lieu les intervalles, réside dans le sentiment de *consonnance* ou de *dissonance* qui résulte de ces combinaisons, sentiment tout subjectif et dont l'histoire de la musique nous révèle la lente évolution. On peut poser en principe que la dissonance n'est qu'une consonnance qui s'ignore, une consonnance en puissance ; nous n'en voulons pas d'autre preuve que la marche suivie par la culture du sens auditif, qui s'est pliée à l'apparition successive des harmoniques d'un son principal.

L'oreille a, en effet, admis comme consonnants les intervalles d'octave (2/1), de quinte (3/2), et de quarte (4/3), puis, peu à peu et non sans difficultés, depuis le IX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, la tierce majeure (5/4), la tierce mineure (6/5), la septième (7/4) et la neuvième (9/4). A l'origine, les théoriciens hésitent sur le degré de « perfection » des consonnances, et les classent en « parfaites » et en « imparfaites » ; puis le champ de ces dernières se rétrécit, au fur et à mesure que l'éducation de l'oreille progresse, en admettant des intervalles de moins en moins simples (7/4 est plus compliqué que 3/2). Ainsi, en même temps qu'on fait appel à des harmoniques plus éloignées du son principal, on utilise des intervalles de complication croissante.

Comment pouvons-nous mesurer le degré d'une dissonance, apprécier objectivement la cause de l'impression subjective qu'elle détermine en nous ? Les remarquables travaux de M. Jean Marnold permettent de répondre à cette question. Tout d'abord, il importe de placer en première ligne comme élément de dissonance, la petitesse de l'intervalle, génératrice de battements qui affectent péniblement l'oreille. En second lieu, il est facile de constater que « les intervalles les plus consonnants subjectivement parlant sont ceux qui sont aptes à produire le moins de sons résultants, et dont les sons propres accompagnés de leurs harmoniques (2) octave, et des sons résultants les plus forts, constituent une série arithmétique complète et ininterrompue, depuis le son (1) jusqu'à l'harmonique (2), octave du son le plus aigu de l'intervalle ». On sait que les sons résultants, découverts par Tartini et Sorge, sont ceux dont le nombre de vibrations est égal à la différence des nombres de vibrations des sons constituant l'intervalle.

Plus il existe de lacunes dans la série arithmétique dont il s'agit, plus l'impression de dissonance fournie par l'intervalle est accentuée.

Cela posé, la musique de Claude Debussy foisonne d'agrégats sonores confinés dans le groupe d'accords qui constituent ce qu'on appelle l'harmonie dissonante naturelle, accords entièrement formés d'harmoniques, (accords de 7<sup>e</sup> de dominante, de 7<sup>e</sup> de sensible, de 7<sup>e</sup> diminuée, de 9<sup>e</sup> de dominante). Si l'on s'en rapporte aux traités théoriques, on constate que tous ses accords dispensés, en raison de leur caractère mixte, de ce qu'on appelle la « préparation » doivent subir une « résolution », mais une résolution pour laquelle de nombreuses tolérances sont permises. Et il apparaît

alors clairement que ce groupe harmonique s'établit sur la frontière de la consonnance et de la dissonance, et que les « résolutions exceptionnelles » qui lui sont dévolues deviennent comme un acheminement vers un traitement plus libre, comme une invite à se montrer plus audacieux dans leur maniement. Cette audace Claude Debussy l'a eue ; il a complété la liberté d'enchaînements de ces accords en les traitant de la même façon que les accords consonnants.

Que cette manière de faire soit licite, c'est ce dont il est aisé de se rendre compte. Prenons par exemple l'accord de 7<sup>e</sup> de dominante, représenté par les sons 4, 5, 6, 7 et cherchons à quoi il convient d'attribuer l'impression conclusive obtenue par sa résolution sur l'accord de tonique. Cette impression résulte uniquement du mouvement mélodique de quinte ou de quarte effectué par la basse. Et alors, si on veut bien remarquer que la quinte et la quarte représentent les intervalles les plus simples ( $3/2$ ,  $4/3$ ), on arrive à cette conclusion que l'oreille suit ici la loi du moindre effort. Deux *résonances*, l'une représentée par les sons 1, 3, 5, 7 (accord de 7<sup>e</sup>), et l'autre par les sons 1, 3, 5 (accord parfait) et placées, l'une sur le sol (son 3), et l'autre sur l'*ut* (son 2), se succèdent en vertu du mouvement mélodique le plus naturel et le plus simple. Aussi Claude Debussy emploie-t-il les accords de 7<sup>e</sup> et de 9<sup>e</sup> en qualité de *résonances*, les place-t-il sur tous les degrés de la gamme, et les traite-t-il comme des accords consonnants. D'ailleurs il considère les accords parfaits comme des *résonances* dépourvues de leurs harmoniques supérieurs au son 5 ; physiquement parlant, il n'y a aucune raison pour que l'appoint des harmoniques 7, 9 et 11 modifie les conditions d'application de la seule règle qui commande le mouvement de deux *résonances* consécutives, à savoir qu'elles s'enchaînent par un mouvement mélodique simple.

De telles considérations permettent peut-être de prévoir dans quel sens s'opérera l'évolution de la musique ; elle suivra la route déjà tracée, mais en utilisant des harmoniques toujours plus éloignés de la fondamentale, et en enchaînant des *résonances* constamment enrichies par cet appel aux harmoniques de la droite de la série, au moyen de mouvements mélodiques de plus en plus compliqués.

Constatons en passant avec quelle logique se déroule le phénomène musical naturel qui s'impose progressivement à nous et marche en quelque sorte à la conquête de notre organisme.

La préoccupation d'employer le mouvement mélodique le plus simple comme trait d'union entre les *résonances* dont la consonnance s'assure par le placement régulier de leurs sons constituants dans l'ordre des aliquotes du son fondamental, s'affirme jusque dans les successions d'accords parfaits si fréquentes chez l'auteur des *Nocturnes*. Il s'y rencontre, en effet, de nombreux mouvements parallèles de quintes sévèrement proscrits à l'école. Mais, ces mouvements de quintes obéissent toujours à la loi essentielle du déplacement mélodique le plus naturel. Et c'est ici le cas de citer les judicieuses remarques suggérées dans ce sens à M. Laloy par le thème si lointain et si doux qui sonne au début de *Pelléas et Mélisande*, et qui entoure tout le drame d'une pénétrante atmosphère de légende. Ce thème se présente sous les apparences d'une succession d'accords parfaits, et ne provoque « aucun sentiment de discontinuité ou de maladresse ». En voici la raison : « dans cette phrase où un premier accord de *ré* est suivi d'un accord parfait construit sur *ut*, nous ne sentons qu'une oscillation passagère d'ordre purement mélodique, que nous pressentons devoir aboutir à un accord de *la*, parce que la relation entre ces deux accords serait trop lointaine (*ré-ut*), tandis que la relation de quinte (*ré-la*) nous est familière » (1).

---

(1) Voir *Revue Musicale*, novembre 1902.

De ce que nous avons dit sur l'emploi des accords de 7<sup>e</sup> et de 9<sup>e</sup> résulte que le sentiment de la tonalité au sens où nous l'entendons, avec son opposition de mode majeur et de mode mineur, doit être singulièrement atténué dans la musique de Claude Debussy. M. Marnold a fait voir, avec la solide argumentation dont il est coutumier, que le premier mouvement des *Nocturnes* « *Nuages* » impliquerait volontiers l'existence d'un troisième mode qu'il dénomme « mode majeur diminué », et que caractériserait l'altération de la quinte (*si-ré-fa*) au lieu de (*si-ré-fa dièze*).

En général, les gammes des *Nocturnes* et de *Pelléas* sont dépourvues de sensible ; partout, la 7<sup>e</sup> majeure cède la place à la 7<sup>e</sup> naturelle, contrairement à ce qui se passe dans notre système diatonique qui exclut le 7<sup>e</sup> harmonique. Ces gammes reproduisent celles des anciens modes ecclésiastiques, mode mixolydien dans le majeur, mode dorien dans le mineur. Le thème légendaire du début de *Pelléas* découvre une gamme de *ré* mineur dépourvue de sensible puisque l'*ut* n'est pas dièzé, gamme qui n'est autre chose que le premier mode du plain-chant ? « Ce n'est donc pas sans raison, écrit M. Laloy, qu'un sentiment de résignation pieuse et de compassion sereine s'empare de nous à ces simples accents ; ils ont raisonné longtemps sous la voûte des cathédrales ». Souvent l'œuvre du jeune maître évoque de semblables impressions ; des séries quintoyantes (voir le début en 12-8 de la *Damoiselle élue*) rappellent les procédés des vieux déchanteurs et remuent tout au fond de nous-mêmes le passé musical gravé dans l'âme de la race. Et nous sentons confusément que par l'abandon des systèmes qui, ainsi que l'a ironiquement écrit M. Quinton, ne sont que « l'expression simplifiée de l'ignorance d'une époque », l'ordre qui règne dans les successions sonores se dégage avec moins de déformations, s'évade des liens provisoires et sans doute nécessaires qui l'entraient temporairement, et s'offre de plus en plus à nous par vision directe, sans interposition de procédés scolastiques.

Notons encore que le retour à de vieilles gammes qu'on aurait pu supposer définitivement désuètes, coïncide de façon remarquable avec la tendance qui entraîne les musiciens modernes à employer les intervalles de 7<sup>e</sup> et de 11<sup>e</sup> naturelles. Depuis Beethoven, Schubert, Liszt, Wagner, Franck et Vincent d'Indy, ont fréquemment adopté ces intervalles, et leur patronage autorise Claude Debussy à s'abriter sous la bannière de la tradition. Il découle logiquement des hardis pionniers qui travaillèrent avant lui, et apparaît sur le terrain harmonique un artiste profondément traditionnel, pourvu qu'on cesse de considérer la tradition comme l'enregistrement *ne varietur* des résultats obtenus à une époque déterminée et qu'on l'envisage comme une tendance secrète et invincible à agir dans un certain sens, à obéir à une direction toute puissante.

\*  
\*\*

Que si on étudie les dispositifs formels employés par le musicien de *Pelléas*, il ressort de cet examen la manifestation d'une liberté qui parut à quelques-uns synonyme d'anarchie. C'est, en effet, par le côté mélodique que certaine critique crut pouvoir saper son œuvre ; on lui adressa, à cet effet, le sempiternel reproche de « manquer de mélodie », reproche que subirent tous les artistes novateurs depuis Rameau jusqu'à Richard Wagner. M. André Hallays, dans la *Revue de Paris* (1), a cruellement relevé cette « tarte à la crème » des critiques qui, en dépit des apparentes exigences de leur profession, semblent avoir tout oublié et rien appris. Aussi ne reviendrons-nous pas sur une question passée à l'état de chose jugée.

---

(1) *Revue de Paris*, 15 mai 1902.



Le principe formel consiste avant tout dans l'unité thématique ; à travers les trois parties de l'œuvre circule un sang mélodique qui les vivifie et les anime et, afin de donner à chacune d'elles un aspect particulier et caractéristique, le musicien se sert de la « variation » qu'il emploie au sens large et presque indéfiniment extensible que lui a conféré Beethoven dans son quatuor en *ut dièze mineur*, par exemple.

Nous ne saurions mieux définir le travail thématique et la mise en œuvre de la variation, au cours des *Nocturnes* qu'en les qualifiant « d'évolutionnisme musical ». De trois cellules monodiques, plongées chacune dans l'atmosphère d'une tonalité qui leur reste propre, germent incessamment de nouvelles formes avec une fécondité et une diversité d'aspects qui tiennent du prodige.

Ces cellules primordiales s'agrègent en colonies, tronçon par tronçon, incise par incise, extrayant progressivement de leur substance des familles complètes d'organismes dérivés. Tantôt, une note apparaissant dans un accord évoque la tonalité favorable à l'épanouissement de l'un d'eux, telles, en botanique, les circonstances de milieu, pression, température, état hygrométrique, nature du sol ; tantôt, la matière musicale se simplifie et se réduit à une architecture rythmique ; la forme s'est émaciée et ne subsiste que par son armature interne. Et de cette féerie continue, de cette perpétuelle procréation de thèmes se dégagent d'exquises et subtiles impressions. A l'audition, la floraison mélodique semble un faisceau de nouveautés sans cesse renaissantes, alors qu'elle ne se compose que de figures plus fouillées des schèmes primitifs, et que les formes se vertèbrent et se différencient en s'organisant.

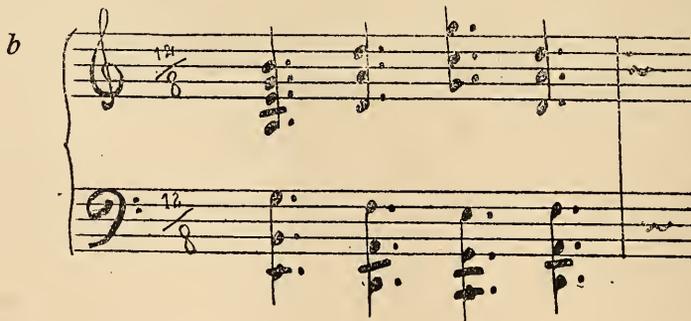
La trilogie des *Nocturnes* « *Nuages, Fêtes, Sirènes* » comporte une manière de programme en lequel l'auteur a résumé les idées générales qui soutinrent son inspiration : aspect immuable du ciel où les nuages glissent indéfiniment, mouvement et rythme de la lumière qui se précisent à l'évocation d'un lointain cortège de fête, enfin rythme innombrable de la mer sur lequel flotte la persuasive cantilène des sirènes. Tel se dicte le programme ; examinons comment l'auteur s'y est conformé. Les *Nocturnes* forment une symphonie en trois parties, qui s'expose dans *Nuages*, se développe dans *Fêtes*, et culmine au milieu des rythmes berceurs de *Sirènes*. Il semble que le musicien se soit attaché à peindre un triptyque rythmique, et ait rassemblé dans ce but, les diverses modalités du mouvement.

La première partie *Nuages* propose les deux thèmes dont toute l'œuvre sera extraite, mais on ne saurait trop insister sur les principes généalogiques qui commandent à leurs métamorphoses. Ici, le développement thématique s'effectue essentiellement par greffage réciproque de portions des motifs initiaux ; ainsi, dans l'introduction de *Fêtes*, une cadence de l'un d'eux se déploie par amplification, en même temps qu'une incise de l'autre, masquée sous les apparences de battements, remémore par l'ondulation de ceux-ci, le mouvement mélodique primitif. Voici que le premier thème s'ébauche et rétrograde vers je ne sais quel type ancestral, tandis que le second (2<sup>e</sup> thème de *Fêtes* en *la majeur*) complète sa silhouette et l'enjolive de détails puisés au fond de sa substance même. Et dans cette horticulture thématique, que d'exquis hybrides, que de variétés piquantes ! Semblables aux « pochetti » que la fantaisie des décorateurs italiens emprunte à trois sources principales, l'animal, le végétal et l'architecture, les motifs se jouent en de continues transformations. Dans *Fêtes*, les rythmes se resserrent et se compliquent après leur tranquille esquisse de *Nuages* ; ils prennent des attitudes décoratives et pompeuses. C'est ainsi que la lointaine fanfare que l'orchestre exhale soudain, évoquant comme une rapide et claire déchirure à travers un ciel embrumé, dérive de la phrase du cor anglais de *Nuages*, mais dans les interstices de la carcasse rythmique ont poussé des triolets ornementaux, l'arabesque ternaire si chère à Claude Debussy, pendant que la sonorité toujours croissante crépite et fulgure.

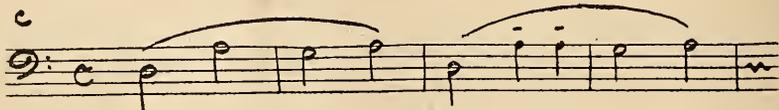
La troisième partie, *Sirènes*, marque l'apogée de l'œuvre. A l'exemple de Beethoven, qui, après avoir confié à l'orchestre seul la mission d'exposer les trois premiers mouvements de la 9<sup>e</sup> symphonie, emploie la voix humaine afin de proclamer en une fastueuse polyphonie, l'hymne magnifique de la Joie. Claude Debussy place dans *Sirènes* un chœur de femmes. Au-dessus de la molle ondulation des altos et des basses, violons et flûtes frisent de fines volutes, et les voix chantent en *ut majeur* les deux fragments mélodiques dont l'agencement forme le premier thème de *Nuages*, condensant de la sorte, suivant l'heureuse expression de M. Marnold, la « moelle organique » de ce thème. Il y a plus, car *Sirènes* se distingue nettement des deux parties précédentes, par l'apparition définitive et la venue à terme d'un troisième thème soigneusement tenu en réserve. On voit par quelle progression constante de complexité, par quels apports successifs et par quelle convergence logique de moyens la composition atteint son apogée. Les *Nocturnes* sont un exemple des plus remarquables du pouvoir constructeur que recèle le principe du cyclisme ; nous ne croyons pas qu'aucun musicien en ait jamais fait une application aussi achevée (1).

Par les explications qui précèdent et que nous aurions désiré voir plus étendues, il est aisé de se rendre compte pourquoi le développement thématique de la trilogie ne s'apparente que de fort loin avec la polyphonie habituelle, aux types indéformables, et ne présente aucun rapport avec le système de variation qui respecte l'ossature des motifs à laquelle il n'inflige que quelques altérations superficielles. Il s'agit d'un développement à la fois libre et nécessaire que déterminent le milieu tonal et les attractions rythmiques au sein d'un petit nombre de types musicaux très simples, dont l'allure essentielle se laissera percevoir ou mieux deviner à travers leurs métamorphoses intérieures. Ces types s'uniront entre eux et engendreront de nouveaux êtres musicaux pourvus chacun d'une personnalité spéciale, tout en conservant leur air de famille. Sous la baguette du magicien, des apparitions jailliront, et de l'humble plante naîtra la fantastique et troublante orchidée.

Claude Debussy témoigne d'une prédilection évidente à l'endroit de certaines formes thématiques. Nombre de ses motifs se déroulent en une courbe ondulante, tel le thème (b) de la *Damoiselle élue* ou le motif initial de *Pelléas* (c) ou bien encore le



thème doucement incurvé dont le va-et-vient suggère, selon M. Jean d'Udine, les



(1) Voir *Courrier Musical*, 1<sup>er</sup> mars 1902, 15 mars 1902, 1<sup>er</sup> mai 1902, 15 mai 1902, 15 décembre 1902, 15 janvier 1903, 15 février 1903.

lents et suaves frottis d'un pastel, et qui s'éploie lentement au début de *Nuages* (d).



Voilà des types mélodiques caractéristiques de l'œuvre de Claude Debussy ; leur berce-ment se répète fréquemment, et la répétition de leur ondulation, adaptée à des situations dramatiques, traduit par une sorte de réalisme caché, les sourdes pulsations des rythmes naturels, la poussée d'une émotion, la persistance d'une vibration lumineuse ou la tranquillité d'un beau soir.

De plus, l'emploi des battements joue un rôle important dans les développements ; tantôt ces battements épousent la forme générale d'un motif et l'élargissent de manière à en faire une sorte de milieu, artifice qui enlève au thème quelque chose de la précision de son existence particulière, de sa netteté organique, qui estompe ses contours, et les noie dans le rêve. Tantôt, les battements construits au moyen d'harmoniques, rappellent des sonneries de cloches et épandent des résonances naturelles.

Nous donnerons comme exemple la mesure 51 du premier mouvement du *quatuor*

à cordes où s'entendent les sons 4, 5, 6, 7, 9, 11 (e). Signalons encore les sonneries des pages 135 et 136 de *Pelléas*.

(A suivre).

L. DE LA LAURENCIE.