



## L'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy

On rencontre les plus grandes difficultés de méthode à vouloir étudier de façon scientifique l'harmonie dans les œuvres de Claude Debussy et généralement dans celles qu'a produites le Romantisme parvenu à ce point de dissociation où il se spécialise selon des directions uniques, telles que l'Impressionisme et l'Expressionisme. L'analyse classique de l'harmonie cesse d'être applicable à cette époque. Vouloir analyser la musique de Debussy serait, selon la poétique expression de Paul Dukas, dans un article sur la première de *Pelléas et Mélisande*, regarder un vitrail du côté de l'ombre, privé de la lumière qui en assure les reflets ». Il faut rechercher les causes de cette impossibilité dans les divergences profondes entre le classicisme et le romantisme. Qu'il s'agisse de sa vision du monde ou de sa méthode de travail, le classique construit suivant l'ordre de l'esprit, le romantique reçoit des impressions qui agissent sur sa sensibilité. Si dans la création classique le contenu, le fond, coïncident avec la forme musicale, on les voit se séparer au cours des développements ultérieurs du romantisme; la musique cesse d'avoir son but en elle-même, elle devient de plus en plus un moyen. D'autre part, la valeur propre du son pris en lui-même s'accroît mais en même temps sa fonction change et il faut le considérer sous le nouvel aspect créé par la psychologie romantique. Tout ce processus aboutit à l'impressionisme de Debussy qui ferme le cercle de cette évolution. La volonté d'expression se manifeste dans le son même, par la valeur qu'il prend comme élément sensible. Tandis que dans la musique classique le son était utilisé constructivement, il devient à la grande époque

romantique, un moyen d'expression sentimentale; dans l'impressionisme enfin c'est en lui-même que notre sens et notre sensibilité doivent le saisir.

Si donc, pour les œuvres classiques, il est possible de rendre compte par l'analyse scientifique d'une partie de l'œuvre d'art, on obtiendrait une image absolument fautive en appliquant la même méthode à une œuvre de l'époque romantique ou postérieure au romantisme — soit que le son n'y soit plus qu'un moyen et plus encore quand il est devenu son propre but. On n'arriverait qu'à des résultats absolument superficiels et qui négligeraient tout ce qu'il y a de vivant dans cet art, car l'essentiel de la musique ne réside pas, comme nous l'avons dit, dans ses éléments constructifs, mais dans une sphère appartenant exclusivement à l'ordre sensible, au sentiment et que l'on ne peut donc comprendre que par un effet de pénétration psychologique et nullement par l'analyse.

A la prédominance de ces éléments sensibles se rattache l'importance croissante de l'harmonie à mesure que se développe le romantisme. Si le contrepoint est de nature intellectuelle, s'il exprime la tendance à jouer avec un thème, avec des lignes, c'est le sentiment qui prime dans un accord, en harmonie, d'abord sous les formes les plus étroitement déterminées et les plus simples du majeur et du mineur et surtout dans les harmonies différenciées et les combinaisons sonores du dernier romantisme. Il nous faut donc tenir compte, même pour notre méthode de recherche, du glissement qu'ont subi les bases mêmes de la volonté d'expression. C'est l'œuvre d'art qui est l'élément primaire, la méthode l'élément secondaire. La méthode dépend de l'objet dont nous voulons acquérir la connaissance scientifique et cette connaissance devra partir des conditions fondamentales d'existence de l'objet. Notre étude des œuvres de la dernière période du romantisme devra donc se soumettre à une autre méthode que celle qui s'applique aux œuvres classiques. C'est sur ce point qu'a porté l'effort d'Ernst Kurth dans ses études sur Wagner. Il fait passer au premier plan le moment psychologique. Il ne part plus de la technique pour pénétrer la structure intime de l'œuvre, mais il va du dedans au dehors; l'étude scientifique de l'œuvre d'art doit partir du créateur, de son temps pour aboutir à la technique. Kurth opère en première ligne avec la notion d'énergie : l'harmonie correspond essentiellement à une libération de forces. Son phénomène fondamental est une modification de certains états de tension de nature physique et dont la cause est dans les sons, dans leur force vivante et créatrice. Cette tension qui aspire à se libérer dans le mouvement, Kurth l'appelle « énergie » et il distingue, suivant les formes sous

lesquelles elle apparaît, une énergie cinétique et une énergie potentielle. L'énergie cinétique se manifeste sous la forme de la ligne, de la mélodie. Chacun des sons est porteur d'une tension qui cherche à se libérer et c'est ainsi que naît la ligne, c'est-à-dire le courant même des forces qui se manifestent sous forme sonore. L'essentiel n'est pas la succession des sons, mais le mouvement résultant de cette tension, de cette aspiration au mouvement.

L'énergie potentielle est au contraire l'état d'énergie psychique d'un mouvement contenu. Si en effet les sons, supports de la force qui court à travers une phrase linéaire s'organisent en un accord, cette force de tension passe tout entière dans l'accord obtenu qui à son tour tend à se résoudre par le mouvement.

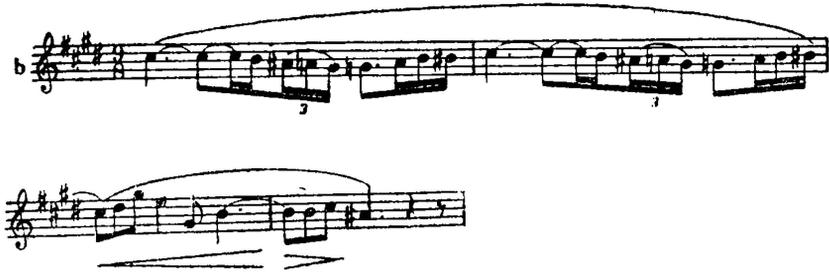
Ainsi s'établit, comme une sorte de cadence psychique, l'alternance entre l'accord de tension et l'accord de résolution. En face de ce processus énergétique il y a maintenant sa matière : la sonorité. Ce sont les deux pôles de la musique. Or l'histoire montre que ces deux pôles sont rarement de force égale. On constate comme des déplacements du centre de gravité musical qui mettent l'accent principal tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre pôle, selon l'alternance des styles. Si chez Wagner l'élément sensible et l'élément énergétique s'équilibrent encore, le pôle de la sensibilité prédomine presque exclusivement dans l'impressionnisme, le pôle de l'énergie dans l'expressionnisme.

Reportons à l'œuvre de Debussy ces éléments énergétiques de la musique. Bien que l'impressionnisme n'explique nullement tout Debussy, car l'évolution de son temps se retrouve dans son œuvre, c'est toujours sur la sonorité, sur la couleur que — psychologiquement — se fonde chez lui la création musicale. Souvent apparaît un style mixte où l'impressionnisme vient se mêler à l'expressionnisme linéaire. On s'efforcera de tenir compte dans la mesure du possible de cette évolution du style musical chez Debussy.



L'exemple *a* présente une création mélodique de la période pré-impressionniste (cf. également la mélodie des flûtes (et cors) de *la Damoiselle élue*. Pt. part., p. 9). Nous y trouverons plus d'énergie cinétique que dans

l'exemple suivant de *l'Après-midi d'un Faune* (Pt. part., p. 10).



En comparaison de Wagner, la mélodie de la *Damoiselle élue* ne développe qu'une énergie minime, indiquée par la ligne même de la mélodie qui évite de monter trop énergiquement par exemple dans les mesures 9 à 12. La répétition dans les mesures 9/10 et 11/12 comporterait une forte tension et un nouvel élan si la position des octaves était renversée, c'est-à-dire si le mouvement commençait par l'octave inférieure pour se prolonger à l'octave supérieure. Telle n'est pas la volonté d'expression de Debussy. Sa mélodie ondule, s'abaisse et s'efface en un pianissimo. Cependant nous constatons dans ce type de création mélodique la présence d'une énergie relativement forte et l'élan de la ligne s'étend à plus de quatorze mesures. Le début du quatuor à cordes offre une manifestation encore plus vigoureuse d'énergie cinétique. Il y a une poussée de force qui s'élève puis décline pour se résorber ensuite en un mouvement ralenti (cf. également : *Le balcon* dans les *Cinq poèmes de Beaudelaire*). Les exemples *a* et *b* offrent une opposition intéressante. Les deux thèmes offrent au point de vue purement visuel une certaine ressemblance en ce qu'ils sont pour ainsi dire suspendus comme une guirlande entre deux tons ; l'exemple *a* entre *la#* et *fa#*, l'exemple *b* entre *ut#* et *sol*. Le thème du *Printemps* fait distinctement apparaître un élan d'énergie ascendante qui pousse jusqu'au *ré#* pour revenir ensuite aux intervalles *fa#*, *la#*, trait mélodique tout à fait caractéristique de l'impressionnisme.

Dans l'exemple de *l'Après-midi d'un Faune*, au contraire, nous n'avons nullement l'impression d'une tension appréciable, bien que le thème occupe dans l'échelle des sons un espace beaucoup plus grand que dans l'exemple du *Printemps*. Les notes du passage qui monte pour retomber ensuite, n'enferment aucune volonté de tension, elles n'ont pas de force expansive. Ce sont des sonorités légères, suspendues et l'aisance de leur ondulation

renforce l'impression de sensualité auditive que donne chaque note prise séparément. Le son n'est plus perçu dans la ligne, c'est-à-dire comme énergie cinétique, mais en lui-même et comme élément purement sensible.

Or, ce moment psychologique, dont l'auditeur reçoit l'impression directe, laisse aussi sa trace dans la technique de l'auteur. Examinons plus exactement les exemples précités et surtout du point de vue de leur dynamisme. Nous trouvons dans l'exemple *a* un crescendo dont le maximum d'intensité coïncide avec le point le plus élevé de la ligne ; l'élément cinétique-énergétique se résout techniquement, dans un renforcement du son : ce crescendo qui nous conduit au maximum de tension fait apparaître plus clairement l'énergie et fait naître chez l'auditeur le sentiment d'une libération d'énergie accumulée. Il en est autrement dans l'exemple *b*. Nous y trouvons également un crescendo, mais autrement situé. Au premier abord, il semble en contradiction avec la ligne musicale du thème. Or ce rapport entre la ligne dynamique et la ligne mélodique ou d'une façon générale la ligne du mouvement est très important pour l'impression qu'en recevra la sensibilité de l'auditeur. Le dynamisme est pour ainsi dire l'indicateur d'énergie de la ligne mélodique et s'il n'y a pas coïncidence, mais glissement, décalage entre la ligne mélodique ou plus généralement la ligne de mouvement et la ligne dynamique, si les deux forces, au lieu de se combiner, s'opposent, l'énergie manifestée sera moindre ou même manquera tout à fait. Nous en revenons à insister sur l'importance de la sonorité pure dans l'impressionisme. L'exemple *c*, tiré de *Pelléas et Mélisande* (cf. part. p. 80, les deux premières mesures) présente un cas semblable, sauf qu'ici la ligne mélodique continue à monter tandis que la ligne dynamique descend.



En réalité, l'intervalle *ut, fa* dans la première mesure ne nous donne aucune impression de tension. C'est seulement ensuite, quand la phrase descend, que nous avons le sentiment qu'une pesanteur agit, et c'est encore une manière de tension (voir comme exemple particulièrement net d'opposition entre la ligne de mouvement et la ligne dynamique, le début du troisième acte mesures 6 à 8 du *Tristan* de Wagner). L'impression est même plus sensible lorsque la ligne mélodique monte, la

ligne dynamique restant elle au même palier. Bien qu'il ne soit nullement admissible d'admettre — au sens de Kurth — l'identité des notions de dynamisme et d'énergie, l'élément énergétique se manifeste fortement dans le dynamisme; une mélodie ascendante, contenant de forts éléments de tension doit en même temps, subir un renforcement dynamique si elle veut en même temps, se charger d'énergie, ou plutôt : la tension interne passera dans l'image mélodique et la chargera d'une puissance d'expansion qui se résoudra en dynamisme.

A côté du dynamisme l'impression d'énergie exige aussi, indiscutablement, un élément « agogique ». Étudions, d'abord à ce point de vue, le début de *Nuages*. C'est un exemple type d'impressionisme excluant toute sensation d'énergie. Seule la courte phrase des hautbois en donnerait un pressentiment, sous forme d'une brève poussée dynamique (cf. également *Nuages*, pt. part. p. 2. Mesures 1 à 3, cor anglais). Cette poussée est très caractéristique des thèmes et des lignes mélodiques de l'impressionisme. L'énergie ne se manifeste qu'en un seul point et au début;



au lieu de se muer en force ascendante, de développer une ligne ample qui s'élève d'abord pour retomber ensuite, elle ne se fixe que sur un son et n'a plus que la force d'en animer quelques autres pour s'effacer, comme épuisée déjà. C'est ainsi que naît la ligne mélodique courte, l'un des moyens d'expression typique de l'impressionisme. *Pelléas et Mélisande* représente le point culminant de la technique impressionniste, mais en même temps ce point s'y trouve déjà dépassé. Cette œuvre toute d'allusion et de rêve, dans l'esprit du symbolisme de Maeterlinck, s'appuie musicalement sur la technique impressionniste, cependant on y constate aussi l'affleurement de forces vraiment cinétiques qui se développent dans la période suivante d'expressionnisme orchestral. Les principales œuvres représentatives de cette période sont *la Mer*, *Iberia* et les *Préludes* (cf. notamment les passages de *la Mer*, pt. part., p. 84. viol. qui présentent un grand élan d'énergie ou le puissant crescendo final de la même œuvre). Nous retrouverons la plus forte manifestation de tension cinétique étendue à un long ensemble dans le *Martyre de Saint-Sébastien* (cf. Prélude). L'énergie cinétique s'y révèle clairement. Elle se déploie librement dans la grande montée toute

chargée de tension qui culmine à la mesure 13 pour redescendre par ondulations jusqu'à l'issue de la phrase et poursuivre ensuite son déclin. Pendant les deux dernières mesures de cette phrase, un deuxième trait se détache et monte des basses, plus court mais soutenu par une réelle tension d'énergie. Etudions comme précédemment le rapport de la ligne mélodique à la ligne dynamique, nous ne constatons plus de décalage, mais les deux lignes réagissent dans le sens positif l'une sur l'autre, ce qui, techniquement, soutient effectivement la transformation d'énergie latente en énergie exprimée. Le début du *Martyre de Saint-Sébastien* auquel nous faisons allusion contient un grand trait de sonorité dans lequel l'accord à trois sons mineur (ou majeur) suit d'un mouvement parallèle la voix de dessus.

Mais alors, une question se pose? Comment l'impressionisme arrivera-t-il à développer ces traits parallèles? Faisons pour le moment abstraction de cet exemple qui ne porte plus le sceau authentique de l'impressionisme. On se trouverait évidemment conduit à expliquer ces traits parallèles par un fort courant énergétique qui, sans se résoudre en énergie potentielle, entraîne dans son sillage toute la masse sonore, comme si la ligne mélodique était assez forte pour prescrire leur chemin à toutes les autres lignes. Mais si nous admettons cela, nous nous trouvons fatalement en conflit avec cette conception fondamentale de l'impressionisme, que le courant cinétique-énergétique, ne se manifeste que très faiblement et se trouve par suite incapable de développer assez de force pour avoir encore une influence sur les autres lignes de sonorité. Or, c'est un fait que précisément à l'époque de l'impressionisme les lignes parallèles ont pris une importance qu'elles n'avaient jamais eue depuis le moyen âge. Il doit donc y avoir une autre solution.

Il faut partir du son lui-même et distinguer psychologiquement les formations parallèles impressionnistes et expressionnistes. L'impressionniste part du son; il n'envisage pas toute la ligne mais le son lui-même — et il y a là une analogie avec la conception que l'on avait des parallèles au moyen âge. Là aussi, dans les organums, on envisageait, non pas la progression du son, mais le son en lui-même, si bien qu'une formation parallèle en seconde ligne n'avait pas une importance considérable. Mieux encore, l'impressionniste ressent d'une manière analogue la couleur qui se situe entre deux sons. Lui aussi tient compte, en une certaine manière, de la ligne, non pas dans son développement d'ensemble mais bien plutôt en progressant par étapes, en allant de la sonorité à l'intervalle et de l'intervalle à la sonorité. Or le cas peut se trouver où, même dans l'impressionisme,

surviennent des traits parallèles assez rapides pour rendre impossible notre première explication. Dans un cas semblable, la totalité du passage doit être considérée comme une unité de couleur, un complexe coloré et non pas comme une ligne énergétique qui, psychologiquement, constitue un élément expressionniste. Notre exemple nous offre au fond une combinaison de ces deux éléments psychologiques fondamentaux. La ligne, même forte, ne possède pas encore la force suffisante pour entraîner à elle seule tous les complexes. Quoique l'on sente bien que cette force cinétique exerce son influence sur l'ensemble du mouvement, c'est d'autre part l'élément impressionniste qui soutient le mouvement pour parcourir le même chemin à travers les mêmes lignes de sonorité, en partant du motif de la couleur. Nous nous opposons ici à l'opinion de Kurth. Comme le montre la pratique, la couleur comporte en elle-même une impulsion cinétique; elle n'est pas absolument statique. Nous devons admettre qu'il y a là une force, une volonté de mouvement, incomparablement plus délicate que la force cinétique mais qui existe et agit même dans le son pur, seule et indépendamment de l'énergie cinétique.

Ce processus peut être également éclairé par la psychologie de la répétition des sons chez Debussy, avec une netteté moindre toutefois, car il a employé ce procédé de façons différentes aux différentes époques de sa création. La différence qui apparaît à cet égard entre *Pelléas* et *le Martyre* éclaire assez bien la question. Avant Debussy, les répétitions de sons, que ce soit en mouvement rectiligne, ou en mouvement ondulé, produisaient de la force en alternant avec les sons secondaires. Le mouvement consciemment réprimé produisait une tension qui se manifestait ensuite avec d'autant plus d'énergie. Il en va autrement avec Debussy dans sa période impressionniste. La musique de *Pelléas et Mélisande* affectionne les mouvements ondulatoires qui ont la sérénité et le poids ou bien les répétitions de sons qui n'engendrent aucune tension, mais se caractérisent par un flottement léger et subtil excluant tout développement de force. Souvent aussi, c'est la lourdeur de l'accord placé sur la note qui réprime toute expansion d'énergie — il s'agit ici de l'énergie cinétique complètement absorbée par le son, dont il sera question par la suite. D'autre part ces mouvements ondulant ont, surtout dans les voix moyennes ou supérieures, quelque chose de mystérieux et sont chargées de forces cinétiques qui ne se manifestent à la vérité que brièvement, mais cependant avec une certaine netteté. *L'Extase de Saint-Sébastien* (transcript. piano I, 3) offre un tout autre aspect psychologique. La force de tension ne s'y traduit pas à

la vérité par des effets puissants, mais précisément peut-être cette répression de l'énergie présente qui s'exprime en accords brefs placés sur la répétition du son fait sentir plus distinctement encore la force dont le passage est chargé. Ce n'est pas le calme qui règne ici, c'est l'animation et l'énergie à sa plus haute puissance (cf. également *Préludes I. Le vent dans la plaine* où la répétition du son est utilisée tantôt pour développer de l'énergie, tantôt pour agir plus vivement par le son sur la sensibilité de l'auditeur).

Enfin la façon dont sont traitées les lignes mélodiques dans les voix de chant, donne encore des indications nettes sur ce développement de la ligne d'énergie. Que l'on compare la langue de *Pelléas*, rêveuse et toute en allusion avec les formations mélodiques du *Martyre de Saint-Sébastien*. C'est peut-être ici que nous assistons avec le plus de netteté à cette résurrection de l'énergie. De grands arcs mélodiques d'une beauté classique s'offrent à nous et nous les retrouvons dans le chant des instruments.

Si, jetant un regard en arrière nous résumons encore une fois les recherches sur l'énergie cinétique dans les œuvres de Debussy nous arrivons aux résultats suivants : L'expansion de forces énergétiques atteint son point le plus bas dans la période de style impressionniste, mais s'élève en passant par le style de l'expressionnisme orchestral jusqu'à la période du néo-classicisme dont le *Martyre* doit être considéré comme l'œuvre principale.

Considérons, maintenant l'énergie potentielle. Là, non plus nous n'arriverons pas, conformément au développement interne des œuvres de Debussy à un résultat unique. Il va de soi que là où des énergies cinétiques n'apparaissent pas, des énergies potentielles ne peuvent pas non plus, se développer. Comme dit Kurth : l'énergie cinétique à son plus faible degré possible, se trouve absorbée dans la sonorité. Mais que va-t-il en être d'*Iberia* où Debussy utilise des mélodies populaires? Il arrive généralement, que l'on constate bien la présence d'énergie cinétique mais qu'elle ne se transforme pas en énergie potentielle. L'énergie cinétique ne pénètre pas la sonorité, mais glisse à sa surface, si bien que l'énergie et le son, en tant qu'il affecte la sensibilité, subsistent l'un à côté de l'autre ; le résultat est dans ce cas, une ligne de force qui se meut sur un fond sonore pour ainsi dire statique (cf. également le rapport entre les lignes mélodiques, d'une énergie d'ailleurs très réduite et le fond de sonorité dans *Rondes de printemps* et *Gigues*). Passons maintenant à l'exemple du *Martyre* mentionné à l'occasion des formations parallèles. Là non plus il n'y a pas transformation d'énergie cinétique en énergie potentielle.

Nous avons affaire à des faisceaux d'énergie de faible tension, orientés parallèlement et qui traversent la sonorité en directions semblables et à égale distance les uns des autres. Ils ne se transforment donc pas en énergie potentielle et la sonorité subsiste seulement comme couleur. Le son de son côté, pour des raisons de coloration parcourt le même chemin et soutient ainsi le mouvement. On arrive à avoir d'une part, des lignes, de l'autre une impression de couleur et c'est à bon droit que l'on parle de lignes colorées. Cette coloration de la ligne s'exprime aussi dans des passages à l'unisson comme la ligne mélodique du chant. Il y a bien ici aussi action énergétique, mais elle n'empêche pas de considérer ensuite le son en lui-même comme couleur et ainsi naît la ligne, qui est bien énergétique, mais qui ondule avec la sérénité et la distinction propres à Debussy. S'il y a plusieurs de ces lignes, il en résulte un nombre correspondant de faisceaux d'énergie qui, au moment donné, peuvent naturellement s'opposer ou se fondre l'un dans l'autre ou, par eux mêmes, rayonner ou se résorber, c'est-à-dire que leurs différentes lignes d'énergie peuvent diverger ou converger en renouant à leurs directions parallèles. D'autre part, elles peuvent également déboucher dans un complexe sonore et être absorbées par lui, ce qui équivaut à l'anéantissement de la force énergétique proprement dite. Il n'y a pas transformation d'énergie potentielle, à l'exception de passages de cadences, introduits sciemment et où l'énergie potentielle est intentionnellement employée comme moyen d'expression.

Les considérations précédentes entraînent une façon absolument nouvelle de considérer le son en lui-même. L'accord classique devait être utilisé dans la ligne musicale, la cadence, le rapport tonal. C'est dans sa sonorité, sa coloration, qu'il faudra maintenant rechercher sa valeur propre. Chaque son représente dans l'œuvre impressionniste un élément coloré. L'accord parfait majeur lui-même aura la même fonction ; toute sa valeur résidera dans sa coloration et non pas dans sa position tonale. Il est vrai que dans les œuvres plus tardives le style de Debussy se simplifie. On peut parler, comme nous l'avons dit, d'une période néo-classique ; cependant cette valeur propre de la sonorité y subsiste et il y aura action et réaction entre elle et l'énergie cinétique qui reparait en même temps que la ligne. En envisageant le son comme couleur pure, on élimine du même coup la notion de poids, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de nécessité à résoudre des notes qui, d'un point de vue purement technique seraient utilisables comme soutiens ou comme dissonances. Au concept de poids se substitue celui de masse que Kurth définit comme une force d'attraction

s'exerçant entre des unités de son qui se joignent en agrégats sonores.

Le concept de dissonance disparaît. Ainsi toutes les formations d'intervalles, qu'ils soient purs ou exagérément réduits, ne représentent que de petits éléments colorés dans la couleur, soit que cette couleur se présente clairement avec des bords nettement délimités, soit qu'elle se traduise par une sensation qui séduit confusément l'oreille, soit qu'elle ne se constitue en unité que par l'enchaînement de sons successifs (que j'ai définis comme accords statiques dans le mouvement. Citons surtout comme exemple le début des *Collines d'Anacapri* et de la *Cathédrale engloutie* et le *Martyre*, I, 3, part. piano, p. 29, mes. 3). Si d'ailleurs il y a chevauchement, fusion des éléments sonores, il faut distinguer entre les éléments sonores vraiment statiques qu'en analyse théorique on peut considérer comme des degrés de cadence confondus et les traits de sonorité conduits en opposition l'un avec l'autre. On comparera par exemple *Pf. Suite (Cortège, fin)* ou les mesures 76-78 de *Lindaraja* avec l'introduction au *Martyre*, à partir de la mesure 22, où à un trait de sonorité descendante en succède un second, écrit, il est vrai, à l'unisson seulement ; mieux encore dans la *Chambre magique*, la série statique de mouvement (premier trait) (cf. notre exposé sur la série statique de mouvement au chapitre suivant) opposée à la ligne des thèmes aux voix moyenne et basse. Il s'agit donc ici déjà de courants colorés dont les différents complexes se joignent à un moment donné avec une intensité plus ou moins grande en une chaude coloration, ou ne font que s'effleurer en produisant pour ainsi dire des étincelles de couleur. Nous nous trouvons donc en présence d'une différence essentielle. Nos premiers exemples représentent en dernière analyse quelque chose de purement statique, par amalgame des éléments sonores ; les deux derniers exemples, pris à un point quelconque de leur développement présentent la coupe verticale de deux grandes lignes de sonorité qui, et d'abord pour des raisons de mouvement, ne peuvent s'unir en intensité et où cette union apparaît sous une forme aussi sensible que dans les exemples statiques d'abord cités.

L'effacement des cadences, le relâchement de leur forte articulation, marquent au point de vue technique le moment où Debussy passe de la conception tonale à une conception fondée sur la couleur et ce changement s'accomplit de bonne heure. La musique de Debussy doit être en général considérée du point de vue de la couleur et, pour le dire tout de suite, la cadence comme élément constructif se trouve, pour l'essentiel, remplacé par la séquence. On n'a pas épuisé la valeur propre des pédales, des points

d'orgue d'inertie (1), des séries statiques de mouvement (2) quand on a dit qu'ils avaient une valeur d'effacement, mais ils ont bien plutôt à remplir une mission d'union, de liaison, à répondre à des exigences de forme. La combinaison de complexes colorés de grande étendue se produit d'une part par juxtaposition directe, au cours de laquelle la couleur nouvelle, produite pour ainsi dire par frottement dans l'intervalle, fournit le moyen de liaison. Mais fréquemment nous avons affaire à de la couleur fluente ; dans ce cas ce sont précisément les pédales ou les séries statiques de mouvement qui, traversant les chaînes d'accord, font la liaison. La couleur, se modifiant à leur contact, passe insensiblement, comme un flot en mouvement, à d'autres nuances et établit ainsi dans la coloration, une alternance de moments distincts. L'importance des séries statiques de mouvement augmente encore du fait qu'elles sont employées comme thèmes (cf. début des *Nocturnes*) ou deviennent génératrices de formes comme dans la *Chambre magique*, citée plus haut, où tout le processus musical s'offre à nous à côté de la ligne thématique dans cette série statique de mouvement qui modifie entièrement sa fonction et se transforme en élément linéaire. Le début de la *Sérénade of the doll* (Children's Corner 3) représente simplement un mouvement latéral, c'est la ligne statique de mouvement qui représente la ligne stable, contre laquelle se meut une autre ligne, la ligne mélodique. Pendant presque tout le cours du morceau cette sorte de mouvement latéral est conservé (cf. également *The snow dancing*). La forme constituée par cette opposition d'un élément statique au mouvement est de beaucoup

(1) Par « points d'orgue d'inertie » il faut comprendre ceux qui, au contraire des points d'orgues porteurs d'une immense tension comme chez Beethoven et chez Bruckner, ne tendent nullement à élever la tension et éveillent une impression de vague, d'uniformité. Ils ont leur origine dans la loi d'inertie agissant dans l'accord, d'après laquelle les différents sons et surtout ceux des basses ont tendance à défendre leur place jusqu'à ce que l'harmonie rende leur position intenable.

(2) La « série statique de mouvement » est une série englobant dans son cercle d'action des notes secondaires séparées par de petits intervalles et comportant de ce fait le mouvement. Cependant elle a psychologiquement un caractère statique et constitue une conception qui englobe le vieux concept du point d'orgue, celui des pédales, la vieille notion de l'ostinato et tous les mouvements de stagnation (rectilignes ou ondulatoires) dans lesquels s'exprime sur de plus longs passages la loi de l'inertie. Leur criterium ne consiste pas dans une particularité technique mais dans leur effet, dans l'impression du statique. Leurs notes peuvent être en série chromatique, le mouvement peut se resserrer ou s'étendre ; la série statique de mouvement peut également se décomposer en plusieurs périodes qui s'alignent en séries ou se succèdent en séquences. Elles peuvent présenter un élément formel comme par exemple dans le *Martyre*, la *Chambre magique* (cf. le début, puis les mesures 8 et plus loin 18, les mesures 23, 28, 29 et 31-32, enfin les mesures 42 et 49) ; nous voyons ici les différentes phases d'une de ces séries statiques de mouvement qui se réduit, se contracte et finit par renoncer au mouvement et par s'immobiliser.

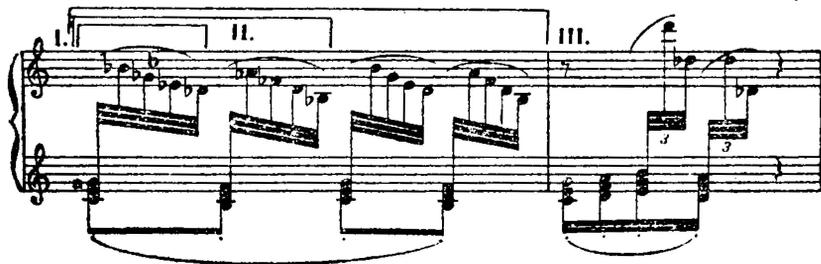
la plus fréquente chez Debussy, mais on constate aussi la présence de deux lignes de mouvement contre une ligne d'immobilité. Quand on considère de ce point de vue les œuvres ultérieures de Debussy à partir de la période d'expressionnisme orchestral, on trouve que son écriture musicale prend de plus en plus une forme contrapuntique. Voir dans cette vue beaucoup de Préludes, par exemple les *Cloches à travers les feuilles* dans le deuxième recueil des *Images* pour piano, 1908, les *Trois Chansons de Charles d'Orléans*, 1908 et *Trois Ballades de François Villon* 1910. L'exemple le plus typique est offert par la Sonate pour flûte, alto et harpe de 1916, bien que Debussy y reste encore harmoniste, en ce sens que la sensualité auditive y joue un rôle prédominant à côté de l'élément linéaire, sous une forme plus ascétique, il est vrai ; cependant, les traits sonores se sont affinés et se sont développés en lignes sonores plus étendues.

La séquence représente un des principaux moyens employés par le haut romantisme pour renforcer ses effets. (Cf. Wagner et Bruckner). Comme les différents sons dans la mélodie, ce sont dans la séquence, des phrases mélodiques entières qui sont emportées par un trait de mouvement, où elles figurent en unités constitutives. On pourrait donc définir la séquence comme un trait mélodique qui ne se compose pas de sons, mais de motifs entiers et même de motifs avec tous leurs complexes sonores (Kurth. Harm. rom. p. 335). Si la séquence multiplie sa valeur énergétique, elle accentue d'autre part l'élément de sensualité auditive. Les exemples suivants de *Pelléas et Mélisande* rendent compte de la façon dont Debussy utilise la séquence.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, marked with a piano (*p*) dynamic, consists of two staves. The upper staff features a series of chords and melodic fragments, while the lower staff provides a more active accompaniment with moving lines. The second system, marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic, also consists of two staves. The upper staff continues with complex harmonic textures, and the lower staff features a more rhythmic and harmonic accompaniment. Both systems illustrate Debussy's use of sequences and complex harmonic textures.

Si dans cette œuvre de nombreuses formes de séquences trahissent de forts courants énergétiques (cf. par exemple, pt. Part. p. 347-348, mes. 1, part. p. 227, mes. 6, à p. 228, mes. 10), l'exemple *a* ne laisse à aucun degré s'établir le sentiment d'une énergie présente. Nous nous trouvons en présence d'une séquence de couleurs ; un arc de séquence matérialise pour ainsi dire un complexe de couleur en même temps qu'un complexe d'expression et ce complexe d'expression se trouve à nouveau présenté sous une autre couleur par le deuxième arc de séquence.

Cette forme de séquence représente donc un cas de liaison par la couleur. Telle est la figure que prend pour nous la mesure I. Passons à la mesure II : nous obtenons une nouvelle séquence et chaque mesure représente pour son propre compte un petit chant de séquence. Le quatrième petit arc de séquence n'est plus tout à fait complet, mais passons à l'exemple *b* et nous comptons trois arcs de séquence qui se fondent en un seul. A vrai dire, il faut reconnaître que ces grands fragments de séquence ne représentent plus à proprement parler des séquences (cf. par contre le passage cité de *Pelléas* pt. part. p. 347; ici nous voyons reparaître, dans deux mesures une séquence dans le sens traditionnel, d'où le renforcement de l'impression d'énergie). Car elles s'appuient toutes deux sur la même note de base. Cette formation de séquences dans lesquelles de petits groupes de séquence s'accrochent en séquences statiques de plus grande étendue est typique pour la manière de Debussy. Pour lui, dans certains morceaux, la séquence tient lieu de cadence et de modulation et devient le support d'un élément formel plus vigoureux qu'au temps du classicisme et du haut romantisme où la cadence et la modulation soutenaient encore, en partant de l'harmonie, toute la constructoin musicale. Pour bien comprendre cet élément de liaison que constitue la séquence chez Debussy, il nous faut faire encore un pas en avant et il nous paraît y avoir lieu d'entreprendre ici une étude plus approfondie et de fonder sur une base nouvelle ce concept de séquence. La pièce *Brouillards* (Préludes II) est particulièrement intéressante à cet égard. Nous en citerons quelques mesures.



*a* et *b* représentent les deux parties de la séquence fondamentale, I la séquence fondamentale ; II la séquence plus petite, animée, III la grande séquence statique.

Si nous voulons comprendre la technique de l'ensemble du morceau en partant de la séquence, il nous faut prendre de toutes petites tranches de séquence et nous affranchir de l'ancienne conception de la séquence. Dans la première mesure, chaque croche représente en soi une de ces petites tranches, que nous appellerons séquence fondamentale (I). Elles s'unissent ensuite en deux tranches plus étendues (II) et constituent ainsi à l'intérieur de la première mesure une séquence statique (III), telle que nous en avons vu plus haut. La séquence harmonique devient ainsi de plus en plus petite, la double base harmonique, condition générale de la séquence (tout chant de séquence exige au moins deux harmonies différentes) se trouve fondu dans la sonorité. C'est l'élément *rythmique* qui devient le signe distinctif de la formation d'une séquence ; son *critère* cesse de résider dans l'harmonie ; l'harmonie peut-être modifiée dans chaque petite tranche de séquence ; seule subsiste l'égalité rythmique, la séquence se trouvant répétée dans des tranches rythmiques de plus ou moins grande dimension. Dans l'ensemble de la composition une suite en séquence se compose donc de petites séquences fondamentales (représentant les plus petits fragments colorés) ; puis viennent généralement des suites statiques de séquences, enfin une superposition des suites de séquences modifiant la couleur et affaiblissant ou abolissant même l'impression d'énergie. Si nous poussions à ces dernières conséquences, cette conception de l'évolution de la séquence fondamentale, nous arriverions aux considérations suivantes : la double base harmonique nécessaire à la séquence disparaît. Sa caractéristique devient le rythme seul.

Chaque suite de mouvements rythmiquement égaux pourrait être qualifiée de séquence ; nous aboutirions ainsi au rythme pur comme seul moyen de liaison et nous pourrions revenir par analogie avec ce que nous avons dit plus haut à la vieille séquence décomposée en éléments très courts. En pourquivant nous trouverions dans cette séquence fondamentale de nature purement rythmique une confirmation de ce que nous avons avancé au sujet des formations parallèles de l'impressionisme. L'ultime conséquence serait en effet que chaque son représente une chaîne parallèle impressioniste et pour ainsi dire une de ces séquences fondamentales réduite à sa forme primitive, le rythme se trouvant également réduit au minimum. Nous arriverions ainsi à une explication du mouvement par

la couleur, en excluant complètement l'énergie cinétique. La séquence fondamentale n'a de véritable importance comme moyen de liaison que si elle se constitue en groupes plus étendus, généralement de nature statique (cf. *Les fées sont d'exquises danseuses*, Préludes II, p. 22-23, également *Des pas sur la neige*, Préludes I). Dans ces derniers exemples, les formations de séquences apparaissent sous forme purement rythmique dans la ligne et relient de cette façon des faits harmoniques. Si elles restent statiques, elles apparaissent, en technique pure, sous la forme de l'Ostinato. La séquence, telle que nous l'avons présentée est parallèle à la diminution de l'énergie ; dans les périodes ultérieures de la création de Debussy où il y a renforcement de l'énergie, par exemple dans *Iberia*, on trouve plus fréquemment à côté de séquences de cette nature, des séquences résultant de l'énergie cinétique (pt. part., p. 7, mes. 3, 8 p. 83-86). Le *Martyre de Saint-Sébastien* n'offre au contraire en dehors de séquences statiques que de faibles amorces de cette énergie cinétique.

Par cette étude de la séquence, nous avons atteint les frontières de l'harmonie et de la forme ; toutes ces analyses partielles établissent que la tonalité de la couleur est le seul point de départ possible pour une étude des œuvres de Debussy et c'est aussi le résultat d'une évolution historique.

Si nous considérons essentiellement l'harmonie chez Debussy un premier rapport s'établit d'abord avec la musique russe, dont l'exotisme a rajeuni et fécondé la musique européenne, qui l'a enfin affranchie des formes classiques, a affiné, nuancé, sa capacité d'expression ; mais un second apparaît aussi avec le romantisme allemand, avec Richard Wagner. Ici les lignes les plus subtiles de l'inconscient se développent avec grandeur et créent un lien toujours présent encore qu'à peine visible entre les volontés d'expression opposées de deux périodes.

La musique reste toujours la musique et si les volontés d'expression alternent périodiquement c'est que l'accent qu'une période déterminée mettait sur certains éléments a passé sur d'autres, d'où il est résulté une nouvelle orientation d'ensemble. Ces orientations nouvelles ne se font que peu à peu et sont déjà présentes, sous formes d'indications inconscientes dans la période précédente. Aussi peut-on chez les créateurs distinguer surtout deux groupes : d'abord les musiciens qui indiquent la voie en faisant passer dans la réalité artistique les apparitions fragmentaires de la période qui vient (comme par exemple Beethoven), de façon que leurs successeurs n'ont plus qu'à appuyer sur l'accent pour que survienne une pleine floraison artistique de même orientation ; et d'autre part, les musiciens qui

résumant une époque précédente, mettent la clé de voûte à l'édifice, sans indiquer consciemment de direction nouvelle. De nouvelles possibilités existent dans leur œuvre, mais à l'état inconscient et la postérité seulement aura la mission de déplacer l'accent dans la création musicale, si bien que c'est seulement par un regard en arrière qu'il devient possible d'établir le lien avec l'époque précédente, de déceler dans l'ancien les linéaments du nouveau. Wagner fut une de ces clés de voûte. Il n'y eut plus personne après lui qui continua la même direction, qui plaçât de même l'accent. Une époque s'accomplit en lui. Il épuise intégralement le problème posé par une direction.

Et par un retour en arrière, nous reconnaissons maintenant, avec une clarté toujours plus grande que le génie de Debussy a instinctivement montré le seul vrai chemin qui, de Wagner, conduisait vers l'avenir. La musique romantique s'incarnait surtout dans l'harmonie, dans une surabondance de sonorité de plus en plus chargée de sens, en réciprocité d'action avec une volonté d'expression toujours plus différenciée, entraînant à son tour un renforcement nouveau de l'élément énergétique toujours plus passionné, plus violent, qui vient s'exprimer dans la ligne. Les deux éléments, l'élément énergétique et l'élément sonore pur, tendant vers la couleur, se renforcèrent réciproquement et trouvèrent leur achèvement dans Wagner, dans la mesure où ces deux éléments pouvaient se développer en restant juxtaposés. Si les héritiers directs de Wagner se consacrèrent à une vaine tentative pour cultiver l'un à côté de l'autre ces deux éléments, il apparaît de plus en plus nettement avec le recul du temps qu'il n'y avait plus de développement possible dans ce sens, que la seule possibilité qui subsistât, était de développer séparément les deux éléments. Ce fut alors, d'un côté Schönberg qui poursuivit jusqu'à ses dernières conséquences le développement du moment énergétique dans l'expressionnisme, tandis que pour le son pris comme couleur, on ne parvenait pas en Allemagne à tirer les dernières conséquences de l'harmonie wagnérienne ; il y fallait un artiste prédestiné par sa race à avoir un très vif sentiment du son comme élément coloré pittoresque. Ce fut la mission que remplit Claude Debussy dans l'impressionnisme. L'essentiel du développement qui s'est poursuivi de Wagner à Schönberg, et de Wagner à Debussy réside donc dans le domaine de l'énergie et, respectivement, du sens psychologique de la couleur. Cette évolution paraît parfaitement justifiée et logique si l'on considère le présent où nous voyons ces deux éléments, mélodie et couleur, après avoir subi dans l'expressionnisme et dans l'impressionnisme une sépa-

ration nécessaire se rejoindre dans l'unité, la « ligne colorée » d'une période néo-classique. Comme nous l'avons vu au cours de cette analyse, surtout en ce qui concerne l'énergétique, le concept de l'impressionnisme n'est pas épuisé avec Debussy qui ne représente qu'une période de son développement. Si la musique de Debussy part toujours du son pris comme couleur, des éléments de nature mélodique-énergétique apparaissent par la suite et viennent contredire l'impressionnisme pur. Debussy pratiquait l'harmonie et c'est l'harmonie qui est en dernière analyse la clé de son œuvre. Si l'impressionnisme pur correspondait à une harmonie en stagnation, celle-ci en se développant toujours davantage dans le sens linéaire redevient fluente; c'est maintenant un flux de couleur où l'élément coloré et l'élément linéaire s'équilibrent. Une mort prématurée a empêché Debussy de développer intégralement le problème de la ligne mélodique, mais son développement, l'œuvre de sa vie, l'objectivation croissante de son art, a trouvé son accomplissement dans la musique d'aujourd'hui, dans le style de l'objectivité nouvelle, dans le parallélisme d'une nouvelle période classique. Ainsi l'importance historique de Debussy, dont le développement interne va de l'impressionnisme des *Nocturnes* et de *Pelléas* par l'expressionnisme orchestral (*la Mer*, *Iberia*) au style simplifié du néoclassicisme (*Martyre*, 3 sonates) est caractéristique de tout le développement de notre temps, il fait la transition du romantisme au néoclassicisme; ses œuvres mènent de Wagner à Stravinsky.

Andreas LIESS.

(Traduction J. Peyraube.)

