

Œuvres	Auteurs des Poèmes	Dates de composition	Premières auditions. Dates. — Interprètes
<b>Flûte et piano</b>			
Feuillets d'Album .....		1901	Sté de Musique Moderne pr instruments à vent. 9 mars 1901. M. George Barrère.
<b>Rêverie</b> .....	(Hurstel)	1897	G. Barrère.
<b>Petite Valse</b> .....	(Hurstel)	1897	G. Barrère.
« <b>Viens ! Une flûte invisible</b> » (flûte, piano et chant) .... (Durand et Cie)		1900	
<b>Voix et Flûte</b>			
<b>Corbelle de fruits</b> .....	(Rabindranath Tagore)	Septembre 1924	
<b>Piano à deux mains</b>			
<b>Menuet dans le style ancien.</b> .....	(Hurstel)	1897	
<b>Deux pièces</b> .....		1900	
<b>Piano à quatre mains</b>			
<b>Prélude</b> .....		1899	
<b>Do, Ré, Mi, Fa, Sol</b> (petites pièces faciles) .....		1901	
<b>Réductions pour piano 4 mains et pour 2 pianos 4 mains ou 6 mains</b>			
« <b>Images</b> », Claude Debussy, pour 4 mains et 2 pianos 4 mains .....			
<b>Rondes de Printemps</b> .....			
<b>Gigues</b> .....			
<b>Ibéria</b> .....			
<b>La Mer</b> , Claude Debussy, 4 mains .....			
<b>Le Martyre de St-Sébastien</b> , réduction piano et chant ..			
<b>La Mer</b> , Claude Debussy. Réduction : 2 pianos six mains.			Cercle Musical. mars 1908.

## UNE INSURRECTION CONTRE LA SENSIBILITÉ

Nous empruntons à l'excellente revue *Europe* l'article que voici :

Depuis un siècle au moins, les arts, sous toutes leurs formes, font appel à notre pure sensibilité. Pour mieux dire, ils tapent dessus à coups redoublés. Le but des romantiques a été, entre autres, de remplacer l'appel unique à la raison par une série de chocs sur les nerfs. Weber, Schubert, Chopin, Berlioz, Franck, expriment merveilleusement ce penchant. Avec Wagner, c'est le grand jeu : sensibilité, sentimentalité, intellectualité, mysticité. Son génie universel fait la synthèse de tous les éléments, — des plus vulgaires aux plus purs, — susceptibles d'exercer sur son auditeur un ébranlement, quel qu'il soit.

La peinture du XIX<sup>me</sup> siècle, si excellente que puisse devenir sa technique entre certaines mains, use des mêmes moyens, cherche à agir sur ses mêmes ressorts pathétiques (Delacroix). Et lorsqu'elle abandonne la mode des *sujets* mélodramatiques, propres à exciter notre sensibilité, elle n'en demeure pas moins fidèle au *motif*. Elle essaiera, par son interprétation du monde extérieur, de ressusciter notre émotion devant la nature (Corot, Millet, Monet).

Pendant un siècle au moins, il a été fait un usage, un gaspillage incroyable de la force nerveuse humaine. Notre sensibilité a été pro-

voquée sans arrêt. L'œuvre d'art n'a pas cessé de se proposer pour but la recherche de couches émotives de plus en plus profondes. Nous avons assisté à une véritable chirurgie de la sensibilité. L'art devenait de la vivisection. De là cette hystérie musicale dont la fin du siècle dernier nous a donné de riches exemples.

Une réaction était inévitable. Nous en sommes les spectateurs, jusqu'à un certain point les bénéficiaires. Le consentement universel s'est déjà mis d'accord sur l'homme qui la symbolise : Stravinsky.

Quel était le problème ? Obtenir la même puissance de réalisation, de pénétration et de conviction sans plus rien exiger de la sensibilité, sans effleurer le sentiment, sans faire appel à aucune association d'idées qui ne fût strictement musicale. Expulser violemment hors de la musique l'idée, le programme, la métaphysique, l'histoire, le symbole, tout concept intellectuel, même tout sentiment susceptible d'être traduit dans une autre forme d'art. Ainsi l'amour, la tendresse, la rêverie poétique, — bref, tout ce qu'expriment un lied de Schubert, un drame de Wagner.

Il s'agit là, en somme, d'une dégermanisation de l'inspiration musicale.

Stravinsky, dans ses dernières œuvres, ne

demande plus rien qu'aux seules progressions du pur développement musical, à la plastique orchestrale toute nue, aux volumes harmoniques en soi, aux combinaisons sonores.

Rapprochons ce mouvement du cubisme. Un artiste comme Picasso a voulu s'affranchir, lui aussi, des éléments de jouissance impure que la peinture demandait à notre sensibilité et aux formes réelles du monde extérieur. Il a, lui aussi, interrompu le trait, fragmenté les volumes trop conformes à nos représentations ordinaires, bousculé les thèmes du plaisir pictural classique. Il a morcelé le *motif* jusqu'au moment où il a été certain de ne plus rien lui devoir. Et il s'est flatté d'atteindre par là à des puissances de réalisation que les artistes du XIX<sup>me</sup> siècle auraient estimées impossibles sans le secours d'une première émotivité demandée, toute faite, au sujet, au modèle, au motif.

Voilà pourquoi les maîtres des jeunes artistes ne sont plus Beethoven ou Vinci, mais Bach et le Tintoret.

Un concert que M. Koussevitzky a récemment consacré à Stravinsky illustre admirablement cette évolution. Toute l'histoire de ce compositeur, depuis *l'Oiseau de feu* jusqu'au *Concerto pour piano et orchestre*, exprime cet effort de dépouillement et d'abstraction. Effort

puissant, presque surhumain, couronné par une singulière réussite.

Dans l'*Oiseau de Feu*, Stravinsky utilise encore toutes les ressources de l'orchestre romantique et wagnérien. Il s'y montre encore subjugué par les effets de groupements sentimentaux, chers à l'harmonie allemande romantique.

Dès *Pétrouchka*, il s'émancipe, brise l'orchestre wagnérien. Mais il utilise encore le pittoresque de Rimsky-Korsakoff, il traîne avec lui tout le grand bagage historique et populaire de Moussorgsky.

Le *Sacre du Printemps* est un épisode essentiel de l'histoire de l'art contemporain, non seulement par la valeur propre de cette étonnante partition, mais parce que la musique cesse de ne plus rien devoir qu'à elle-même. Le *Sacre* est une des seules musiques qu'on puisse entendre sans qu'elle évoque dans l'esprit aucune image visuelle.

Surprise analogue — toutes proportions gardées — à celle qui attend un néophyte des auditions musicales, lorsqu'il découvre que, dans les *Passions* de Bach, la musique ne se préoccupe pas toujours du texte. Les développements les plus imprévus surviennent quelquefois sur les paroles les moins significatives. A d'autres moments les phrases les plus solennelles ne provoquent pas la moindre émotion du chant ou de l'harmonie. L'œuvre a une architecture musicale interne. Elle se refuse à la sacrifier aux épisodes du livret, ce livret fût-il l'histoire du Rédempteur, ce texte les *Évangiles* eux-mêmes.

Le réveil de gloire dont Stendhal bénéficie nous prouve que la littérature de ces dix dernières années suit une courbe analogue. Cette évolution paraît moins spontanée, moins nécessaire, moins profonde. La littérature du dernier demi-siècle avait toujours su se conserver des coins purs. Par-dessus le fracas de la grosse production (Daudet, Zola...), elle n'avait jamais renoncé à poursuivre des formes d'expression nues, dépouillées de sentimentalité, méfiantes même de la sensibilité.

Aussi le mouvement qui s'y manifeste aujourd'hui (Max Jacob, Cocteau) n'a pas la franchise, le pouvoir de conviction qu'on voit aux courants issus de Cézanne et de Picasso en peinture, de Stravinsky en musique. Il n'en a pas moins un intérêt considérable, et nous ne devons lui ménager ni notre attention ni notre sympathie.

Si l'on essaye d'interpréter l'œuvre de Honegger à l'aide des considérations qui précèdent, on lui trouve assez vite sa véritable signification. Honegger nous apporte un compromis merveilleusement équilibré entre l'ascétisme musical dont nous avons parlé plus haut et les besoins, les habitudes auxquelles cent ans de romantisme ont accoutumé le public.

La musique française a eu quelquefois ce privilège d'humaniser les contraires. Si l'on ne considère, dans Debussy, que l'expression musicale, et qu'on laisse de côté ses découvertes de grammairien, on s'aperçoit que sa principale originalité a été d'opposer au tor-

rent wagnérien l'expression d'une sentimentalité gracieuse, classique et modérée.

De même Honegger, servi par une sensibilité musicale très riche, humanise l'orchestre inhumain de Stravinsky, réchauffe cette rhétorique polaire, y réincorpore quelques-unes de ces harmonies rondes et graves de l'orchestre romantique allemand, et lui donne cette touche de spiritualité délicate dont il trouve la leçon, derrière Debussy, dans Gounod et dans les traditions les plus constantes de l'école française.

Le tempérament de Honegger se présente comme le carrefour des trois grands courants de la musique moderne.

Avec lui, le sentiment violemment expulsé de l'expression artistique fait sa rentrée. Honegger nous apparaît dès maintenant comme un ouvrier de grande tradition, un metteur au point, un de ces génies féconds, heureux, tempérés, grâce auxquels les découvertes brutales prennent de la consistance.

Tout le désigne pour jouer un rôle considérable dans l'histoire artistique de notre époque, — ce mélange si rare de puissance et de grâce, de pureté et d'adresse, — cette verve inventive, robuste et tendre, qui a soulevé l'enthousiasme de Paris ce printemps.

Jean-R. BLOCH.

## Essais d'Interprétation

### La Suite pour le Piano

de CLAUDE DEBUSSY

Cette œuvre témoigne, tout ensemble, d'une poésie admirable et d'une raison parfaite. Elle se rattache tout à fait aux anciennes traditions françaises, à celles de l'école de nos clavecinistes.

Elle en possède les qualités d'équilibre, de mesure et d'élégance, — élégance de pensée et élégance ornementale — et ce sens de la grâce, qui, selon Abanindranath Tagore, le peintre hindou, est fait pour réfréner les mouvements excessifs des formes affectées par les émotions et le sentiment, pour rétablir la Beauté, qui règne par la tendresse et donne la dignité aux manifestations du sentiment.

Et ceci n'est pas le fait d'un hasard, ni le fruit mûr d'une inconscience hantée par des hérédités artistiques, obscurément.

L'auteur, qui se plaisait à se nommer : Claude Debussy, musicien français, sait qu'il marche dans cette voie. Il veut que nous en soyons informés avant la première note. Il prend donc garde que ses titres et sous-titres nous avisent de suite du dessein qu'il a de faire résider la part majeure de la beauté de son œuvre dans la poésie même de la pure matière musicale.

Attachons-nous donc à cette volonté qu'il a de ne concéder rien à notre appétit de thèmes sentimentaux ou de visions impressionnantes.

« Pour le Piano », *Prélude, Sarabande, Toccata.*

Un tel exposé semble (le nom de l'instrument excepté), avoir été tracé par une main

du XVIII<sup>me</sup> siècle. Il faut nous conformer à ce vœu, nettement exprimé, de ne présenter que des poèmes exclusivement musicaux.

Pourtant, nous qui savons quelles furent les prédilections littéraires — et certainement picturales aussi — de l'auteur, nous ne pouvons nous empêcher de constater qu'on trouve, dans cette musique, ces *émissions de pensées*, ces virages subits de l'idée particulières à Verlaine (qui préoccupe Debussy), ces tableaux composites qui ont, pourtant, de l'unité, et cette sorte d'*émotion sous-verbale* qui est une des signatures esthétiques du poète des Fêtes Galantes.

Ce n'est plus, cependant, la musique évocatrice d'images relativement précises, où que, du moins, chacun peut, à sa manière, préciser, de la *Suite Bergamasque*, et qui permet à l'interprète de faire, à part soi, des variations visuelles sur les thèmes (1).

Il n'y a plus, ici, qu'une suggestion discrète.

Moins que cela, même, des influences à deviner.

On y sent, seulement, que ce moderne, qui veut ressusciter le passé, par la magie d'une palette sonore nouvelle, a, quoi qu'il fasse, Verlaine, Watteau et Samain derrière lui, plus encore que Couperin.

On sent qu'il s'est promené « *En Bateau* » vers « *l'Isle Joyeuse* », qui ressemble comme une sœur à « *l'Embarquement pour Cythère* » et à « *l'Île Fortunée* » (d'Albert Samain).

On sent que les silhouettes des « *Fantoches* » lui sont familières, et qu'il a vu « *les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres* » s'élaner et s'évanouir comme des songes fluides.

Toute cette musique est, à la fois, fuyante et fixée. Elle nous mène dans un monde d'impressions vagues et cependant, aiguës, d'images entr'aperçues et aussitôt déformées, et, pourtant, toutes ces poétiques imprécisions, c'est au moyen d'une technique extrêmement nette que l'auteur les obtient, et c'est avec un crayon nerveux que l'interprète les doit dessiner.

Les lignes, les rythmes, surtout, y doivent s'inscrire en accents très *voulus*, et le jeu pianistique y doit ressembler à ces belles sanguines de Watteau, où l'on voit que la craie rouge s'est, parfois, écrasée sur le papier, et ailleurs, a glissé, ou s'est proménée doucement, guidée par une main qui savait garder toute la saveur de l'improvisation à des desins très *finis*, et où l'ombre d'un trait, d'une hachure ou d'un estompage ne saurait être ajouté.

Jeanne THIEFFRY.

(1) Signalons, en passant, que les variations *sentimentales* y sont beaucoup trop fréquentes, chez les pianistes ; notamment dans le *Clair de lune*, qui est un clair de lune pour lui-même, et où personne ne passe, que le musicien, lequel semble écouter la lumière bleue qui baigne le paysage, et qui n'est nullement romantique. Tout sentiment passionnel y est, même, si déplacé, que je n'ai jamais pu en subir une de ces interprétations *sentimentales* sans entendre cruellement sonner à mes oreilles la phrase sarcastique et terrible de Baudelaire : « L'amour est un magasin de comique encore inexploité ».

« J'ai violon, et tion avec doit mont mes vacan

« J'ach pas encore des « Ba au cours d j'ai comp scène pou Jules Ror guerre de l dre cet hi

En Nor son ballet que un act Il sera occ répétitions montée à l