

Zeitschrift:	Sinfonia : officielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres
Herausgeber:	Eidgenössischer Orchesterverband
Band:	17 (1956)
Heft:	11
Artikel:	Claude Debussy et l'impressionnisme
Autor:	Lombriser, Francis
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-955868

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Claude Debussy et l'impressionnisme

Notice de la rédaction. En rappelant à nos lecteurs les considérations contenues dans l'article «Les orchestres d'amateurs et la musique moderne» paru dans «Sinfonia», année 1955, No 11/12 (novembre-décembre), nous tenons à leur soumettre l'essai succinct que notre compatriote, M. François Lombriser, professeur de piano dans les classes de virtuosité du Conservatoire de Fribourg, où il enseigne aussi l'Histoire de la musique, a publié dans le «Journal musical de Suisse» sur «Claude Debussy et l'Impressionnisme» (Année 1954, No 2). Les idées exposées dans l'article de M. Lombriser cadrent parfaitement avec celles que nous avions esquissées dans notre exposé susmentionné, en représentent leur continuation logique et leur application à l'un des maîtres de la musique française qui se trouve au seuil de la musique moderne.

Nous remercions ici l'éditeur du «Journal musical de Suisse», M. Charles Hummel, d'avoir bien voulu permettre la reproduction de l'article de M. Lombriser. Chz.

Il n'y a pas doute que l'influence la plus déterminante dans la formation esthétique de Debussy ne fut point celle des musiciens, mais des peintres impressionnistes et des poètes symbolistes. Debussy avait dit un jour à Jean Aubry: «La musique est très en retard, elle n'a pas atteint encore aux ressources d'expression d'un Claude Monet, par exemple.» Et Erik Satie précisait: «Pourquoi ne pas nous servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions?» L'auteur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* aimait les toiles impressionnistes, certes, mais ce serait une erreur de croire que ses paysages sonores procédaient directement de Claude Monet. En réalité on peut dire qu'il a fait à sa manière (je le montrerai) ce que les peintres nouveaux avaient obtenu par leurs propres procédés.

Les peintres impressionnistes sont ceux, pour citer Signac, qui «ont instauré et, depuis 1886, développé la technique dite de la *division* en employant comme mode d'expression le mélange optique des tons et des teintes». Cherchant à faire ce qu'on appelle de la «peinture claire», un Claude Monet, un Sisley, un Pissarro juxtaposèrent les tons sur la toile, au lieu de les mélanger sur la palette. Par là ils évitèrent les couleurs neutralisées, les couleurs sales et obtinrent une luminosité dont l'ancienne technique était incapable. Paul Signac et les néo-impressionnistes poursuivirent dans leurs conséquences les plus subtiles les recherches du divisionisme, utilisant le «point» de couleur. Aussi les a-t-on appelés *pointillistes*.

Faire chanter la lumière, voilà au fond ce que cherchaient les impressionnistes, dont les tableaux semblent peints avec des couleurs immatérielles.

Il existe une analogie certaine entre l'impressionnisme et la technique de Claude Debussy. Mais cette analogie, où la trouverons-nous? Dans l'harmonie, d'abord, et dans l'instrumentation.

L'harmonie dite «classique», vous le savez tous, distinguait deux sortes d'accords: les accords consonants et les accords dissonants. Contrairement aux accords consonants, qui sont stables, les accords dissonants sont instables et produisent un effet de *tension*, exigeant, par conséquent, une résolution. Le langage harmonique des musiciens classiques et romantiques se présentait ainsi comme une alternance de tension et de repos.

Chez Debussy l'accord acquiert une signification nouvelle, qui répond à une véritable transformation du sentiment harmonique. Plus de distinction entre accords consonants et dissonants, plus d'accords instables exprimant un état de tension mais uniquement des «sonorités», des «couleurs» qui, de ce fait ne s'enchaîneront plus selon les anciennes règles du système harmonique classique, mais se *juxtaposent*, comme les couleurs pures dans le divisionisme, selon des rapports très divers et parfois si subtils que toute analyse en paraît impossible. Quant à l'effet produit par ces accords, il ne se trouve point dans leur caractère de tension ou de repos mais dans leur *sonorité* même, dans leur résonance, dans les singularités de leur forme, en un mot dans ce que Paul Valéry aurait appelé leurs «charges poétiques».

Debussy a renouvelé totalement le sentiment harmonique. En quête de sonorités neuves, rares, il apporta dans la musique une ressource nouvelle d'évocation. Grâce à un traitement plus libre de la dissonance et aussi à l'emploi de modes les plus divers (anciens modes médiévaux, gammes pentaphones chinoises, gammes par tons entiers, chromatisme, etc.) il réussit à desserrer le mécanisme rigide du système tonal classique et dota la musique de sonorités fluides et magiques dont le charme indécis et mystérieux semble la poésie même.

Et maintenant passons à la magie des timbres. Une connexité secrète unit l'harmonie impressionniste au coloris instrumental. C'est que, pour Debussy, le «timbre» n'est pas un élément purement accidentel, un élément «ajouté», simple ornement ou embellissement du langage sonore. On peut affirmer qu'il est, au contraire, un élément essentiel de l'expression musicale. En effet, que nous font voir les partitions d'orchestre d'oeuvres telles que le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les trois *Nocturnes*, les trois esquisses *La Mer*, les trois *Images*, *Jeux*, etc.?

Une chose entre toutes: que le timbre instrumental en est la substance même. On ne peut parler ici de mélodies ou d'accords «instrumentés», mais seulement de mélodies ou d'harmonies de couleurs sonores.

Dans les œuvres de la deuxième période de l'activité créatrice du maître (à partir des trois esquisses *La Mer*), l'on trouve même une sorte de *contrepoint de couleurs*, tissu polyphonique d'une extrême subtilité, les fonds harmoniques du coloris impressionniste servant alors de base à une technique plus linéaire, plus essentiellement mélodique.

Maintenant, de quelle façon se combinent ces couleurs sonores instrumentales? Selon un procédé analogue à celui utilisé par les peintres impressionnistes, à savoir par la juxtaposition de timbres purs. Debussy, en effet,

n'emploie, d'une manière générale, que des timbres purs, évitant les doublures, en particulier celles des cordes et des bois.

L'orchestre debussyste, écrivait Louis Laloy, «n'a recours au redoublement à l'unisson que s'il est nécessaire pour les effets de renforcement ou dégradation; partout ailleurs il préfère les couleurs sans mélange».

Joignez à cela le morcellement, l'éparpillement des timbres, l'isolement des divers groupes instrumentaux, la division extrême des cordes, formant tantôt des fonds de coloris immatériels, tantôt une sorte de poussière lumineuse enveloppant la partie des bois ou des cuivres. Comme on le voit, c'est là encore le principe de la division du ton, les timbres, comme les accords, étant posés pareillement à de petites touches de couleurs.

Ajoutons encore que la recherche des harmonies rares devait nécessairement amener des associations de timbres nouvelles, des sonorités encore point ouïes jusqu'alors.

Comme on le voit aisément, une telle conception de la couleur instrumentale s'oppose du tout au tout aussi bien à l'orchestre néoromantique avec sa sonorité pleine, et parfois même opaque, qu'à l'orchestre purement descriptif ou décoratif, celui d'un Rimsky-Korsakoff, par exemple. Chez Debussy, tout se veut fluide, transparent. Parlant de la troisième *Image* pour orchestre, *Rondes de Printemps*, le maître disait que «la musique de ce morceau a ceci de particulier qu'elle est immatérielle et qu'on ne peut, par conséquent, la manier comme une robuste symphonie».

Ce que nous avons dit de la couleur instrumentale resterait incomplet si rien n'était dit du piano, l'instrument auquel Debussy confia des compositions admirables, qui s'imposent comme des types de perfection. Là également la magie sonore debussyste, en particulier l'harmonie, devait nécessiter une recherche spéciale et très poussée de la sonorité, un raffinement extrême du toucher et un art subtil dans la combinaison des deux pédales. Qui n'a pas ressenti cette impression de poésie et de mystère qui se dégage des *Estampes*, des *Images*, des *Préludes* et qui affecte notre sens subtil du rêve? Joués par Debussy lui-même, ces petits chefs-d'œuvre laissaient, dans l'esprit de ceux qui écoutaient, une empreinte ineffaçable, tellement étaient extraordinaires la qualité et la diversité des sonorités que le maître obtenait de son instrument. «La puissance de la magie, écrivait Louis Laloy, sera comprise de tous ceux qui ont une seule fois entendu ce piano surnaturel où les sons naissent sans choc de marteaux, sans frôlement de cordes, s'élèvent dans un air transparent, qui les unit sans les confondre, et s'évaporent en brumes irisées.

M. Debussy apprivoise le clavier d'un charme qui n'est à la portée d'aucun de nos virtuoses.»

Cette description du jeu pianistique de Debussy montre une fois de plus les qualités rares de cet incomparable poète du son, pour qui tout semble reposer sur la vertu enchanteresse des sonorités dans ce qu'elles ont de plus immatériel, de plus mystérieux . . .

Francis Lombriser