

L'ÉCRITURE PIANISTIQUE DU XX^e SIÈCLE:
CL. DEBUSSY, B. BARTÓK, G. ENESCU
- Résumé de la thèse de doctorat -

L'écriture musicale – sujet d'actualité dans l'aire de l'investigation musicale (topos des débats de l'espace de la culture occidentale, corrélée spécialement avec les mutations récemment intervenues dans l'écriture musicale comme résultat de l'évolution des techniques électronique d'analyse du son) – est traitée dans cet ouvrage du point de vue phénoménologique - relation interprète - texte, avec un accent sur les modalités spécifiques de rapporter le musicien de formation pratique – interprète instrumentiste – aux données musicales comme signe.

L'écriture généralement et l'écriture musicale spécialement couvrent une réalité paradoxale. Comme *Encyclopaedia Universalis* mentionne, „l'écriture est, dans son principe, un système second (...) elle avait été inventé seulement pour l'oreille, c'est-à-dire pour être non pas véritablement lu, mais traduit”.¹ Jusqu'à l'aube du XX^e siècle on a écrit dans les limites du paradigme „musique pour l'ouïe” pour qu'au début du XX^e siècle l'acte de composition devienne – une fois avec le graphisme des opus de l'École viennoise – créateur de „musique pour la vue”. Les compositeurs qui nous intéressent se trouvent au carrefour des tendances rappelées, dans un moment de profondes mutations conceptuelles. C'est pourquoi la *perspective phénoménologique* assumée dans la recherche de leur écriture permet la saisie du mode individuel de rapport de Cl. Debussy, B. Bartók et G. Enescu aux échanges radicaux d'optique intervenus dans tous les coordonnées musicales au début du dernier siècle. Leurs solutions de composition influenceront décisivement et à longue échéance l'acte de la création musicale par intuitions profondément novatrices au niveau esthétique -stylistique.

I^{ère} PARTIE. Chapitre I. *Prolégomènes*

I.1 Définitions. Délimitations conceptuelles : écriture, notation musicale, langage musical. La définition des termes a relevé la différence entre le mode théorique de se rapporter au phénomène musical et celui pratique (interprétatif) : l'écriture comme mode d'organisation graphique de la matière musicale (langage graphique) et l'écriture comme signe qui tient la place de la réalité musicale *sui generis* – la sonorité concrète (langage sonore).

Sous-chapitre I.2. L'interrogation „Pourquoi Debussy, Bartók, Enescu?” motive le geste de la compréhension de trois compositeurs dans un espace unique de la réflexion ; les raisons sont d'ordre éthique (attitude autonome de l'acte créateur vis-à-vis de la „mode”), syntactique (langages se trouvant à la limite de la fonctionnalité tonale, contexte déterminant pour l'option de l'univers alternatif – celui modal), stylistique (tous les trois pénètrent la frontière entre les mondes musicaux écrits et non écrits y inclus dans l'aire de la musique culte les coordonnées artistiques du folklore), historique (revalorisant le sens des concepts anciens et inventant des réalités sonores auxquelles on ajoutera ultérieurement des noms nouveaux – ex. texture, objet sonore -, Debussy, Bartók, Enescu détiennent la qualité de novateurs de l'univers musical moderne anticipant les réalisations musicales contemporaines).

Chapitre II. (Aspects méthodologiques. Paradigmes d'analyse de l'écriture) présente les perspectives par l'intermède desquelles on peut aborder la problématique de l'écriture musicale:

A. La perspective sémiotique. L'écriture comme signe.

¹ *Encyclopaedia Universalis*, vol. 7, p. 914.

B. La perspective cognitive. L'écriture comme paradigme du développement des processus cognitifs au niveau de trois participants de l'acte sémiotique: compositeur, interprète, récepteur.

C. La perspective fonctionnelle. L'écriture comme expression spécifiquement instrumentale.

D. La perspective herméneutique. L'écriture comme réalité d'ordre culturel (avec formes auxquelles se rapporte l'acte interprétatif).

E. La perspective didactique. L'écriture comme un set de représentations (avec formes de plus en plus complexes), en qualité de contenu fondamental du processus de l'enseignement instrumental.

Un sous-chapitre qui traite les limites de l'objet d'étude (Circonscription de l'objet d'étude. Les limites de l'écriture) où on a évoqué les deux hypostases limite touchées par l'écriture musicale – la partition totale et la partition ouverte – nous a semblé utile pour localiser en contexte la création des compositeurs Debussy, Bartók, Enescu. Aussi, ayant en vue le multiple conditionnement du phénomène de l'écriture musicale, nous avons relevé trois aspects conjoints (sous-chapitre III. L'écriture pianistique. Evolution et interférences):

1. L'évolution de l'écriture pianistique en relation avec l'évolution de l'instrument

2. Interférences entre l'écriture pianistique et l'écriture pour autres instruments

3. Relation de l'écriture pianistique avec l'évolution de la technique et l'interprétation pianistique.

L'approche se justifie tant par la formation complexe de trois compositeurs – qui ont abordé tous les genres de la création musicale (fait qui a mis aussi son empreinte sur leur écriture pianistique) que par leur attitude vis-à-vis de l'idée d'interprète en sens culturel large – idée assumée par le prisme de la valorisation des caractéristiques interprétatives – folkloriques qu'ils ont assimilées organiquement dans leur discours musical (écriture de l'agogique, ornementation, les modes d'attaque, etc ; voir spécialement Enescu et Bartók).

La II^e PARTIE traite, en trois chapitres distincts, l'écriture pianistique de chaque compositeur ; les références analytiques concernent tant la création pour piano solo que celle camérale avec piano ; et aussi le genre symphonique où le piano est présent.

Chapitre I. *L'écriture pianistique dans la création de Cl. Debussy* débute avec la présentation du contexte sonore debussyste. Après les commentaires sur les points de vue divergents existants dans le problème de la prédominance de l'une de deux coordonnées fondamentales du langage – mélodie vs. harmonie, l'application de la méthode phénoménologique a relevé comme fondamentale une structure sonore sous-jacente au texte, perceptible dans le processus du glissement du paradigme du paramètre écrit vers celui audible. Le contenu de la structure découverte est bidimensionnel : timbre/réverbération comme aspects de la relation temps – rythme – son (vitesse de travail progressive avec la matière sonore). La condition du développement du processus est l'espace sonore, élément à une fonction stylistique, le texte debussyste se caractérisant par une disposition spatiale des éléments pour étaler leurs propriétés acoustiques.

Si la perspective interprétative (phénoménologique) présentée par nous a généré des considérations qui avantagent la prééminence de la sonorité dans la décryption des significations du texte, Annexe 2 du chapitre présente un point de vue opposé; l'auteur - Didier Guigue- considère, de la perspective structuraliste, que „Debussy a contribué de manière définitive à la gestation d'une nouvelle esthétique musicale où *l'image sonore devient*

concept (s.n.)”². Le même objet de la réflexion – le texte musical debussyste – conduit aux interprétations totalement différentes, fonction de la formation du regardeur.

Le paradoxe de l’écriture debussyste – aspect graphique qui ignore sa finalité pour conduire à son contraire, l’aspect acoustique³ – est le résultat des déterminations précises respectivement la dissolution du système tonal, de ses règles strictes d’organisation (on a relevé, dans un paragraphe à part, le jeu avec le matériel musical libéré de rigueurs, sous la forme des multiples expériences sonores). L’évolution des structures discursives non-engagées systématiquement suit les normes tracées par le compositeur, se basant sur la valorisation des qualités acoustiques intrinsèques ; l’aspect présente des implications interprétatives au niveau de la sonorité, des phrases, des paramètres agogique, dynamique, expression, modes d’articulation.

On a accordé une attention spéciale à l’agogique debussyste – respectivement sa relation avec l’élaboration formelle. On a accordé la même attention à la dynamique – qui a prouvé être un élément constructif déterminant par une subtile inter - corrélation de la spatio - temporalité (la suggestion spatiale acquiert, par l’intermède de la dynamique, un effet temporel). Enfin, l’expression debussyste – domaine de l’intuition interprétative à la justesse de laquelle on arrive par une documentation variée sur les sources de provenance (l’influence des musiciens, des arts plastiques et la littérature, influences exotiques) a été traitée largement, comme un aspect de quintessence. On souligne spécialement l’explication de certains aspects esthétiques de l’œuvres de Cl. Debussy de la perspective sociale - historique par l’apport des chercheurs qui ont proposé une inédite vision sur les motivations stylistiques de la création du compositeur.

Le dernier paragraphe est destiné aux problèmes spécifiques d’ordre technique - instrumental. En montrant les innovations apportées par le compositeur français dans l’aire de la fonctionnalité motrice, on a mentionné l’idée de la nécessité de la malléabilité des schémas mentaux de l’interprète comme condition de maîtrise de divers problèmes mis par le texte pianistique. La pratique des études comparées a été soulignée comme un procédé supplémentaire de décryptation des sens expressifs du texte qui propose aussi des solutions pour résoudre les divers problèmes techniques avec lesquels l’interprète se confronte.

Chapitre II. *L’écriture pianistique dans la création de Béla Bartók*

Ayant en vue la difficulté technique de la pianistique bartokienne, la présentation des types de l’écriture a suivi le critère technique – instrumental – démarche anticipée par la remémoration des principes structuraux du langage – prémisses de l’assimilation logique (avant tout – et ultérieurement, kinesthésique) du phénomène musical inédit créé par le compositeur. L’accès dans l’univers bartokien, rigoureux, ordonné, suppose la consciente assumption d’un set de valeurs cultivées par la facture même du discours : rationalité, organisation, concision, esprit géométrique.

La systématisation des catégories de l’écriture pianistique a été considérablement facilitée par la démarche entreprise par le compositeur - même dans l’ouvrage *Mikrokosmos*. On a suivi la présentation évolutive des formes de l’écriture, du simple au complexe – en base de la suggestion méthodologique de la préface de l’opus pédagogique rappelé -, en illustrant avec exemples des créations représentatives de maturité. On a identifié le rôle fonctionnel pour chaque catégorie d’écriture, par la synthèse des contextes

² Didier Guigue, *Une Etude "pour les Sonorités Opposées" - Principes méthodologiques d'une analyse "orientée objets" de la musique du XX^e siècle*. <http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Guigue96a/> 1996

³ Walter Ong remarque d’une manière pertinente l’essence de deux perspectives en soulignant l’idée que „la vue isole”, „l’ouïe incorpore”. Walter Ong, *Le mot parle, écrit, imprimé*, en Alexandru Dușu, *La dimension humaine de l’histoire*. Bucarest: Meridiane, 1986, p. 284.

multiples où elle a été repérée.

Nous avons présenté les caractères généraux du style pianistique bartokien en soulignant le fait que les particularités du langage ont déterminé le spécifique du jeu instrumental.⁴

- la non-spatialité (aspect d'ordre global qui différencie l'écriture pianistique bartokienne de celle debussyste). Chez Bartók on rencontre une écriture généralement "étroite", voix rapprochées comme disposition (il utilise fréquemment la même clef sur les deux portatifs). Les propriétés de la syntaxe (la culture de la dissonance par la disposition en position rapprochée des intervalles - secondes, septièmes, quarts augmentées, l'utilisation de la polyphonie) ont déterminé nécessairement la restriction de l'aire d'action instrumentale - le résultat étant une série de techniques non traditionnelles (ex. la superposition et le croisement des mains). Dans ces conditions, la sonorité bartokienne est nette, non réverbérante.

- la mobilité dans l'espace pianistique sous deux aspects: 1) l'alternance rapide de la position de la main entre la forme étendue et celle restreinte, 2) le saut - trait définitoire du style pianistique bartokien qui, du point de vue esthétique, produit l'impression de la discontinuité du discours musical.

Les traits mentionnés renforcent l'opinion de Theodor Balan qui, en soulignant la révolution que Bartók a réalisée dans la pianistique du XX^e siècle remarque le mérite du compositeur dans la création „d'une manière de jouer fonctionnelle, libérée absolument de tout accessoire, puissante et raisonnable, sans phrases rhétoriques”.⁵

À côté du traitement percussif de l'instrument, Bartók a cultivé aussi le rapport musical diamétralement opposé, étant influencé par la perspective impressionniste (Cl. Debussy). Les pages où le compositeur effectue des expériences sonores, en dévoilant des ressources chantables d'une intense expression, sont les parties lentes des opus de maturité et tardifs caractérisés par l'agogique flexible du type *parlando-rubato* (manière contrastante avec la frénésie rythmique du type *giusto*, caractéristique à son discours en général). Bartók utilise des signes agogiques propres pour indiquer les accélérations et les raréfactions du tempo: o- et -o. En général le compositeur prouve une spéciale propension vers l'invention sémiographique ; un signe inédit - l'*arpeggiatto* bidirectionnel (flèche ondulée qui indique le sens de l'exécution de l'ornement) relève le fait que la pensée symétrique bartokienne fonctionne aussi dans l'aire de la notation du geste instrumental; le syntagme *avec la paume* (manière caractéristique d'exécution de l'élément pianistique typiquement bartokien - le cluster) est aussi la preuve d'un rapport inédit à l'instrument.

Un paragraphe à part a été dédié aux innovations d'ordre temporel survenues dans l'écriture bartokienne. Tout comme Enescu, Bartók est l'adepte de la notation métronomique des fluctuations intervenues au parcours du développement des opus. Mais à la différence du compositeur roumain, chez Bartók la temporalité est le cadre préétabli duquel dépend le déroulement, prévu d'une manière architectonique, de tous éléments du discours. Cela est l'explication de la fréquente annotation de la durée d'exécution à la fin des opus.

Chapitre III. L'écriture pianistique dans la création de George Enescu

Compositeur à profondeur spirituelle d'origine archétypale, Enescu trouve son

⁴ „Il est difficile de séparer Bartók le compositeur du pianiste. En travaillant intensément au piano et trouvant des solutions créatrices nouvelles spécialement dans le domaine des ouvrages pour piano, il élargit ces conquêtes sur toutes les formes et genres instrumentaux.” *Contributions à la connaissance de l'art interprétatif de George Enescu* - article collectif sous la coordination de George Manoliu et C. Ionescu-Vovu, dans la Revue Muzica no. 6/1962, p. 19

⁵ Theodor Balan, *Courants et tendances dans la pianistique moderne*, Revue Muzica, no. 4/1973, p. 31

chemin vers l'expression personnelle au long d'une évolution non linéaire, insolite, d'une constance esthétique : l'état onirique. Dans la création d'Enescu, le lyrisme se trouve naturellement en survenant alternativement, à l'improviste, d'une manière rapsodique, dramatique.

La modalité de présentation de l'écriture pianistique d'Enescu a suivi le critère chronologique – manière qui a permis de saisir l'évolution du concept esthétique fondamental et de sa cristallisation graphique, d'une étape à l'autre de la création.

Le caractère essentiel de la pianistique d'Enescu est une commodité instrumentale qui déplace l'accent de l'aspect technique du texte sur celui poétique – beaucoup plus difficile de rendre que l'aspect mécanique. Le manque de saisir l'aspect peut situer l'interprète dans la posture dangereuse (parce qu'elle manque le contenu), de la virtuosité gratuite – exactement ce que Enescu a toujours évité, comme interprète de ses propres ouvrages et des créations de la littérature musicale universelle.

La complexité sémiographique d'Enescu a un aspect unitaire si on la regarde comme un champ symbolique global, ou les composantes s'interconditionnent réciproquement. L'attitude déconcertée devant la partition chargée de détails trahit le manque de l'esprit synthétique, - situation qui peut être évitée par la réduction de la multitude de signes aux schémas structuraux de base de la pensée du compositeur (v. le paragraphe où on a analysé *Trois mélodies de F. Gregh* et *Sonate en fa dièse mineur pour le piano* – III^e partie).

La sonorité d'Enescu relève la prééminence – de plus en plus accentuée - du timbre au fur et à mesure qu'on avance vers l'étape de maturité (v. Annexe 6 – la palette expressive impressionnante du compositeur et le rôle du timbre dans son esthétique musicale ; comparez-la avec celle de B. Bartók – Annexe 4 -, où l'aspect psychologique pure est bien évident). L'une des formes de base de l'écriture d'Enescu est l'inédite utilisation du timbre en conjonction avec la syntaxe polyphone – corrélation saisie à l'occasion de l'analyse de la partie pianistique du lied *L'ombre est bleue* de *Trois mélodies de F. Gregh* et ultérieurement rencontrée comme forme graphique préférée dans tous les ouvrages à caractère méditatif.

Une préoccupation explicite a été la relation de l'écriture pianistique avec l'écriture d'Enescu en général, indifféremment du genre, (déterminé par l'observation du chercheur Clemansa Firca portant sur la création pour piano en qualité de moment des élaborations et moins des cristallisations stylistiques⁶). Les découvertes ont été surprenantes dans le sens de saisir l'influence du style caméral de pensée du compositeur sur la forme graphique des créations pianistiques. L'aspect illustre en fait une forme de base de l'écriture pianistique d'Enescu, - polyphonie „apparente” (W. Berger), hypostase voisine – de point de vue conceptuel et graphique – à l'écriture hétérophone. La tangence de l'écriture rappelée avec le milieu impressionniste est visible – la vibration libre du son (indiqué de manière expresse avec le syntagme *laissez-vibrer* -, ou symbole – arc terminé librement, à vide) constitue la base acoustique de la trame sonore ce qui prend naissance graduellement par les interventions successives des voix.

La succession des interventions polyphoniques est un aspect visé de manière consciente par le compositeur ; après l'abandon de la massivité brahmsienne des premiers ouvrages, il opte pour un discours linéaire (dense comme structure), qui permet l'installation de l'état définitoire du type onirique. Le discours apparemment non architectonique combiné avec une parfaite cohérence formelle est l'une des réussites – et

⁶v. Liliana Firca, *Traits stylistiques dans la musique pour piano de George Enescu*, en *Études et recherches de l'histoire de l'art*, série théâtre, musique, cinématographie, T. 12, no. 1, Bucharest, 1965

les caractéristiques stylistiques – du compositeur roumain, dû à l'analyse ingénue des suggestions venues de l'aire folklorique. Elle le rapproche, dans le contexte de la musique universelle, de l'espace français d'expression (Cl. Debussy, G. Fauré).

Un dernier aspect sur lequel on a insisté dans l'ouvrage est la minutie des indications d'interprétation – signes d'articulation spécialement. On ne connaît pas dans toute l'écriture pianistique une diversité tant exubérante des modes d'articulation due à l'association avec termes spécifiques d'expression. Les partitions de Enescu représentent une école unique de la diversification de l'articulation pianistique dans toute la littérature de l'instrument. L'illustration de l'aspect – spécifique aux ouvrages de maturité et tardifs – a été réalisée par l'analyse de la *Sonate en fa dièse mineur* – ouvrage pianistique de référence. Le caractère aigu de l'expression (parallèle avec l'évolution du langage) a conduit Enescu – tout comme B. Bartók – aux interventions sémiographiques: la gradation de l'utilisation des pédales rendue par le signe de la moitié/quart de pédale : O , la sonorité obtenue *en résonance, sans frapper l'accord, glissando de préférence avec la main à plat* (v. la fin de la *Sonate op. 24 nr. 1*). La particularité de tous symboles d'Enescu est le manque de viser l'effet sonneur en soi mais le traitement de celui-ci comme une modalité d'expression d'une intériorité psychique infiniment nuancée.

CONCLUSIONS

Nous avons intentionné dans l'ouvrage de mettre en évidence des aspects significatifs de l'écriture des compositeurs Debussy, Bartók et Enescu, de la perspective de la *stylistique interprétative*.

Au-delà des différences inhérentes, l'analyse de la création pour piano solo et de la création camérale avec piano de trois compositeurs relève un set de traits communs:

- la manière de traiter la matière sonore. Si avant le XX^e siècle le phénomène musical fut été abandonné aux raisons de system (rigueurs de l'organisation tonale-fonctionnelle), ultérieurement – par la libération du cadre rappelé – s'est produit une mutation fondamentale de paradigme. Debussy, Bartók et Enescu mettent l'accent avant tout sur le son libre, sans distorsions par les conventions de la composition. Si les siècles antérieures ont pratiqué une conception architectonique – peut être même „mathématique” – de la musique (en spéculant celles propriétés du son qui se prêtaient au traitement exact et mesurage), le XX^e siècle propose, par les trois compositeurs, une conception de nature acoustique sur le phénomène sonore. A l'échange d'optique a contribué l'infusion du folklore dans l'espace de la pensée compositive (Enescu et Bartók; Debussy sera inspiré par autres contextes, comme on a montré);

- l'aspect mentionné antérieurement a déterminé l'assomption d'une temporalité inédite ; le temps musical libéré de la métrisation reconnaît son insertion naturelle dans le temps psychologique, essentiellement qualitatif (d'où la non identité de la notion *a tempo* dans les ouvrages de trois compositeurs). La durée du son étale, en pleine liberté, les différences existantes à son intérieur – ex. fermates notées *court, long* (Enescu), *breve* (Bartók), les syntagmes *arpeggio lento / lentement arpegé* (Enescu, Debussy);

- une particularité présente à tous trois est la flexibilisation de la frontière entre son et mot (le test des limites du son en musique). On remarque la convergence de l'expression musicale et linguistique ; la durée des valeurs sonores rencontre la rythmicité des syllabes du parler avec son inégalité naturelle. Enescu et Bartók désignent l'idée par syntagmes spécifiques - ex. *presque parlé, parlante* (Enescu), *parlando* (Bartók) ; chez Debussy, toutes les fois (dans la partie vocale, spécialement) le symbole *portato* apparaît sur les notes répétées de la même hauteur, le sens est similaire;

- un concept commun est *rubato*. Précisé de manière métronomique en détail (Bartók, Enescu) ou interprété librement en base de l'intuition juste (Debussy), il offre souplesse au

discours en lui conférant un profil temporel vif, vécu. Debussy et Enescu cultivent un développement musical où la souplesse agogique permet de saisir la subjectivité de la durée. Bartók fait du temps l'axe sur laquelle la matière sonore s'enveloppe avec une précision absolue (le compositeur hongrois est le premier – et peut être le seul – qui a noté, à la fin de chaque pièce la durée d'exécution exprimée en minutes et secondes);

- le rapport temporel à la matière sonore a des conséquences au niveau de l'écriture du timbre. À l'aube du siècle XX, les compositeurs revalorisent l'idée de registre dans la musique ; la couleur donnée par chaque segment instrumental – considérée unique par ses propriétés relatives aux couleurs, est exploitée intensément par Debussy, Bartók, Enescu. Le paradigme platonicien (abstrait) où l'octave représentait l'union du même et de son altérité n'est plus actuel; le caractère concret du son placé différemment dans l'espace est préférable dans le contexte de la recherche d'une expressivité aigue, palpable;

- le piano devient l'espace de reproduction des timbres complexe. Chez Debussy et Enescu, il est le lieu de l'expérience d'une nuancée palette de couleurs déterminée tant par l'écriture qui présente des références à la facture des autres instruments (*quasi flûte, comme une sonorité d'orgue lointaine, quasi campana, comme des cors dans la lointaine*), que des indications spécifiques (ex. *glauco*). Les phénomènes sonores naturels ouvrent des nouveaux horizons significatifs de point de vue du timbre (*con una sonorita acquatica, pigolando, luminoso, oscuro*, etc). L'écriture de Bartók, bien qu'elle n'étale un répertoire large d'indications du timbre, crée un inédit spectre de couleurs par associations instrumentales spéciales (ex. piano + cordes + instruments de percussion – *Sonate pour deux pianos et percussion; Musique pour cordes, percussion et céleste* etc);

- l'idée d'expressivité enregistre des modifications substantielles. La robustesse et le caractère fruste du folklore configure un secteur sémiographique à part, particularisé par indications comme: *giuocando, battuto, rúvido, violento, selvaggiamente* (Enescu, Bartók). De manière corrélée apparaissent des nouvelles modalités d'exécution: *avec la paume* (Bartók), *avec la main à plat* (Enescu). Mais il ne faut pas ignorer le reverse : la musique du début du XX^e siècle teste aussi des effets acoustiques éthérés – *en résonance, sans frapper l'accord* (Enescu) - *ppp possible* (Bartók), *niente* (Enescu), *presque rien* (Debussy).

Des paragraphes à part ont été attribués aux analyses interprétatives comparées. Nous avons essayé de mettre en évidence la palette imaginative – sonore large permise par la sémantique des oeuvres de trois compositeurs. Le terme de référence a été – dans la mesure du possible – l'interprétation du compositeur même (ex. B. Bartók); si l'enregistrement – étalon pour les ouvrages analysés a manqué, les appréciations ont eu comme terme de comparaison l'interprétation de l'auteur disponible pour autres oeuvres pianistiques (ex. Enescu) ; par extrapolation des dimensions du style interprétatif de l'auteur, on a pu établir un standard de l'authenticité de l'expression artistique. Quant à Debussy, la principale échelle des valorisations ont été les nombreux témoignages de ses contemporains relatifs à la manière dans laquelle le compositeur concevait l'interprétation de sa propre musique.

L'imagination artistique qui garde comme points de référence valides ces repères est libre de trouver des modalités nuancées d'expression, étant encouragée du fait que des interprètes contemporains avec Debussy, Bartók, Enescu ont reçu l'accepte de ceux-ci pour des variantes interprétatives différentes de celles imaginées par les créateurs mêmes.