

CLAUDE DEBUSSY

ET LE DEBUSSYSME DANS L'ÉPOQUE

par Charles KŒCHLIN

Aucun artiste peut-être, dans l'histoire de la musique française, ne vint plus exactement à son heure que Claude Debussy.

On ne voit pas toujours de concordance entre le meilleur goût d'une époque, et ce que réalise le génie. Quant à la mode, on peut affirmer que le génie ne la suit quasiment jamais. Il la crée parfois ; ou bien, précurseur, un musicien n'est admis qu'après sa mort. Mais il peut arriver d'heureuses coïncidences : telles analogies entre la nature de l'artiste et les tendances de ses contemporains les mieux cultivés. Ainsi, pour Claude Debussy, — encore qu'il ait rencontré bien des obstacles à cause des nouveautés de sa conception musicale. L'esthétique de son temps put être discutable : mélange de bien et de mal, comme toujours. Mais Debussy n'en retint que les bons côtés ; on peut même soutenir qu'il transforma en beauté véritable certains défauts de son ambiance.

Wagner d'une part, le Symbolisme de l'autre développent le goût de la légende en ces temps post-franckistes (1). L'atmosphère littéraire est chargée de poésie lointaine et nostalgique. Il y a du Baudelaire, et du « Tristan » aussi, dans le pessimisme de Maeterlinck (celui des trois drames pour théâtre de « marionnettes », qu'il semble renier par la suite). Mallarmé inspire les *Poèmes anciens et romanesques* d'Henri de Régner. Dans les forêts où les

(1) De 1890 à 1900 environ.

KŒCHLIN, C. « Claude Debussy et le debussysme dans l'époque ». La Revue musicale, janvier 1952, p. 15 à 64.

CHARLES KÉCHLIN

« chevaliers sont morts sur le chemin du Graal » (1), étincellent des « guivres », des « casques d'or », qui pour un rien sonneraient creux... Ce symbolisme post-mallarméen s'entoure d'un mystère volontairement obscur, en cela distinct de Mallarmé lui-même. C'est le temps de la *Rose + Croix* de J. Péladan, pour qui Erik Satie écrivit des sonneries d'étranges accords parfaits et cette « Trilogie Kaldéenne », le *Fils des Étoiles*, où scintillent, immobiles dans la nuit, des « accords parallèles » singulièrement précurseurs. La mode est aux esthètes distingués, tristes et malades (ou feignant de l'être). Elle célèbre, en France, les « préraphaélites anglais » : Debussy la pressent, avec l'exquise *Damoiselle élue*, composée sur un texte du peintre poète D. G. Rossetti. Ce culte de la distinction n'est pas exempt de certaine préciosité ; les musiciens verseront-ils en d'inutiles complications ? A Debussy, l'on reprocha souvent le manque de simplicité. Disons tout de suite que ce reproche est absolument injuste. Dans les milieux littéraires, il fut parfois plus motivé. Alors que chez Mallarmé l'énigme est celle d'un poète latin — un « auteur difficile », au fond très précis, et définitif en sa concision *qu'il s'agit seulement de traduire*, — sa leçon, souvent, fut mal comprise : d'autres crurent devoir amasser des nuages de mystère factice, pour voiler un vide que la « musique des mots » ne suffisait point à cacher. Fort heureusement, notre musicien ne retint de cette école que le panthéisme de l'*Après-midi d'un Faune* : un sens très vif de la nature vivante, une contemplation haute et sensuelle tout à la fois. L'art de Mallarmé le conduisit au chef-d'œuvre que l'on sait (2). Claude Debussy, faune né comme Verlaine sous une étoile mystique (3), vécut d'abord dans l'ambiance de Baudelaire, de Mallarmé, des préraphaélites anglais, des *Poèmes Saturniens*. Il pouvait, lui aussi, sombrer dans le pessimisme et se plaire au mauvais goût de complications obscures. Mais il était excellent musicien (et ce don, par lui-même, est une joie déjà) ; mais il bénéficiait d'une singulière et vive sensibilité ; mais, en un mot, il avait du génie. Des présents qu'à sa naissance lui firent les bonnes fées, des éléments divers qu'il sut assimiler, des influences qu'il ressentit — celle de Massenet comme celles de Wagner et de Moussorgsky — il fit son chef-d'œuvre, *Pelléas et Mélisande* (4).

(1) Cf. le texte de la première *Prose Lyrique* de Cl. DEBUSSY (*De rêve...*).

(2) Chez Debussy, ce sens de la nature se révèle à chaque ligne de *Pelléas* ou de ses *Poèmes Symphoniques* (*Nocturnes, Ibéria, La Mer*, etc.). On le voit aussi, bien nettement, dans ses critiques musicales (cf. *passim, Monsieur Croche, Anti-dilettante*).

(3) Il y a beaucoup plus de sentiment religieux chez Debussy que ne le croiraient les esprits superficiels. Non point seulement dans la *Damoiselle élue* ou dans le *Martyre de saint Sébastien* : mais voyez aussi la seconde des *Ballades de Villon*, et le rôle d'Arkël dans *Pelléas et Mélisande*....

(4) Il est certain que la ligne mélodique de Massenet ne fut pas étrangère à la formation musicale de Claude Debussy : et sans nul dommage. — Il est évident qu'il subit l'ascendant de Moussorgsky, pour

LE DEBUSSYSME DANS L'ÉPOQUE

Cette juste et profonde expression d'une sensibilité à la fois générale et individuelle eut l'heureux sort de n'être pas méconnue.

Sans doute, l'emballement qui suivit la première de *Pelléas* (Avril 1902) ne se déclencha qu'après d'inévitables hésitations. Ce charme, que certain critique (1) comparait à celui du diable, fut si dominateur que presque toutes les autres musiques semblèrent inutiles et superficielles (2). Mais les éternels conservateurs, partisans du *statu quo*, ne désarmaient pas : ils vilipendaient sans relâche ces « perpétuelles dissonances » (pourtant, que d'accords parfaits dans *Pelléas* ! mais il est dit que les termes techniques ne cessent de jouer les plus mauvais tours aux incompetents qu'ils hypnotisent).

Malgré l'opposition formidable de la routine (3), si jamais chef-d'œuvre vainquit rapidement — en moins de trois ans —, ce fut bien celui-là. On y était préparé par tant de choses ! l'irrésistible besoin d'un rêve délicat, après les romans réalistes, les « comédies rosses », les musiques noires et les sombres drames lyriques mal imités de Wagner ; et la révolte d'*émancipation musicale* qui grondait sourdement, fomentée par Berlioz, Liszt, Wagner, Franck, Chabrier, Duparc, Fauré — et jusqu'à la réaction même contre ce qu'il y avait chez Wagner de trop copieux, de trop énorme, de trop mélangé aussi pour notre goût national ! On oubliait le pessimisme des années antérieures ; on communiait avec les poètes symbolistes au rythme rêveur et fluide racontant le *Songe de la Forêt* ou faisant sonner le rire clair des nymphes dans les taillis ensoleillés de l'*Après-midi d'un Faune*.

Un grand mystère voilait encore la musique de ces *Proses Lyriques* et de ces *Nocturnes*, aujourd'hui si limpides à nos oreilles mieux exercées. La beauté en subsiste, légendaire encore, mais plus précise, et nous discernons clairement combien, pour le style, combien classiques déjà toutes ces œuvres.

Ce ne fut pas l'effet d'un hasard fantaisiste, s'il nous apparut comme un fidèle reflet de son époque et de son pays. — D'abord, avant tout, c'est bien un *musicien français*, comme il s'en targue à bon droit dans le titre de ses

son plus grand bien. — Quant à Wagner, la belle expansion du *Balcon* (le premier des *Poèmes de Baydelaire*) a connu *Tristan et Yseult* ; nous ne nous en plaignons pas.

Mais le théâtre même de Wagner, quels que soient les défauts que Debussy put y découvrir (non sans raison parfois), — ce théâtre de légende et de mystère qui s'opposait aux billevesées de tant de librettistes français, permit à nos meilleurs musiciens d'envisager à leur tour des sujets de haute poésie et de sentiments intérieurs. Il ne put donc, en définitive, que favoriser le choix de Debussy à l'égard de *Pelléas et Mélisande*.

(1) Pierre Lalo, dans le *Temps*. D'ailleurs il eut le bon esprit de soutenir *Pelléas et Mélisande*.

(2) Pas toutes, cependant : les vrais chefs-d'œuvre tenaient bon.

(3) Pour s'en convaincre, il faut relire le *Cas Debussy*, livre publié à cette époque. On croit rêver, devant l'incompréhensive âpreté de la plupart des jugements de cette « enquête ».

CHARLES KOECHLIN

dernières *Sonates*. Ironique parfois, voire gouailleur, et qui fronde volontiers à l'égard de maint chef-d'œuvre. Mais dans le fond, sous une forme paradoxale, plein de bon sens ; et cachant son émotion, comme tant de nos compatriotes, avec cette pudeur du sentiment qui reste infiniment précieuse. Quant à sa révolution musicale, elle fut à la fois traditionnelle et hardie : originale, par le fait de sa musique même, — préparée cependant par celle de ses prédécesseurs, accompagnée par celle de ses contemporains. D'où son irrésistible élan, et ce qu'elle eut de définitif.

Cette sympathie naturelle avec les tendances de son époque, s'augmente de sa culture même, car il fréquentait chez Mallarmé, et l'un des premiers il connut le théâtre de Maeterlinck. Ainsi que beaucoup de ses confrères, il sut n'être pas un spécialiste des croches. Sa formation musicale fut plus rapide que celle de Fauré, encore qu'il y ait bien à reprendre en certaines de ses œuvres de jeunesse (cf. *Arabesques*, *Petite Suite*, etc.). *L'Enfant Prodigue* montrait des lueurs de génie, et Gounod (auquel il dut d'avoir le prix de Rome) ne s'y était pas trompé. Puis ce fut la *Damoiselle élue* où déjà la sensibilité debussyste, libre de toute formule, est prête à s'épanouir. Contemporains (ou presque), les *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Comme Duparc, Fauré, Lenormand, comme tous ceux qui furent alors des jeunes et non des pions, Debussy s'était emballé à cette grande voix ; il se grisait des *Fleurs du Mal*. Il n'ignora ni Verlaine ni Mallarmé. Les *Ariettes oubliées*, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* furent le résultat de ses excellentes lectures : ainsi sa personnalité musicale se modela sur les plus belles personnalités poétiques de son temps. On le distingue nettement encore dans ces *Proses Lyriques* dont il écrivit le texte, naïvement inspiré de Mallarmé, de Verlaine et de H. de Régnier : malgré certaines défaillances, je ne le trouve pas si ridicule qu'on a bien voulu le dire.

Du même temps, les articles de la *Revue Blanche* (recueillis aujourd'hui en un volume : *Monsieur Croche, anti-dilettante*) où se dissimule une poésie charmante sous un bon sens paradoxalement frondeur. Ils faisaient scandale, disant vingt ans plus tôt ce que tant de beaux esprits, par la suite, crurent avoir découvert.

Témoin des premières représentations de *Pelléas et Mélisande*, je n'accepterai pas les critiques de reproches faciles. En une seule audition, on pouvait même *ne pas comprendre*. Mais il est regrettable que certains publicistes aient usé de formes peu courtoises : « œuvre malsaine, morbide » ; — « l'orchestre n'y fait qu'un vilain petit bruit » ; « l'oreille est cruellement déchirée par les dissonances »... que sais-je encore ! Et les pions « comptaient les quintes ».

LE DEBUSSYSME DANS L'ÉPOQUE

Éternelle histoire : celle des *Observations de l'Académie Française* sur le *Cid*. Inutile aujourd'hui de réfuter ces griefs : manque de développement (1), absence de rythme, logique et construction inexistantes, œuvre amorphe. N'insistons pas, mais sachons que de tels reproches sont pour ainsi dire traditionnels. On les verra toujours...

Le « procédé », chez Debussy ? Arrêtons-nous un instant. On a parlé de *système*. Rien de plus faux. Il y a dans *Pelléas* une extrême diversité de moyens : des accords, et de toutes sortes ; des passages à deux parties ; des monodies ; des mouvements parallèles et des réalisations à mouvements contraires ; des notes de passage et des harmonies plaquées ; des contrepoints mêmes. D'extrêmes douceurs, et d'extrêmes violences.

Cette vraie science, celle de la limpidité fluide (et je parle aussi bien de l'orchestration, de l'accompagnement des voix, que de la conduite générale des scènes) ; cette claire sobriété, riche d'incessantes trouvailles ; ces moyens rares et choisis, portant si juste, — n'y voyons pas seulement la marque d'un art classique français, mais aussi les résultats d'une excellente et libre morale, celle de Chabrier et de Fauré : je veux dire la bonne grâce avec laquelle ces artistes ont suivi l'instinct qui les menait vers le charme, vers la beauté séduisante qu'ils ont eu le bon sens de ne pas tenir pour *coupable*.

Ce néo-paganisme d'ailleurs ne fut pas sans noblesse, ni sans profondeur. Menant vers un art classique, aucunement malsain ni morbide, il s'opposait au matérialisme violent, sec et bête, du théâtre vériste. Un tel panthéisme, s'il n'a point comme effet de spiritualiser la matière en l'anéantissant dans la divinité, met de la divinité dans toute la matière. Et celle-ci est comme pardonnée : pour ce qu'elle a de naturel et de candide, et par le sentiment de tendresse avec quoi nous accompagnons l'amour de la beauté. Conception éloignée, sans doute, du christianisme le plus mystique, celui dont le rêve, se tournant vers la vie future, veut oublier, nier la matière. Musicalement, les deux conceptions sont admissibles et la doctrine a pu (elle pourrait encore) inspirer des œuvres admirables. Mais ce néo-paganisme n'est-il pas mieux en harmonie avec les conditions actuelles de notre vie terrestre ? Dans tous les cas, il n'a rien de maladif ni de dégénéré : on doit l'affirmer nettement (2). Assez et trop longtemps, certains étrangers stigmatisèrent l'art français, et les Français eux-mêmes : on ne saurait trop dénoncer, encore aujourd'hui, l'in-

(1) Celui-ci devait nécessairement être adressé à Debussy par tous les Wagnériens...

(2) Peu avant 1914, j'entendis un jeune « docteur » autrichien, fervent de Brahms et de Mahler, adresser à Debussy ce reproche de dégénérescence. De nos jours, il a pris une autre forme : on semblerait prétendre que l'art debussyste manque de « construction », et, somme toute, ne serait qu'une sorte d'amusement descriptif. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette question de l'impressionnisme.

CHARLES KŒCHLIN

justice de cette absurde rengaine. Et de nos jours, si des musiques sont tourmentées, neurasthéniques, malades (je n'en veux pas nier la beauté possible, ni tout au moins le caractère), ce ne sont pas les nôtres, j'entends celles des meilleurs musiciens de France. On voudra bien se souvenir qu'il existe dans le monde moderne peu d'œuvres aussi solides, aussi bien portantes, que le *Prométhée* de Fauré, le *Psaume* de Florent Schmitt, la *Symphonie* de Roussel, le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, les *Fêtes* (second nocturne de Claude Debussy), *Pelléas*, *Pénélope*, *Padmâvati*...

J'ai eu l'occasion de dire toute la reconnaissance que l'école française doit à la Symphonie classique, celle des Allemands : de Bach et Mozart à Beethoven et Schumann. Il ne s'agit donc point, de ma part, d'un nationalisme étroit et haineux. Mais je ne puis oublier non plus que le reproche d'impressionnisme (car au fond ce mot est toujours péjoratif), étiquette appliquée à l'art debussyste (et bien à tort), est d'origine germanique : du moins, il fut propagé par ceux des Français qui sont les plus influencés de musique allemande.

Cela doit nous arrêter quelques instants. Le mot fut d'abord réservé à la peinture. Il signifiait, je suppose : emplois de taches colorées, sans traits nettement dessinés, — études rapides devant la nature (celle-ci « parlant pour l'artiste », disait-on) ; impressions non composées, suite de sensations, art dénué de profondeur, d'ordre, d'intellectualité. N'insistons pas sur la séparation contestable entre « pochades » et tableaux d'atelier, ni sur la hiérarchie qu'on prétend établir au profit de ceux-ci (alors que l'improvisation de la pochade exige parfois de mystérieux éclairs de génie). Rappelons tout au moins que cette pochade suppose toujours une interprétation personnelle, une émotion propre à l'artiste devant la nature, un ordre que l'on met dans sa présentation, — et voyons ce qui se passe dans le domaine musical.

Ici, une esquisse ou ce qui *paraît* une esquisse (c'est-à-dire une courte synthèse) peut être d'une beauté très humaine, et supérieure. Œuvre simplifiée, réduite à l'essentiel, rien ne s'oppose à ce qu'elle soit composée avec ordre et nettement phrasée (voyez Moussorgsky). Pourquoi développer, alors ? Le développement est la forme déterminée par l'expression du sentiment, le caractère du musicien, et ce que ses thèmes contiennent. — Si, en une ligne, par des raccourcis de génie ⁽¹⁾, Debussy sait dire ce que d'autres en dix pages

(1) Cf. dans *Pelléas et Mélisande* :

« Et puis, l'été n'est-il pas là? »...

« il est vrai que ce château est très vieux et très sombre »...

« la mer sera très haute cette nuit », etc...

LE DEBUSSYSME DANS L'ÉPOQUE

n'expriment qu'à demi, il est tout à fait impropre d'appeler *esquisses impressionnistes* ces trouvailles admirables ; et cela est injuste, à cause du sens péjoratif. Ainsi, chez ce maître, les *seuls* passages que l'on pourrait, logiquement, qualifier d'*impressions rapides*, portent la marque d'un art concentré et sont d'une beauté profonde.

Debussy est avant tout un esprit d'ordre, non un assembleur de taches sonores, ne visant qu'à des amusements passagers. Son développement diffère de la « Symphonie » wagnérienne ? Mais il en a le droit ; il en a même, étant français, le devoir (ainsi que l'avait compris Ed. Lalo écrivant une nouvelle version du *Roi d'Ys* ; ainsi que l'avait réalisé Bizet dans *Carmen*). Construction subordonnée à la nature des thèmes, à celle du musicien, — jamais formulaire ni scholastique — et sans raides armatures aux carcasses trop visibles. Mais il est certain qu'il avait le sens de l'unité plastique (1).

Si donc (par instants, à cause de leur concision et de leur spontanéité) ces œuvres ont l'apparence du genre « esquisse » ou « pochade », si le musicien y obéit d'abord à l'intuition créatrice, sans cadres préétablis, — ce sont réellement des *tableaux composés* dans le souci de la forme, des lignes, des proportions harmonieuses, de l'équilibre orchestral, et — je ne dis pas : de la symétrie, mais de l'ordre bien réparti. On répondra : « Soit ; Debussy n'est pas impressionniste à la manière des peintres, mais il reste cantonné dans le domaine étroit de la musique descriptive, avec ses traductions immédiates de la nature ». Et qu'importe ? Cette description n'est pas une copie (seules le seraient des onomatopées). Elle résulte de mystérieuses correspondances entre les lignes mélodiques, les accords, les rythmes, les timbres de l'orchestre, et la vision à évoquer : ainsi, dans le *Cimetière* de Fauré, l'*Invitation au Voyage* de Duparc, le *Gibet* de Ravel, le début de la *Scène aux Champs* de Berlioz, l'entrée du final de la *Symphonie Pastorale* : tous ces ouvrages sont de la même famille, et l'on voit, par les maîtres évoqués, combien il est absurde de prétendre qu'ils ne soient pas *construits*.

Si d'ailleurs en pareil cas le rôle de l'intuition est capital, l'est-il donc moins dans un développement de « musique pure », et qu'y fait la raison simplement intellectuelle ? C'est le mystérieux *sens musical* qui guide l'intuition. — En ce domaine de l'évocation, la musique française est allée très loin, très profond : mais elle n'a jamais perdu le fil d'Ariane et rien

(1) « Il faut songer davantage à la forme » : tel fut le conseil que Debussy, un jour, donna à son confrère et ami Erik Satie. Celui-ci, toujours humoriste, s'empressa d'écrire trois morceaux de piano qu'il intitula : « en forme de poire ». — Mais on a tout lieu de penser que, dans le fond, il respecta et suivit le conseil de Claude Debussy.

CHARLES KŒCHLIN

n'y est assemblé au hasard. La construction reste toujours, *musicalement*, logique (1).

On n'espère pas, tant les préjugés sont tenaces, avoir fait justice de l'erreur qui consiste à classer Debussy « musicien impressionniste ». Cette erreur montre bien qu'encore aujourd'hui sa musique n'est pas comprise de tous. Ne le regrettons pas ; lui-même ne le regretterait. Si j'ai dit que Debussy traduisait la sensibilité de son temps, il faut entendre : celle, seulement, de certains. Il y a des gens qui jamais ne goûteront *Pelléas*, parce qu'il y a des mystères du cœur et de la sensibilité auxquels les satisfaits qui blaguent les rêveurs déçus ne s'aviseront jamais de songer. Ceux qui l'aimèrent, c'était pour sa triomphante revanche de la fiction sur le réalisme. Enfantillage, que le « rêve » ne soit pas humain ! il est notre pensée intime, le fond de nous-même : mais à l'expression de quoi il faut certaine longueur de temps — de la solitude — du silence — du calme, — et de savoir regarder, au ciel, les nuages, « les merveilleux nuages ».

Un artiste sincère évolue toujours. Le langage musical de Claude Debussy montre des changements notables, de l'*Enfant Prodigue* aux *Ballades de Villon* (2). La nature de l'inspiration se modifie également, bien que toute l'œuvre debussyste conserve une admirable unité. — L'atmosphère de poésie symbolique de *Pelléas*, des *Proses Lyriques*, des *Ariettes oubliées*, put convenir encore au lointain des *Nocturnes* et de l'andante d'*Ibéria* ; mais elle s'éclaire d'une lumière païenne et qui précise les contours, dans les *Chansons de Bilitis* (les nos 1 et 3). Enfin, quelques années avant 1914, elle fait place à un air plus spécialement français — celui, si lucide, de la *Touraine*. Debussy revient au passé du xvi^e siècle, mais à sa manière.

S'il met en musique des vers de Tristan l'Hermitte ou de Charles d'Orléans, s'il revient parfois à l'écriture charmante des chœurs à quatre voix sans accompagnement, si dans toutes ces œuvres exquises l'âme de la Renaissance semble chanter de nouveau, c'est par notre langage d'aujourd'hui, — qui vient enrichir celui de jadis. L'alliance des deux époques est aisée et naturelle, nous avons déjà fait entendre pour quelles raisons ; je veux dire : à cause de la sympathie de nos compositeurs français pour ces vieux modes du plain-chant et du

(1) Il existe d'ailleurs plusieurs ouvrages de Claude Debussy, ne visant à aucune *description* nettement spécifiée ; le très beau *Quatuor à Cordes* ; les *Sonates* pour *alto, flûte et harpe*, pour *violon*, pour *violoncelle*.

(2) Nous n'analyserons pas ces changements, l'étude en étant trop technique, et d'ailleurs trop vague sans la ressource de citer des exemples musicaux. Mais il est curieux de noter que, toujours, la musique de Debussy se reconnaît en deux lignes : quels que soient ses accords, la sensibilité debussyste est là ; elle ne tient donc pas essentiellement aux harmonies employées.

LE DEBUSSYSME DANS L'ÉPOQUE

xvi^e siècle. Avec Debussy, cette sympathie n'aboutit jamais au pastiche. C'est, comme chez Fauré dans le *Cimetière*, comme chez Ravel dans : « *D'Anne qui me jecta de la neige* », l'emploi le plus libre du « style grégorien », — le plus moderne, mais en définitive le plus fidèle à l'esprit de la Renaissance. Non moins touchants, davantage peut-être, les commentaires musicaux des *Balades de Villon*, la première surtout : douloureux, hâve, souffrant et profondément découragé, n'est-ce pas Villon lui-même qui chante sa misère ?

Pelléas et Mélisande eut un retentissement extraordinaire. On ne niera pas que des médiocres aient figé en de sèches formules la nourriture debussyste dont ils se gavaient. Je n'entends point ceux que l'on a coutume de ranger dans « l'école debussyste », mais d'obscurs amateurs, et d'ailleurs bien infidèles copistes. Quant aux musiciens qui peu de temps après fondèrent la S. M. I. (1), si l'influence de Claude Debussy se remarque chez certains d'entre eux, le fait veut être commenté, et libéré des erreurs qu'on y voit trop souvent.

Ce n'est pas diminuer le génie du maître, que de soutenir qu'il ne créa point sa musique de toutes pièces, et que la révolution debussyste eut des avant-coureurs. L'originalité de *Pelléas* consiste, non dans les moyens eux-mêmes (dont presque tous étaient connus), mais dans la manière de faire servir ces moyens à l'expression d'une sensibilité propre. Chose plus difficile, plus rare, plus précieuse que d'inventer des accords inédits avec lesquels on n'atteindrait point de beauté. Celle-ci est le but. Debussy ne fut aucunement une sorte d'anarchiste révolutionnaire. Ses licences sont explicables ; ses harmonies, on les analyse par les méthodes usuelles. Il nous semble le centre le plus lumineux du mouvement de translation qui emporta vers l'avenir le monde musical moderne. Ce mouvement datait de loin. Chopin, Liszt, Wagner, y ont contribué. Des citations précises (2) montreraient clairement que les « enchaînements parallèles », les « neuvièmes » ou les « quintes consécutives », les harmonies « grégoriennes » et tant de licences que légitima *Pelléas*, furent écrits avant que Debussy s'avisât d'y recourir.

D'autre part, digne pendant du « tarte à la crème, marquis », ultime ressource des réactionnaires à bout d'arguments, le délit de debussysme fut imputé sans distinction à tout musicien qui faisait preuve d'esprit nouveau. « Réminiscences, imitations, plagiats », — que sais-je encore ! On se souvient peut-être de certaine polémique entre Ravel et Pierre Lalo. En ce temps déjà

(1) Société Musicale Indépendante.

(2) Cf. *Étude sur les tendances de la musique française contemporaine*, par Ch. Kœchlin, dans l'*Encyclopédie de la musique* publiée chez Delagrave. Signalons aussi, relative à toute cette évolution, la fort intéressante *Étude sur l'harmonie moderne*, de René Lenormand.

CHARLES KŒCHLIN

lointain, maint critique jugeait comme celui du *Temps*, qui reprochait à Ravel son manque de personnalité. Mais il y a mieux ; et le *Psautier* de Florent Schmitt, cette œuvre vigoureuse, d'écriture fuguée, de sonorités tonitruantes, fut traitée de debussyste. — *Carmen* avait été trouvée wagnérienne ; l'erreur est éternelle. Debussy — comme autrefois Wagner — synthétisait toute tendance moderniste, tout ce qu'on ne comprenait pas, tout ce qui semblait dangereux, hors de la tradition.

CHARLES KŒCHLIN.