

STM 1962

**Notes sur les oeuvres de jeunesse de Claude
Debussy**

De Par Claes M. Cnattingius

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Notes sur les œuvres de jeunesse de Claude Debussy

Par Claes M. Cnattingius

Au moment où l'on s'apprête à fêter le centième anniversaire de la naissance de Claude Debussy, il peut être assez légitime d'attirer l'attention sur une partie de sa production musicale, jusqu'ici assez négligée : ses œuvres de jeunesse. Sans doute ne manque-t-on pas d'informations à leur sujet, mais elles n'ont encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie¹. L'auteur de ces notes n'a cependant pas l'intention de tenter ici une présentation exhaustive de ces œuvres, avec l'analyse détaillée de chacune d'entre elles.

Pour gagner en clarté, cette étude se concentre sur l'époque allant à peu près des années 1878 à 1888. La première n'exige pas de justifications particulières : c'est cette années-là que Debussy signe ses premiers « Devoirs d'harmonie » au Conservatoire. Mais le choix de 1888 peut sembler plus arbitraire. Toutefois, à ce moment là, Debussy écrivait une série d'œuvres dont on peut dire qu'elles représentent une nouvelle période, dans sa production musicale² : *Ariettes* (1888)³, *Cinq Poèmes de Baudelaire* (1887–89), *Fêtes Galantes* (1881–82)⁴, *La Damselle Élue* (1887–88) et la *Suite Bergamasque* (1890)⁵.

Parmi la trentaine de compositions datant de cette période 1878–88, nous en avons choisi un certain nombre qui peuvent être considérées comme représentatives de cette première période de la production de Debussy⁶. Nous nous attacherons, en présentant ces œuvres, à faire ressortir les traits que l'on retrouve dans le style ultérieur du musicien, où creux qui annoncent déjà le style futur.

Les résultats de cette étude sont résumés pages 45 etc. Nous nous efforçons ensuite de présenter une synthèse du langage musical du jeune Debussy et de

¹ Toutefois certaines des premières mélodies ont été traitées par Ch. Koechlin : « Quelques anciennes mélodies inédites de Debussy », RM mai 1926, Paris.

² Une première période, par conséquent, comprendrait les œuvres de jeunesse, c'est à dire celles datant d'avant 1888 environ.

³ Ultérieurement révisées et publiées sous le titre « Ariettes oubliées » (1903).

⁴ Remainées par la suite et publiées en 1892.

⁵ Publiée en 1905 seulement.

⁶ Voir pp. 52–53 la liste des œuvres choisies.

la rapprocher, en conclusion, des opinions qui ont été émises sur le premier style du compositeur. A la lumière des résultats obtenus, nous tenterons enfin une appréciation critique des conceptions artistiques du jeune Debussy.

La première partie du matériel sur lequel se base cette étude, est constituée par les exercices de conservatoire : six « Devoirs d'harmonie » (resp. Chant donné et Basse donnée)⁷, trois Fugues⁸ et *Printemps*⁹. Les Mss 970, 971 et 972 proviennent de la classe d'harmonie d'Emile Durand tandis que le Ms 973 fut écrit dans la classe d'Ernest Guiraud où Debussy entra fin 1880 ou début 1881¹⁰.

On ne peut guère s'attendre à trouver des traits personnels marquants dans les exercices scolaires d'un compositeur qui n'a pas encore 20 ans. Les Six « Devoirs d'harmonie » ne révèlent pas non plus de « traits debussystes » typiques. Ces morceaux se composent d'un thème donné, à la basse ou au chant, et sont harmonisé à quatre voix. On ne trouve aucune division formelle nette dans ces devoirs qui représentent plutôt le développement libre d'une « cellule thématique », une sorte de variation continue sans articulation claire et formelle. Sur le plan mélodique, ces pages n'offrent pas non plus de tournures spécialement personnelles. Le contrepoint est généralement fort maladroit, avec des mouvements similaires ou parallèles à toutes les voix (Ms 970^b, 971^a). La ligne mélodique est habituellement simple et progresse sans sauts marquants. Dans les derniers devoirs, cependant, la mélodie se fait plus audacieuse et dans le Ms 972^a, on peut discerner une véritable préfigura-

Mesures 23-27

Ex. mus. 1. Claude Debussy, „Devoir d'harmonie“, Ms. 972^a.

⁷ Mss 970, 971, 972 de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

⁸ Mss 973^a et 8648.

⁹ Ms 973^c.

¹⁰ En 1872, Achille Debussy — ou de Bussy comme il orthographiait alors son nom — entra à l'âge de 10 ans dans la classe de piano de Marmontel, et, la même année, dans celle de solfège de Lavignac; en 1876, il commençait l'harmonie avec Durand; cf Vallas : « Claude Debussy et son temps », Paris 1958, pp. 15-16, 34.

tion, en fait, des arabesques si typiques de Debussy (ex. mus 1). Des six « Devoirs », cette pièce est assurément la plus personnelle et l'on y peut trouver, sans violenter le matériel, un vague signe avant-coureur d'un style personnel. Le Ms 972^b offre également un vague mouvement glissant manquant toutefois de claire personnalité.

Les deux Fugues sur des thèmes donnés et datant de 1882 (Ms 973, ut majeur et sol majeur) fournissent un exemple des talents contrapunctiques de jeune Debussy et ne laissent guère place à d'éventuels traits personnels. Les quatre parties se meuvent tout le temps de la même manière, avec des mouvements contraires de plus simplistes. La Fugue de 1883 (Ms 8648, sol majeur) apparaît cependant plus pleine de « maturité », le contre-sujet entre rapidement, dès la seconde mesure, et les parties sont plus souples, moins uniformément traitées que dans les œuvres précédentes. La strette se déroule sur un long point d'orgue, d'abord à la dominante puis (dix mesures avant la fin) à la tonique.

Des œuvres de Debussy à l'époque du Conservatoire, *Printemps* (« Salut Printemps », Ms 973^c)¹¹ est indéniablement la plus personnelle. Cette œuvre est écrite pour chœur de femmes à trois parties et orchestre (avec harpes mais sans trombones ni percussion). La forme générale adopte nettement la coupe ABA, la partie A étant répétée sous forme de reprise abrégée et variée. La partie A initiale (Allegro moderato, la majeur) comporte 45 mesures et s'achève sur un bref interlude orchestral (mesures 38-45)¹² dominé par les bois et la harpe. Cette partie fait transition avec la section médiane (mesures 46-67, « Un peu plus lent », fa dièze majeur), dominée, elle, par un solo principalement soutenu par les cordes. A la reprise (mesures 68-91), le chœur reprend le même texte que celui de la première partie. La tonalité reste encore, au début, de fa dièze majeur, dans une répétition obstinée des mots « Salut Printemps, Salut », au cours de laquelle dialoguent soprano et alto dans une brève intensification (mesures 72-74). A la mesure 74 la tonalité initiale de la majeur réapparaît dans un tutti de l'orchestre, le premier tutti, d'ailleurs, de cette œuvre. La parenté des tierces, dans les diverses parties (la, fa dièze, la), est une caractéristique debussyste.

La mélodie est assez traditionnelle et rappelle à l'occasion Massenet¹³.

¹¹ Texte du comte de Ségur, publié en 1925 dans la version pour chant et piano.

¹² Les indications de mesures se réfèrent au manuscrit original, déposé au Conservatoire de Paris, et non à l'édition pour chant et piano.

¹³ Au sujet de l'influence de Massenet sur le jeune Debussy, à l'époque du Conservatoire, cf Koechlin, op. cit., p. 122, — une influence qui se prolongera jusqu'aux mélodies de l'époque 1880-83. On pourrait peut-être aussi parler d'une influence de Gounod dans *Printemps* : l'économie et la transparence de l'orchestration.

7. *Alligo Moderato.*

Extrait du manuscrit (autographe) du « Printemps » de C. Debussy. Ms 973° de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris.

Les phrases sont volontiers groupées en périodes claires de 2 ou 4 mesures. La tendance ornementale de la ligne mélodique apparaît cependant plus nettement que dans les « Devoirs » et trahit souvent un mouvement typique d'arabesque (mesures 5-8, 18-19 basson et violoncelle, 10-16 et 30-35 chœur; 46-58 et 60-67 solo. Cf ex. musical 2!). Ces courbes flottantes, nous en trouvons donc déjà des exemples dans la toute première production de Debussy.

Il est difficile de trouver des passages indéniablement pentatoniques. On peut certes noter de brefs exemples de pentatonisme d'un mesure ou plus

Mesures 5-9

Violoncelle

Ex. mus. 2. Claude Debussy, « Printemps », Ms. 973°.

(mesures 15, 17, 25, 27 etc...) mais ils semblent définitivement dûs au hasard plutôt qu'à l'emploi conscient, voulu, du pentatonisme.

Les parties vocales constituent au début des tierces parallèles ainsi que des sixtes sur des basses suspendues, mais souvent ce chœur compact se divise pour dialoguer (p. ex. mesures 17-21 chœur, 25-26 violons, 72-74). L'orchestre est utilisé avec une frappante économie et Debussy's n'y recourt que sporadiquement pour des effets de tutti. Par contre l'accompagnement oscille tout le temps entre cordes et instruments à vent. Souvent aussi l'accompagnement est à l'unisson du chœur (mesures 11-12 cordes, 14-15 bois, 30-31 bois et cordes). En général, le traitement de l'orchestre (la harpe!) est nettement apparenté à celui d'œuvres ultérieures telles que *L'Enfant prodigue*, *La Damoiselle élue* ou même *L'Après-midi d'un Faune*, surtout peut-être dans les toutes premières mesures ainsi que dans l'interlude.

Les trois mélodies *Nuit d'étoiles*, *Beau soir* et *Fleur des blés*¹⁴ sont les premières œuvres publiées de Debussy. Dans l'ensemble, elles sont assez impersonnelles. La ligne mélodique est d'une facile joliesse et l'accompagnement d'un banalité parfois indécente. Et pourtant, à les examiner de plus près, on ne peut ignorer la présence de certains traits qui sont « du pur Debussy ». La partie chant reste d'une étendue limitée, elle prend souvent la forme du récitatif¹⁵, s'orne de temps en temps de mélisme mal motivés (*Nuit d'étoiles*, mesures 13-14, 67) et parfois se met à dessiner des arabesques parfaitement « debussystes »¹⁶. L'intervalle dominant, dans la mélodie, est la quarte¹⁷ et on le retrouve le plus souvent au milieu d'une arabesque où il constitue généralement le plus grand intervalle.

On trouve des éléments pentatoniques au début, notamment, de *Nuit d'étoiles* (mesures 8-11, 30-33 etc...), de *Beau soir* (mesures 5-8, 15-18 m. g.) et de *Fleur des blés* (mesures 1-2 accompagnement, 19-20, 22-24). Au début de *Beau soir* la parenté des tierces est très accusée (mi majeur, ut majeur, mi majeur, sol mineur — mesures 1-4) et dans les mesures 33-34 on peut voir l'accord de neuvième non résolu. Néanmoins l'œuvre la plus intéressante, du point de vue harmonique, est *Nuit d'étoiles* avec les accords de neuvième à l'accompagnement (mesures 1-18), puis (mesures 17-20, cf ex. musical 3) une suite descendante de septièmes se résolvant dans un nouvel accord de septième. Là encore la parenté des tierces est très évidente (si bémol majeur, sol majeur, si majeur, mi bémol majeur — mesures 25-38).

Ex. mus. 3. Claude Debussy, *Nuit d'étoiles*.

¹⁴ Composées approximativement en 1876 et 1878, publiées en 1882 et 1891. Cf Vallas, op. cit. pp. 27-28.

¹⁵ *Nuit d'étoiles* mesures 14-16, 57-59; *Beau soir* mesures 5-8, 30-31, 33-34, 37-39; *Fleur des blés* mesures 1-2, 5-6, 9-12, 17-18, 21-22, 25-27.

¹⁶ *Nuit d'étoiles* mesures 20-23, 24-29, 30-33; *Beau soir* mesures 13-15; *Fleur des blés* mesures 28-32.

¹⁷ *Nuit d'étoiles* mesures 5, 26-28, 47, 59, 65-68; *Beau soir* mesures 9, 17-18, 21, 25; *Fleur des blés* mesures 5-7, 9-11, 19, 21.

De 1880 datent deux mélodies, *Paysage sentimental* et *Voici que le printemps*, qui constituent un recueil avec *La Belle au bois dormant*. Cette dernière, datée de 1890, est en fait beaucoup plus ancienne et fut sans doute composée à peu près à la même époque que les deux premières¹⁸. La mélodie a souvent un tour glissant qui peut à l'occasion tomber dans la monotonie (surtout dans *La Belle au bois dormant*).

La composition la plus intéressante est *Paysage sentimental*, dont la ritournelle, d'après Vallas¹⁹ « a l'aspect d'un thème de Borodine » sans autre précision. Cette œuvre se distingue surtout par l'aisance des modulations, sans exemple dans les compositions précédentes. Les séquences modulantes jouent un grand rôle en tant que facteur d'intensification (mesures 25-34). Le fragment de la mesure 61 à la mesure 72 (ex. musical 4) est caractéristique du

Ex. mus. 4. Claude Debussy, *Paysage sentimental*.

jeune Debussy; parti d'ut il passe un demi-ton plus haut, à ré bémol, sur la même basse chromatique ascendante. De la même façon, la procession s'effectue à la mesure 81 mais cette fois sur une basse chromatique descendante. L'accompagnement revêt très nettement le caractère d'un ostinato et trahit une abondance de parties suspendues (mesures 39-42 ou 61-66 p. ex.).

Voici que le printemps nous révèle moins de traits personnels marquants. Les doubles-croches du début de l'accompagnement rappellent vaguement

¹⁸ Cf Vallas, op. cit. p. 40.

¹⁹ op. cit. p. 40.

Snow is dancing (Children's Corner). La mélodie fait penser, d'après Vallas²⁰, au scherzo de la 1ère Symphonie de Borodine. La parenté des tierces est caractéristique dans les diverses parties de la forme (ré majeur, si bémol majeur, ré majeur), de même que les parties suspendues (p. ex. mesures 21-25, 46-49, 50-53).

La Belle au bois dormant, enfin, est un morceau naïf et quelque peu monotone, bâti sur le thème de la chanson enfantine *Nous n'irons plus au bois*, et où Debussy, d'après Vallas, « s'y montre obsédé par le souvenir précis de la *Princesse endormie* de Borodine »²¹. La mélodie a manifestement l'allure d'un récitatif. Les accords parallèles de sixte sur des basses suspendues (mesures 9-10 etc...) sont caractéristiques. Malgré l'apparition du ré bécarré, la fin sonne comme si elle était en la bémol majeur et le triple accord final en mi bémol majeur ne donne par conséquent pas l'impression d'un accord de tonique mais de dominante.

Nous passerons maintenant à la revue d'une série de pièces pour piano publiées aux environs de 1890, parmi lesquelles une *Danse Bohémienne* datée de 1881 et mentionnée par Mme von Meck dans une lettre à Tchaïkovsky (8 sept. 1880) avec cette appréciation assez bienveillante : «... fort gentille chose, mais réellement trop courte... »²² Les autres pièces, *Valse romantique*, *Réverie*, *Ballade slave*, *Nocturne* et *Tarantelle styrienne* ne portent certainement pas le millésime de leur composition, mais doivent, en raison de leur style, être situées vers 1885.

La *Danse bohémienne* (Allegro, si mineur, 2/4) est divisée selon le schéma ABA, la partie médiane étant en si majeur. Cette composition ne révèle pas de traits remarquables. La mélodie est simple et plaisante, divisée en périodes régulières, parfois ornée de figures sans complication pouvant évoquer à la rigueur la musique tzigane, ce qu'accroît encore la cadence de la transition (mesures 61-70). L'évolution tonale est du type le plus conventionnel, l'harmonie tournant longuement autour de °T-D+ - °T-SD+.

La *Valse romantique* (Tempo di valse, Allegro moderato, fa mineur, 3/4) ne témoigne pas non plus de traits personnels frappants. Cette pièce a le caractère d'une improvisation libre, sans coupe formelle particulièrement nette. L'une de ses caractéristiques est que la plupart des motifs commencent par une pause sur le premier temps de la mesure (mesures 5-11, 27-42 etc...). Parmi les autres traits particuliers, notons quelques motifs durables

à caractère d'ostinato (mesures 43-58, 89-96, 119-136) combinés à des parties suspendues. Frappant également est le rôle prédominant de la quarte, en tant qu'intervalle mélodique (mesures 7-15, 20-22, 51-58 etc...).

Réverie (Andantino sans lenteur, fa majeur) offre une mélodie assez flatteuse avec l'accompagnement d'une glissante douceur. La mélodie a souvent un caractère vocal et l'intervalle de quarte y joue un rôle prépondérant (mesures 3, 7-8, 11, 13; 15, 19 etc...) : le principal intervalle mélodique est précisément la quarte. L'élément pentatonique est tout aussi frappant (notamment mesures 3-7, 27-33, 35-36 m. g. etc...). On trouve même des accords parallèles, par ex. aux mesures 51-58, 59-64, 92-99, souvent sur des parties suspendues à la basse. La forme d'ensemble a la coupe usuelle ABA, avec une transition typique, ostinato, (mesures 69-75) et une coda (mesures 92-101) empruntant des éléments à la section médiane.

La *Ballade slave*²³ (Andantino con moto, Tempa rubato, fa majeur) est écrite en mode éolien et l'épithète « slave » se justifie surtout à la fin. L'introduction (mesures 1-5) se caractérise par ses arpèges en sextolets, la mélodie étant esquissée aux mesures 2 et 4. La forme est en trois parties et la reprise (mesures 78-105) revêt nettement le caractère d'un épilogue. On peut discerner dans cette pièce également la prédilection de Debussy pour diverses sortes de parties suspendues (par ex. mesures 44-45, 46-49 et 84-93 où la pédale de mi dièze se transforme par enharmonie en fa bécarré).

L'élément pentatonique est très marquant, surtout dans le premier motif (mesures 6-9, 10-13) ainsi que dans les mesures 46-48 et 63-66. La partie médiane de la composition (à partir de la mesure comprise) est en mode dorien. Le « frottement de secondes » que l'on retrouve un peu partout, entre la mélodie et l'accompagnement (par ex. mesures 38-42), rappelle un peu Balakirev. Du point de vue du style, cette œuvre évoque, de par son clair diatonisme, les *Arabesques*, la *Petite Suite*, ou la *Suite Bergamasque*, et annonce même, à certains égards, surtout en ce qui concerne la figuration, la *Toccata de Pour le piano*.

La conception fort peu conventionnelle que se faisait Debussy, dans sa jeunesse, des relations tonales, est merveilleusement illustrée par le passage allant de la mesure 84 à 89 (ex. musical 5), avec ses accords parallèlement menés sur une note ostinato. Parallèlement à cet affaiblissement tonal, on peut également remarquer une atténuation de la dynamique motrice, avant tout par des triolets, quintolets ou sextolets (mesures 1, 3, 5-9, 13-24, 26-27) mais aussi par des syncopes ou des liaisons (cf introduction et mesures 73-76).

²⁰ op. cit. p. 41.

²¹ op. cit. p. 40.

²² Vallas, op. cit. p. 33.

²³ Rééditée simplement sous le titre de *Ballade*.

Ex. mus. 5. Claude Debussy, *Ballade slave*. (Mes. 81 : au lieu de la première clef de basse dans la main gauche, lisez une clef de sol.)

Il est cependant encore trop tôt pour parler d'une nette dislocation du schéma métrique de base comme dans les œuvres ultérieures.

Nocturne (Lent, ré bémol majeur, C) avait été intitulé par Debussy lui-même, à l'origine : *Interlude*²⁴. La partie médiane (Allegretto, « dans le caractère d'une chanson populaire », mesures 32-46) a un cachet indéniablement slave (Borodine ou Rimsky-Korsakov).

L'architecture de cette pièce témoigne une fois encore de l'affection de Debussy pour la forme en trois parties, la dernière étant une reprise variée dotée d'une courte coda au caractère de réminiscence. L'introduction (mesures 1-5) est tonalement vague et la brève transition (mesures 47-54) une légère variation de celle-ci. Ici encore nous pouvons noter la parenté des tierces entre les principales parties formelles. (Ré bémol majeur, fa majeur, ré bémol majeur).

Dans l'ensemble, la mélodie est constituée de périodes symétriques et la technique de la séquence, accusée, surtout dans le passage allant de la 7^{ème} à la 15^{ème} mesures et s'achevant sur une basse chromatique descendante. Les éléments pentatoniques sont abondamment représentés (mesures 6-7, 23-24, 28-29, 61-64 etc...) et la mélodie est nettement colorée par l'intervalle de quarte, fait annoncé dès les intervalles de quarte et de triton de l'introduction (voir de plus mesures 6-7, 34-35, 40-41, ou « masqué » — mesures 14, 17, 55-56, 63-65). A la fin (mesure 75) apparaît la quarte lydienne. Les triolets, sextolets et pauses sur le premier temps de la mesure (par ex. second thème, mesure 10 etc.) inhibent souvent la régularité de la pulsation rythmique, et engendrent à la place un mouvement vaguement glissant. L'harmonie reste encore, dans l'ensemble, traditionnelle, mais s'aventure prudem-

²⁴ Cf Vallas, op. cit. pp. 126-127.

ment à des accords parallèles, au chromatisme (par ex. mesures 44-48) et à des combinaisons de sons inattendues, où certaines parties d'un accord s'attardent dans le suivant (cf mesures 65-69, ex. musical 6).

Ex. mus. 6. Claude Debussy, *Nocturne*.

Parmi les traits préfigurant déjà l'avenir, on peut citer encore les souples arpèges de l'introduction et la coda « mourante » ainsi que les parties suspendues, souvent combinées avec diverses formes d'ostinatos (par ex. mesures 30-31, 42-44).

La *Tarantelle styrienne* (Allegretto, mi majeur, 6/8)²⁵ occupe une place très particulière vis à vis des autres œuvres de jeunesse, non seulement par sa longueur (333 mesures contre une centaine pour les autres), mais encore par son premier thème qui se distingue nettement, par son rythme syncopé, assez fantasque, du ton un peu nostalgique des œuvres précédentes.

La division formelle est vague, rappellerait plutôt la forme du rondo, avec des transitions diffuses d'un caractère thématique plus ou moins acuté (par ex. mesures 29-43, 58-69, 124-131, 143-178). Cette composition est complétée par une courte coda. La forme d'ensemble n'est donc plus une nette construction architectonique; elle est librement rhapsodique. La même tendance s'affirme également dans chacune des parties, prises séparément. Le

²⁵ Réimprimée sous le titre de *Danse*, également orchestrée par Maurice Ravel.

premier et le second thèmes sont régulièrement construits, 4+4 mesures, tandis que la reprise du premier thème, par contre, (mesures 44-58) est assymétrique : 4+3 mesures +7 mesures de développement, de même que le troisième thème (mesures 70-95) : [4+3]+[10]+[4+4+1]. Aucun de ces thèmes n'est typiquement « debussyste », mais la coloration évidente de quarte du premier thème est caractéristique (mesures 2-4). Par contre les éléments pentatoniques sont rares (mesures 179-185, 187-193).

Les changements entre tonalités diverses sont également intéressantes; elles sont surtout apparentées par les tierces (par ex. mi majeur, sol majeur, mesures 31-33, 52-53). Les éléments modaux sont prédominants. Le troisième thème, par exemple, est en mi majeur mixolydien (mesures 112-119). On retrouve l'élément modal dans les cadences. On trouve aussi dans la partition des suites de cadences modales (mesures 195-210, 227-234, 235-238). C'est peut-être la principale raison pour laquelle la section allant de la mesure 195 à la mesure 238 peut faire songer à Grieg. Un autre trait commun avec la musique de Grieg est le traitement fort peu conventionnel des accords de septième et de neuvième, traités comme des accords parfaits, sans besoin de résolution (par ex. mesures 45-50, 119-123, 128-131, 167-174, 179-182, 183-194), on encore les quintes ouvertes (mesures 96-103, basse; mesures 165-166, 171-178 etc... aigu/dessus). Les parties suspendues n'apparaissent peut-être pas aussi manifestement que dans certaines autres œuvres de jeunesse, mais on en trouve certains exemples, notamment en relation avec des combinaisons à caractère d'ostinato, souvent dans des passages de transition (par ex. mesures 163-178).

Du point de vue du style, Vallas²⁶ veut voir dans la tarantelle des points communs avec la *Fantaisie pour piano et orchestre*, de 1888. Plus importants que cette ressemblance, néanmoins, sont les traits qui annoncent déjà l'avenir, par exemple le rythme de danse exubérant et fantasque (cf *Sérénade de la Poupée*, *Les collines d'Anacapri*, *La danse de Puck*) et la technique du martellato (mesures 44-58, 96-103, 124-131 etc...) qui préfigure directement *Masques* et *Mouvement*. Considérée dans son tout, la *Tarantelle syrienne* exprime donc d'une manière étonnamment personnelle le style de Debussy. Elle est peut-être la plus intéressante de ses œuvres de jeunesse.

La *Mazurka* (Scherzando, assez animé, fa dièze mineur, 3/4) a été publiée en 1891 mais doit être plus ancienne, en réalité, si l'on en juge par son style. Vallas²⁷ la daterait de 1881-82, ce qui ne paraît pas invraisemblable. La forme emprunte la coupe traditionnelle ABA, la dernière partie étant une

reprise variée au caractère de coda. Dans le groupement mélodique, ce que les Allemands appellent la forme Bar (2 Stollen [A-A] suivis du Abgesang [B]) joue un rôle éminent (cf par ex. mesures 27-45, 87-110, 121-134). Il est caractéristique que tous les motifs des parties A commencent par une pause sur le premier temps de la mesure. On peut distinguer de traces de pentatonisme (mesures 35-38 basse, 87-90, 103) qui ne se trahissent cependant presque jamais nettement dans la mélodie. La prédominance de l'intervalle de quarte, si souvent observée, précédemment, dans la ligne mélodique n'apparaît pas spécialement ici, sauf sporadiquement (par ex. mesures 11-12, 15-16, 83-84). Les parties externes ont une couleur modale : fa dièze mineur dorien, et la section médiane présente un bref passage hésitant entre majeur et mineur (mesures 105-110). Les parties suspendues et les formations ostinato jouent un rôle prépondérant à la fin de la section médiane qui est caractérisée par des formations ostinato sur des parties suspendues (mesures 87-110, cf de plus les mesures 121-137).

On peut relever dans la mazurka également des traits communs avec la musique de Grieg, par exemple les quintes ouvertes à la basse (mesures 27-34), l'harmonisation chromatique (mesures 50-53, ex. musical 7) ou encore le rythme dans les mesures 27-45 qui peut inciter à certaines associations avec les danses de Grieg.

Ex. mus. 7. Claude Debussy, Mazurka.

Les dernières œuvres touchées par cette étude sont les *Deux arabesques* écrites en 1888 et publiées en 1891. La première (Andantino con moto, mi majeur, 4/4) nous offre une fois encore la forme lied en trois parties avec la dernière partie traitée en reprise variée avec coda. Une brève strette (mesures 103-107) achève cette composition.

Le titre est vraiment une trouvaille, l'œuvre se distinguant au plus haut point par ses courbes souples tant dans l'accompagnement que dans la mélodie proprement dite (mesures 3-4, 7-9, 27, 64, 73-74 etc...). Les séquences jouent un rôle éminent, surtout dans les transitions entre les divers motifs ou entre les diverses parties de la forme (par ex. mesures 26-38).

L'un des traits caractéristiques de cette *première arabesque* est le rapport étroit entre la mélodie et l'harmonie; durant de longs passages, la mélodie

²⁶ op. cit. p.126.

²⁷ op. cit. p. 127.

apparaît comme la projection linéaire directe de l'harmonie latente. Malgré la diatonie déterminante, les fonctions harmoniques ne sont pas spécialement marquantes, fait qui s'exprime notamment dans la manière dont Debussy évite toute tension de note sensible. Les éléments pentatoniques, forts nets, agissent dans le même sens (par ex. mesures 6–13, 28–31 etc...). L'œuvre est dominée par le recours conséquent à des structures à quatre notes. Nulle son, pratiquement, n'a une fonction de cadence, chaque son en amène un nouveau. Une cadence conventionnelle constitue de ce fait une sorte d'apogée inattendue (par ex. mesures 37–38). Ces glissements sonores sont peut-être la cause principale de la très forte impression d'unité qui se dégage de l'œuvre. On peut également considérer les séries d'accords évoluant dans un parallélisme plus ou moins fidèle comme l'un des éléments de la tendance du musicien à affaiblir les qualités fonctionnelles de l'harmonie (notamment aux mesures 63–66). Les accords de septième, abondants, apparaissent aussi bien avec que sans leur résolution, par exemple dans la partie médiane de l'œuvre (mesure 39, etc... ex. musical 8, où les accords de septième se résolvent en

Le morceau est presque exclusivement diatonique et la mélodie est nettement colorée par l'intervalle de quarte (mesures 2–3, 5–12, 62–69, 76–81 etc...) tandis que les éléments pentatoniques sont pratiquement absents (cf cependant les mesures 1–2). Les séquences jouent un rôle éminent ici, comme dans la première arabesque. Déjà le premier « thème » se compose, au fond, d'un petit motif repris par la suite sous forme de séquences. En exagérant un peu, on pourrait considérer le développement de presque chaque motif comme un développement sous forme de séquence.

La parenté entre les diverses parties de la forme est évidente. Le motif principal de la seconde (mesures 37–38) peut être pratiquement considéré comme le développement d'une figure de la mesure 17. Contrairement à la première arabesque, les éléments pentatoniques sont peu apparents, mais apparaissent par exemple dans la transition aux mesures 58–61. L'harmonie revêt plusieurs des traits notés à propos de la première arabesque, par ex. les accords de septième parallèles, non résolus (mesures 98–99) ou la figuration ostinato « d'accords mixtes » (mesures 50–61) où la parenté des tierces est frappante (sol majeur, si majeur, mi bémol majeur, sol majeur).

Les deux arabesques offrent par conséquent un grand intérêt pour celui qui cherche à déceler dans les premières œuvres les signes avant-coureurs des caractéristiques des œuvres ultérieures de Debussy. Nous avons pu noter ici une série de traits que l'on retrouve par la suite, dans les œuvres de la maturité. Particulièrement intéressante à cet égard est la relation entre les composantes rythmiques et harmoniques qui préfigure directement le style de la maturité.

Après avoir ainsi passé en revue ce choix d'œuvres de jeunesse de Debussy, nous allons résumer maintenant nos remarques sous une forme plus cohérente.

D'après ce que nous avons pu constater plus haut, Debussy recourt aux types de forme traditionnels, formes du lied en trois parties (ABA) ou proches du rondo, la première étant très nettement la plus favorisée. Dans les mélodies, Debussy utilise volontiers la variation par strophe. Mais ces formes sont souvent traitées assez librement. Dans ces premières œuvres, Debussy s'efforce déjà de conférer au cours musical un caractère plus fluide, et de masquer les « joints » entre les diverses parties de la forme au moyen de souples transitions ou d'épisodes « rétrospectifs ». Il est également typique que les diverses parties des compositions ne reviennent que rarement sous la forme de leur première exposition, mais au contraire sous une forme légèrement modifiée, telle que des reprises variées. Au moyen de ses transitions vagues et

Tempo rubato (un peu moins vite)
Mesures 39-46

Ex. mus. 8. Claude Debussy, Première arabesque.

nouveaux accords de septième. Outre l'affaiblissement déjà mentionné des fonctions harmoniques, le contraste entre triolets et valeurs justes (mesures 4–15) ainsi que la manière dont Debussy évite les temps marqués dans la mélodie (par ex. aux mesures 22–25, 39–45, 55–61) contribuent à renforcer l'impression de manque d'une pulsation métrique active. Caractéristique à cet égard est le fragment de la mesure 39 à la mesure 46, où le deuxième temps de la mesure est le plus fortement accentué.

La forme générale de la *deuxième arabesque* rappelle d'assez près le rondo, avec une coda « rétrospective » (mesures 100–110). Ici encore la mélodie emprunte volontiers les traits de l'arabesque (mesures 11–14, 37–41 etc...).

de ses épisodes « rétrospectifs », Debussy s'efforce de surmonter les oppositions de l'architecture formelle et s'efforce à la place d'obtenir un cours plus ou moins continu d'éléments similaires ou apparentés. On ne retrouve cependant cette technique parfaitement développée, que dans les œuvres ultérieures telles que *Pelléas, La Mer, les Images*. La coda « rétrospective » qui comprend souvent des rappels d'éléments exposés auparavant, est un trait aussi caractéristique que ceux que nous avons déjà notés.

Dans le style de la maturité de Debussy, il peut être bien des fois difficile de distinguer nettement entre les éléments mélodiques et harmoniques. Dans les œuvres de jeunesse, ce trait n'est pas encore si marqué. Le diatonisme domine dans la mélodie, mais, dans les œuvres ultérieures, il est mêlé à des éléments chromatiques, pentatoniques et modaux. Le chromatisme apparaît encore, dans les œuvres du début, avec une certaine parcimonie et se cantonne généralement dans les passages de transition, c'est à dire d'un schéma plus ou moins uniforme.

Dans les premières œuvres de jeunesse, les éléments pentatoniques²⁸ ne sont pas encore spécialement accusés. Ils se limitent souvent à des structures occasionnelles dont on peut parfois se demander s'il s'agit bien d'une utilisation méthodiquement voulue (par ex. *Printemps, Nuit d'étoiles*). Dans d'autres œuvres (par ex. *La Belle au bois dormant, Réverie, Tarantelle styrienne, Ballade slave, Nocturne*) le pentatonisme a un caractère moins ambigu. De longs passages pentatoniques purs sont cependant rares même dans le style de la maturité de Debussy.

Les origines de ce pentatonisme ne sont cependant pas claires. Si, comme Brailoui²⁹, on veut les faire remonter aux impressions laissées à Debussy par l'orchestre de gamelang javanais entendu à l'Exposition Universelle de 1889, on s'explique mal comment on peut trouver des éléments pentatoniques dans des œuvres écrites avant cette Exposition. Dans certaines œuvres ultérieures, on peut néanmoins discerner une sorte de pentatonisme « exotique », sans demi-tons, par ex. dans *Nuages, La Mer, Pagodes, Et la lune descend sur le temple qui fut, Ibéria*³⁰. On voudrait plutôt croire à une influence de la musique folklorique³¹. Le pentatonisme n'est d'ailleurs pas une nouveauté dans l'art musical occidental et nous en trouvons des exemples

notamment chez Chopin et chez Liszt. Mais la musique russe surtout est profondément empreinte de pentatonisme. Debussy a dû découvrir le pentatonisme au cours de son voyage en Russie (1881 et 1882), si ce n'est plus tôt. On a donc lieu de supposer que l'influence russe aura été l'une des principales sources du pentatonisme de Debussy.

Les modes anciens jouent un grand rôle dans la musique de Debussy où ils servent à élargir la tonalité. Des les œuvres du tout début, nous avons trouvé des exemples d'éléments modaux, souvent sous forme de sensible abaissée ou de quarte lydienne, voire de dorien ou de mixolydien. Pour trouver des exemples, à cet égard, Debussy n'avait pas besoin de se référer à la musique religieuse³². Il lui suffisait en effet d'étudier des compositeurs tels que Berlioz, Saint-Saëns ou d'Indy, et surtout Franck et Fauré, pour ne pas parler des russes (surtout Balakirev et Moussorgsky) chez lesquels apparaissent de forts éléments modaux.

Ernest Decsey³³ souligne la prédilection de Debussy pour l'intervalle de quarte (une inclination constante dans toute son œuvre depuis les toutes premières œuvres jusqu'aux dernières, cf par ex. *Jardins sous la pluie, Pagodes, Feux d'artifice*). Nous avons pu noter nous aussi, dans les œuvres de jeunesse auxquelles est consacrée cette étude, un large emploi de cet intervalle. A part quelques exemples de quarts « neutres » c'est à dire de passages où l'on ne saurait dire que cet intervalle remplit de fonction spéciale³⁴, l'intervalle de quarte intervient avant tout comme point culminant de la ligne mélodique : tantôt il sert à amener la note la plus élevée du passage en question, tantôt il domine celui-ci par sa place dans une arabesque (*Nuit d'étoiles, Valse romantique, Réverie, Nocturne, Tarantelle styrienne, Arabesques*). Cette fréquence marquante de l'intervalle du quarte dans les œuvres de jeunesse trouve son équivalent direct dans les dernières œuvres (cf *Reflets dans l'eau* et *la Cathédrale engloutie* où l'intervalle mélodique prédominant est précisément la quarte). Nous avons donc là l'un des traits caractéristiques de la langue musicale de Debussy, et que l'on peut noter dès les toutes premières œuvres.

L'arabesque est peut-être la caractéristique la plus frappante de la forme mélodique chez Debussy. Il ne faut pas tellement la considérer comme une figure ornementale que comme l'expression d'un principe formel. L'arabesque debussyste apparaît surtout comme un net développement généralement asymétrique, une sorte de « flottement » léger à caractère quasi-décoratif et

²⁸ C.-à-d. les éléments basés sur une échelle de cinq tons par tons entiers et demi-tons.

²⁹ « Pentatonismes chez Debussy », *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*, Budapest 1956, p. 385.

³⁰ « Tout cela semble bien caractériser une catégorie distincte, apparemment engendrée par l'Exposition Universelle de 1889. » Brailoui, op. cit. p. 398.

³¹ Tant Chabrier que Maurice Emmanuel possédaient des recueils de chansons folkloriques que Debussy n'a pas pu ignorer.

³² Cf notamment J. Almendra : « Les modes grégoriens dans l'œuvre de C. D. », Paris 1950; A. Gastoué : « L'Anglais et la musique », Paris 1955; Charles Koechlin op. cit.

³³ « Debussys Werke », Graz 1953.

³⁴ Cf par ex. les Exercices de Conservatoire, Ms 971^a et 972!

généralement utilisé dans de brèves formules. L'arabesque peut se manifester aussi bien comme figure indépendante qu'en relation avec d'autres motifs ou formules (points d'orgue ou ostinatos). Dans les toutes premières œuvres de Debussy, ces structures caractéristiques ne sont pas encore nettement développées, et malgré certains signes précurseurs, on ne saurait encore parler d'arabesque « typiquement debussyste » dans ces œuvres. Mais au fur et à mesure que mûrit l'art de Debussy et que le compositeur entre en possession d'un langage plus personnel, l'arabesque se met à prendre ses formes caractéristiques (*Printemps*, *Nuit d'étoiles*, *Réverie*, *Ballade slave*) pour aboutir au pur exemple des *Arabesques* dont le seul titre est déjà révélateur.

Les premières œuvres de jeunesse de Debussy se distinguent par la symétrie des groupes de temps et par la régularité des schémas de l'accentuation. Dans les œuvres ultérieures, Debussy se met cependant prudemment à affaiblir le schéma de l'accentuation et la mélodie s'efforce de plus en plus nettement à éviter la symétrie des points forts. La régularité de la pulsation rythmique est évitée grâce, notamment, à l'emploi des triolets, quintolets etc..., tandis que les temps forts de la mesure sont atténués, parfois, par des anticipations ou des pauses (cf notamment *Valse romantique*, *Ballade slave*, *Nocturne*, *Tarantelle styrienne*, *Mazurka* et les *Arabesques*). Il est cependant difficile d'éprouver dans ces premières œuvres cette sorte d'impression « d'immobilité » qui, à tort ou à raison, passe pour être l'une des caractéristiques du style de la maturité de Debussy.

En étroite liaison avec cet affaiblissement voulu de la pulsation motrice, on remarque le « camouflage » successif des données tonales³⁵. Toutefois les toutes premières œuvres révèlent une harmonie conventionnelle (œuvres de Conservatoire, *Danse bohémienne*). Dans les œuvres suivantes, l'harmonie commence pourtant à prendre une allure moins conventionnelle, surtout du fait des souples modulations dans le style de Fauré, des longues séquences modulantes ou d'accords harmoniques inattendus (*Paysage sentimental*, *Voici que le Printemps*, *Ballade slave*). D'autres traits contribuant à voiler le cours harmonique sont les éléments chromatiques et les « blocs » tonaux (*Nocturne*) mais surtout les séries d'accords parallèles (*Ballade slave*, *Nocturne*, *Mazurka*, *Arabesques*). Cette procession ne respecte pas encore toujours un parallélisme rigoureux et ne s'étale pas non plus sur de longs passages. Il faut cependant la considérer comme annonciatrice d'un trait de style qui sera, plus tard, caractéristique de la production de la maturité. Dans les *Arabesques*, l'harmonie et la pulsation métrique coopèrent d'une façon qui

³⁵ Cf. I. Bengtsson : « On the relationship between Tonal and Rhythmic Structures in Western Multipart Music », STM 1961, p. 70.

fera l'originalité du Debussy ultérieur, pour engendrer un mouvement flou et glissant.

Les éléments modaux sont importants dans l'harmonie des dernières œuvres de la toute première période; ils se manifestent notamment sous forme de passages avec cadences modales (*Tarantelle styrienne*, *Mazurka*, et *Arabesques*). A propos de la *Tarantelle styrienne*, nous avons souligné que ce trait est l'une des caractéristiques de la musique de Grieg. Un autre trait commun avec Grieg est le traitement fort peu conventionnel des accords de neuvième et de septième, souvent considérés comme des accords parfaits ne nécessitant pas de résolution (*Tarantelle styrienne*, *Mazurka*). Les amas de tierces caractérisent également le style de la maturité de Debussy; or on en trouve des exemples dans la *Tarantelle styrienne* notamment (mesures 199, 231).

Encore un trait typique du style de la maturité peut être déjà décelé dans les premières œuvres, et c'est l'abondance des structures ostinato, des points d'orgue et des parties suspendues. Ces dernières sont souvent combinées avec des structures ostinato dans des parties de transition ou d'intensification (*Nocturne*, *Tarantelle styrienne*, *Mazurka*).

Et pour finir, nous donnerons quelques points de vue, brièvement, sur le style vocal chez Debussy, tel qu'il apparaît dans les œuvres examinées. Le trait le plus frappant, peut-être, est le cachet récitatif de la partie vocale. A part quelques mélismes dans *Nuit d'étoiles*, la mélodie se meut surtout dans un « registre » limité, avec répétition du type parlando de deux ou trois notes, technique qui, parfois, n'est pas loin de la monotonie (*La Belle au bois dormant*). L'accompagnement n'est pas encore ce complément indispensable et créateur d'ambiance de la partie vocale récitative du type que nous pouvons trouver dans les œuvres chantées ultérieures.

Il est également caractéristique que le jeune Debussy ne fasse pas preuve d'un goût aussi sûr et raffiné, en ce qui concerne le choix des textes, que le maître parvenu à la maturité. A part les trois poèmes de Paul Bourget (*Voici que le printemps*, *Paysage sentimental* et *Beau soir*), les textes des mélodies sont insignifiants, du point de vue littéraire. Manifestement, Debussy n'a pas encore découvert la mine d'or des poèmes de Verlaine. Peut-être peut-on aussi se risquer à supposer que, dès que Debussy a trouvé le « bon » matériel littéraire convenant à son inspiration, sa technique vocale si particulière s'est aussitôt épanouie (*Ariettes oubliées*, *Fêtes galantes*, *Cinq poèmes de Baude-laire*, *Chansons de Bilitis*).

Nous avons analysé dans cette petite étude quelques œuvres choisies de la toute première production de Debussy, avec l'intention, surtout, de tenter de

découvrir des traits annonçant le style de la maturité. Dans la vingtaine d'œuvres étudiées, nous avons pu en effet trouver une série de traits particuliers qui préfigurent plus ou moins nettement l'avenir. Mais à partir de ces constatations, nous pourrions aussi tenter de déceler une rudimentaire évolution du style au cours de la dizaine d'années que couvrent les œuvres examinées.

Toutefois le problème des dates intervient ici et rend difficile toute esquisse d'une évolution nettement chronologique. Étant donné que pratiquement toutes les œuvres en question, à part celles datant de l'époque du Conservatoire, ne peuvent être qu'approximativement situées dans le temps, notre esquisse de l'évolution de Debussy ne saurait être elle-même qu'approximative.

Les œuvres du tout début, exercices de l'époque du Conservatoire, révèlent peut-être surtout le caractère de l'enseignement reçu par le musicien que les conceptions musicales personnels de Debussy. Mais déjà dans *Printemps* on peut déceler les signes avant-coureurs du cours que va prendre la proche évolution du compositeur. Dans les six mélodies, commencent à se glisser, en marge de l'influence d'autres musiciens, des traits nettement personnels. Dans les œuvres suivantes, pour piano, ces traits se manifestent de plus en plus évidemment et dans certains d'entre eux (surtout dans *Nocturne*, *Mazurka*, et *Tarantelle styrienne*) on peut déjà trouver le premier style de Debussy rudimentairement exposé. Dans les dernières œuvres de la toute première période qui fait l'objet de cette étude, les *Arabesques*, le compositeur est déjà en possession d'un langage musical que l'on pourrait considérer comme un style nettement indépendant.

Ainsi donc, même si nous avons relevé plusieurs traits isolés préfigurant plus ou moins nettement le style de la maturité, nous n'avons pu trouver d'œuvre avant les *Arabesques* dont on puisse dire qu'elle représente bien, dans son ensemble, le style de la maturité de Debussy. L'évolution musicale du compositeur dénote, par conséquent, un cours net et logique vers une plus grande maturité artistique, sans ruptures ni limites tranchées.

Cette constatation s'inscrit cependant contre les opinions jusqu'ici émises au sujet des toutes premières œuvres de Debussy, avant tout celles de Maurice Emmanuel : « A force de patience et de tâtonnements, à travers des essais dont quelques-uns sont œuvres exquises, il a fixé le langage qu'à l'âge de quinze ans il ébauchait au piano, dans des improvisations, après la classe... Cette langue si personnelle, il la possédait intégrale, à vingt ans, à l'époque où ses études de composition l'amenaient au seuil des grands concours. Mais s'il la pratiquait en cachette, aux claviers du Conservatoire, autant pour son

plaisir que pour l'effacement de ses camarades, dans ses « devoirs » il n'en usait pas »³⁶. Ou encore : « Tout jeune, par une précocité exceptionnelle, le musicien savait le langage qu'il devait écrire un jour; mais dans ses compositions de jeunesse, il s'en refusa ou en restreignit l'emploi »³⁷

Il n'y a aucune raison de mettre en doute le témoignage de Maurice Emmanuel. La question est seulement de savoir à quelles œuvres s'applique l'expression « cette langue si personnelle ». Si elle vise les premières œuvres « mûres » de Debussy (*Cinq poèmes de Baudelaire*, *Fêtes Galantes* etc...) on ne pourra qu'approuver, dans l'ensemble. Mais si Maurice Emmanuel veut parler d'œuvres plus tardives, pleines de maturité, telles que *Pelléas*, *Estampes*, *La Mer* etc..., on comprend mal que Debussy ait pu dès l'âge de quinze ans concevoir clairement ce style extrêmement personnel, en s'abstenant toutefois, pour diverses raisons, d'oser y recourir dans ses compositions, sinon une trentaine d'années plus tard! Il paraît assez invraisemblable, de plus, que Debussy ait celé ses vrais idéaux même après avoir atteint une certaine notoriété.

L'explication de ce problème semble être que Maurice Emmanuel a inconsciemment « corrigé » ses souvenirs. Le style révélé par le jeune Debussy dans ses improvisations au piano ont certainement dû paraître très neuves et surprenantes à ses auditeurs. N'est-il pas naturel, alors, que Maurice Emmanuel, lorsqu'il évoque, bien longtemps après, cette musique, trouve une équivalence entre celle-ci et la langue audacieuse de la maturité? En fait, les improvisations du jeune Debussy sur les pianos du Conservatoire devaient s'accorder assez bien, du point de vue du style, avec les œuvres de la même époque. Notre étude a en fait démontré que Debussy n'a en aucune façon réprimé son langage personnel dans ces œuvres de début, mais qu'au contraire l'évolution de son style va progressivement vers le mode d'expression des œuvres ultérieures de la maturité (*Pelléas*, *Estampes* etc...).

Debussy, jeune, présentait certainement mais n'était pas encore à même de se créer une nette théorie artistique, ou ne possédait pas encore la conviction absolue nécessaire pour affirmer cette théorie. Plus tard lorsqu'il eut élargi sa connaissance de la musique de son époque et fut entré en contact avec la musique de Bruneau, Franck, Fauré, Chabrier ou des russes³⁸, lorsqu'il a découvert qu'il aspirait à des idéaux esthétiques analogues, ses

³⁶ « Les ambitions de Claude-Achille », RM mai 1926, p. 44.

³⁷ *ibid.* p. 43.

³⁸ Il est intéressant de noter qu'aucune des œuvres étudiées ne révèle d'influence marquante de Wagner, bien que plusieurs d'entre elles aient été composées à l'époque où le culte de Wagner, chez Debussy, se trouvait à son apogée. Cf de plus Vallas, *op. cit.* pp. 37, 73-74 etc...

pressentiments ont reçu leur confirmation et ses conceptions personnelles s'en sont trouvées renforcées. Naturellement, le contact avec l'esthétique apparentée de la peinture impressionniste et de la poésie symboliste a contribué à le convaincre de la justesse de ses propres aspirations. C'est alors, et pas avant, qu'il a atteint le nécessaire mûrité artistique et qu'il a pu forger définitivement son propre langage musical si personnel.

(Traduction française du manuscrit suédois par M. Dominique Birman de Relles.)

Œuvres étudiées

I. *Œuvres de Conservatoire*

1. a) Chant donné (1878) la bémol majeur, 3/4, moderato
- b) Basse donnée (1878) mi bémol majeur, 4/4, moderato Ms 970
2. a) Chant donné (1879) sol majeur, 4/4, Allegretto
- b) Basse donnée (1879) mi mineur, 4/4, Moderato Ms 971
3. a) Chant donné (1880) la bémol majeur, 6/8, Moderato
- b) Basse donnée (1880) ut mineur, 3/2; Largement Ms 972
4. a) Fugue à 4 voix (1882), ut majeur, 4/4
- b) Fugue à 4 voix (1882), sol majeur, 4/4 Ms 973
- c) Printemps, partitions d'orchestre, chœur pour voix de femmes, (1882)
 la majeur, 4/4 Ms 973 c
5. Concours de fugue (1883) sol majeur, 4/4, Moderato Ms 8648

II. *Chant et piano*

1. a) La Belle au bois dormant (Hypsa) mi bémol majeur, 12/8, Assez animé,
 Ed. de la Sirène P.D. 1675
- b) Voici que le Printemps (Bourget) ré majeur, 2/4, Andantino,
 Ed. de la Sirène P.D. 3250
- c) Paysage sentimental (Bourget) fa majeur, 3/4, Allegretto ma non troppo,
 Ed. de la Sirène P.D. 3250
2. b) Nuit d'étoiles (Banville) mi bémol majeur, 6/8, Allegro, Ed. Girod E.B. 9
- b) Beau soir (Bourget) mi majeur, 3/4, Andante ma non troppo, Ed. Girod
 E.G. 6259
- c) Fleur des blés (Girod) fa majeur, 4/4, Andantino moderato, Ed. Girod
 E.G. 6256

III. *Piano*

1. Danse bohémienne (1883) si bémol mineur, 2/4, Allegro, Ed. Schott
 BSS 33435
2. a) Valse romantique (1890) fa mineur, 3/4, Allegro moderato, Ed. Fromont
 E 1409 F
- b) Rêverie (1890) fa majeur, 4/4, Andantino sans lenteur, Ed. Fromont
 E 1403 F

- c) Ballade slave (1890) fa majeur, 4/4, Andantino con moto, Ed. Fromont
 E 1401 F
- d) Nocturne (1890) ré bémol majeur, 4/4, Lent, Ed. Max Eschig
 E.D. 1101 LS
- e) Tarantelle styrienne (1890), mi majeur, 6/8, Allegretto, Ed. Jobert
 J.J. 209
3. Mazurka (1891) fa dièse mineur, 3/4, Scherzando, Ed. Fromont
 E 1402 F
4. Deux arabesques (1891)
 - a) Andantino con moto, mi majeur, 4/4 D & F 4395
 - b) sol majeur, 4/4, Allegretto scherzando, Ed. Durand 4396