Les trois SONATES de Claude DEBUSSY

Claude DEBUSSY par Paul NADAR (ca. 1905)

FESTIVAL du COMMINGES ----- Auteur : Gérard BEGNI – Edition 1, 22/01/2017

SIX SONATES

POUR DIVERS INSTRUMENTS

Composées par

CLAUDE DEBUSSY

Musicien Français

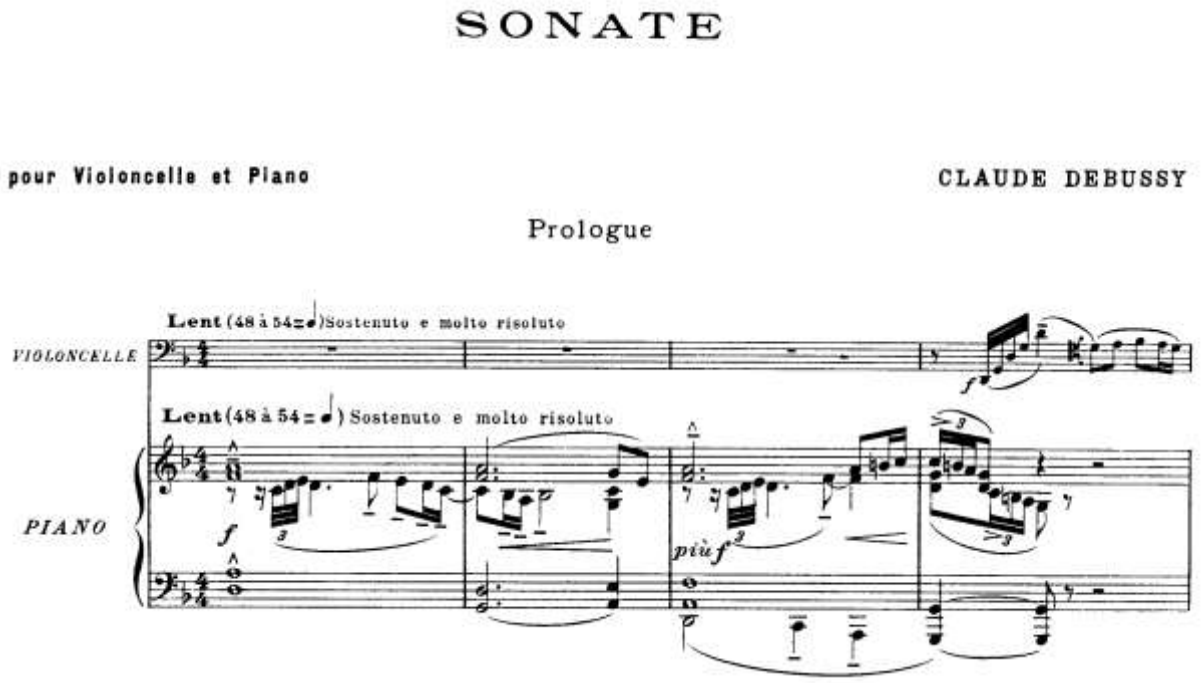
La Deuxième pour Flûte, Alto et Harpe.

A PARIS

Chez { *les Editeurs* DURAND ET Cie
Maison sise au N° 4, Place de la Madeleine
proche des grands boulevards. }

SOMMAIRE

1 – PREAMBULE 4
2 – 'Six sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy musicien français'. 4
2.1 – Le projet. 4
2.2 - La réalisation 5
3 – La SONATE pour VIOLONCELLE et PIANO 6
3.1 – Considérations générales 6
3.2 – Le prologue. 6
3.3 – La sérénade. 7
3.4 – Le finale 7
4 – La SONATE pour FLUTE, ALTO et HARPE 8
4.1 – Considérations générales 8
4.2 - La pastorale 8
4.3 – L'interlude 9
4.4 – Le finale 10
5 – La SONATE pour VIOLON et PIANO 10
5.1 – Considérations générales 10
5.2 – L'allegro vivo 11
5.3 – L'intermède 11
5.4 - Le finale. 11
6 – CONCLUSION 12
6.1 - La loi des séries 12
6.2 – Retour au Festival. 13
BIBLIOGRAPHIE 14



1 – PREAMBULE

Les sonates de Claude Debussy ont été à l'honneur du Festival du Comminges en 2016 et 2017.

Le 18 août 2016, Jonas Vitaud, pianiste, et Christian-Pierre la Marca, violoncelliste, ont interprété la sonate pour violoncelle et piano en la basilique St Just de Valcabrère.

Le 2 août 2017, Adam Laloum pianiste, et Victor Julien-Laferrière violoncelliste interprèteront à nouveau la sonate pour violoncelle et piano en la basilique Saint-Just de Valcabrère.

Le 10 août 2017 François-Frédéric Guy, pianiste, et Tedi Papavrami violoniste, interprèteront la sonate pour violon et piano à Saint Gaudens.

Certes, la sonate pour flûte, alto et harpe, plus difficile à programmer, n'a pas figuré dans cet hommage. Mais Debussy a été représenté également par sa musique pour piano : le 4 août 2016, Selim Mazari a interprété le second cahier des Images pour piano à la basilique Saint Just de Valcabrère, en même temps que 'le tombeau de Couperin' de Maurice Ravel.

Cette occurrence des sonates de 'Claude de France' nous a paru mériter une analyse d'ensemble qui soit disponible à travers le site Internet du Festival du Comminges avant la saison 2017.

2 – 'Six sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy musicien français'.

2.1 – Le projet.

Debussy, durant toute sa carrière, a manifesté son admiration pour « *nos admirables clavecinistes* ». Plus généralement, il a toujours défendu une certaine vision de la musique française – particulièrement celle du XVIII° siècle – contre le romantisme allemand. Ceci se doublait d'une attitude politique volontiers nationaliste, qui évidemment ne fit que s'affirmer lorsqu'éclata la guerre de 1914. De là, le titre de ce

projet de six sonates, où il précise « *musicien français* », et le souci de se distancier des formes classico-romantiques germaniques pour favoriser des formes plus conformes à une certaine tradition française revisitée.

Debussy avait projeté six sonates, cédant à la tradition baroque pour les nombres d'œuvres 3, 6, 12. A vrai dire, il y avait déjà cédé : pensons aux trois Estampes, aux deux cahiers de trois Images pour le piano, à la suite 'Pour le piano' en trois mouvements (de même que 'En blanc et noir'), aux trois Images pour orchestre dont celle du milieu (Iberia) est tripartite, aux deux cahiers de douze Préludes, aux deux cahiers de six Etudes (encore que dans ces deux derniers cas la référence à Chopin soit manifeste, ce qui ne fait que reculer la question d'un cran), aux six épigraphes antiques, aux trois chansons de Bilitis, aux trois Ballades de François Villon, aux trois poèmes de Stéphane Mallarmé.

Debussy eut le temps d'écrire les trois premières : elles sont respectivement pour violoncelle et piano, pour flûte, alto et harpe et pour violon et piano. Mais celle-ci fut la dernière : la maladie remporta son combat le 25 mars 1918. D'après des témoignages dignes de foi, la quatrième aurait été pour hautbois, cor et clavecin, la cinquième pour trompette, clarinette, basson et piano, et la sixième aurait été « *en forme de "concert"*[1] *où se trouve rassemblée la sonorité des "divers instruments" avec, en plus, le gracieux concours de la contrebasse* ». Il est vrai que, si nous juxtaposons la formation instrumentale des cinq premières sonates, nous obtenons un orchestre de chambre complet avec quatre vents, deux cuivres, deux claviers et un instrument à cordes pincées, quatre cordes (en incluant '*le gracieux concours de la contrebasse'*). C'eût été la 'symphonie de chambre' de Debussy ! Connaissait-il la 'Kammersymphonie' op.9 (1906) d'Arnold Schoenberg et souhaitait-il y répondre ? Rien n'est moins certain[2].

La dédicace est la suivante : « Les *Six Sonates pour divers instruments* sont offertes en hommage à Emma-Claude Debussy (p.m.) Son mari Claude Debussy ». IL s'agit d'Emma Bardac[3] (1862–1934), deuxième épouse de Debussy ; p.m. est son surnom affectueux : '*petite mienne'*.

2.2 - La réalisation.

Debussy était très malade. Dès 1910, un cancer du rectum avait été diagnostiqué. Sa santé se détériora rapidement et ses souffrances furent de plus en plus difficiles à supporter, surtout la dernière année de sa vie. Pourtant, quelle créativité au milieu de ces épreuves ! Citons l'achèvement des Images pour orchestre, Khamma (achevé et orchestré par Ch. Kœchlin), Le Martyre de Saint Sébastien, Jeux, trois Ballades de François Villon, trois poèmes de Stéphane Mallarmé, les deux cahiers de Préludes, les deux cahiers d'études pour le piano, six Epigraphes antiques pour piano à quatre mains, la Boîte à joujoux (orchestration achevée par André Caplet), En blanc et noir pour deux pianos, et bien sûr les trois sonates.

Cette dégradation de son été de santé survint à une époque où enfin il connaissait le succès et où son influence, en France comme à l'étranger, ne cessait de croître. Rares sont les compositeurs de cette époque qui, par assimilation ou par rejet, ne subirent pas l'influence de Claude Debussy et ne crurent pas devoir se positionner par rapport à lui. Les exemples seraient légion.

Il ne sortait que rarement, voyageait encore moins. Cependant, en novembre 1913, il fit un voyage triomphal à Saint Petersburg. Il descendit à l'hôtel Europe, à l'angle de la perspective Nevsky face à l'Assemblée de la Noblesse, où se tenaient ses concerts. Ce voyage fut rendu difficile par sa mauvaise santé. Il fut fatigué par les répétitions ; aux concerts il lui arriva de pleurer à l'entracte. Les représentations furent couronnées de succès, toute la société mélomane de la capitale lui rendit hommage. Il fut invité à

---

[1] Terme éminemment baroque français, déjà utilisé par Ernest Chausson (1855-1899) pour son beau 'Concert' pour piano, violon et quatuor à cordes (1891) – donné au Festival du Comminges.

[2] Quoi qu'il en soit, le genre était dans l'air du temps. En 1917, Franz Schreker (1878-1934) composa sa splendide et méconnue 'Kammersymphonie' pour 23 instruments soliste. Dans l'immédiat après guerre, entre 1917 et 1923, Darius Milhaud (1882-1974) composa ses six petites symphonies de chambre – six bijoux miniatures.

[3] Emma Bardac était une cantatrice de renom. Elle avait eu une passion amoureuse avec Gabriel Fauré en 1892. Fauré composa pour elle 'La bonne chanson' et 'Dolly' pour sa fille.

une soirée d'hommage par la revue Apollon, où Serge Prokofiev se mit au piano pour lui. Debussy le remercia.

En revanche, vers 1917, Debussy avait prévu un voyage en Amérique avec le violoniste Arthur Hartmann. Réalisant qu'il n'avait plus assez de forces, il annula le projet, écrivant à Hartmann qu'il serait un « *cadavre ambulant* ». De ce fait, il put achever calmement sa sonate pour piano et violon malgré ses vives souffrances, la dernière de ses œuvres importantes et dont la composition fut difficile – particulièrement le finale.

Debussy nous laisse donc trois sonates achevées :

- La sonate pour violoncelle et piano, écrite à Pourville entre la fin juillet et le début août 1915,
- La sonate pour flûte, alto et harpe, écrite en septembre-octobre 1915,
- La sonate pour violon et piano, écrite durant l'hiver 1916-1917.

Il n'eut pas la force d'ébaucher les autres sonates. Aucune esquisse n'a été retrouvée.

Claude Debussy mourut le 25 mars 1918. D'abord inhumé au cimetière du Père-Lachaise, sans discours et sous les tirs d'obus des *Pariser Kanonen*, Claude Debussy repose désormais au cimetière de Passy, dans le 16e arrondissement. À ses côtés, reposent sa fille 'Chouchou', morte de diphtérie en 1919, et son épouse, Emma Bardac, morte en 1934.

3 – La SONATE pour VIOLONCELLE et PIANO

3.1 – Considérations générales

La sonate pour violoncelle et piano fut écrite rapidement, en quelques jours, entre juillet et août 1915, durant un séjour que Debussy fit au bord de la mer, à Pourville. La création eut lieu le 4 mars 1916 à Londres et la première à Paris le 24 mars 1917 par Joseph Salmon et Claude Debussy.

Le titre « *Pierrot fâché avec la lune »* aurait été pressenti, en référence aux arlequinades de la commedia dell'arte, mais finalement écarté par Debussy. L'œuvre est de durée assez courte pour ce genre d'ouvrage (environ 10 minutes, à peu près également réparties entre les mouvements). On peut y voir le refus de développer, par opposition au style germanique. Le style est très différent entre les deux mouvements extrêmes et le mouvement médian, sur les plans harmonique et mélodique : mélodies diatoniques et accompagnées d'harmonies stables dans les mouvements extrêmes, chromatisme dans le mouvement médian. Le violoncelle avec ses différents modes de jeu est constamment mis en avant, en accord avec ces différences stylistiques.

C'est certainement le chef d'œuvre de l'abondant répertoire français de sonates pour violoncelle et piano, à côté des deux sonates de Gabriel Fauré.

La sonate est centrée sur la tonique Ré. Elle comprend trois mouvements :

- Un prologue,
- La sérénade,
- Le finale, qui s'enchaîne directement.

3.2 – Le prologue.

Il est à 4/4 en ré mineur, 'lent, sostenuto e molto risoluto' et adopte une très libre forme sonate à deux thèmes.

L'exposition (mes 1-15) comprend un premier thème au piano dans le caractère d'une ouverture à la française en mode de la sur la tonique Ré (mes. 1-4), suivi d'une arabesque au violoncelle. Dans le même mode (mes 8), le second thème se compose d'un antécédent pentaphone et d'un conséquent en courbes de notes conjointes (mes. 10-11) suivi d'une variation de l'antécédent (mes. 12)[4].

Le milieu (mes. 16-38) est en trois sections : (1) une mélodie de violoncelle variant le premier thème (mes. 16-20) ; (2) un ostinato de violoncelle axé sur les notes Sol et Do (mes. 21-28) ; (3) une fausse entrée du 1° thème *'largement déclamée'* suivie d'une cadence du violoncelle autour de la dominante La avec une ambiguïté Mib/Mi (mes. 29-38).

La réexposition (mes. 39-51) est inversée : thème 2 (mes. 39), thème 1 (mes. 45). Le premier mouvement s'achève en Ré majeur, dans un murmure comme souvent chez Debussy.

3.3 – La sérénade.

Elle est à 4/4 en un ré mineur très chromatique, 'modérément animé'. Elle est d'un caractère à la fois ironique et voluptueux, d'un discours capricieux et haché, avec quelques éléments hispanisants. Sa forme est une variante de la forme lied : A-A'-B-A''.

La section A (mes 1-18) se compose de trois éléments thématiques (mes. 2-4,5-9,10-11) de caractère 'fantasque et léger'. L'unité se crée autour d'un triton descendant (Lab – Ré) et de notes pivots (Ré et Sol). L'écriture du violoncelle évoque celle de la guitare.

La section A' (mes. 19-30) est une reprise variée des éléments précédents dans une grande mobilité du tempo.

La section B (mes. 31-53) 'Vivace' à 3/8 exploite deux cellules apparues mes. 28. Nous entendons un 'flautendo' dans l'aigu du violoncelle suivi de pizzicati dans le grave sur un accompagnement chromatique du piano (mes 48) et de deux mesures d'attente.

La section A'' reprend les deux premiers éléments de A. La musique semble se désintégrer, puis s'enchaîne au finale.

3.4 – Le finale.

Il est à 2/4 en ré mineur 'animé et nerveux'. Sa forme A-B-A'-C-D-A'' s'inspire du rondo.

La section A (mes 1-22) est un refrain attaqué franchement, formé de trois éléments axés sur les notes Ré, La, Mi.

La section B (mes. 23-26) est un premier couplet au caractère hispanisant avec des motifs tournant autour du pôle Do# (mode implicite de Mi : 3 # à la clef).

La section A' (mes.37-56) est le refrain A repris un ton plus bas, où le 3° élément est remplacé par un 4° élément chromatique.

La section C (mes. 57-68) développe le 4° élément du refrain dans un tempo plus lent et 'molto rubato con morbidezza'. Il y passe comme un souvenir d' '*Iberia*'. Le mouvement s'teint ('estinto').

La section D (mes. 62-84) constitue le second couplet, en triolet de notes répétées régulières.

La section A'' (mes. 85-123) constitue le dernier refrain, avec ses trois éléments. Il est suivi d'une coda 'appassionato ed animando' (mes. 104) fondée sur le 4° élément avec cadence du violoncelle (mes. 114-123). Les accords terminaux sont brusques et arrachés.

[4] Nous n'avons donc pas le contraste de tonalités de la sonate classique entre les deux thèmes, où le second thème est à la dominante ou à une tonalité de substitution. Cette dissonance à grande échelle, résolue dans la réexposition, est une condition *sine qua non* de la sonate classico-romantique (Rosen, 1998). On voit clairement ici que Debussy échappe volontairement à cette tradition.

4 – La SONATE pour FLUTE, ALTO et HARPE

4.1 – Considérations générales

La sonate pour flûte, alto et harpe fut composée en septembre-octobre 1915. La première audition fut donnée le 10 décembre 1916 à Paris chez l'éditeur Durand par Albert Manouvrier (flûte), Darius Milhaud[5] (alto) et Jeanne Dalliès (harpe chromatique[6]).

Son instrumentation est singulière. La flûte, l'alto et la harpe n'avaient jamais été associées dans une pièce de chambre. Cette association d'instruments confère à la sonate une atmosphère sonore douce et mélancolique, aux accents orientaux. Les musiciens français mirent à l'honneur une formule un peu plus dense, avec un trio à cordes. De tels quintettes furent notamment composés par Joseph Jongen[7] (Concert à cinq, 1923), Albert Roussel (Sérénade, 1925), Florent Schmitt (Suite en rocaille, 1935), Charles Kœchlin (la Primavera, 1936), André Jolivet (Chant de Linos, 1944)[8].

Le 4 sept. 1916, Debussy écrivait à R. Godet : « *C'est affreusement mélancolique et je ne sais pas si on doit en rire ou en pleurer (…). Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un très ancien Claude Debussy, celui des 'Nocturnes', il me semble ?* ».

L'œuvre dure environ 17 minutes. Elle est centrée sur la tonique Fa. Elle comprend trois mouvements :

- Pastorale. Lento, dolce rubato.
- Interlude. Tempo di minuetto.
- Finale. Allegro moderato ma risoluto

La subtilité des alliages de timbres est proprement inouïe. Il est hors de question de pouvoir en rendre compte hormis de brèves allusions dans la courte analyse qui va suivre.

4.2 - La pastorale

Elle est en 9/8 en Fa majeur, 'lento, dolce rubato'. (Shatin Allen, 1983) y voit une forme sonate : exposition (mes. 1-25) ; développement (mes. 26-53) ; réexposition (mes. 54-71) ; coda (mes. 72-83). (Goubault, 1986) préfère y voir une libre forme A-B-A'. C'est l'analyse que nous retiendrons.

La section A (mes. 1-25) se compose de cinq éléments juxtaposés.

- Elément A1 (mes. 1-3) : sensible descendante de la tonique (Solb) à la harpe résolue en A2 à la mes. 7 ; esquisse d'une mélodie mélancolique (arabesques de flûte)
- Elément A2 (mes. 4-9) : thème à l'alto. Cellule Ré-Do-Fa reprise à la flûte en diminution, puis court développement – Cadence en Fa majeur.
- Elément A3 (mes. 9-13) : quinte à l'alto. Quintes parallèles à une tierce de distance à la harpe. Arabesques à la flûte. Cadence II-V-I à la sous-dominante.
- Elément A4 (mes. 14-17) : double cadence II-V-I à la tonique à la harpe à laquelle se superpose une arabesque sul ponticello de l'alto et une mélodie pentaphone dont les quatre premières notes forment la cellule cyclique de l'œuvre.

---

[5] Selon (Goubault, 1986) l'altiste aurait été Jarecki.

[6] La harpe chromatique était une invention de Pleyel. Elle était supposée pallier les inconvénients de la harpe classique à pédales, diatonique, face au chromatisme croissant de la musique. Debussy avait écrit en 1904 pour cet instrument ses 'Danse sacrée et danse profane', avec un accompagnement d'orchestre à cordes, et Ravel en 1905 un 'introduction et allegro' pour harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes.

[7] Jospeh Jongen (1873-1953) était un compositeur belge très marqué par l'influence française.

[8] Nous venons d'évoquer l' « introduction et allegro » de 1905 de Maurice Ravel pour une formation plus étoffée : harpe, flûte, clarinette et quatuor à cordes, véritable petite formation de chambre dont ce magicien de l'instrumentation sut tirer des timbres inouïs.

- Elément A5 (mes ; 18-25) : commentaire à la flûte. Modulation à la dominante.

La section B (mes. 26-45) présente un thème 'vif et joyeux' avec des variations mélodiques et rythmiques. Le thème est présenté à l'alto 'nettement rythmé', puis varié à la flûte (mes. 31) sur des harmonies de Réb majeur à la harpe et un trille à l'alto. Le thème passe à la harpe (mes. 39) en Lab majeur. Suit un court développement.

La section A' (mes. 48-83) reprend pour l'essentiel les 5 éléments de la section A variés et dans un ordre différent après un conduit de deux mesures.

- Elément A'1 (mes. 50-56) : reprise variée de A2, avec le thème à la flûte coupé par une cadence à la harpe à la dominante avec frottement Sol-Lab.
- Elément A'2 (mes. 57-62) : reprise de A4 avec deux mesures additionnelles.
- Elément A'3 (mes. 63-66) : reprise variée de A5.
- Elément A'4 (mes. 66-71) : reprise quasi textuelle de A3.
- Elément A'5 (mes. 72-83) : reprise développée de A1. Le Solb de la harpe, réécrit harmoniquement, induit une bifurcation. Développement de la mélodie mélancolique à la flûte et à l'alto (mes. 74), avec cinq reprises de la cellule cyclique. Le ton de Fa est différé par des emprunts à Ré et La mineur. Dans un murmure, les derniers accords affirment Fa majeur avec 7° majeure ajoutée à la flûte.

4.3 – L'interlude

Il est en 3/4 en mode de Mi sur Fa, 'tempo di minuetto'. Il est en forme rondo A1-B1-A2-C1-A3-C2-A4, dont l'élément central C2 est tripartite (c1, d1, c2). Le plan tonal est axé sur le triton Fa – Si. Le thème modal du menuet tourne autour de la dominante Do, dont l'ambitus est déterminé par le Solb modal (rappel du Solb de la pastorale?).

La section A1 (mes. 1-21) expose le thème à la flûte sur pédale de dominante à l'alto, le reprend à l'alto, travaille le finale à la flûte (mes. 11-13). Suit un travail sur la tête du thème (mes. 14-17) sur pédale de dominante. La section s'achève par une cadence II-V- I au ton relatif.

La section B1 (mes. 22-45) est un couplet rythmique énonçant la cellule cyclique à la flûte et à l'alto (mes. 28-29). Les mes. 34-36 introduisent des broderies descendantes qui seront exploitées dans la section C.

La section A2 (mes. 46-53) est un refrain abrégé Le thème et à l'alto avec des broderies à la flûte.

La section C1 (mes. 54-84) est un véritable trio de menuet. Elle est centrée sur les antipodes harmoniques (Si majeur). Elle est tripartite :

- Elément c1 (mes. 54-66). Accompagnement en ostinato de la harpe ; atmosphère mystérieuse brisée par un glissando de harpe et des broderies descendantes de la flûte et de l'alto.
- Élément d1 (mes. 67-74) Arpèges à l'alto et la harpe établissant la sous-dominante.
- Elément c2 (mes. 75-81)- Retour de l'ostinato et des broderies.

La section A3 (mes. 85-94) est une nouvelle présentation du thème à la harpe.

La section C2 (mes. 95-106) est une reprise variée de c1 avec accompagnement de la harpe.

La section A4 (mes. 107-116) réexpose le refrain à l'alto et à la flûte 'tristamente' et 'sospiroso'.

4.4 – Le finale

Il est à 4/4 en Fa mineur, 'Allegro moderato ma risoluto'. C'est une forme libre à deux thèmes. Il serait quelque peu sollicité d'y voir un mouvement d'allegro de sonate. Les tritons Solb – Do et Dob – Fa y jouent un rôle fondamental. La forme peut être décrite en neuf sections, comme A1-A2-A3-A4-B1-A5-A6-B2-A7.

La section A1 (mes. 1-15) installe une pédale de tonique à la harpe sur laquelle se posent des batteries de quinte juste puis diminuée (triton Fa-Dob). Un premier thème prend corps (antécédent à la flûte, mes. 4-5, conséquent à l'alto, mes. 6-8). L'antécédent est repris et développé à la flûte.

La section A2 (mes. 16-21) module en La majeur. Sur des quintes et octaves à l'alto, l'antécédent du premier thème est énoncé à la harpe, avec des échos à la flûte.

La section A3 (mes. 22-32) présente une pédale de Do grave qui annonce le retour à la tonalité de Fa. Au dessus, l'antécédent et le conséquent sont variés respectivement à la flûte et à l'alto.

La section A4 (mes. 33-47) présente des arabesques à la harpe alternant avec le conséquent varié à la flûte (mes.35 & 39). Des sonorités s'opposent : piano à la harpe, puis staccato et marcato à la flûte et à l'alto. Une rupture (mes. 43) amène une quinte diminuée et une amorce du deuxième thème (mes. 44 & 46).

La section B1 (mes. 48-75) établit une pédale de Do à l'alto avec quinte diminuée. Sur celle-ci, le second thème est présenté en mode de Ré dorien. Il présente un antécédent mes. 50, à l'octave supérieure mes. 54, puis un conséquent alternant deux par deux en notes répétées à l'alto et à la flûte (mes. 58). Un crescendo et accelerando aboutissent à un Solb à l'alto et à une modulation en Mib dorien.

La section A5 (mes. 76-85) est un retour du premier thème avec un ostinato issu du conséquent du second.

La section A6 (mes. 86-97) présente le premier thème en Fa mineur : antécédent deux fois à l'unisson flûte-alto ; conséquent deux fois à la flûte. Nous entendons l'élimination du conséquent (fin mes. 91) et de l'antécédent (mes. 93-94) : alto et flûte se renvoient les trois premières notes précédées d'une fusée apparue lors de la section précédente (mes. 82-85).

La section B2 (mes. 98-111) est à la tonique majeure. Le conséquent du deuxième thème est en pizzicato à l'alto. Nous avons une triple cadence II-V-I en Ut majeur (mes. 104-106). Suit un poétique rappel du début de la pastorale à la tierce mineure supérieure (mes. 109-111).

La section A7 (mes. 112-120) est un final brillant à la tonique majeure sur l'antécédent du premier thème.

5 – La SONATE pour VIOLON et PIANO

5.1 – Considérations générales

La sonate pour violon et piano fut composée entre 1916 et 1917, alors que le compositeur souffrait beaucoup du mal qui allait l'emporter. Elle fut créée le 5 mai 1917 salle Gaveau à Paris par le compositeur au piano et Gaston Poulet au violon, lors d'un concert donné au bénéfice du 'Foyer du Soldat aveugle'.

Comme la sonate pour violoncelle et piano, l'œuvre est assez concise, quoique d'une durée supérieure (12 minutes environ). Le violon est moins mis en avant que ne l'était le violoncelle dans cette dernière partition, mais il semble exprimer de manière très ambigüe de la souffrance malgré l'extrême pudeur du musicien. Debussy a écrit : « *cette sonate sera intéressante à un point de vue documentaire de ce qu'un homme malade peut écrire durant une guerre* » et à P. Vallery-Radot, le 21 mai 1917 : «*Par un phénomène de dédoublement – peut-être naturel ? – elle est pleine de vie, presque joyeuse* ».

L'œuvre fut de rédaction laborieuse, particulièrement le finale. Paul Dukas rapporte que Debussy lui aurait fait mention de six versions différentes. Par delà les questions de santé, on comprend que Debussy ait renoncé à son voyage en Amérique pour achever sa sonate.

C'est certainement le chef d'œuvre de l'abondant répertoire français de sonates pour violon et piano, à côté de la sonate de César Franck et de la deuxième sonate de Gabriel Fauré.

La sonate est centrée sur la tonique Sol. Elle comprend trois mouvements :

- Allegro vivo
- Intermède. Fantasque et léger
- Finale. Très animé

5.2 – L'allegro vivo.

Il est en 3/4 dans la tonalité de sol mineur. Sa forme A-B-C-A' peut être interprétée comme une libre forme sonate sans développement.

Dans la section A (mes. 1-63), le premier thème, au violon, est constamment interrompu, repris, interrompu à nouveau. Une chaîne d'accords descendants au piano amène par deux fois un Fa# à découvert au violon (mm. 24 & 28). C'est le début d'une amplification conduisant à un appassionato, issu des mes. 18-21 (mes. 56).

La section B (mes. 64-127) est dans un 'istesso tempo très expressif'. Sur pédale de Sol, le violon chante doucement, puis joue sur la touche avec les arpèges en Mi majeur du piano (mes. 88), puis pose ses harmoniques sur des quintes parallèles (mes. 102).

Dans la section C (mes. 128-149), une mélodie que l'on peut voir comme le second thème[9] formée de deux notes conjointes s'affirme au violon sur une pédale de Mib. Elle s'appuie langoureusement sur la tierce Solb (mes. 133).

La section A' (mes. 150-255) peut être comprise comme une réexposition. Un élément appassionato est coupé net à la mes. 195. Le début du 1° thème au violon s'enchaîne avec le 2° thème au piano (mes. 196-200), puis ne constitue plus qu'un motif au violon regroupant les deux éléments (mes. 204-212). Commence alors la coda brillante sur le 2° thème « con fuoco » avec amplifications mélodiques (mes. 242-251), jusqu'à une conclusion abrupte.

5.3 – L'intermède

Il est en Sol majeur, 'fantasque et léger' à 2/4. Cet intermède « *rit et grince, pouffe et sanglote tour à tour* » (Jankélévitch, 1968). Avec ses sauts imprévisibles, (Goulbault, 1986) le compare au Prélude (I, 11) 'La danse de Puck'. C'est une forme introduction-A-B.

L'introduction (mes. 1-18) est dans le style d'une libre improvisation, notamment avec une note répétée inattendue en croches (Sib) sur 6 mesures.

La section A (mes. 19-71) expose un thème malicieux au violon avec des notes répétées en staccato sur un accompagnement incisif. Suit un contrechant dans les graves du piano et des pizzicatos (mes. 27, 'Scherzando'). Un 'stringendo' ramène le thème (mes. 46). Pizzicati, légers glissandi et traits se succèdent.

La section B (mes. 72 à fin) expose un second thème 'expressif et sans rigueur' doublé au piano deux octaves plus bas. Il est composé d'un antécédent rythmique (mes. 72-78) et d'un conséquent lyrique (mes. 79-82). Le premier thème revient au piano (mes. 83), repris au violon (mes. 91), puis le second au piano avec deux octaves d'écart sur des tierces répétées au violon (mes. 101). La fin 'morendo' est constituée d'une arabesque au violon qui descend sur une cadence parfaite.

5.4 - Le finale.

Il est en Sol majeur, 'très animé', à 3/8. Comme nous l'avons dit, il fut d'une élaboration difficile. Il peut se décomposer en six sections.

[9] L'arrivée si tardive du 'second thème' et l'absence de développement sont également une entorse à la forme sonate classico-romantique.

La section A (mes. 1-28) est une introduction. Le piano, en battements d'octaves, dessine un motif 'léger et lointain'. Il introduit un rappel nostalgique du 1° thème du 1° mouvement.

La section B (mes. 29-83) introduit le premier thème à 9/16, d'un caractère de danse enjouée formé d'un antécédent joué au violon seul et d'un conséquent construit sur des quintes (mes. 35) réapparaissant au piano (mes. 51). Une progression par marches ascendantes (mes. 59-66) conduit au retour du thème.

La section C (mes. 85-115), 'le double plus lent', est un intermède lyrique, comme une parodie du thème de danse. Elle offre un rappel des battements d'octave de l'introduction (mes. 100) avec divers modes de jeu au violon.

La section D (mes. 116-145) offre une présentation du début du thème 'de danse' dans le grave du violon, en ostinato, suivi d'un court développement.

La section E (mes 146-171) réexpose le thème dans sa version initiale, repris deux fois en augmentation par le piano (mes. 155 & 164).

La section F (mes. 172-fin) est une coda. Elle introduit un ostinato chromatique au grave du piano avec une pédale intérieure de tonique, accompagnant le thème 'de danse' au violon. Le mouvement s'anime et s'achève « *dans un tourbillon giratoire et saltatoire, à la manière d'un ballet* » (Vallas, 1958).

6 – CONCLUSION

6.1 - La loi des séries

Assez singulièrement, trois générations de compositeurs français nous ont laissé trois séries de sonates qui, dans deux cas au moins, font partie d'ensembles inachevés.

Nous venons d'étudier le cas de Debussy.

Camille Saint-Saëns (1835-1921) avait fait la dernière année de sa vie un projet quelque peu semblable à celui de Debussy : écrire un ensemble de sonates pour piano et tous les instruments à vent[10]. Il eut le temps d'en écrire trois : pour hautbois, clarinette et basson avant son décès à Alger le 16 décembre 1921. Nul ne fut plus anti-debussyste que Camille Saint-Saëns. Ils se rejoignent pourtant dans le rejet de la forme classico-romantique germanique et un certain retour à l'esprit du XVIII° siècle.

Francis Poulenc (1899-1963) était certes l'ennemi des plans ambitieux pour des séries d'œuvres musicales[11]. Néanmoins, on sait le goût que ce compositeur avait pour les instruments à vent. Il écrivit u trio pour hautbois, basson et piano (1926) et un sextuor pour piano et quintette à vents (1932). Puis, vers la fin de sa carrière, il commença à écrire des sonates pour piano et instruments à vent, qui également rejoignent l'esprit de Debussy dans leur rejet de la forme classico-romantique et le retour à l'esprit du XVIII° siècle. Il commença par un chef d'œuvre[12], la sonate pour flûte et piano de 1957. Il poursuivit par une sonate pour clarinette et piano[13] (1962) puis par une sonate pour hautbois et piano qui fut sa dernière œuvre avant qu'une crise cardiaque ne le terrasse le 30 janvier 1963. Bien que la succession de ces deux sonates soit troublante, il n'existe aucun témoignage sur la question de savoir s'il souhaitait poursuivre ou pas.

---

[10] Le compositeur allemand Paul Hindemith (1895-1963) forma un projet semblable et le mena à bien sur deux décennies. Sa sonate pour flûte et piano date de 1936, sa sonate pour tuba basse et piano date de 1955.

[11] Ne disait-il pas avec humour : '*J'écris ce qui me chante*' ?

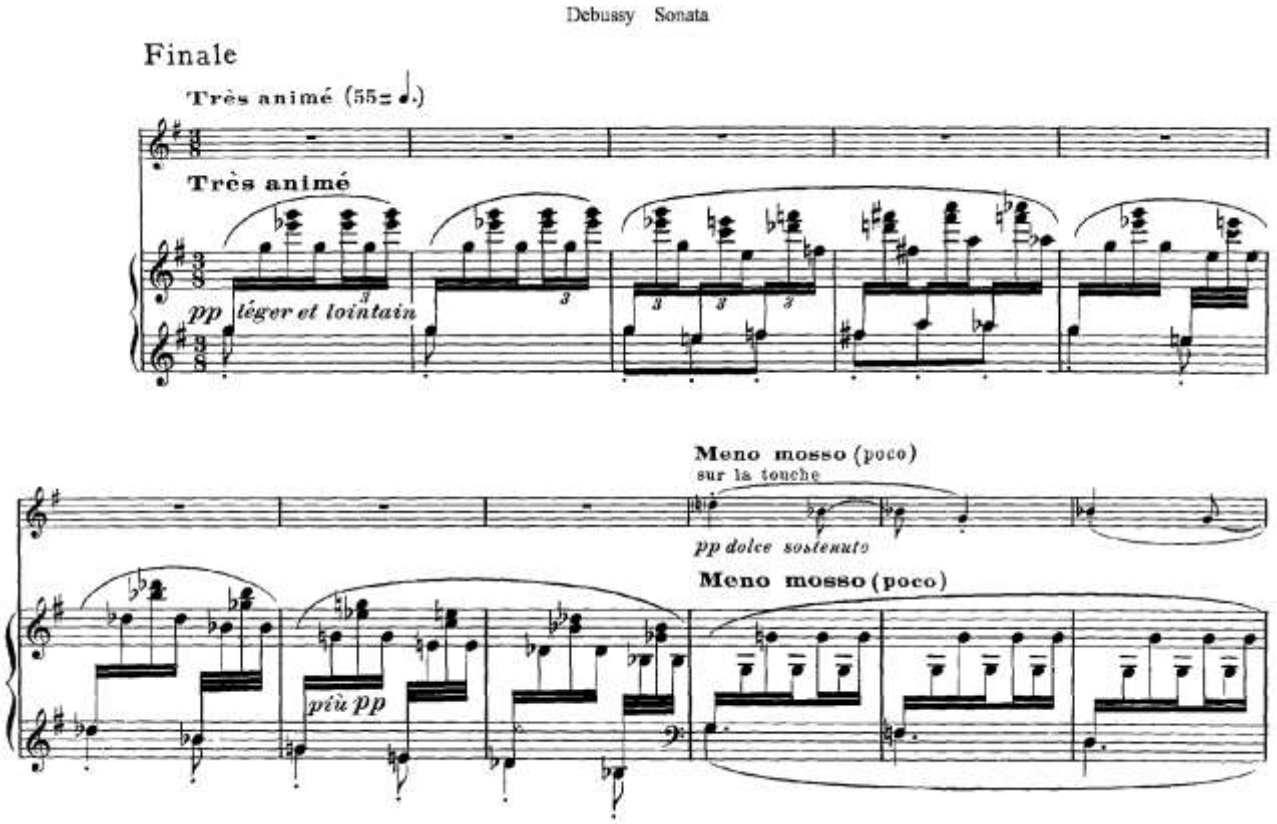
[12] De l'avis du rédacteur, il s'agit là du chef d'œuvre absolu du genre, malgré les œuvres de Weber, Reinecke, Hindemith, Prokofiev, Milhaud, Kœchlin, Martinu, Jolivet, Boulez. C'est là bien entendu un point de vue personnel et subjectif.

[13] Cette œuvre fut donnée par le Festival du Comminges en la basilique Saint-Just de Valcabrère le 19 août 2015, avec Raphaël Sévère à la clarinette et Adam Laloum au piano.

Il est significatif que dans toutes ces œuvres, ces compositeurs si différents aient voulu s'éloigner des modèles classico-romantiques pour retrouver peu ou prou l'esprit du XVIII° siècle.

6.2 – Retour au Festival.

Le Festival du Comminges n'a pas de parti pris en termes de nationalisme musical – sa programmation est amplement là pour le démontrer, mais il estime, en tant que Festival français, que la musique française devrait être à l'honneur dans ses manifestations. Il fait face à de nombreuses contraintes lorsqu'il s'agit de mettre sur pied la programmation annuelle, exercice d'une grande difficulté. Il fait néanmoins ses meilleurs efforts pour programmer les chefs d'œuvre de la musique française[14]. L'exécution des sonates de Claude Debussy, parmi d'autres chefs d'œuvre de notre école nationale, est là pour le démontrer.



[14] En 2017, parallèlement aux sonates de Debussy, le public du Festival pourra entendre la célèbre Sonate en La majeur pour violon et piano de César Franck.

BIBLIOGRAPHIE

NOTA – Il n'existe pas à notre connaissance d'analyse harmonique et structurelle détaillée des sonates, sinon éparses et polarisées sur une question spécifique comme (Shatin, 1983). Nous avons donc fait figurer dans cette bibliographie un certain nombre d'analyses techniques d'autres œuvres qui donnent une idée précise du langage de Debussy et peuvent évidemment s'appliquer mutatis mutandis à l'analyse des Sonates. L'ouvrage qui nous a été le plus utile et auquel nous empruntons l'essentiel des éléments d'analyse est (Goubault, 1986).

Signalons l'existence d'un Centre de documentation Claude Debussy créé en 1972 et hébergé depuis 1996 dans les locaux du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (site Internet : http://www.debussy.fr/)

BARRAQUE Jean (éd. 1994) – Debussy – *Paris, Seuil, coll. 'Solfèges'*.

BARRAQUE Jean, CHARRU Pierre (1988) – Debussy : La Mer, Préludes. Analyse musicale n° 12 – *Paris, Société Française d'Analyse Musicale, juin 1988.*

BOUCOURECHLIEV André (1998) – Debussy – La révolution subtile – *Paris, Fayard, coll. 'les chemins de la musique'.*

CHARTON Ariane (2012) – Debussy **–** *Paris, Folio coll. 'Bibliographies'.*

CHIMENES Myriam & LAEDERICH Alexandra (2013) – Regards sur Debussy – *Paris, Fayard, coll. Musique (Préface de Pierre BOULEZ).*

COGEVAL, Guy (2012) – Debussy, la musique et les arts – *Paris, Flammarion, coll. 'Catalogues d'exposition'*

COLLECTIF (1920) – Numéro spécial consacré à Debussy – *Paris, la Revue Musicale, 1° année n° 2.*

COLLECTIF (1989)- L'analyse et las analystes, 'La terrasse des audiences au clair de lune', Analyse musicale n° 16 - – *Paris, Société Française d'Analyse Musicale, 3° trim. 1989.*

DEBUSSY Claude (éd. 1987) – Monsieur Croche et autres écrits – *Paris, Gallimard, coll. 'L'Imaginaire'*

DEBUSSY Claude (éd. 2005) - Correspondance, 1872-1918 - *Paris, Gallimard*, *éditée sous la direction de François Lesure et Didier Herlin*

DOMMEL-DIENY Amy (1967) - L'Analyse harmonique en exemples, de J. S. Bach à Debussy ; contribution à une recherche de l'interprétation. Fascicule n° 16. Debussy : Estampes n° 3 : Jardins sous la pluie ; quatre Préludes : les Collines d'Anacapri, la Cathédrale engloutie... Bruyères, Canope. Préface d' Yvonne Lefébure - *Neuchâtel (Suisse) : Delachaux et Niestlé*

GIRARD Anthony (2007) - Le Langage Musical de Debussy dans les 12 Etudes pour Piano – *Paris, Billaudot.*

GOLEA Antoine (1966) - Claude Debussy - *Paris, Seghers, coll. 'Musiciens de tous les temps'.*

GOUBAULT Christian (1986) – Claude Debussy – *Paris, Librairie Honoré Champion, Editeur, coll. 'Musichamp l'essentiel'.*

GOUBAULT Christian (2002) - Debussy, la musique à vif – *Paris, Minerve, coll. 'Musique ouverte'.*

HOWAT Roy (1983) – Debussy in proportion **–** *Cambridge (en anglais).*

JANKELEVITCH Vladimir (1949/1976) - Debussy et le Mystère de l'instant- *Neuchâtel, 1949 ; La Baconnière, Boudry, Paris, 1976.*

JANKELEVITCH Vladimir (1968) - La Vie et la mort dans la musique de Debussy - *Neuchâtel.*

JARDILLIER Robert (1922) - Claude Debussy – *Dijon.*

JAROCINSKY Stefan (1970) – Debussy, impressionnisme et symbolisme **–** *Paris, Seuil, coll. 'Musique'.*

KOECHLIN Charles (1927/1941) – Debussy – *H. Laurens, Paris, 1927 (rééd. 1941).*

LANDORMY, Paul (1943) - La Musique française de Franck à Debussy - *Paris, Gallimard*.

LALOY, Louis (1909) - Debussy – *Paris, aux armes de France*.

LOCKPEISER Edward & HALBREICH Harry (1989) – Claude Debussy. Sa vie et sa pensée suivi de L'analyse de l'œuvre – *Paris*, *Fayard, coll. 'les indispensables de la musique'.*

MACASSAR Gilles & MERIGAUD Bernard (1992) – Claude Debussy: le plaisir et la passion – *Paris, Gallimard, coll. 'Découverte'.*

MALIPIERO Riccardo (1948) – Debussy – *Brescia (en italien).*

NECTOUX Jean-Michel (2012) – Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts – *Paris, Fayard, coll. 'Musique'.*

ROSEN Charles (1998) – Formes sonate – *Paris, Actes Sud, coll. Musique.*

SAMAZEUILH Gustave (1947) – Musiciens de mon temps: chroniques et souvenirs – *Paris, Marcel Daubin*.

SHATIN ALLEN Judith (1983) – Tonal allusion and illusion – Debussy's Sonata flute, viola and harp **–** *Cahiers Debuusy, nouvelle série, n°7, 1983- Editeur : Centre de documentation Claude Debussy.*

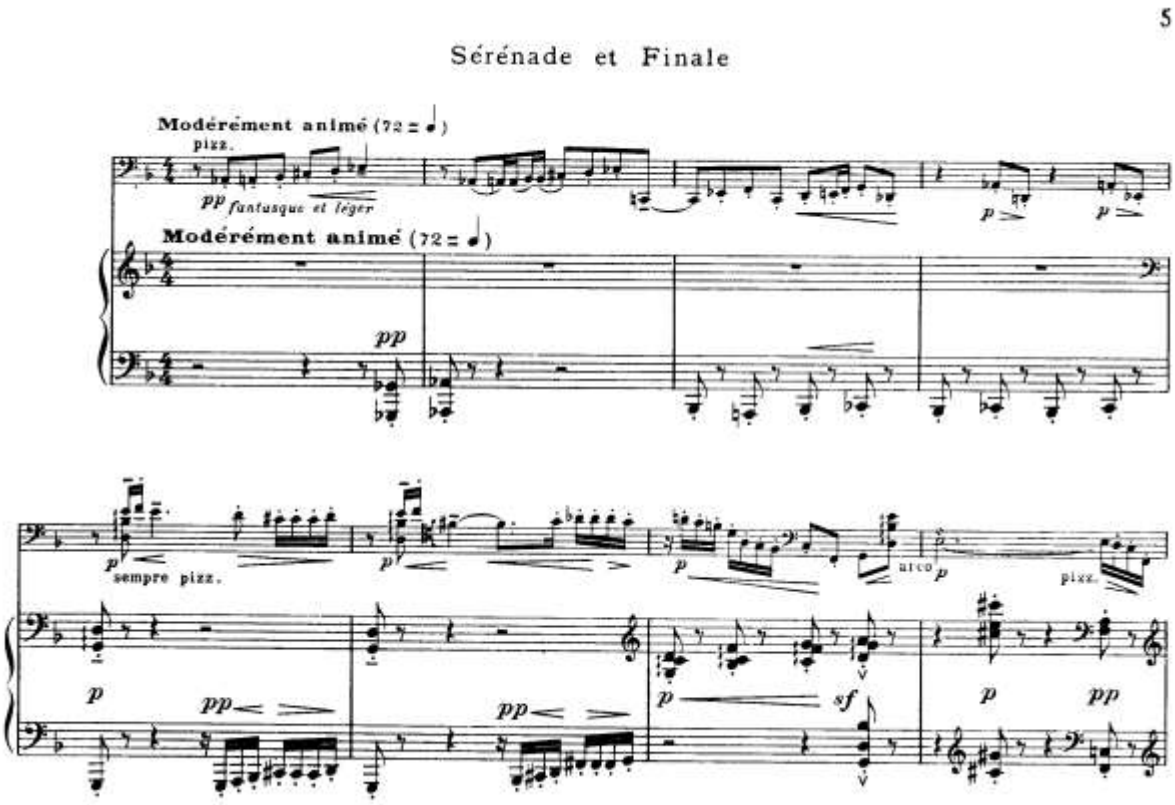
STROBEL Heinrich (trad. COEUROY André, 1952) – Claude Debussy – *Paris, Ed. Le bon plaisir: Plon, coll. 'Amour de la musique'.*

SUARES André (1920) – Debussy – *Paris, la Revue Musicale, 1920, pp. 98-126.*

SUARES André (1922/1936) – Debussy - *Paris, Emil Paul (1922; Ed. augmentée 1936)*

TADIE Jean-Yves (2008) – Le songe musical: Claude Debussy – *Paris, Gallimard, coll. 'l'un et l'autre'.*

VALLAS, Léon (1958) – Claude Debussy et son temps – *Paris, Albin Michel*.

VUILLERMOZ, Emile (1920/1957) – Claude Debussy- *Paris (1920); Rééd. Genève, René Kister, coll.'les grands compositeurs du XX° Siècle' (1957).*

WEBER, Edith (1965) – Debussy et l'évolution de la musique au XX° siècle – *Paris, Editions du CNRS.*