Claude DEBUSSY

Le second cahier d'Images pour piano.

Claude DEBUSSY par Paul NADAR (ca. 1905)

<u>Auteur</u> : Gérard BEGNI, *Administrateur du Festival du Comminges,*
Membre associé de la Fondation Maurice Ravel,
Membre de la Société Française de Musicologie.

Claude Debussy

IMAGES

2e Série pour Piano seul

I. Cloches à travers les feuilles.

II. Et la lune descend sur le temple qui fut.

III. Poissons d'or.

	PRIX NETS (sans compris)
En Renvoi	25. »
N° I.	10. »
N° II.	8.75
N° III.	15. »

A. DURAND & FILS, Editeurs,
Paris, 4, Place de la Madeleine.
Déposé selon les traités internationaux
Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction,
de reproduction et d'arrangements réservés.
Copyright by A. Durand & Fils, 1908.
Imprimé en France

SOMMAIRE

1 – PREAMBULE – LE FESTIVAL DU COMMINGES ET LA MUSIQUE FRANCAISE 4
2 – LES INFLUENCES 4
2.1 – Impressionnisme et symbolisme. 4
2.2 – Le Gamelan javanais. 6
2.3 – Wagner. 7
2.4 – Les Russes (et quelques autres). 8
3 – Les 'IMAGES' de DEBUSSY - ANALYSE du SECOND CAHIER d'IMAGES 9
3.1 – Les 'Images' de Debussy. 9
3.2 – Cloches à travers les feuilles. 9
3.3 – Et la lune descend sur le temple qui fut. 11
3.4 – Poissons d'or. 13
4 – CONCLUSION 16
BIBLIOGRAPHIE 17

1 – PREAMBULE – LE FESTIVAL DU COMMINGES ET LA MUSIQUE FRANCAISE

Jusqu'en 2018, le Festival du Comminges n'a pas eu de parti pris en termes de nationalisme musical – sa programmation est là pour le démontrer. Mais en cette année 2018, il a estimé que le temps était venu de mettre la musique française à l'honneur dans ses manifestations. La région du Comminges, située entre les terres de naissance de **Maurice Ravel** et de **Gabriel Fauré**, ne pouvait rester indifférente à la mise en valeur de la musique française et de ses compositeurs, par eux-mêmes et dans leurs interactions avec leurs collègues étrangers qui ont fait ce que les uns et les autres ont été. Par ailleurs, la position du Comminges sur les chemins de pèlerinage de Saint Jacques donne au Festival pleine vocation à s'investir dans la mise en valeur de la musique médiévale.

Pour la saison 2018, le festival s'est donné un double objectif :

- Traiter de « la Musique Française et ses influences croisées du moyen-âge à nos jours »,
- célébrer le XXème anniversaire de l'inscription du Bien « les Chemins de Compostelle » au Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

Le festival fait face à de nombreuses contraintes lorsqu'il s'agit de mettre sur pied la programmation annuelle, exercice d'une grande difficulté.

En 2017, Le chant médiéval a été étudié sous sa forme la plus ancienne, le chant vieux-romain, lors de l'Académie dirigée par **Marcel Pérès.**

Dans les toutes dernières années, le Festival a fait ses meilleurs efforts pour programmer les chefs d'œuvre de la musique française. Elle a été particulièrement à l'honneur dans cette programmation, sous les quatre formes que le Festival honore plus particulièrement : la musique de piano, la musique de chambre, la musique d'orgue, le chant.

Ainsi, on peut relever dans les programmes des toutes dernières années des noms tels que Lully, Couperin, Balbastre, Daquin, Mouret, Rameau, Chopin[1], Berlioz, Boëllmann, Chausson, Franck, Bizet, Saint-Saëns, Lefebure-Wély, Widor, Dubois, Delibes, Gounod, Massenet, Hahn, Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Vierne, Lili Boulanger, Poulenc, Jehan Alain.

Force est de constater qu'à la fin de la saison 2018 le musicien le plus à l'honneur pour les plus récentes sessions aura été **Claude Debussy** ex aequo avec **Maurice Ravel** et **César Franck** avec cinq exécutions.

Ces cinq exécutions sont les suivantes:

- Le jeudi 4 août 2016 en la basilique Saint Just de Valcabrère, Sélim Mazari exécutait le second livre d'images pour piano[2,3,] analysé ici.
- Le jeudi 18 août 2016 en la basilique Saint Just de Valcabrère, Christian-Pierre la Marca et Jonas Vitaud exécutaient la sonate pour violoncelle et piano.
- Le mercredi 2 août 2017 en la basilique Saint Just de Valcabrère, Adam Laloum et Victor Julien-Lafferrière exécutaient la sonate pour violoncelle et piano.
- Le jeudi 10 août 2017, en la collégiale de Saint-Gaudens, Tedi Papavrami et François-Frédéric Guy exécutaient la sonate pour violon et piano.
- Le lundi 6 août 2018, en la basilique Saint Just de Valcabrère M. Tanguy de Williencourt exécutera le premier livre de 'Préludes'.

2 – LES INFLUENCES

2.1 – Impressionnisme et symbolisme.

Il est devenu d'usage courant de qualifier la musique de Debussy (et de Ravel, plus quelques autres) d' 'impressionniste' et de le considérer comme chef de file de cette hypothétique école musicale. Certes, on peut trouver une analogie de surface entre la technique des peintres dits 'impressionnistes' et le mode d'expression de Debussy, qui s'est affranchi des règles académiques de l'architecture et de l'harmonie pour composer des œuvres que l'on peut considérer comme faites de juxtapositions de couleurs sonores donnant à moyenne échelle des formes définies et globalement un tableau d'ensemble précis (et bien souvent identifié de façon évocatrice pour l'auditeur: la plupart des œuvres de Debussy portent un titre).

[1] On nous permettra de 'nationaliser' ce compositeur qui a écrit l'essentiel de son œuvre en France.
[2] Comme indiqué plus haut, à ce concert figurait également le Tombeau de Couperin de Ravel et la 'Barcarolle' de Chopin. Beau programme de musique française !
[3] Le programme imprimé contient une erreur sur ce point.

Une telle façon de voir n'est pas inexacte, bien entendu, mais elle a le défaut d'en rester à la surface des choses et de n'aborder l'œuvre d'art que par ce qu'elle a d'extérieur.

Il vaut la peine de citer, fut-ce longuement, l'introduction de *(Jarocinski, 1970)* qui pose très clairement ce problème.

« *Les partisans de l'étiquette 'impressionniste' accolée aux noms de Debussy, de Ravel et d'autres compositeurs, ont bientôt été renforcés par la tendance générale à élargir le sens du mot […] et à appliquer le terme à tous les domaines de l'art. [….].*

Le terme d''impressionnisme' a donc fait une carrière extraordinaire en l'espace d'un demi-siècle à peine : d'abord employé ironiquement (1874), il est devenu le mot de passe d'un groupe de peintres, puis le nom d'un courant artistique qu'ils représentaient, enfin celui d'une catégorie esthétique embrassant des domaines de plus en plus vastes de la culture (Harmann), et s'étendant même aux activités artistiques d'autres époques (Weisbach). Pourtant, sa signification primitive est restée inchangée. L'évolution sémantique n'a pas porté atteinte à la racine étymologique du mot, et ses diverses applications n'ont pu éliminer son sens propre, lié au courant apparu dans la peinture en France dans la deuxième moitié du XIX° siècle.

L'histoire du mot « impressionnisme » témoignait des changements qui survenaient dans la conscience des générations et des individus. En effet, toute époque a non seulement ses œuvres et ses idées propres, mais aussi son langage et son vocabulaire. Dans le cas du terme qui nous occupe, l'évolution du sens n'avait lieu que dans la conscience de l'élite intellectuelle. Pour le grand public, il a toujours gardé son sens étymologique et reste attaché à la peinture des impressionnistes.

C'est ainsi également que le comprend le commun des auditeurs, lorsqu'il le rencontre dans les publications de musicographie, où les auteurs ne se donnent en général pas la peine de l'expliquer.

En somme, les auditeurs actuels apprécient la musique de Debussy d'une manière aussi étroite que celle des trente premières années du XX° siècle, bien que les perspectives ouvertes par le développement de la musique la plus récente ait radicalement changé notre façon de voir son œuvre. Dans l'esprit du public, l'expression « Debussy-impressionniste » est associée au produit d'une activité artistique : de la bonne musique, certes, mais qui ne dispose pas aux émotions profondes, qui n'a pas le « poids » des œuvres de Bach ou de Beethoven.

Quant à l'importance de la musique de Debussy, le malentendu qui subsiste ressemble à celui qui, pour d'autres raisons, s'était établi au XIX° siècle au sujet de Mozart. Après Beethoven et Chopin, et surtout après Wagner, Mozart semblait futile et léger. Personne ne se demandait alors pourquoi cet art si gratuit avait inspiré Kierkegaard[4] ni comment le philosophe avait pu voir en 'Don Juan' la source d'où lui semblait sortir toute son œuvre. Après la force vitale de Stravinski, les hystéries de l'expressionisme et les rhapsodies extatiques de Bartók, on accusait la musique de Debussy, comme jadis celle de Mozart, d'hédonisme et de manque de sérieux. L'étiquette d' « impressionnisme » confortait les auditeurs dans cette opinion, si bien qu'aujourd'hui ils ont du mal à comprendre comment aux yeux de l'avant-garde l'importance de Debussy dans la musique du XX° siècle se soit tellement accrue. Il nous semble que le moment est venu d'abandonner une définition qui éclaire d'un jour faux l'œuvre de ce compositeur. »

Comment donc mieux définir l'œuvre de Debussy, en l'enracinant dans un courant esthétique de son époque, et ceci sans nier sa profonde originalité et son potentiel novateur ?

Debussy s'est formé dans un milieu d'écrivains et de poètes – donc de littérateurs. Il récusait bien évidemment l'académisme, et écrivait: *« Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde » (Debussy, éd. 1987).*

Il fréquentait les 'mardi' de **Stéphane Mallarmé** (1842-1898). Il appréciait la littérature contemporaine, notamment **Verlaine** (1844-1896) et **Rimbaud** (1854-1891), et bien d'autres qui pour la plupart se voulaient les héritiers de **Baudelaire** (1821-1867) et de l'américain **Edgar Allan Poe**[5] (1809-1849). Le mouvement de pensée qui les animait se retrouvait en Belgique, en Russie[6], et même en Amérique du sud. Ce qui les réunissait était tout d'abord un refus de l'art des Parnassiens et des naturalistes. C'était ensuite une conviction qui pouvait prendre des formes très diverses, mais que l'on se plut à réunir sous l'étiquette de 'symbolistes', après les avoir traité de 'décadents'. Le mouvement ne se limita pas aux hommes de lettres et gagna des peintres tels que **Odilon Redon** (1840-1916), **Puvis de Chavannes** (1824-1996), **Arnold Böcklin** (1827-1901). **Jean Moréas** (1856-1910), un écrivain, définit le mouvement dans un manifeste paru dans le 'Figaro' du 18 septembre 1886. Il constata d'abord que les écoles esthétiques s'épanouissent puis s'épuisent pour donner place à du nouveau, ce qui avait lieu à l'époque du Manifeste et que l'on appelait alors 'la décadence'.

Voici comment Moréas définit la poésie symboliste :

« *Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des*

[4] La philosophie antisystème et réhabilitant la subjectivité de cet auteur semble assez bien convenir à la pensée musicale de Debussy.

[5] 'La chute de la maison Usher' est un opéra inachevé en un acte et deux scènes que Claude Debussy composa sur son propre livret, inspiré de la nouvelle homonyme d'Edgar Allan Poe. Il travailla à sa partition de 1908 à 1917, mais ne l'acheva jamais.

[6] Il est loisible de considérer **Scriabine** (1872-1915) comme un symboliste russe, appartenant à une branche théosophique du mouvement.

apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire ? Les 'Pythiques' de Pindare, l''Hamlet' de Shakespeare, la 'Vita Nuova' de Dante, le 'Second Faust' de Goethe, la 'Tentation de Saint-Antoine de Flaubert' ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté ?

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthe en suspens, tout trop hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée –, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

Le Rythme : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes ».

Moréas poursuit par une charge contre les critiques du mouvement, et définit le roman symboliste en termes analogues à la poésie, transposés à ce genre.

Qui ne reconnaîtrait pas là l'idéal de Debussy ? Ses œuvres – on serait tenté d'écrire ses poèmes sonores – ne consistent-elles pas à vêtir d'une réalité sensible une Idée qui ne va jamais jusqu'à « *la concentration de l'Idée en soi* » ? C'est le symbolisme qui explique que Debussy ait donné des titres évocateurs à l'immense majorité de ses œuvres tout en se déclarant adversaire du poème symphonique. L'objet semble s'être fondu dans la matière sonore. N'est-ce pas un manifeste symboliste personnel que cette phrase : *« [la musique n'est pas] bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination » (Debussy, éd. 1987) ?* Les symbolistes, du reste, ne s'y trompèrent pas. Mallarmé écrivait au sujet du 'Prélude à l'après-midi d'un faune', inspiré de sa propre œuvre : « *Cette belle musique ne dissone pas avec mon poème, et elle va encore plus loin, vraiment dans la nostalgie et la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse » et « Je ne m'attendais pas a cela. La musique évoque l'émotion de mon poème et dépeint le fond du tableau dans les teintes plus vives qu'aucune couleur n'aurait pu rendre.* ». Il écrivit pour Debussy ce court poème :

« Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi,
Ouïs toute la lumière
Qu'y souffla Debussy[7]. »

Debussy est donc reconnu comme un de ses pairs par un des pères fondateurs du mouvement lui-même[8]. C'est cette idée symboliste qu'il convient de garder à l'esprit en abordant son œuvre.

De fait, comme tout créateur, Debussy a reçu des influences artistiques multiples qu'il a traduites dans le langage qui lui est propre. Il est probablement vain, voire dépourvu de sens, de vouloir faire correspondre une influence précise non musicale à une expression de son langage musical.

Nous allons maintenant étudier quelques influences de musiques ou de musiciens sur Debussy. La recherche de correspondances sera moins dépourvue de sens.

2.2 – Le Gamelan javanais.

Debussy a pu écouter à loisir un orchestre de gamelan lors de l'exposition universelle de 1889, mais dès 1887, le gouvernement hollandais avait fait venir au Conservatoire de Paris un orchestre de Gamelan au grand complet. Debussy retrouva cette formation lors de l'exposition de 1900, mais il n'avait rien oublié de ses auditions précédentes.

Le gamelan est une formation orchestrale propre à Java et Bali. Le nombre d'exécutants peut varier de quelques-uns à 75, pour l'essentiel des instruments à percussion.

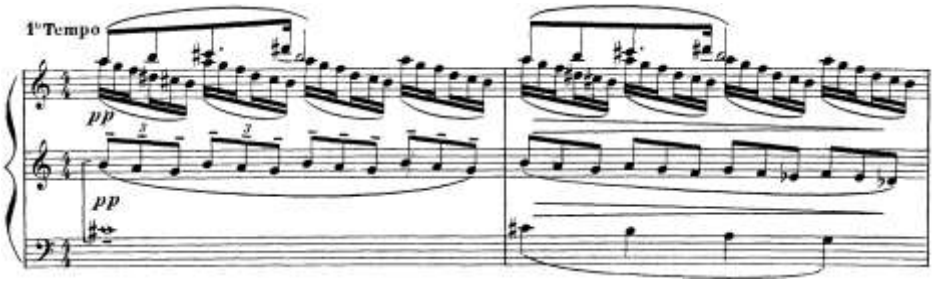
Le fondement d'une composition classique pour gamelan est une mélodie donnée par un des instrumentistes et des phrases improvisées déduites de cette mélodie, accompagnées par des rythmes complexes donnés par les différents tambours et gongs.

La mélodie est usuellement donnée à des instruments de la famille des métallophones, tandis que les mélodies improvisées peuvent être joués sur un grand nombre d'instruments, incluant des instruments de la famille des xylophones, des métallophones, de la flûte ou du rebab à cordes (sorte de luth recourbé). Les phrases improvisées dérivées de la mélodie génératrice le sont en particulier par des méthodes semblables aux techniques occidentales : inversion, rétrograde, extension, répétition, séquence, etc. Il y a aussi les instruments de la famille du gong qui accentuent certains temps et figures rythmiques.

[7] **Stéphane Mallarmé**, vers inscrits sur un exemplaire de 'L'Après-midi d'un faune', adressé au compositeur à la suite de la création du '*Prélude*'
[8] Debussy a choisi comme livret d'opéra un texte d'un poète symboliste belge, **Maurice Maeterlinck** (1862-1949). Encore eut-il des désaccords littéraires avec le poète, et en retoucha-t-il le livret, enlevant entre autres les symboles dont la lecture était la plus immédiate.

La musique du gamelan a certaines particularités spécifiques. Le gamelan a un réservoir de notes limité dû au fait que la musique n'utilise que deux modes. Le 'salendro' contient cinq sons, le 'pelog' contient sept sons. Le gamelan a de ce fait une harmonie particulière, très différente de l'harmonie occidentale. Debussy disait qu'en regard de celle-là, la tonique et la dominante étaient un jeu d'enfants. Les instruments à percussion ont un son détaché à faible volume. Il peut être imité au piano par une combinaison adéquate d'attaques et de jeux de pédales. La musique du gamelan se déroule selon des formes circulaires qui n'ont rien à voir avec les processus de développement de la musique occidentale. La musique consiste en petites unités mélodiques qui se répètent un grand nombre de fois, parfois avec variations, mais ne se développent jamais en nouvelles unités. Ces petites unités mélodiques se répètent avec de multiples accompagnements rythmiques qui en font une musique stratifiée en plusieurs couches *(Tamagawa, 1988).*

La musique de Debussy contient plusieurs qualités propres au gamelan. Certains passages contiennent des répétitions à grande échelle d'unités plus petites, ainsi que des répétitions rythmiques communes dans la musique javanaise. Les compositions pour gamelan ont certainement inspiré Debussy, principalement dans sa musique pour piano. D'autres influences du gamelan sont l'utilisation de sons en petit nombre pour générer mélodies et motifs, d'où l'utilisation d'échelles pentaphones et par tons entiers. La sonorité créée était également très différente de celle de la musique occidentale, notamment par son aspect percussif. On peut trouver l'influence de ces sonorités dans bien des œuvres de piano de Debussy. Ses textures en plusieurs couches sont également similaires à celles de la musique de gamelan ; il suffit d''étudier les trois portées du second cahier d'Images pour s'en rendre compte. Un bel exemple se trouve vers la fin de 'cloches à travers les feuilles'[9] :



Il existe également de beaux exemples dans 'Et la lune descend sur le temple qui fut' (voir §3.3) dont le titre même peut révéler une influence extrême-orientale.

2.3 – Wagner.

Le mélange intime d'admiration et de répulsion que Debussy éprouvait pour **Wagner** (1813-1883) le poursuivit toute sa vie.

Il fut mis au contact de la musique de Wagner pendant ses études à Paris, avant même que Wagner ne devienne un objet de passion du public. On rapporte que son professeur au Conservatoire de Paris, **Albert Lavignac**, l'initia à Wagner. Lorsqu'il était en visite chez ses amis les Vasnier, il accompagnait Mme Vasnier au piano ou donnait des leçons aux enfants. Lorsque des amis survenaient, il jouait et chantait volontiers du Wagner à la compagnie.

Dans les années 80, le culte de Wagner envahit Paris, et Wagner devint le sujet dominant des artistes. Au début, Wagner était beaucoup plus apprécié des littérateurs que des musiciens. Les premiers créèrent un mensuel, 'la revue wagnérienne'. Beaucoup de poètes symbolistes tels René Ghil, Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé, écrivirent des sonnets en hommage à Wagner. Inversement, les nationalistes entretenaient une campagne antiwagnérienne farouche ; chez les musiciens, un **Camille Saint-Saëns** (1835-1921) était dans leur camp. Un **Vincent d'Indy** (1851-1931), politiquement nationaliste, eut la probité intellectuelle de reconnaître le génie de Wagner.

Vraisemblablement, Debussy était attiré par Wagner pour ses innovations et ses idées nouvelles. Debussy était à l'affût de tout ce qui n'était pas enseigné au Conservatoire et ne pouvait trouver auprès de ses professeurs et de ses pairs. Même si les idées de Wagner étaient différentes de celles qui intéressaient Debussy, elles l'aidèrent sur son trajet vers un nouveau style. Comme pour toutes les influences qu'il subit, il en retira ce qui l'aidait à mûrir. Debussy retint de Wagner l'harmonie, les accords, la technique et la couleur orchestrales, mais n'en approuvait pas le côté dramaturgique qu'il accablait souvent de sarcasmes. Debussy voulait encourager la clarté et la concision, qu'il jugeait essentielles à la musique française. Il lui semblait que le génie de Wagner lui était une chose propre. Il considérait qu'il avait mis un point final à la musique de son temps, et qu'il ne fallait pas écrire d'après Wagner, mais après lui. C'est bien ce qu'il fit.

C'est au tournant des années 1890 que Debussy commença à se dégager de l'influence wagnérienne. Il restait sensible aux innovations musicales du maître de Bayreuth, en particulier à ses harmonies, mais se détournait du dramaturge. Ce fut l'époque où il subit d'autres influences, notamment grâce à l'exposition universelle de 1889, qui élargirent son champ d'inspiration.

[9] C'est là, chez un novateur comme Debussy, l'équivalent du contrepoint classique. Contrairement à beaucoup de présupposés, Debussy admirait les contrapuntistes de la Renaissance, notamment Roland de Lassus et Palestrina, dont il avait eu l'occasion d'écouter des messes à Rome.

2.4 – Les Russes (et quelques autres).

A coté de la musique javanaise, l'Exposition universelle de 1889 permit à Debussy d'écouter de la musique de divers compositeurs russes.

De fait, il avait été initié à la musique russe par Madame **Nadedja Filaretovna von Meck**, connue pour avoir patronné pendant de nombreuses années **Piotr Illich Tchaïkovski** (1840-1893). Elle l'avait embauché pour donner des leçons de piano à ses enfants et pour lui jouer de la musique classique, en particulier pour jouer de la musique de chambre de Tchaïkovski avec d'autres musiciens et pour improviser sur tout ce qu'elle lui demandait. Il voyagea avec elle, visitant Florence, Venise, Vienne et Moscou. Debussy appréciait certaines œuvres de Tchaïkovski, mais il n'y a aucune trace d'influence. Pendant son séjour à Moscou, il fit la connaissance de divers compositeurs, notamment Balakirev et Borodine. *(Lockspeiser, 1978)* note chez le Debussy de cette époque certaines tournures propres à Borodine, notamment l'emploi de la seconde comme une dissonance ayant valeur en soi, quelle que soit sa fonction dans l'accord. Mais une influence plus directe se fit jour avec la rencontre de la musique de Moussorgski.

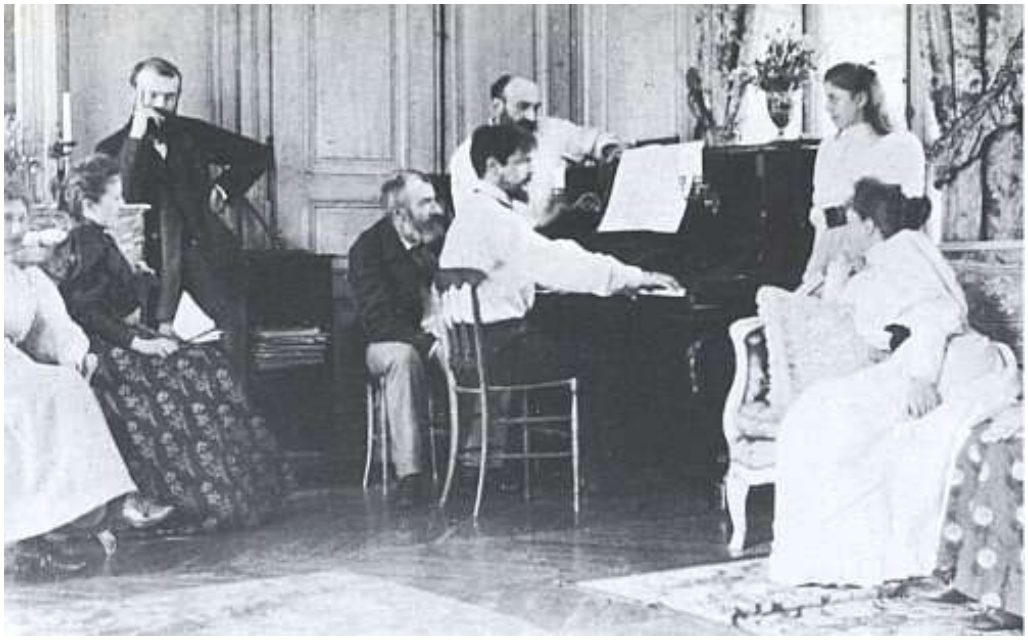
Debussy avait eu un premier contact avec la partition de Boris Godounov grâce à un organiste, Jules de Brayer, qui la tenait de Saint-Saëns qui l'avait ramenée d'un voyage à Moscou. Au début, Debussy ne fut pas impressionné et ne lut même pas la partition intégrale jusqu'en 1893, chez **Ernest Chausson** (1855-1899) (voir la photographie ci-dessous). Sa relation à la musique de Moussorgski se resserra en 1896 lorsqu'il assista à des conférences-concerts organisées par Pierre d'Alheim à Paris autour de mélodies de celui-ci.

Debussy emprunta certains thèmes et tournures instrumentales à Moussorgski. Toutefois, ces emprunts peuvent être non intentionnels, car on n'en trouve pas trace dans sa correspondance *(Lockspeiser, 1978).* Ce qui influença Debussy chez Moussorgski est l'usage de l'harmonie, son mépris pour les règles académiques, et son utilisation des modes.

Bien entendu, l'exposition universelle de 1889 contenait d'autres musiques que javanaise ou russe, et ces musiques ont pu influencer Debussy, directement ou indirectement.

Il va de soi que d'autres influences que celles mentionnées jusqu'à présent agirent sur le développement de Debussy. Il faut au moins citer **Franz Liszt** (1811-1886), ses audaces harmoniques et son écriture pianistique[10], **Emmanuel Chabrier** (1641-1894) et son usage des septièmes, neuvièmes, et ébauches de l'échelle par tons entiers, de l'harmonie d'**Ernest Chausson** et **Gabriel Fauré** (1845-1924). Et il faut évidemment citer l'influence de la musique espagnole, prépondérante dans des œuvres de genre pour piano ou orchestre. Lorsque Debussy écrivait ses Images, **Isaac Albeñiz** (1860-1909) écrivait son extraordinaire suite de quatre cahiers de trois pièces 'Iberia'.

Toutes ces influences littéraires, picturales et musicales se mêlèrent intimement pour faire émerger l'idiome debussyste, fluide, extrêmement changeant, et pourtant solidement construit, selon une forme et un langage que chaque œuvre semble créer pour elle-même.



Lecture par Debussy de la partition de Boris Godounov chez Ernest Chausson en 1893

[10] Lorsqu'il était pensionnaire à la villa Médicis, Debussy entendit Liszt interpréter 'les jeux d'eau à la villa d'Este' et en fut extrêmement impressionné.

3 – Les 'IMAGES' de DEBUSSY - ANALYSE du SECOND CAHIER d'IMAGES[11]

3.1 – Les 'Images' de Debussy.

Debussy a publié deux cahiers d''Images'. Le premier cahier, comportant trois pièces ('Reflets dans l'eau', 'Hommage à Rameau', 'Mouvement') a été terminé en août 1905. Il s'ensuivit deux années absolument stériles. Ce n'est qu'en octobre 1907 que Debussy se ressaisit enfin, composant un second cahier, lui aussi de trois pièces : 'Cloches à travers les feuilles', 'Et la lune descend sur le temple qui fut', 'Poissons d'or', le terminant en janvier 1908. Ricardo Viñes les présenta pour la première fois au 'Cercle musical' le 23 février, et l'éditeur et ami Durand les publia peu après.

Debussy disait de son premier cahier qu'il avait été composé avec les derniers ingrédients de la chimie harmonique. Le second cahier va plus loin encore, y compris et surtout dans la superposition de couches sonores bien différentiées. La musique est constamment écrite sur trois portées, alors que le premier cahier était écrit traditionnellement sur deux portées. La différentiation de différents plans en termes de timbres, de volumes sonores, de rythmes, est bien plus importante que dans le premier cahier.

Le cahier précédent les Images, à savoir les Estampes, innovait peu en matière d'écriture pianistique[12]. C'est en fait dans les 'Images' que l'originalité de l'écriture pianistique de Debussy éclate dans toute sa diversité, permettant cet étagement de couleurs que nous venons de noter. Les 'Images', et particulièrement le deuxième cahier, sont très délicates à bien interpréter ; il y faut une grande indépendance des doigts, et un très subtil jeu de pédale mises au service d'une conscience claire de ce que Debussy attendait de chaque couche sonore et de leur superposition.

En ce sens, il n'est pas exagéré de dire que les 'Images' marquent un tournant majeur de notre littérature pianistique française[13].

3.2 – Cloches à travers les feuilles.

Selon *(Goubault, 1986),* se référant à Louis Laloy, cette pièce aurait été inspirée à Debussy par *« le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint jusqu'à la Messe des Morts, traversant de village en village les forêts jaunissantes dans le silence du soir »* d'une coutume franc-comtoise.

Pour *(Marguerite Long, 1960),* cette pièce se rattache à l'extrême orient par la fusion des sonorités de la basse et de la touffeur des parties supérieures, d'où émerge une 'gamme chinoise' sol- fa – mib – réb - dob (en fait une échelle par tons entiers).

Cette œuvre se caractérise par sa fine texture, son usage de la dynamique, et la richesse de ses sonorités, qui peuvent évoquer celles du gamelan javanais.

La pièce commence sur le mode par tons, puis le combine avec une tonalité extrêmement évanescente.

La forme est ternaire (A-B-A')[14]. Chaque section principale contient des unités plus petites, qui à leur tour contiennent les mélodies principales. Le schéma général est le suivant.

Mesures 1 à 23 — Section A. Elle comporte le thème principal (a) établi sur l'échelle par tons entiers dans les mesures d'ouverture 1 à 8. Le thème des cloches (b) commence à la mesure 9 à la voix supérieure. Un nouveau thème (c) apparaît à la voix supérieure aux mesures 14 – 23. L'armure se charge de quatre dièses.

Mesures 24 à 39 — Section B. Elle comporte un nouveau thème (d), consistant en un intervalle du motif de cloches avec des variations dans l'accompagnement tout au long de la section.

Mesures 40 à 49 — Section A'. Elle se caractérise par un retour du thème (a) aux mesures 40 – 41, une transition aux mesures 42 et 43, un retour du thème (c) aux mesures 44 – 49 à la voix supérieure.

Ce schéma s'appuie sur les notes fondamentales suivantes.

Section A — L'échelle par tons entiers du début est polarisée sur La. A la mesure 9 où entre le motif de cloches, elle est polarisée sur Mib et Sib. La mesure 10 oscille entre Do majeur et mineur. La mesure 11 est une réplique de la mesure 9, et la mesure 12 est focalisée essentiellement sur Lab. Le thème (c) est principalement une figuration

[11] Cette analyse s'appuie principalement sur *(Blount, 2011) et (Goubault, 1986)*

[12] C'est une remarque de **Maurice Ravel** à ce sujet, s'ajoutant à une question de priorité dans l'écriture d'un certain passage de 'la soirée dans Grenade', qui fut à l'origine d'un froid entre ces deux génies de notre musique.

[13] On y joindra les 'Miroirs' de Maurice Ravel, que nous avons analysé dans un autre fascicule de cette série, disponible par le site Internet du Festival.

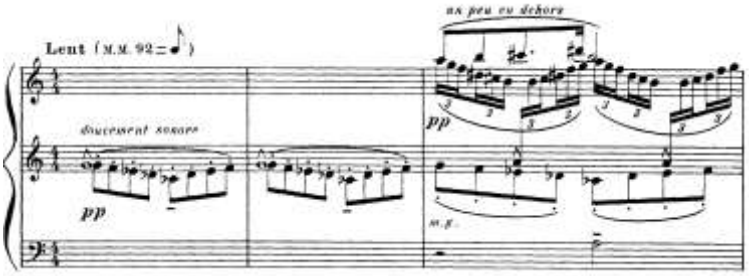
[14] *(Goubault, 1986)* et *(Blount, 2001)* sont en désaccord sur les limites de sections. Nous avons choisi la deuxième analyse. Goubault fait démarrer la section B dès la mesure 13, ce qui peut se justifier également.

d'accompagnement en quintolets de triples croches. La partie supérieure du thème (c) n'affiche pas de tonalité particulière, mais se focalise sur Do# - Si -La#[15]. A la mesure 20, ces notes sont réécrites enharmoniquement sur une pédale de Lab.

Section B — Cette section s'ouvre en Mi majeur, et va à la dominante à la mesure 29, immédiatement suivie d'un mouvement ascendant par tons entiers vers Do# et Ré #. Ce schéma est répété à la mesure 30, puis il y a un mouvement descendant vers Sib. Mi majeur revient à la mesure 33, qui mène à une pédale de Fa# puis à une pédale de Do# conduisant au retour de la section A. Le La# des mesures 33 – 35 laisse penser à une évolution vers Si majeur (surtout avec la pédale de Fa#), mais qui ne se produit pas.

Section A' — Le retour du thème (a) ramène le contexte de l'échelle par tons entiers avec une pédale de Do# qui s'intègre rapidement en Fa majeur à la mesure 42. Les dernières mesures évoluent chromatiquement aux deux voix inférieures, accompagnant les trois sons de la mesure 14. La pièce se termine sur l'accord de sol mineur.

Les mesures 1 et 2 exposent une tenue de noire et une descente et remontée de l'échelle par tons entiers en croches détachées *(« doucement sonore »*). Dans les mesures 3 et 4, la tenue de noire se transforme en tenue de la dans le grave, en blanches à contretemps. A la figure exposée dans les mesures initiales se superpose, dans l'aigu, une cellule fondée sur l'échelle par tons en croches liées (« *un peu en dehors »)* et contrepointée par une figure en triolets de double croches pp liées. On notera la mise en valeur du La sur une octave sur les temps 2, 3 et 4 de la mesure 2. Cette superposition de plans nettement différenciés évoque le gamelan javanais :



A la mesure 6, Debussy indique *« cédez »*, ce qui marque la fin de l'introduction. La mesure suivante comporte le même matériau avec une figure nouvelle à la basse. Le motif des cloches entre à la mesure suivante avec un changement de mètre :

Très certainement, ce changement de mètre a pour objet de briser le flot sonore et mettre en évidence le son des cloches ; avec ses ornements, il est caractérisé par une tierce descendante suivi d'une quarte descendante. Le schéma se répète à la mesure 10 à la voix moyenne sur le temps fort. A la mesure 12, il est remplacé par des tierces.

La mesure 13 est une transition vers le nouveau thème de A. C'est l'ostinato (« *très égal, comme une buée irisée »)* qui fait partie du thème (c). Les notes supérieures apparaissent à la mesure 14. Comme mentionné ci-dessus, ce sont Do#5 – Si4 - La#4. Les trois notes sont renommées enharmoniquement Sib5, Dob6, Réb6 à la mesure 20 et contrepointées dans le grave par le motif d'ouverture (a). La pédale grave est Lab et non plus La. Les notes du thème (c) s'avèrent apparentées à celles de la partie supérieure du thème (a).

La section B commence alors à la mesure 24 avec quatre dièses à la clef. Cette mesure est préparée à la mesure 23, où la voix moyenne possède une liaison de Sib4 à Lab4. Ces deux notes sont renommées enharmoniquement et utilisées comme accompagnement du thème supérieur (d). Elles introduisent un intervalle de seconde, utilisé pour représenter les cloches dans cette section : chaque fois que cet intervalle apparaît dans les voix intermédiaires, il est accentué. Cela peut indiquer une cloche plus grande, ou être lié au climax de la pièce qui apparaît dans cette section. Un autre élément à prendre en considération est que le motif du thème (d) consiste en des tierces ascendantes à la partie supérieure. Debussy souhaitait peut-être faire entendre plusieurs cloches marquées par des intervalles différents[16]. Le thème à la voix supérieure est syncopé, ce qui lui permet de se faire

[15] Ce type d'écriture se rencontre assez souvent chez Debussy, mais est un trait d'époque : voir par exemple le 6° nocturne op. 63 de **Gabriel Fauré**.

[16] On en peut ici s'empêcher de penser au précédent récent de 'La vallée des cloches' (1905), dernière pièce des Miroirs de **Maurice Ravel**, où différentes cloches sont marquées de différentes manières. Voir notre étude de cette pièce dans la même section du serveur Internet du site du Festival.

entendre par-dessus le tempo accentué marqué par l'accompagnement. A partir de la mesure 26, des pédales de Mi sont ajoutées dans l'extrême grave pour souligner la tonalité de Mi abordée à la mesure 24. C'est également à cette mesure qu'un ornement apparait à la seconde d'un Sol#. Dans les mesures suivantes, ils conduisent à des neuvièmes, représentant le son de différentes cloches. L'intervalle de seconde prend un rôle équivalent à celui de la tierce auparavant. A la mesure 29, une progression par tons entiers de Si à Do# et Ré# amène à un climax à la mesure 31. La tonalité de Sib est introduite par un rayonnant accord parfait avec sixte ajoutée, et la dynamique f apparaît pour la première fois. C'est dans la seconde moitié de la mesure 31 que les cloches, ff et avec accent, prennent le pas sur le thème. Elles semblent être entendues directement ici, et non plus étouffées par les feuilles. Le climax décroît et revient dans la région tonale de Mi avec la pédale grave de Mi et un retour au pianissimo à la mesure 33. La région tonale commence à se déplacer aux mesures 35 à 39, amenant progressivement le centre de gravité de La.

C'est alors la section A'. Le retour se produit mesure 40 où les dièses disparaissent de la clef. Le mètre originel réapparaît. La partie supérieure du thème (a) en tons entiers réapparaît dans l'aigu. Il est maintenant accompagné d'une pédale de Do# dérivée de la mesure précédente, et à la voix médiane d'un triolet obstiné de croches Si4 - La4 – Sol4 (voir exemple § 2.2). A nouveau, un dessin de trois notes est présenté, semblable au thème (c) de la mesure 14. La définition d'une tonalité centrale est évitée jusqu'à la fin de la pièce, mais il y a des évocations de régions tonales telles que Fa majeur et Do majeur, pour achever en sol mineur. Une allusion au thème (c) se trouve dans les mesures 44 à 48, à la voix supérieure. La mesure finale se clôt par un accord de sol mineur, le Sib descendant d'un Do# par une seconde augmentée, qui peut être prise enharmoniquement pour une seconde mineure descendante. Le glas vespéral disparaît dans le lointain …

'Cloches à travers les feuilles' est *a priori* une forme simple, tripartite. Sa structure tonale, cependant, est entièrement novatrice et en fait une forme *sui generis*. La section A n'est pas complète et la section A' contient du matériau nouveau, qui en fait plus qu'une reprise de A. Cela génère une certaine tension entre les deux parties A. La pièce contient plusieurs thèmes mélodiques, d'un nombre de notes limité, qui tous contiennent les intervalles principaux de seconde et tierce.

Sans être une œuvre de virtuosité, la pièce est exigeante. Elle demande en particulier un usage extrêmement subtil de la pédale. La bonne conduite des voix exige un cinquième doigt ferme. La conduite de la dynamique est également un point délicat. Le rythme doit rester exact tout au long de la pièce, et le tempo régulier.

La pièce est dédicacée à Alexandre Charpentier.

3.3 – Et la lune descend sur le temple qui fut.

L'alexandrin qui sert de titre à cette pièce pourrait avoir été suggéré à Debussy par son ami l'écrivain Louis Laloy à qui elle est dédiée, mais le fait est discuté. Quoiqu'il en soit, le titre traduit bien les sentiments que Debussy cherche à induire. La conception globale de la pièce est celle d'un temps immobile. Il n'y a pas de progression réelle comme dans 'Cloches à travers les feuilles'. Il y a là comme l'acceptation par l'auditeur d'un rêve semi-conscient, avivé par les assonances du titre. Le va-et-vient des motifs mélodiques, constamment réinterprétés, ajoutent à ce sentiment onirique, induisant un symbolisme musical de l'espèce la plus raréfiée. La pièce est un lent à 4/4, *« doux et sans rigueur ».*

On ne peut faire dériver le plan de cette pièce des plans classiques aussi facilement que pour la précédente. La pièce peut être divisée en quatre sections principales, chaque section contenant des unités plus petites qui se répètent comme modèles dans d'autres sections. En fait, la première section sert de moule aux autres sections, avec des variations de formulations dans la présentation et l'ordre des thèmes. Concrètement, nous garderons les majuscules pour indiquer les sections, et les minuscules nous serviront à établir la relation entre les sous-sections des autres sections et de la première (elles sont donc définies par la première section). Avec ces conventions, voici comment on peut schématiser le plan de la pièce.

Mesures 1 – 15. La section A peut être divisée en quatre 'thèmes'.

Mesures 1-5	Le thème Aa est un thème d'accords.
Mesures 6-12	Le thème Ab est formé de quatre double-croches descendantes plusieurs fois répétées soulignant la tonalité de mi et conduisant à des séries d'accords qui débutent par un intervalle de tierce descendante.
Mesures 12-15	Le thème Ac est formé d'une mélodie pentatonique en croches à la voix médiane.
Mesures 14-15	En contrepoint en hémiole, le thème Ad de modalité mixolydienne est énoncé en triolet de croches à la voix supérieure.

Mesures 16-34 La section B peut être semblablement divisée en quatre thèmes, avec la convention de notation exprimée ci-dessus pour les lettres minuscules.

Mesures 16-19	Le thème Ba est légèrement varié dans sa présentation.
Mesures 20-25	Le thème Bb n'a plus l'arpège grave de double croches et la succession des accords a changé.
Mesures 25-34	Le thème Bd est présenté dans la voix supérieure, tout d'abord sous sa forme mixolydienne suivie d'une version variée de ce thème aux mesures 29-30.
Mesures 29-30	Le thème Bc est présenté à la voix moyenne.

Mesures 35-46 La section C peut être divisée en deux parties ; manquent l'évocation des thèmes c et d.

Mesures 35-38 Le thème Ca est légèrement varié dans sa présentation (comme Ba).
Mesures 39-46 Le thème Cb est présenté ; il y a une discrète allusion à Ac dans la voix supérieure à la mesure 41.

Mesures 46-57 La section D peut être divisée en quatre parties.

Mesures 46-50 Le thème Da est présenté.
Mesures 51-57 Le thème Dd est présenté, une fois de plus avant Dc.
Mesures 54-55 Le thème Db est présenté, mais incomplet.
Mesures 54-57 Le thème Dc apparaît brièvement à la voix moyenne aux mesures 55-57.

Analysons maintenant les principales notes centrales et régions tonales de la pièce.

A la différence de 'Cloches à travers les feuilles', cette œuvre a une tonalité centrale de mi mineur.

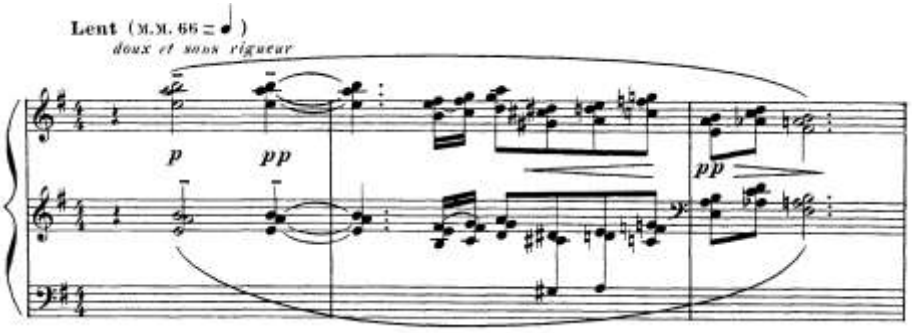
Section A Les quinze premières mesures de cette section paraissent se focaliser sur mi mineur. Toutefois, il y a une forte insistance sur le pôle Si (région de la dominante de mi) tout au long de ces mesures.

Section B A la mesure 16 la section s'ouvre sur un accord de Sol, avec triton ajouté, qui se transforme en accord de Do (toujours avec triton ajouté), et ensuite change de centre tonal avec chaque nouvel accord. Aucun centre n'est mise en valeur jusqu'à la mesure 25, où le centre tonal est Si. Aux mesures 20 à 24 se trouvent des accords majeurs et mineurs parallèles dans des positions variées, sur une quinte à vide sur pédale de La, suivi d'une pédale de Sol portant une quinte à vide aux mesures 23 -24. Ces quintes à vide sont dans l'extrême grave du clavier. Puis vient une brève focalisation sur Ré# aux mesures 27-28, qui revient vers une focalisation sur la tonique principale Mi aux mesures 29-30. Ceci est suivi d'une transition chromatique vers la section suivante.

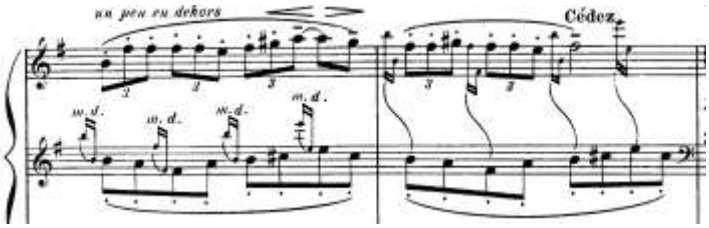
Section C La mesure 35 s'ouvre d'une manière similaire à la mesure 16 dans la section B. Toutefois, cette fois-ci, le thème Ca s'ouvre sur un accord de La (avec triton ajouté), suivi d'un accord de Ré (toujours avec triton ajouté), et se prolonge par la même technique que dans la section B : un changement de centre tonal avec chaque nouvel accord. A la mesure 39, une région focalisée sur Sib est atteinte dans la voix basse, suivie d'une région en Ré majeur aux mesures 41-42, qui revient à Sib. Aux mesures 45-46, avant le retour du thème originel Aa, la focalisation est sur Sol#.

Section D La dernière section est principalement dans la région de la tonique mi mineur, avec une focalisation sur Sib à la voix de basse mesure 64, suivi de la région de mi. Il est intéressant de noter que le triton est également employé ici, en remplacement de la relation traditionnelle V-I. C'est cependant la dominante Si qui termine la pièce, comme en suspens.

Le début du thème Aa se présente comme une succession d'accords parfaits où la tierce est remplacée par une quarte :



Il est intéressant de noter que lorsque ce thème revient aux mesures 16 et 35, la quarte juste est changée en triton, ajouté à l'intervalle de quinte à vide. Cet intervalle de triton est aussi celui qui termine la pièce. Cette phrase d'ouverture est relativement courte et irrégulière (3 mesures), et sa structure sert de précédent à toute la pièce. Elle est suivie d'une extension de deux mesures. Le thème Aa est principalement composé de secondes et de tierces, ce qui constitue également un précédent pour les thèmes et le matériau d'accompagnement. A la mesure 6, le thème Ab est introduit avec une focalisation sur Si, qui devient pédale jusqu'à la mesure 13. Les accords introduits à la mesure 6 sont étendus dans les mesures suivantes, alternant majeur et mineur. La plupart des accords sont dans leur deuxième renversement et ont une septième ajoutée. Cette extension se termine sur une quinte à vide sur Si, qui devient le début du thème Ac. La dominante Si, déjà mentionnée comme note focale importante, devient le lien entre les deux thèmes. Des mesures 12 à 15, le thème Ac est composé d'une mélodie pentatonique consistant essentiellement de huit croches ornées à l'octave sur chaque temps. Les intervalles générateurs sont essentiellement des secondes et des tierces. Le thème Ad est ajouté à la mesure 14, en triolets de croches créant une hémiole. Ici également, il nous semble entendre un gamelan. La note de départ est également Si, et l'intervalle privilégié est la seconde :



A la mesure 16, la section B s'ouvre avec le thème Ba, cette fois-ci dans des régions tonales ambigües se déplaçant chromatiquement. Le rythme varie également. Les parties graves des deux portées supérieures des mesures 18-19 adoptent un rythme syncopé. La mesure 20 possède les accords du thème Ab, mais il manque les quatre doubles croches dans le grave qui les introduisaient et les ancraient tonalement. Ici aussi, les accords oscillent entre majeur et mineur, mais leur rythme est très simple. Ce thème se termine par un accord de Si majeur sur le premier temps de la mesure 25 et est précédé de sa dominante Fa# sur le quatrième temps de la mesure 24. Les quelques mesures suivantes présentent les thèmes dans un ordre différent de la section A. Le thème Bd apparaît en premier à la mesure 25. Les pédales de Si et Fa# sont une harmonisation mixolydienne du thème Bd, suivie d'une extension de deux mesures avant l'arrivée du thème Bc. Ce thème aux mesures 29-30 est accompagné de plusieurs notes du thème Bd. Les mesures 31 à 34 servent de transition vers la prochaine répétition du thème Aa à la mesure 35. A la voix supérieure de ce passage chromatique émerge (mesures 32-34) une cellule semblable à la forme et à la formation intervallique de Ac.

Les quatre mesures suivantes (35-38) débutent la section C, et sont très semblables au thème précédent Ba, sauf qu'elles incluent de nouvelles régions tonales. La section devrait logiquement aborder le thème Cb. Mais cette fois, c'est un nouveau matériau contenant un thème dérivé de (c) qui est introduit aux mesures 41-42 dans le ton de Ré, et ces mesures constituent le climax de la pièce. Ce climax interrompt le flux du thème Cb, qui revient mesure 43, et est légèrement étendu dans les mesures 45-46. Le retour final du thème Aa est atteint après une courte extension.

Cette dernière répétition du thème (a) introduit la section D. Cette dernière section marque la culmination terminale de tous les thèmes précédents. Chacun est présenté, quoique dans un ordre différent de la section A, dans un pas de temps assez bref avec une focalisation sur Si ou Si bémol. Le thème Da est suivi du thème Dd, qui à son tour est suivi par un thème Db incomplet et conclu par le thème Dc. La présentation finale du thème Dc commence et finit sur Si. Le thème Dd aux mesures 51-52 est accompagné par des accords semblables à ceux utilisés dans le thème Da. Une des notes d'un accord, le Do, est utilisée comme accompagnement du thème Dd. Dans ces passages finaux, tous les thèmes se trouvent enchevêtrés, chacun coulent en quelque sorte vers le suivant de façon imbriquée.

La forme du morceau est tout à fait claire, mais ne semble pas résulter d'une quelconque forme classique. C'est une pièce en quatre sections consistant en répétitions variées de quatre thèmes principaux selon des phrases courtes et irrégulières. La structure tonale de la pièce quoique diversifiée est centrée sur mi mineur, la note Si (dominante) étant mise en valeur. Les intervalles sur lesquels insiste la composition sont les secondes, tierces et quartes. Le niveau de dynamique ne dépasse pas le p. Cet usage extrême d'une dynamique feutrée peut s'expliquer comme étant l'un des moyens d'atteindre l'objectif sous-tendu par le titre. Un autre consiste à respecter les indications de legato du compositeur, ce qui est parfois difficile.

3.4 – Poissons d'or.

Selon **Ricardo Viñes**, son dédicataire, cette pièce aurait été inspirée à Debussy par un panneau japonais de laque noire rehaussé de poissons de nacre et d'or, qu'il possédait dans son bureau.

Cette pièce dérive de la forme rondo. Le plan en est le suivant.

Mesures 1 – 7	A – Introduction de deux mesures (trémolo) et présentation du premier thème (a).
Mesures 8 – 9	Transition. Une figuration va d'un extrême à l'autre du clavier et introduit le second thème.
Mesures 10 17	B – Second thème (b) dont le rythme global découle du premier thème.
Mesures 18-21	Transition. Le matériau musical laisse préfigurer le retour de (a) en présentant les deux premières notes du thème.
Mesures 22 – 29	A – Retour du thème (a) avec de légères variations dans la terminaison du thème et extension du trémolo.
Mesures 30 – 45	C – Présentation d'un matériau nouveau, à l'exception d'un bref retour au trémolo de la section A aux mesures 32-33.
Mesures 46 – 54	A – Répétition du thème (a) avec quelques variations, la phrase d'ouverture étant répétée trois fois avec augmentation rythmique.
Mesures 55 – 56	Transition. Figurations qui à nouveau couvrent toute l'étendue du clavier, avec divers modes d'écriture.

Mesures 57 – 79 D – Matériau nouveau. Un nouveau thème (d) est introduit mesure 64 à la basse et est ensuite développé par séquence jusqu'à la mesure 74. A cet endroit, le thème est étendu et présenté en accords, avec un bref retour de la présentation initiale dans la voix supérieure aux mesures 76-77.

Mesures 80-93 A - Le matériau commence par une brève introduction à (a), puis le premier thème est présenté d'une nouvelle manière suivie de sa présentation originelle.

Mesures 94 – 105 Cadence – Figures ramenant à Fa# majeur.

Analysons maintenant les principales notes centrales et régions tonales de la pièce selon le plan que nous venons d'établir.

Section A – Cette section est centrée principalement sur Fa#. Mesure 7, nous avons un accord arpégé de neuvième en Si majeur en position fondamentale, qui rejoint rapidement la région de Sib.

Transition - Elle se focalise sur la région de la dominante de Fa#.

Section B - Le centre tonal de cette section est encore Fa#

Transition - Elle se focalise sur ré mineur avec une septième ajoutée.

Section A - Cette section amène un retour du thème principal dans la région tonale initiale de Fa#. A la mesure 26, la région tonale commence en Mib puis se déplace en Si puis en Do, chaque région contenant la tierce mineure et majeure. La mesure suivante revient à Mib, puis progresse vers Solb et gravit ensuite un demi-ton jusqu'à Sol. La mesure 29 est la répétition de la mesure 27.

Section C - Cette section a des centres tonaux instables qui changent toutes les deux ou quatre mesures. A la mesure 30, nous avons un accord de septième majeure sur Mib, suivi de sa sous-dominante avec sixte ajoutée, suivi par sa septième de dominante. Diverses autres mesures suivent une telle progression, comprenant les mesures 33-35 et 41-42. Les mesures 37-40 ont des centres tonaux changeant pratiquement à chaque accord. Un centre tonal de Do# s'établit à la mesure 43, faisant attendre un retour à la tonique Fa#.

Section A - Cette section se focalise presque entièrement sur Fa# majeur.

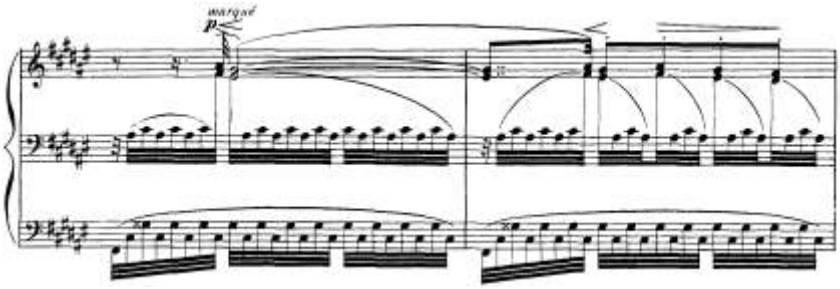
Transition - Il n'y a pas de centre tonal principal dans la transition. Les notes mises en valeur sont Mi bémol et Ré bémol.

Section D - Cette section ne commence pas par un centre tonal précis, mais par un développement séquentiel du thème (d) jusqu'à la mesure 74. Il y a cependant des accords mis en valeur de Do# et Ré# (renommés enharmoniquement pour la transition). A la mesure 74, il y a une brève focalisation sur la région de Mib, qui ensuite se déplace en Sol majeur à la mesure 78.

Section A - Cette section commence par une focalisation sur Réb et Do, mais évite le retour attendu à la tonique Fa#.

Cadence - La figuration dans la cadence conduit à Fa# mineur à la mesure 103 puis finalement à Fa# majeur à la mesure 204.

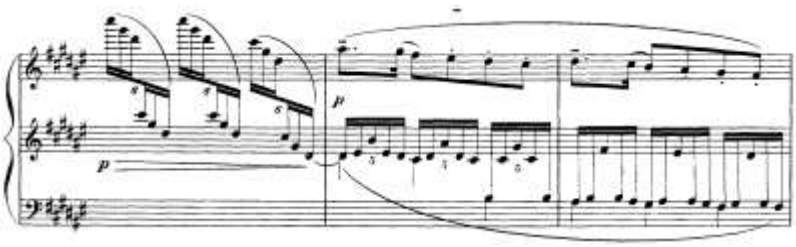
L'introduction de deux mesures met en valeur le type de virtuosité que la pièce demande. La trémolo est rapide et doit rester égal entre les deux mains. Il y a une dissonance entre l'accord de Fa# majeur de la main droite et le Sol**x** de la main gauche. Le thème (a) entre à la mesure 3 et développe son propre caractère :



Les intervalles de seconde et tierce sont mis en valeur. La transition des mesures 8-9 balaie tout le clavier, révélant ici aussi la virtuosité nécessaire à cette pièce, ce qui n'était pas le cas des deux premières[17].

Le premier épisode commence à la mesure 10 avec un nouveau thème (b) à la voix supérieure. Le rythme de ce thème provient de celui du thème (a) tel qu'il est à la mesure 7. L'accompagnement de (b) contient une intéressante ligne descendante provenant de la première note de chaque figure, qui devient ensuite chromatique aux mesures 12-13.

[17] Tel était un peu le cas du Premier cahier, encore que la virtuosité nécessaire à 'Mouvement' reste très relative et que 'Reflets dans l'eau' soit assez exigeant.



En même temps, une autre ligne chromatique entre dans le registre médian à la mesure 12. Le thème B est doublé mesure 14. Il est doté d'une nouvelle figure d'accompagnement qui se transforme en trilles descendants, menant à la transition suivante. Le trille devient une figure *ostinato* répétée durant les quatre mesures suivantes pendant que l'autre main joue les tierces ouvrant le thème (a), préparant son retour mesure 22. Les doubles tierces (mesure 18) sont situées un demi-ton plus haut que l'original, tendant vers ré mineur au lieu de Fa# majeur, pour revenir ensuite à Fa# majeur, une tierce majeure au dessus de ré.

A la mesure 22, la section A revient avec des changements mineurs par rapport à sa configuration initiale. Les différences apparaissent entre les mesures 7 et 26. A la première occurrence, le thème (a) s'élève vers une tierce majeure La-Do# sur un accompagnement dans la tonalité de Si Majeur avec une onzième ajoutée. Le second énoncé du thème (a) descend d'une tierce vers une tierce majeure construite sur Réb, accompagnée ici par une harmonie de Mib avec un Fa# ajouté (neuvième augmentée). Cette forme d'accompagnement subsiste pendant quelques mesures, passant de Mib à Si, à Do, et ensuite changeant à chaque temps jusqu'à ce qu'un accord de septième majeure sur Mib soit fermement rétabli à la mesure 30. Les mesures avec trémolo aux mesures 26-29 semblent là pour mener d'abord à Mib, puis pour s'en éloigner, puis y revenir pour le début d'un nouvel épisode. Le Mib est enharmoniquement une tierce mineure au dessous de la tonalité de départ, insistant ainsi sur l'importance de l'intervalle de tierce.

Le second épisode (mesures 30-45) est marqué par Debussy *« Capricieux et souple »*, ce qui résume l'esprit de cette section. Elle est extrêmement enjouée et pleine d'humour, ce qui est rendu par l'usage que Debussy fait des rythmes, des 'petites notes', des articulations et des subtils changements de tempo. Les 'petites notes' sont en relation chromatique avec les notes principales (appogiatures) tandis que les autres matériaux proviennent de figures issues de l'échelle par tons entiers et pentatonique. L'accord de Mib qui débute la section progresse simplement par I-IV-V-I, ce qui est suivi d'une interruption formée par le trémolo initial. Le rythme de cette section, qui a d'abord suivi le modèle établi par les mesures 30-31, change brièvement aux mesures 38-40. Il retourne à sa première forme, mais la région tonale change d'abord vers une septième majeure de Réb, puis vers un accord de septième de Do# majeur à la mesure 43. Cette section se termine par un motif ascendant à la mesure 45, suivi du retour de la section A.

Le thème (a) revient cette fois-ci avec plus de changements que lors de la deuxième présentation. Le thème est formé de notes simples et non plus de tierces. Il commence par une double croche au lieu de la triple croche habituelle. D'autres changements comprennent l'augmentation du thème par rapport aux croches originales, et une figure d'accompagnement arpégée au lieu du trémolo usuel. Le thème de deux mesures est rapidement perturbé par une figure d'accords aux mesures 49 -50. Cette figure consiste en des accords de Fa# majeur alternant avec des accords de ré# mineur, chacun précédé d'une appogiature chromatique en octaves. L'octave est en triple croches, comme le début initial du thème (a), rythme absent lors du début du présent retour. La répétition de (a) continue après cette interruption, la seconde fois avec un début en octaves, la dernière fois à l'octave inférieure par rapport à la première présentation mesure 46. Une transition occupe les mesures 55-56, conduisant au dernier épisode.

Ce dernier épisode D (mesures 57-79) amène un nouveau thème (d) qui est introduit à la voix de basse à la mesure 64. Le matériau précédent cette mesure est une introduction à la section. La section D insiste sur l'intervalle de seconde. Elle s'ouvre à la mesure 57 par des secondes répercutées à diverses octaves. Ceci est suivi par un nouveau matériau à la voix basse consistant en secondes et tierces alternant avec les secondes précédentes. La mélodie apparaît enfin à la mesure 64 ; elle est constituée de secondes et tierces. Elle est développée par séquences jusqu'à ce qu'elle passe dans l'aigu à la mesure 72. Une nouvelle figure d'accompagnement est née, faite également de secondes. La mélodie est alors étendue et renforcée de voix additionnelles à la mesure 74, soulignée par un *rubato*. La forme *rubato* alterne avec la forme originelle de la mélodie (à la voix supérieure), encore suivie par la phrase *rubato*.

La mesure 80 présente du matériau issu du thème (a), mais il est utilisé ici comme introduction au retour final du thème à la mesure 86. Les mesures 80 et 86 ajoutent en volume et en texture en vue du climax, qui attend le retour complet du thème (a). Il est atteint à la mesure 86, mais dans une dynamique inattendue p et non harmonisé en Fa# majeur. Lorsqu'il apparaît pour la dernière fois, le thème est marqué *« doux »,* accompagné d'une figure en arpèges se focalisant sur diverses régions tonales (comprenant Mi et Do#), évitant Fa#. Cette dernière apparition du thème est également légèrement variée comme dans les deux apparitions précédentes, se focalisant ici davantage sur l'intervalle de seconde. L'accompagnement devient chromatique à la mesure 93, et ralentit pour mener à la cadence.

La cadence commence par une figuration faite d'une seconde suivie par un arpège de Fa# majeur. Les centres tonaux de cette figuration commencent par changer à chaque temps, évitant toujours l'harmonie de Fa# majeur. Pour la plupart des cas, cette figuration alterne les notes blanches et noires. Fa # est enfin affirmé à la mesure 103, mais dans le mode mineur sans sensible. Fa# majeur est enfin entendu mesure 104. La cadence n'a pas de thème ; le dernier thème entendu est le thème (a) à la mesure 86.

On peut tracer l'évolution de cette pièce du rondo traditionnel vers la forme qu'elle adopte. Cela semble une combinaison du rondo à sections et du rondo-sonate tels que définis par *(Tovey, 1959)*. Elle participe du rondo à sections par son usage de sections (épisodes) suivis du thème principal. Toutefois, dans cette forme, il y a peu – s'il y en a – de transitions des épisodes vers le thème de refrain. Elle participe du rondo-sonate par le fait qu'un des épisodes est bien développé et qu'il s'y trouve de nombreuses transitions menant à des tonalités différentes de la tonalité du thème de refrain. Toutefois, ici aussi on trouve des divergences. La transition qui mène à la section B n'amène pas de changement de tonalité (B est centré sur Fa#). Au lieu de retourner à la section B après la section C (comme dans la plupart des formes rondo-sonate), nous allons vers une nouvelle section D, dans un ton différent du ton principal. D'autres points à souligner sont la prépondérance des intervalles de seconde et de tierce, les connexions entre certains des thèmes principaux, la virtuosité nécessaire, et la trame tonale générale de Fa# majeur, plus présente que dans le second et *a fortiori* le premier morceau du recueil.

4 – CONCLUSION

Les auditeurs du Festival de Comminges ont eu, ces dernières années, l'occasion d'écouter à cinq reprises la musique de Debussy, dont le second cahier d'Images, analysé ici.

Certes, Debussy avait écrit, avant celui-ci, divers recueils : arabesques, estampes, suite 'pour le piano', mais, comme le fit remarquer **Maurice Ravel**, ces œuvres, admirables par leur contenu, n'apportaient pas grand-chose de nouveau à la technique pianistique, en dépit d'une facture extrêmement soignée.

Ce sont les Images, et plus particulièrement le second cahier, écrit constamment sur trois portées, qui marquèrent l'originalité éclatante d'une écriture jointe à l'aspect révolutionnaire du fond.

Nous nous sommes efforcés de donner au lecteur non seulement une analyse, mais une perspective des influences qui contribuèrent à former ce génie unique dans notre histoire musicale.

L'influence des impressionnistes, quoiqu'ayant eu et ayant encore ses ardents partisans, a été niée par le compositeur lui-même. On peut néanmoins penser qu'ils lui apportèrent – ne serait-ce que par empathie - leur goût pour la nature, leur usage de la couleur, leur liberté et leur spontanéité. L'influence des symbolistes, affirmée de part et d'autre, fut décisive dans la conception que le compositeur se fit de son art. Ces influences font probablement que Debussy a trouvé lui-même la voie qui fit de lui un créateur unique dans l'art de son temps et la force de la suivre jusqu'à ses plus extrêmes conséquences.

A ces influences extra-musicales viennent se surimposer l'influence de diverses musiques et musiciens. La musique extrême-orientale a eu une influence certaine sur Debussy à travers le gamelan javanais par la structure à plusieurs couches, le contrepoint entre lignes indépendantes et les rythmes complexes superposés. L'Espagne a également influencé Debussy. Plusieurs compositeurs : Liszt, Moussorgski, Chabrier ont eu une influence considérable.

L'analyse a montré que deux pièces – la première et la dernière – dérivaient de formes classiques, cependant que la seconde, tout aussi rigoureuse sinon davantage, était une forme *sui generis*. Les relations tonales s'établissent surtout autour de pôles majeurs, et nullement à travers la progression simple I-IV-V-I. Les relations d'intervalles prennent une grande importance dans les thèmes et accompagnements, et reviennent tout au long des pièces pour lier les différentes sections entre elles. La synergie entre textures et sonorités contribue à produire les sons que Debussy voulait nous faire entendre.

Puisse cette analyse permettre au lecteur d'entrer plus intimement dans le mystère de la création debussyste à travers des pièces qu'il a peut-être entendues le 4 août 2016 en la basilique Saint Just de Valcabrère et d'autres, qu'il entendra dans de futures occasions que le Festival du Comminges, soyons-en certains, ne manquera pas de provoquer.

BIBLIOGRAPHIE

NOTA – Nous avons 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 du deuxième cahier d'images.

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.*

BLOUNT, Jodi Lambert (2001) - Claude Debussy's 'Images', Series Two, and the influences on Debussy's compositional style - *Austin, University of Texas (en anglais)*

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.*

DUBE Francis – Les Préludes pour piano de Debussy : une œuvre musicale qui favorise le développement musical et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire - https://www.mus.ulaval.ca/reem/REM_21_Preludes.pdf (dernier accès: 25/12/2017).

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 (1978) – Debussy : his life and mind, vol. I & II – *Cambridge : Cambridge University Press (en anglais)*

LOCKPEISER Edward & HALBREICH Harry (1980) – Claude Debussy. Sa vie et sa pensée suivi de L'analyse de l'œuvre – *Paris*, *Fayard, coll. 'les indispensables de la musique'.*

LONG Marguerite (1960) - Au piano avec Claude Debussy – Paris, Fayard.

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'.*

RETI Rudolph (1958)– Tonality, Atonality, pantonality – *London: Barrie and pockliff (en anglais),*

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.*

SCHMITZ Elie Robert (1950) – The Piano Works of Claude Debussy - *New York: Duell, Sloan and Pearce Inc.(en anglais).*

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'.*

TAMAGAWA, Kiyoshi (1988) – Echoes from the East: the Javanese Gamelan and its influence on the music of Claude Debussy – *Treatise, University of Texas at Austin (en anglais).*

TOVEY, Donald Francis (1959) - The forms of music **–** *New York: Meridian Books, Inc. (en anglais).*

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*

.