Claude DEBUSSY

Le premier livre de Préludes

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.

(…. Danseuses de Delphes)

SOMMAIRE

1 – PREAMBULE – LE FESTIVAL DU COMMINGES ET LA MUSIQUE FRANCAISE 4
2 – IMPRESSIONISME et SYMBOLISME - Les 'PRELUDES' de DEBUSSY 4
2.1 – Impressionnisme et symbolisme. 4
2.2 – Les 'Préludes' de Debussy..... 6
3 – ANALYSE du PREMIER CAHIER de PRELUDES..... 7
3.1 – Danseuses de Delphes. 7
3.2 – Voiles..... 8
3.3 – Le vent dans la plaine. 9
3.4 – Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir. 10
3.5 – les collines d'Anacapri. 12
3.6 – Des pas sur la neige. 14
3.7 – Ce qu'a vu le vent d'Ouest. 15
3.8 – La fille aux cheveux de lin. 17
3.9 – La sérénade interrompue. 18
3.10 – La cathédrale engloutie. 20
3.11 – La danse de Puck..... 22
3.12 – Minstrels. 24
4 – CONCLUSION..... 26
BIBLIOGRAPHIE 27

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 trois formes que le Festival honore plus particulièrement : la musique de piano, la musique de chambre, la musique d'orgue.

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 que le musicien le plus à l'honneur a été Claude Debussy ex aequo avec Maurice Ravel avec quatre exécutions.

Ces quatre 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].
- 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.

En 2018, M. Tanguy de Williencourt exécutera le premier livre de 'Préludes', analysé ici, en la basilique Saint Just de Valcabrère le lundi, 6 août.

2 – IMPRESSIONISME et SYMBOLISME - Les 'PRELUDES' de DEBUSSY

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

[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.

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).

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 le 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*

[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.

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 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 ses 'Préludes'.

2.2 – Les 'Préludes' de Debussy.

On sait le culte que Debussy vouait à **Chopin** (1810-1849). Comme lui, il a écrit des études, mais alors que Chopin les avait composés en deux livres de douze études chacun, Debussy ne composa qu'un ensemble de douze études, réparties en deux cahiers de six. Avec la 'suite en blanc et noir' pour deux pianos, ce furent ses dernières œuvres pour piano[9]. Comme Chopin, il a écrit 24 'préludes'. A partir de là, tout diverge[10].

Chopin avait rassemblé ses 24 préludes dans tous les tons majeurs et mineurs dans un seul cahier, l'op. 28, classés par ordre de tonalités selon le cycle de quintes. C'étaient des morceaux courts et abstraits: le plus bref fait 17 mesures ! Debussy composa ses 'préludes' en deux temps et les édita donc en deux cahiers de 12 préludes. De plus, il leur attribua des titres, mais comme pour en relativiser l'importance, dans un esprit typiquement symboliste, il les plaça à la fin, en italiques, entre parenthèses, et précédés de trois points de suspension. Ses 'préludes' sont nettement plus logs que ceux de Chopin : sans atteindre la proportion de ses 'images' pour le piano, par exemple, certains préludes sont assez longs et dépassent les 100 mesures. Le plus court du premier livre, 'Des pas sur la neige', fait 36 mesures. Les préludes su 1° livre datent du début de l'hiver 1909-1910 ; ceux du 2° livre ont eu une genèse plus complexe, entre 1910 et 1912.

(*Lockspeiser & Halbreich,1980*) écrivent à ce sujet : «*Ces préludes se proposent un objectif bien différent de ceux de Chopin, et il n'est pas question de les comparer. Chez le maître polonais, ce sont de saisissants raccourcis d'états d'âme, des instantanés psychologiques éclairant brusquement le subconscient surpris. Chez le Français, au contraire, ce sont des évocations destinées à*

[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.
[9] Non compris, bien entendu, la partie de piano de ses ultimes sonates pour violoncelle et piano et pour violon et piano, œuvres analysées dans un autre ouvrage de la présente série.
[10] En 1909-1910, **Gabriel Fauré** composa neuf préludes dans l'esprit de ceux de Chopin.

rendre une atmosphère, à créer un état de sensibilité, de réceptivité propice à l'identification de l'auditeur avec le thème choisi, paysage ou personnage. C'est une équivalence du sujet […]. Du réalisme poétique des 'Images', nous sommes passés au plan plus abstrait d'un symbolisme musical ».

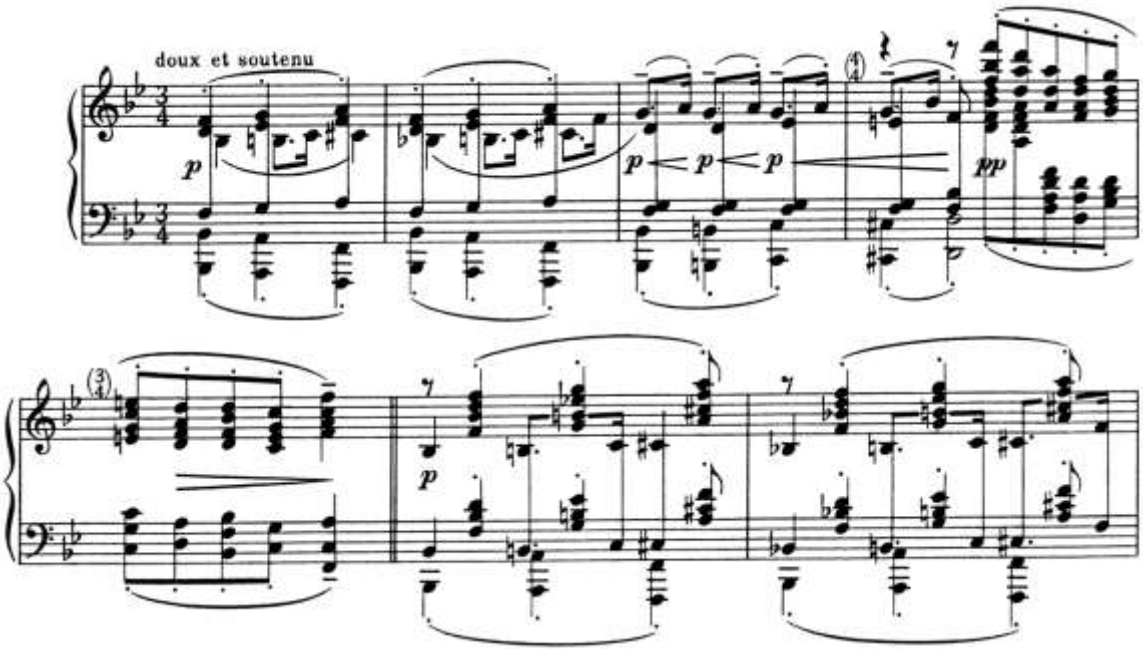
De ces vingt-quatre préludes, nous analysons ici les douze du premier recueil. Comme indiqué plus haut, ils seront donnés par M. Tanguy de Williencourt en la basilique Saint Just de Valcabrère le lundi, 6 août 2018.

3 – ANALYSE du PREMIER CAHIER de PRELUDES

3.1 – Danseuses de Delphes.

Il est généralement admis que ce prélude est inspiré par la sculpture des trois Bacchantes, qui se trouve au musée du Louvre et qui a été retrouvé sur le site de Delphes, dans les ruines du temple d'Apollon, le Dieu des oracles, des poètes et des arts. Les bacchantes sont en position de danse ; probablement se livrent-elles à un rituel religieux. Le caractère de la danse rituelle est rendu de la manière suivante : l'indication de tempo est *« lent et grave »* ; une battue de noires régulières s'établit dès les premières mesures; l'alternance de l'accord de tonique sur le premier temps et de l'accord de dominante sur le troisième temps des deux premières mesures donnent le caractère de la danse, et la structure en accords compacts marque son hiératisme. L'ambiance solennelle est donnée par la forme générale ternaire : tonique (1-10) / dominante (11-20) / tonique (21-31) et l'usage fréquent sinon généralisé d'accords et de progressions parallèles ou classiques. La tonalité est si bémol majeur.

Dans la première section, six des dix mesures commencent par une octave de sib à la basse sur le premier temps. Quatre de ces six mesures ont une cellule chromatique dans une partie intermédiaire qui commence sur sib[11]. L'accord de tonique est positionné sur le premier temps de quatre mesures. Cet accord termine également la phrase aux mesures 4 et 9. Un puissant mouvement de tonique à dominante et de retour à la tonique existe dans les trois premières mesures. La première section est formée de deux phrases similaires de cinq mesures, et chaque phrase finit par la progression V-VI-IV-V-I sur la dominante[12]. Les chromatismes induisent aux mesures 1 et 2 des accords qui relèvent de l'échelle par tons entiers. Aux mesures 3-4, la cellule initialement chromatique se termine sur la dominante, sur une montée chromatique des basses reproduisant le début de cette cellule. Aux mesures 4 et 5 et 9 et 10, les accords en noires se transforment en accords parallèles en croches, évoquant quelque mouvement chorégraphique. Les mesures 6-10 sont une reprise variée des mesures 1-5, les accords parallèles étant syncopés pour mieux klaisser apparaître la phrase chromatique.



[11] On notera que ces chromatismes forment avec les tierces des accords en progression parallèle des accords de quinte augmentée, faisant allusion à la gamme par tons. Cet enchaînement d'accords parallèles de quinte augmentée se retrouve dans toute la pièce.

[12] La cadence à la dominante pour clore une section est restée un procédé favori de Debussy. Elle existe par exemple dans le 'Prélude à l'après-midi d'un faune', aux harmonies bien plus complexes que celles de ce prélude.

Dans la deuxième section, la tonique Fa est marquée essentiellement de deux façons. Elle est tenue comme longue pédale basse durant les quatre premières mesures[13], et dans les mesures 18 à 20, Fa majeur est l'accord final de trois accords descendant parallèlement par degrés conjoints, dans des nuances allant du pp au ppp. La conjonction d'accords parallèles et d'une mélodie en octaves sur un rythme pointé est une prolongation de l'écriture et de l'esprit de la section 1.

Dans la troisième section, la tonique Si bémol est marquée au début de chaque cellule mélodique aux mesures 21, 23, 25 et 26. L'accord complet dans chacune de ces mesures n'est posé que sur la seconde moitié du premier temps, l'effet syncopé renforçant son effet. De la mesure 25 à la fin, un Si bémol en octaves à découvert apparaît dans les basses sur le temps fort, précédé de sa dominante, dans une nuance pp à ppp, cependant que le motif chromatique, harmonisé en un accord parfait de tonique en position de quarte et sixte et trois accords de quinte augmentée, se réduit à un seul accord de la gamme par tons entiers. La tonique Si bémol se fait finalement entendre comme une noire dans l'extrême grave isolée sous un accord tenu de Si bémol majeur grave décroissant du f au pp.

Les danseuses de Delphes sont revenues à leur hiératisme…

Marguerite Long évoque ses souvenirs : « *Debussy lui-même jouait ce morceau lentement, avec une exactitude presque métronomique. Ses valeurs sonores restaient moelleuses et d'une hiératique densité, de sorte que les figures du bas-relief évoqué devenaient plus prêtresses que danseuses. Les deux derniers accords comme une prosternation* ».

Ce prélude a été composé le 7 décembre 1909.

3.2 – Voiles.

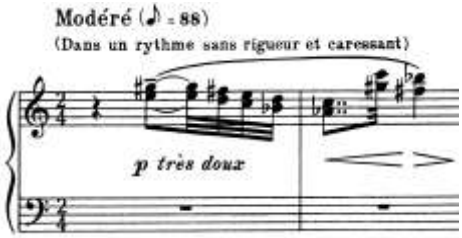
Le titre de ce prélude est délibérément ambigu : sont-ce les voiles de navires ou ceux de quelque vêtement vaporeux[14] ? Il n'est pas besoin de trancher, bien que la plupart de musicologues penchent pour l'allégorie maritime. Le prélude est fondé sur la gamme par tons, à l'exception d'une mesure avec notes chromatiques de passage sans incidence structurelle (m. 31) et un 'milieu' de six mesures fondé sur la gamme pentaphone (mm. 42-47). La gamme par tons entiers est par nature atonale, possédant un seul type d'intervalle, et notamment pas de demi-ton ni de quinte juste : il n'y a donc ni sensible, ni dominante. La gamme pentaphone ne possède pas de demi-ton, mais possède des quintes et est plus facile à arrimer tonalement. Pour la gamme par tons entiers, c'est à chaque compositeur, dans chaque œuvre, d'inventer, s'il le souhaite, des procédés de polarisation. Ici, Debussy utilise une pédale de si bémol grave et laisse volontairement flotter au dessus des contrepoints de motifs sans polarité bien définie. On peut imaginer que cette pédale représente l'océan et que ces motifs sont diverses voiles naviguant chacune à son rythme à sa surface, ou les mouvements différents des voiles de danseuses. Elle servira de pédale de dominante pour arrimer la courte section pentaphone en mi bémol mineur. La conclusion reste vague ; la pédale disparaît pendant les trois dernières mesures. Seule reste une tierce à découvert.

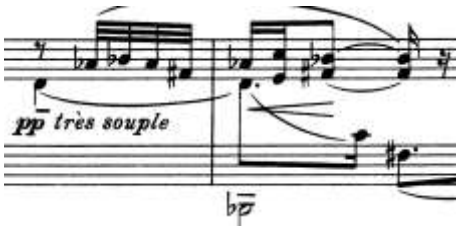
Si bémol peut être considéré comme la 'tonique' de ce monde modal particulier pour plusieurs raisons.

1. Si bémol est constamment répété, et lorsqu'il ne l'est pas sous forme d'une blanche, il établit un ostinato qui commence à la mesure 5 et se répète avec de légères variantes.

2. Si bémol est la note la plus grave du prélude, soulignée presque constamment comme nous l'avons vu, ce qui lui donne une prééminence certaine.

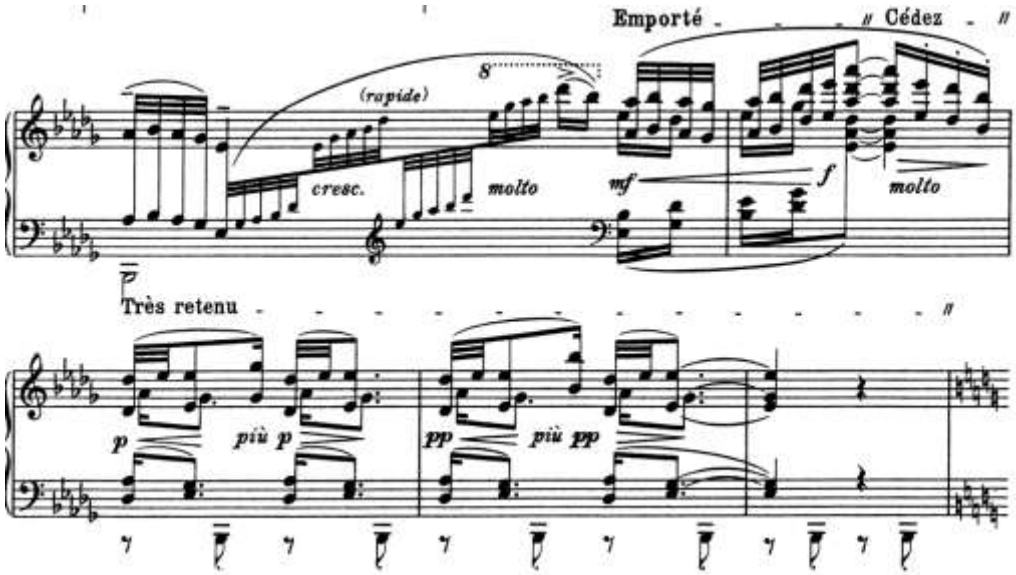
3. Si bémol est en relation étroite avec les autres notes dans la conception globale du prélude. C'est la note terminale du premier motif, et la plus haute si nous faisons abstraction de sa broderie supérieure. Il en va de même du motif exposé mesures 22-23 :



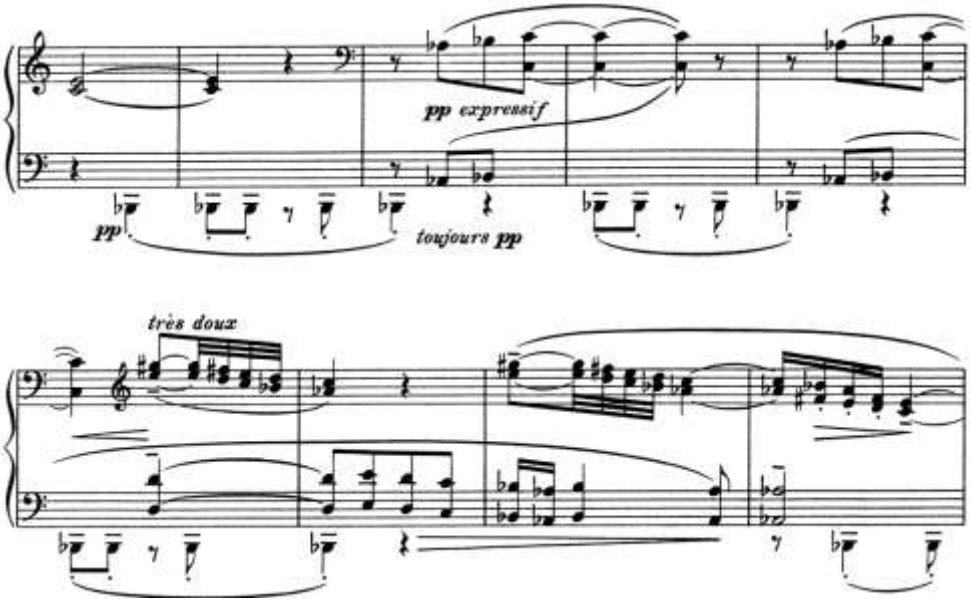


Dans la section pentaphone, mi bémol est 'tonique mélodique', de sorte que Si bémol se trouve être la dominante de cette tonalité, présente sur six mesures, harmoniquement engendrée par une cadence parfaite implicite. Si bémol ne quitte pas la basse, d'abord en blanches, puis en croches syncopées.

[13] Fa est certes la dominante de Sib et pourrait être tenue en tant que telle, mais elle n'engendre aucune harmonie de dominante.
14 Selon *(Schmitz, 1950),* Debussy aurait voulu évoquer les deux, dans une volontaire ambiguïté.



Le thème principal est exposé mm. 9-13 :



où il est contrepointé par la formule en tierces descendantes de l'introduction et par la pédale basse de sib. Un thème secondaire, contrepointé par un balancement ré-do-fa# apparaît plus loin et est illustré ci-dessus.

A la fin, « *très apaisé et atténué jusqu'à la fin* », des gammes par tons quasi glissando appuyées sur un fa# grave accompagnent des fragments de thème. La pédale sib disparaît des trois dernières mesures, et le morceau se termine sur une tierce do-mi doucement timbrée[15].

Ce prélude a été composé le 12 décembre 1909.

3.3 – Le vent dans la plaine.

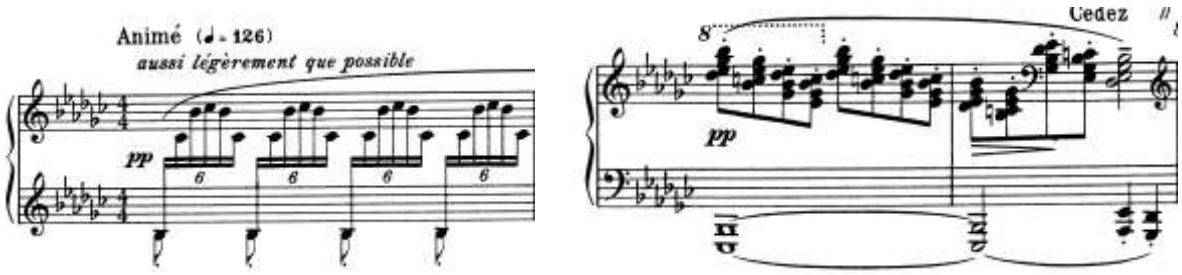
Ce titre est emprunté à l'exergue de la première des ariettes de Verlaine « *Le vent dans la plaine suspend son haleine* ». Il évoque une brise tourbillonnante avec des rafales de vent.

Ce prélude est de forme ternaire. La première section va de la mesure 1 à 27 ; la deuxième section de la mesure 28 à 43 ; la troisième section commence à la mesure 44 par une récapitulation de l'idée initiale et se poursuit jusqu'à la fin. Bien que certaines sections contiennent des passages tonalement ambigus, l'essentiel de la composition s'établit sur la tonique sib, particulièrement en évidence dans les sections 1 et 3. Les directives initiales suggèrent la nature et la vitesse de la brise. Il faut jouer « *animé* » et

[15] Certains en tirent la conclusion que l'œuvre est en Ut majeur. L'argument nous paraît quelque peu spécieux. Il est d'usage de considérer le dernier accord pour déterminer la tonalité d'une pièce ; cette façon de faire ne nous paraît judicieuse que si celle-ci se termine par un effet cadentiel marqué.

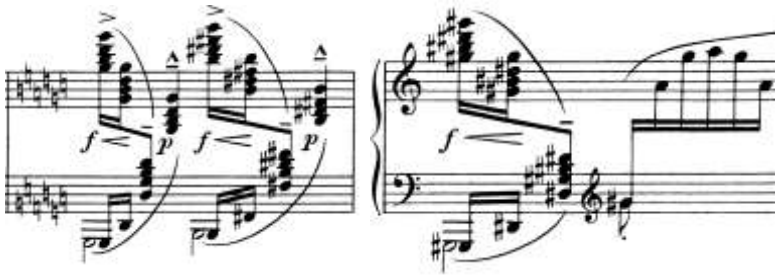
« *aussi légèrement que possible* ». Le vent disparaît dans les mesures finales qui doivent être jouées le plus tranquillement possible, permettant au son de vibrer : « *laissez vibrer* ». La figure ostinato de doubles croches du début semble tourbillonner et les bers passages explosifs 'forte' commençant mesure 28 suggèrent des coups de vent occasionnels. Il y a seulement deux endroits où la brise semble proche de disparaître ; ces deux sections sont formées de septièmes descendantes en croches à la place du tourbillon de double-croches. Ces accords sont joués pianissimo, rendant la musique plus douce et moins rapide. La présence de l'échelle par tons entiers, de l'échelle pentaphone et du mode phrygien sont bien adaptés à la représentation du souffle imprévisible du vent.

Malgré les six bémols à la clef, la répétition d'une pédale de Sib tend à faire considérer cette note comme tonique[16]. Les mesures 1 à 8 sont en mode phrygien sur sib. Dans ces mesures, Sib et Dob forment un ostinato dans lequel l'accent est mis sur Sib. Cette note tombe sur le temps fort de la mesure et a une fonction récurrente de pédale. C'est aussi la note la plus grave du passage. Mib devient la nouvelle tonique aux mesures 9-12. Mib est placée comme pédale à la basse du passage, et sib devient la dominante.



La texture des mesures 15 à 20 ressemble à celle des huit premières mesures, avec un déplacement de la tonique de si bémol à si double bémol. La figure obstinée est sur sibb – dob. Dans les mesures 22-27, aucune tonique n'est suggérée. La quinte diminuée sol- réb domine les mesures 22 et 24. Elle apparaît sur le temps fort et est maintenue comme pédale. Dans les mesures 25 et 27, c'est la quarte augmentée lab – ré qui joue le même rôle. Dans ces mesures, la tenue de ronde et les doubles croches appartiennent à la gamme par tons. La première moitié des mesures qui précèdent s'appuient aussi sur la gamme par tons. Nous avons à la basse une alternance de quintes justes et diminuées.

La section 2 présente une forte instabilité tonale, avec pour centre Solb majeur. Les mesures 33 et 34 montrent la succession de trois tonalités qui se succèdent rapidement, évoquant quelque rafale de vent :



La tonique Sib revient dans le section 3 d'une manière similaire aux mesures 1-8 de la section 1. De plus, Sib est maintenant pédale intérieure dans les mesures 46 et 47. Dans les six dernières mesures, il est maintenu sous forme de ronde tout au long de la ligne de basse. Les derniers accords ne sont pas conclusifs : nous avons une succession de Do majeur, Réb majeur, Ré majeur. Les deux dernières mesures doivent être jouées le plus calmement possible pour permettre à la pédale Sib de vibrer …. « *laissez vibrer ».*

Ce prélude a été composé le 11 décembre 1909.

3.4 – Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.

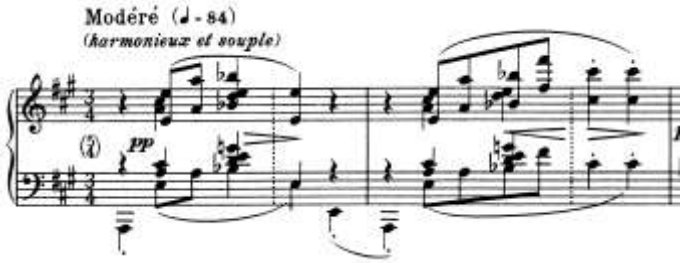
Le titre de ce prélude est emprunté à un poème de Baudelaire « *Harmonies du soir* », extrait des « Fleurs du mal », écrit dans le forme d'un pantoum. Ce préludde est *« l'un des sommets de ce livre en raison de sa richesse harmonique et de son climat voluptueux » (Goubault, 1986).*

Le centre tonal de ce Prélude est La majeur. Bien que des harmonies richement variées se présentent constamment tout le long de ce prélude, l'unité d'ensemble est réalisée par l'occurrence de passages qui soulignent la tonalité de La. Cette tonalité est fermement établie au début et à la fin du prélude.

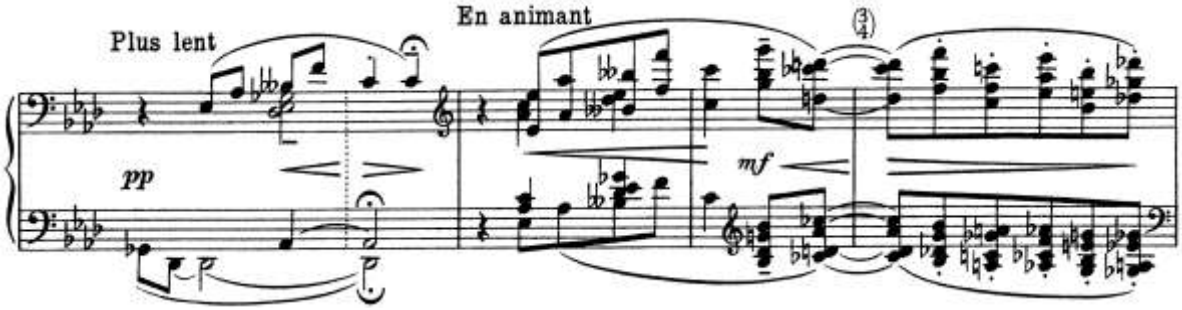
[16] On pourrait également défendre la thèse d'un mi bémol mineur classique et d'une pédale de dominante ornée ; c'est ce que l'on trouve le plus souvent. La fait que la section suivante soit en mi bémol peut renforcer cette thèse. Reconnaissons que le débat a un caractère académique certain.

Cela n'empêche pas l'ensemble de l'harmonie de ce prélude de maintenir des liens très ténus avec la tonalité du moment. *(Jankélévitch, 1976)* écrit : *« la sensibilité tonale de cette pièce, perdant tout système de référence, semble sur le point de défaillir et de chavirer dans l'extase, tandis que les altérations défont et refont ls tonalités tour à tour. »*

Dans le motif d'ouverture, La majeur est le premier accord. Dans l'accord suivant, si bémol et ré ont une attraction naturelle pour les notes inférieures vers la et do #, soulignant mélodiquement La majeur. Entre les mesures 1 et 2, à la basse, la est précédé de sa dominante, suggérant une cadence parfaite. Pour *(Lockespeier et al., 1980), « de la série mélodique initiale (mi, la, sib, ré#, fa#) on peut déduire tous les agrégats et combinaisons harmoniques. Par l'intuition neuve d'une harmonie sérielle […] c'est l'un des morceaux les plus avancés de Debussy dans ce domaine »*

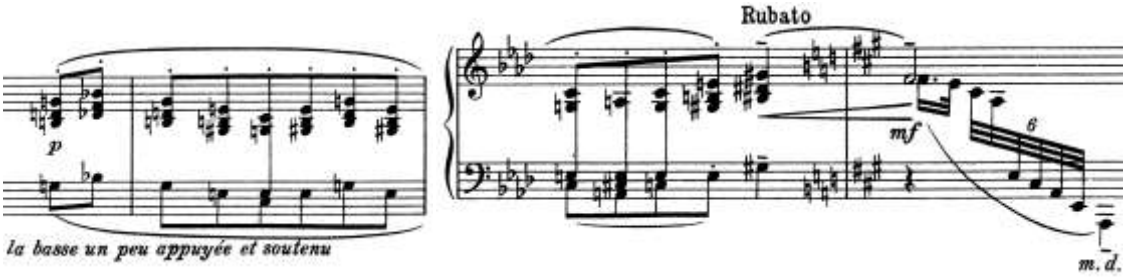


Dans les mesures 1 à 14, la tonique la est la note la plus grave du passage, et forme une pédale. L'attention est attirée sur la par le fait qu'il apparaît sur différents temps de chaque mesure, avant d'être tenu comme blanche pointée à la mesure 9. Un nouveau motif écrit en croches est introduit aux mesures 9 et 10. Les notes de Do# et Ré# sont mises en valeur par répétition. Ces notes sont combinées aux autres croches dans les mesures successives et utilisent les échelles pentaphones et en tons entiers. Dans les mesures 15 à 23, ces deux notes forment une figure ostinato récurrente, où Ré# est davantage mis en valeur car il arrive sur le temps fort. La relation entre Ré# et la tonique A est un triton, montrant la rupture des relations tonales classiques. Le mouvement d'ouverture mettant en valeur la note La réapparaît à la mesure 24, et La est mis en valeur comme à la première exposition. A la mesure 28, il y a un glissement chromatique de la tonique la à la tonique la bémol, le motif mesure 28 étant identique au motif d'ouverture. A la mesure suivante, si bb et réb ont, comme au début, une attraction naturelle vers lab et do, accentuant le rôle de tonique provisoire de La bémol.



Mib joue le rôle de pédale grave à la mesure 30 ; il est la dominante de la tonique Lab, mis en avant dans les deux descentes des mesures 31 et 33. Lab forme la note tenue la plus basse de la section, à l'exception de la dominante Mib.

Pour revenir à la tonique La, Debussy utilise une série d'accords en position fondamentale en relation chromatique pour affaiblir le sentiment de la tonique Lab. En examinant les notes supérieures des accords, Debussy commence par sol, sensible de Lab majeur, et termine par sol#, sensible de La majeur[17]. Il peut ainsi établir à nouveau La majeur, ce qu'il fait immédiatement par la descente de la mesure 37.



Le motif d'ouverture réapparaît à la mesure 37. Il est suivi d'une courte section qui souligne une nouvelle tonique Do#. La relation entre La et Do# est harmonique car Do# fait partie de l'accord de La majeur. Une version ornée du motif d'ouverture apparaît à la mesure 44 avant le retour de la pédale basse récurrente à la mesure 46. Un accord de La majeur dans son deuxième renversement

[17] Il y a là une exemple de l'idée exprimée par Debussy selon laquelle en noyant le ton, on entrait et on sortait comme on le voulait.

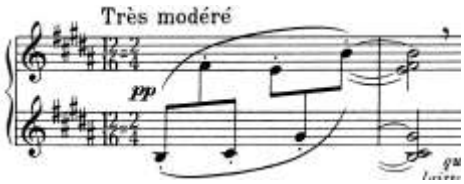
apparaît aux mesures 50 à 53, et cet accord est approché mélodiquement par ses tons supérieurs, qui sont Fa#, Ré# et Si. Dans la mesure finale, aux accents lydiens (« *comme une lointaine sonnerie de cors … encore plus lointain et retenu* »), un seul La accentué apparaît à la basse.

Ce prélude a été composé le 1° janvier 1910.

3.5 – les collines d'Anacapri.

Anacapri est situé à l'ouest de l'île de Capri, dans la baie de Naples. La lumière joue sur les eaux azurées de la mer et les collines sont couvertes de fleurs aux senteurs vives. La joie de vivre et l'esprit emplissent ses habitants, ce qui s'exprime par les chants napolitains et la tarentelle, une danse à 6/8. Le caractère joyeux du prélude est réalisé principalement par le choix de mélodies par Debussy, et par son exubérant final. Celui-ci est peut-être une marque de l'abandon et de la spontanéité du peuple. Un geste ample, joué aussi fort que possible dans un registre extrêmement élevé tire la musique de Debussy vers la lumière. Les rythmes adoptés (rythme ternaire rapide) sont certainement pour beaucoup dans l'allégresse de cette musique. Le prélude est fondamentalement diatonique et présente de nombreuses progressions classiques. La tonalité de Si majeur est d'une luminosité éblouissante. Le titre décrit un paysage italien, et le caractère ouvert et chantant de sa musique est bien adaptée à l'image colorée de l'Italie et à son peuple exubérant.

Le prélude est de forme ternaire et le matériau, comme nous l'avons dit largement diatonique, s'ordonne autour de la tonique Si dans les trois sections. La section 1 va de la mesure 1 à 48 ; la section 2 va de la mesure 49 à la mesure 65 ; la section 3 va de la mesure 66 à 96. La mélodie détermine la forme du prélude et les deux mélodies principales de la section 1 aux mesures 14 et 31 sont récapitulées dans la section 3 aux mesures 66 et 80. La section 2 est bâtie sur une nouvelle mélodie qui n'apparaît pas dans les deux sections extérieures.



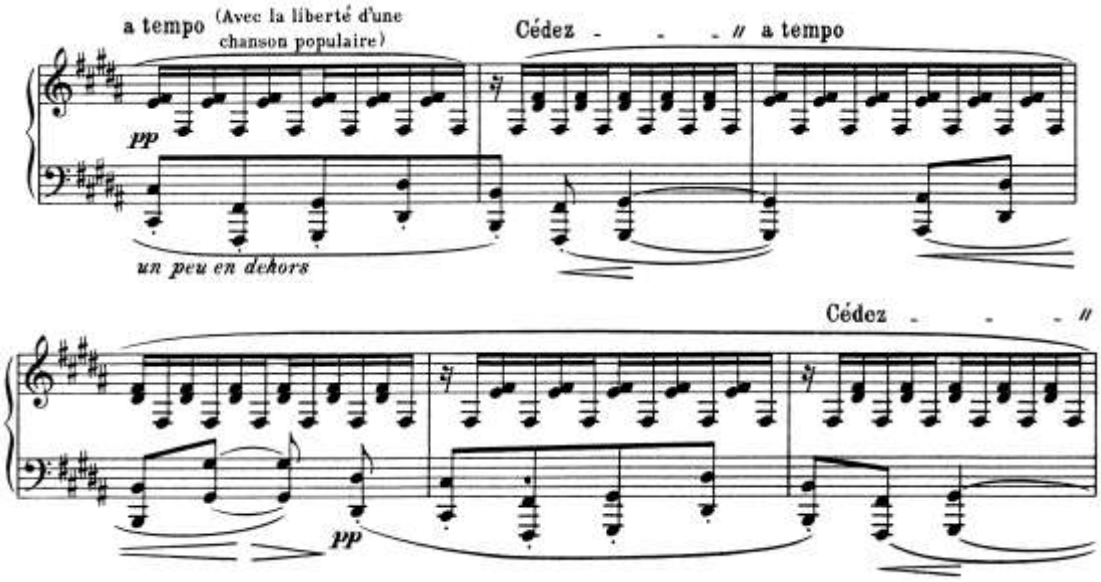
Le motif d'ouverture en forme de sons de cloches apparaît dans les trois parties et est donc un facteur d'unité. Ce motif pentaphone établit Si comme étant plus important que les autres notes, même si l'échelle pentaphone n'a pas par elle-même de tonique. Si est la première et la dernière note du motif, en même tant que sa note la plus haute et la plus basse. Cette note apparaît également en mesure 1 avec un intervalle entre les deux premières notes (si et fa#) créant un mouvement de tonique à dominante. Toutes les notes appartenant au motif sont tenues dans un accord en mesure 2, avec si comme note la plus basse et la plus haute. A sa première apparition, il est suivi d'un début de tarentelle, coupé par un arpège sec (mm. 3-4). Ce motif initial apparaît cinq fois dans la section 1, en diminution lors de ses deux dernières apparitions (mm. 42 et 43). Dans la section 2, on l'entend aux mesures 63 et 65. Dans la section 3, il apparaît uniquement en diminution avec un dernier appel aux mesures 92 et 93 sur la pédale de tonique si, avec un crescendo du si bas au si haut.

Dans la mélodie de tarentelle, il y a une forte suggestion de mode dorien sur do#. La mélodie se centre sur sol# et do# qui sont la dominante et la tonique de ce mode. Do# est souligné comme étant la plus longue et la plus haute note. La mélodie de la tarentelle est liée à la tonique générale Si de diverses manières. La première note accentuée de la mélodie (do#) est la note voisine supérieure de Si, soulignant la tonalité mélodique. La figure de pédale utilise ré# et fa#, soulignant la tonalité harmonique comme tierce et quinte de l'accord de tonique.

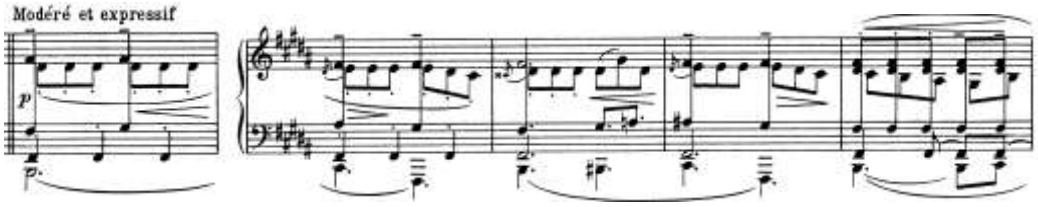
La seconde mélodie de la section 1 est subsidiaire, car elle est courte et n'apparaît qu'une fois dans le prélude. Elle a une consonance mineure, commençant en sol

mineur avec ses premières notes formant un accord de septième diminuée sur fa# (qui est la dominante de la tonalité générale de Si). Il y a une descente chromatique sur la naturel à la mesure 28 qui fait partie d'un accord de septième de dominante sur ré. Contre cette mélodie, une pédale de fa# continue d'être tenue pendant plusieurs mesures, suggérant une relation harmonique : fa# est la dominante de la tonique Si et la sensible de la tonalité passagère de Sol.

La 'chanson populaire' commence sur la levée de la mesure 32 et – come la mélodie de la tarentelle – elle est reprise dans la section 3. La mélodie est diatonique en Si majeur. Sol# est présent dans cette mélodie et mis en valeur au sommet d'un crescendo où il forme une dissonance avec le fa# pédale[18].



La mélodie de la section 2 est une chanson d'amour napolitaine. Cette mélodie est essentiellement diatonique quoique le demi-ton ré# à mi soit mis en évidence sur un temps fort et soit ensuite contrebalancé par un dox à ré# qui tombe également sur un temps fort. Les accords de tonique et de dominante de Si alternent de mesure en mesure. Les fondamentales de ces deux accords tombent régulièrement sur des temps forts et ont très souvent une fonction de pédale. Fa# est de plus souligné par des répétitions.



Aucune nouvelle mélodie n'apparaît dans la section 3 et l'accord final est un accord parfait de tonique avec sixte ajoutée.

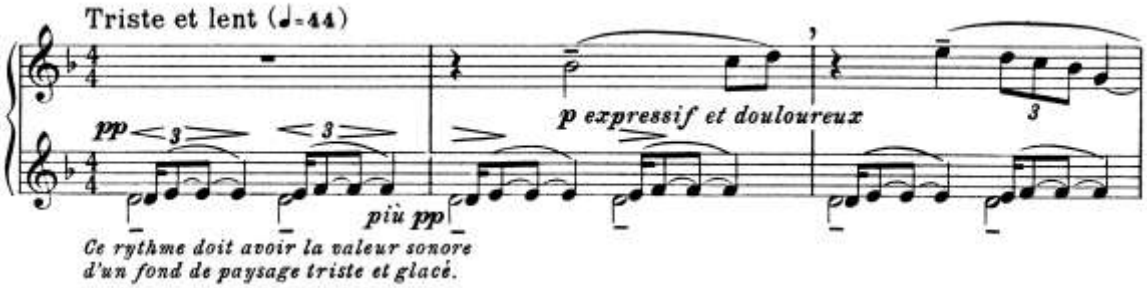
Ce prélude a été composé le 26 décembre 1909.

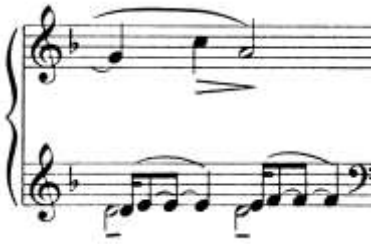
[18] Il a été suggéré que cette dissonance entre 5° et 6° degré anticipait l'accord final avec sixte ajoutée. L'explication nous paraît bien lointaine pour un accord qui fait partie du vocabulaire courant de Debussy, et qui est du reste énoncé peu après..

3.6 – Des pas sur la neige.

L'image visuelle évoquée par Debussy est soulignée par l'indication portée sur le premier rythme : *« ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé »*. Par l'esprit comme par la réalisation mélodico-harmonique, ce prélude est à l'opposé du précédent. Y prévalent le sens de la mélancolie, de l'isolement et du désespoir. La figure ostinato initiale avec son rythme hésitant, le tempo lent, la dynamique tamisée et la fin qui débouche sur le néant, tout conforte l'immobilité qui environne la scène désolée.

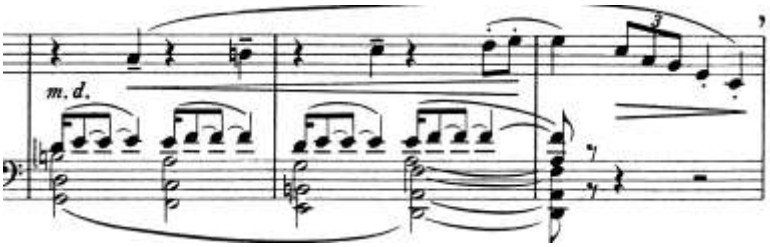
La tonalité principale est ré mineur, mais pratiquement aucun des enchaînements traditionnels n'existe dans ce prélude qui semble inventer se propres règles harmoniques dans ce monde vide et froid, où seule une trace de pas est perceptible, laissée par on ne sait qui, menant on ne sait où, nulle part peut-être. Le prélude regorge de notes et accords étrangers à la tonalité, mais l'unité est assurée par la fréquente présence de la pédale ré et de la figure obstinée (ré-mi, mi-fa). Tous ces éléments sont présents dès la mesure 1.





Les mesures 1 à 4 font usage de l'échelle naturelle de ré mineur (mode éolien). Le ton au dessus de la tonique, mi, est souligné comme le plus haut du passage. Ces quatre mesures finissent sur un la tenu, qui est la dominante de ré. A la basse, en blanches, nous avons une pédale de ré, tonique.

Aux mesures 5 à 9, les voix extrêmes se meuvent en mouvement contraire et appartiennent au mode dorien. La mélodie commence sur la, la dominante, suivie de si naturel, accentué, qui définit le mode[19], de do, pareillement accentué. Comme dans les mesures 1-4, le point le plus haut est mi, au-dessus de la tonique. Les basses descendent en quintes parallèles de sol-ré à la quinte tonale, ré – la. Elles sont surmontées de la tierce de l'accord. On peut y voir un moyen propre à Debussy d'établir une cadence par mouvement parallèle.

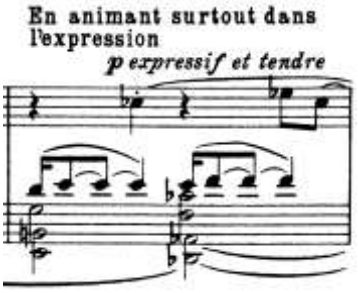


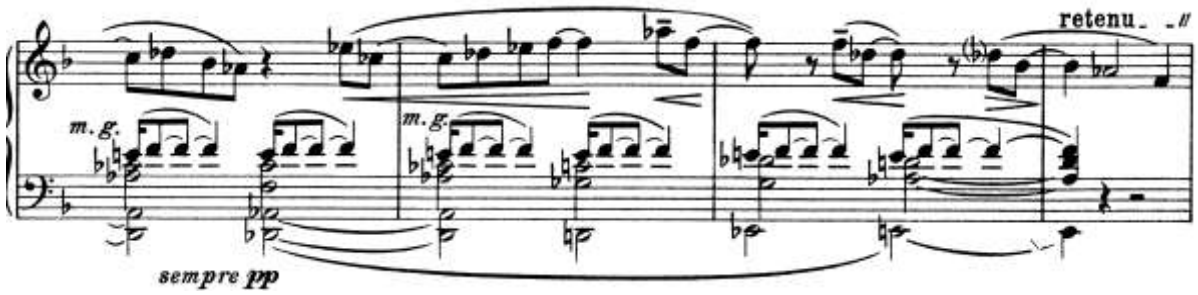
Les harmonies changent aux mesures 8 à 15, et fa# et sa dominante do# polarisent les deux premières mesures. Fa# et do forment un triton sur le premier temps de la mesure 8, mais do monte au do# sur les temps 3 et 4. Le mouvement entre les temps 1 et 3 de ces deux mesures est de tonique à dominante, suggérant une tonalité harmonique de passage. A la mesure 10, do# est transformé enharmoniquement en réb, portant un accord de septième de dominante. La mesure 11 est une mesure de passage semblant polarisée sur lab. La basse des mesures 12 et 13 contient mélodiquement l'accord parfait majeur de la bémol ; interprétés avec la bémol comme basse, l'accord de main droite forme une onzième avec septième mineure. Lab est située aux antipodes de la tonique Ré. Fa# revient à la mesure 14 à la basse sur les temps forts, le rythme caractéristique obstiné faisant un saut de triton. A la mesure 15, do prépare un retour à ré à la mesure suivante. A la mesure 16, le retour de ré pédale avec les cellules rythmiques de la mesure 1 est obscurci par l'altération de la dominante ; nous avons en effet un la bémol. Les mesures 17 et 18 sont conçues selon le même schéma harmonique. La naturel revient dans la phrase de la mesure 19, avec la pédale et les notes du rythme de la

[1919] Ce si naturel avait déjà été donné à une partie intermédiaire.

mesure 1. Il est présent dans la mesure 20, suivi d'un si naturel, dans un contexte harmonique plus flou. Une descente de quintes parallèles s'amorce à la basse.

Les mesures 21 à 25 exposent une mélodie en la bémol, en mode dorien, antipode harmonique de la tonique Ré. Le point culminant de la mélodie dans les deux premières mesures est la dominante ; c'est la tonique, point le plus haut de la mélodie, dans la troisième mesure. La descente des basses par quintes parallèles se fixe sur une pédale de sous-dominante et de tonique au milieu de la première mesure ; ensuite, la note grave remonte chromatiquement. Cette montée chromatique, ainsi qu'un ré naturel dans une partie intermédiaire, vient troubler la pureté de ce la bémol dorien, *« expressif et tendre »*.





Dans les mesures 26 à 28, ré est à nouveau tonique, avec un accord parfait mineur à la mesure 27, au milieu d'harmonies flottantes à la main gauche.

La bémol réapparaît aux mesures 28 à 31, *« comme un tendre et triste regret ».* Voilà qui semble vouloir nous en dire un peu plus sur la nature de ces mystérieuses traces de pas. La mélodie est à nouveau en mode dorien sur la bémol, pratiquement identique à ce qu'elle l'était aux mesures 21 à 25. Elle est accompagnée d'une montée d'accords de sixte parallèles, se terminant en accords parfaits de tonique et de sous-dominante en position fondamentale. Le tempo se ralentit, le rythme caractéristique passant à la main droite, avec la deuxième note en octaves. Aux mesures 31 et 32, ré bémol est chromatiquement changé en ré, qui est suivi de do#, sensible de ré. L'accord final, joué le plus calmement possible, est ré mineur, amené par une descente *« morendo »* de noires staccato formant cadence plagale. Cet accord utilise à la fois le registre grave et aigu du piano.

Jamais Debussy n'a dit la solitude et la désespérance en si peu de notes.

Ce prélude a été composé le 27 décembre 1909[20].

3.7 – Ce qu'a vu le vent d'Ouest.

Ce prélude est inspiré par le conte d'Andersen « *Le Jardin du Paradis* » où le vent d'ouest raconte ce qu'il a vu *(Paris, Hachette, 1907).*

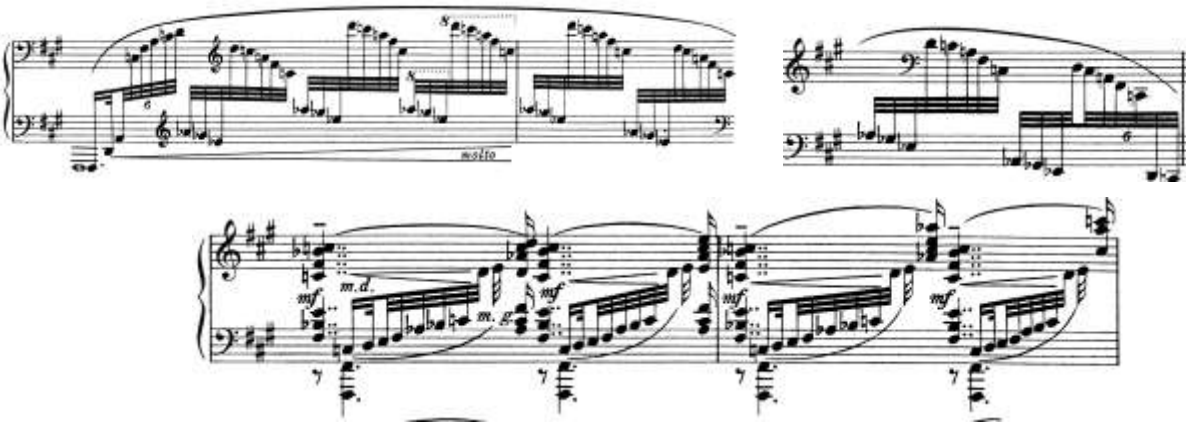
Soufflant de l'Atlantique avec violence, le vent d'Ouest est un vent d'une grande fureur, pouvant semer la destruction et la désolation sur son passage. A la différence du « *vent dans la plaine* », ce prélude suggère la tempête. Il y a une ambiance de cauchemar dans ces pages. Debussy rend compte du pouvoir redoutable du vent de plusieurs manières. Sa directive initiale « *animé et tumultueux* » indique bien la nature de la musique. Il y a un spectre considérable de dynamiques, faisant appel aux deux extrêmes du piano. Des courants sont suggérés par des passages qui surgissent en surface avec un crescendo comme à la mesure 5. Les notes de courte valeur sont fréquentes et contribuent à créer le sens de l'animation et de l'urgence. Les trémolos graves et les larges accords suggèrent la force et la puissance que véhicule le vent. On rencontre également des notes alternées, des progressions chromatiques d'accords ou d'alternances de notes et d'accords. Tout ce que le pianisme peut véhiculer de violence contenue ou explosive est sollicité dans ce prélude. Le chromatisme est quasiment partout. Il semble difficile de dégager des principes ; il semble que l'inventivité harmonique soit de règle entre deux appuis. L'analyse harmonique ne peut se rattacher qu'à quelques points d'articulation.

Comme « *Le vent dans la plaine* », ce prélude est ternaire. Il utilise également les échelles par tons entiers et pentaphone qui sont plus souples que l'échelle diatonique. Fa# est souligné dans les volets extrêmes, tandis que le volet central possède de nombreux centres tonaux, dont l'aspect changeant aide à caractériser la nature turbulente du vent d'Ouest.

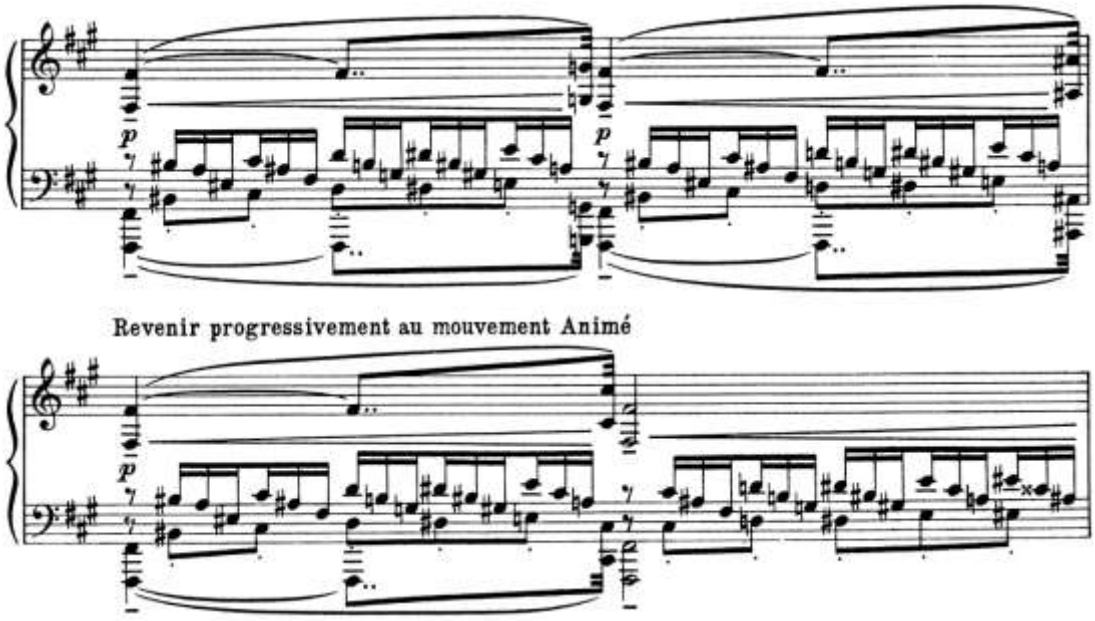
Les trois sections sont les suivantes : section 1, mesures 1 à 22 ; section 2, mesures 23 à 53 et section 3, mesures 54 à 71.

[20] Il est fascinant de voir comment à deux jours de distance Debussy a pu écrire le prélude plus solaire et le plus spectral de ce cahier.

Selon *(Schmitz,1950)* ce prélude est fondé sur une échelle provenant de la juxtaposition de deux échelles diatoniques opposées, renfermant en elles une gamme par tons[21]. Ces échelles sont marquées entre parenthèses, l'échelle par tons résultante étant marquée ente crochets: (sol, la, [do, ré, mi), (fa#=solb, lab, sib], réb, mib). Fa# forme un axe dans cette échelle synthétique. Fa# est la tonalité de ce prélude, comme l'indique tout d'abord l'armure écrite par Debussy. Cette note revient au grave de 36 des 71 mesures, donnant au prélude une unité. Les deux exemples suivants (mesures 5-6 et mesures 19-20) sont fondés sur les deux échelles pentaphones et l'échelle par tons respectivement.



Fa# est souligné de multiples façons dans les sections 1 et 3. L'arpège d'ouverture est fondé sur Fa# comme basse (voir en note l'analyse de (*Goubault, 1986*)). Les mesures 7 à 9 contiennent un trémolo sur le premier temps entre fa# et la dominante do#. L'accord avec lequel le trémolo commence est un accord de Fa# majeur ; il est tenu plus longtemps que les autres accords. Ces mesures sont constituées d'une sourde et inquiétante progression circulaire d'accords parfaits dans le médium-grave. Le trémolo continue des mesures 10 à 14, mais le fa# est associé à la tonalité située un demi-ton plus haut, Sol majeur. Un motif important apparaît aux mesures 10 et 11, caractérisé par de brusques sauts de secondes parallèles en octaves éruptives. Dans les mesures 17 et 18 (voir exemple ci-dessous), la tonalité est affirmée par des moyens à la fois mélodiques et harmoniques. Sol est la note immédiatement supérieure à fa# et subit son attraction. La# et fa# forment une part de l'accord parfait majeur de Fa#, porteur de tonalité harmonique. Fa# apparaît à la basse des temps forts des deux mesures. Il est également joué sur quatre octaves simultanément.

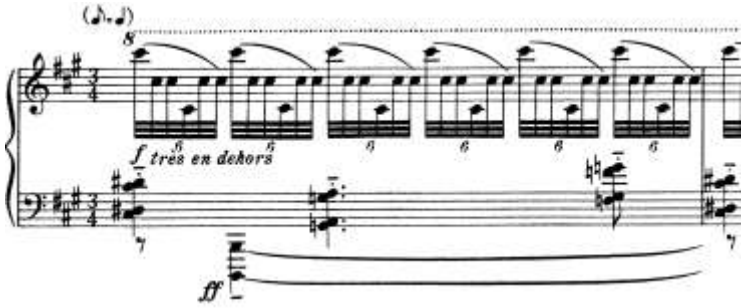


Dans les quatre mesures finales de la section 1, fa# est la pédale entendue régulièrement dans les basses. Dans les mesures 19 et 20, fa# est la note la plus grave de l'accord initial tenu et répété. Fa # pédale grave met en valeur l'échelle par tons entiers ascendante débutant sur do (voir exemple plus haut). Il y a un climax à la mesure 21.

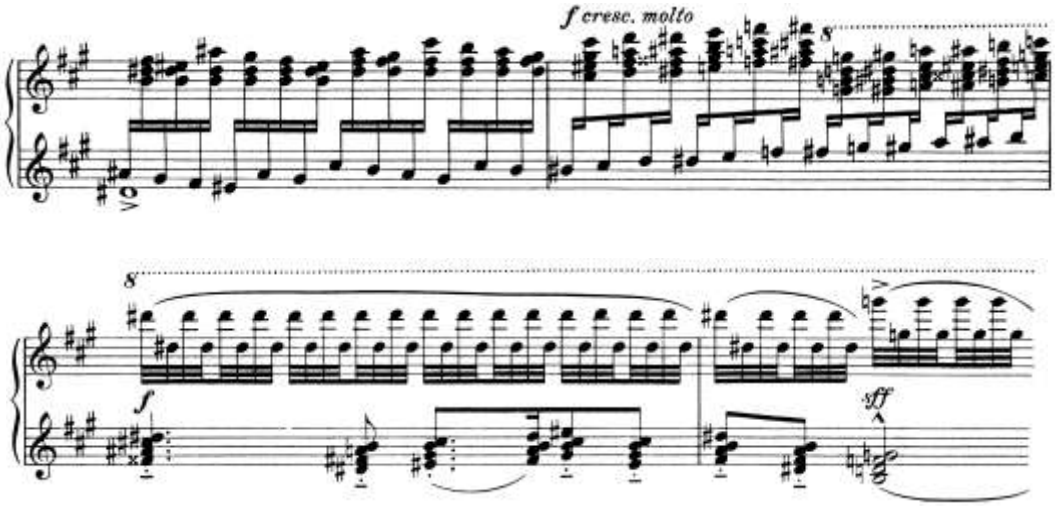
[21] Naturellement, d'autres analyses ont été avancées. C'est ainsi que (*Goubault, 1986*) voit dans les premières mesures un renversement de l'accord de septième de dominante sur ré, plus la neuvième mineure à la mesure 3. C'est factuellement exact. Si l'on y regarde de près, toutes ces explications sont équivalentes ; celle de (*Schmitz, 1950*) que nous avons retenue a le mérite d'être synthétique.

Ici commence la section 2. Dans les mesures 23 à 34, il est difficile d'identifier une tonique principale. La note do apparaît souvent sur les temps forts, mais ne peut prétendre à une telle primauté. Dans la mesure 26, do, ré et sib sonnent comme une neuvième de dominante sur do, mais dans la même mesure do, ré et fa# sonnent comme une septième de dominante sur ré. Les mouvements chromatiques dans le passage commençant à la mesure 30 conduisent à la mesure 35, où do# et si sont les notes proéminentes. Do# est réitéré à la main droite, couvrant trois octaves. Elle forme également la note la plus basse des accords des premiers temps des mesures 35 à 37. La septième de dominante de Fa# est impliquée, avec la proéminence du do# et la pédale basse de si. Tout ceci reste néanmoins allusif. Ces mesures sont fondées de fait sur l'échelle par tons entiers.

Tout au long de ces mesures de la section se greffe le motif en secondes des mesures 10 et 11, occupant avec violence et ampleur l'étendue du clavier :



Ré# devient le centre tonal principal des mesures 43 à 53. C'est la tonalité au dessus de do#, la dominante, selon un procédé courant chez Debussy. Ré# est une pédale tenue en rondes aux mesures 43 à 45. Un trémolo d'octaves de ré# se fait entendre à la mesure 47. L'accord du premier temps de cette mesure souligne également la septième de dominante de ré#. A la mesure 52, un trémolo d'octaves de Ré# répond au trémolo d'octaves de la mesure 47.



La section 3 commence mesure 54 avec le retour de la tonique fa#. Fa# marque les temps forts et est présent tout au long de la mesure, cependant que les autres basses changent à la demi-mesure. A la mesure 59, nous retrouvons la progression d'accords de la mesure 7. Un nouveau motif apparaît à la mesure 63, mettant fa# en valeur jusqu'à la fin. Fa# est la note la plus basse de ces mesures à l'exception d'une apparition de do# à la mesure 69, qui suggère un mouvement de dominante à tonique. Fa# apparaît sur trois des quatre temps de la mesure, et à la mesure 67, il est soutenu dans trois des quatre voix. Un trémolo mettant en valeur fa#, do# et ré# mène en un crescendo à l'accord final accentué, un accord de fa# majeur avec sixte majeure ajoutée.

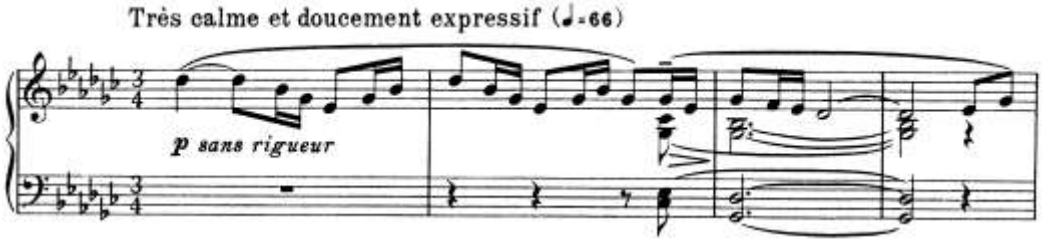
Ce prélude n'est pas daté.

3.8 – La fille aux cheveux de lin.

Le titre de cette « *sœur paisible de Mélisande* » (*Lockspeier et al., 1980*) est issu de la *« chanson écossaise* » de **Lecomte de l'Isle**, mise en musique par Debussy en 1882 et dédicacée à Mme Vasnier. Une jeune fille écossaise chante dans la lumière du matin. La musique, comme le poème, est plutôt conventionnelle comparée aux autres musiques composées à la même époque. Le prélude prend la forme d'une chanson simple, suggérée par le diatonisme, les accords et les cadences relativement conventionnelles. Le

prélude est tripartite (section 1 : mesures 1 à 18 ; section 2 : mesures 19 à 23 ; section 3 : mesures 24 à 39). Les sections 1 et 3 sont en Sol bémol majeur tandis que la courte section centrale est en Mi bémol majeur.

Le thème d'ouverture, pentaphone, semble évoquer les rêveries de la jeune fille. Il est en Sol bémol majeur, affirmé par la cadence plagale qui le conclut :



Cette phrase est l'antécédent d'un conséquent finement harmonisé de manière entièrement diatonique.

La mélodie d'ouverture revient à la mesure 8 et est accompagnée d'une chaîne d'accords de septième qui ont sol bémol comme note commune. Il y a une cadence parfaite aux mesures 9 et 10. Aux mesures 10 et 11, la mélodie contient un accord parfait de Sol bémol majeur. Cette tonalité se maintient aux mesures 12 et 13, où Sol bémol occupe la position la plus haute et la plus basse, cette dernière faisant office de pédale. A la mesure 14, la main gauche va de Sol bémol à Do bémol, puis revient à Sol bémol ; la main droite va de Sol bémol à si bémol, revient à Sol bémol et aboutit à Mi bémol (partie supérieure). L'harmonie est faite de quartes et sixtes parallèles. Les deux mesures suivantes sont contrôlées par la sous-dominante Do bémol. La mesure 17 contient deux belles neuvièmes majeures parallèles.

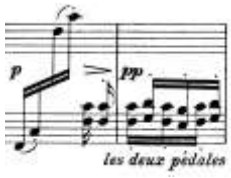
La courte section 2 module à la sus-dominante Mi bémol majeur. Les mesures 19 à 21 font entendre l'accord parfait de tonique sur le premier temps. Mi bémol est également la plus basse et la plus haute note de la section 2. La mesure 21 représente un climax. Puis s'amorce la modulation ramenant à Sol bémol majeur.

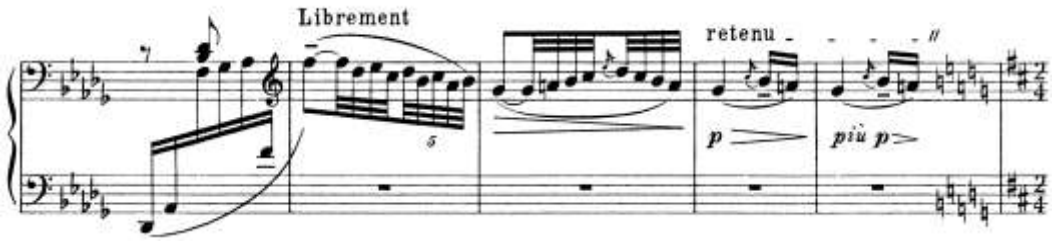
La section 3 commence mesure 24. Sol bémol est introduit en position fondamentale, et poursuit vers la sous-dominante avec en particulier un bel accord de neuvième majeure. Cet accord de sous-dominante (Do bémol majeur) est maintenu comme pédale aux mesures 28-30 , cependant que la mélodie initiale monte d'une octave. Les mesures 31 et 32 sont dilatées, et le relatif mineur (mi bémol mineur) est tenu toute la mesure 31 en position fondamentale. A la mesure 32, c'est la tonique qui est tenue en position fondamentale. A la mesure 33, les quatre accords parallèles (apparus dans le mesure 14) reviennent, avec Sol bémol mis en évidence de la même façon. L'accord de tonique s'établit définitivement quatre mesures avant la fin, cependant que la main droite s'élève en quartes et tierces et s'immobilise dans un accord parfait.

Ce prélude a été composé les 15 et 16 janvier 1910.

3.9 – La sérénade interrompue.

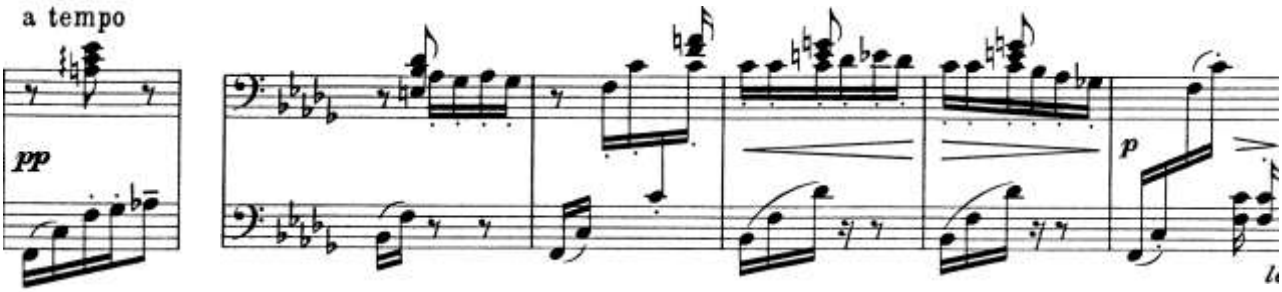
Le titre du prélude implique une séquence d'événements qui peut facilement suggérer une histoire. Un certain nombre de facteurs se combinent et confirment le caractère typiquement espagnol d'une musique qui suit fidèlement l'idée qui sous-tend le titre. Donner la sérénade sur la guitare fait partie de la tradition espagnole. L'instrument est suggéré dès l'indication du début du prélude « *quasi guitarra* » ainsi que par d'autres effets comme « *rasquedo* » (grattement) à la mesure 32. Les mesures 1à 18 sont une introduction et indiquent que l'instrumentiste accorde son instrument et s'échauffe. Sa chanson commence à la mesure 19 et est interrompue trois fois dans le prélude, aux mesures 46, 80 et 87. Les rythmes typiquement espagnols, la seconde augmentée typique de la mesure andalouse, sont présents dans le prélude. « *La sérénade interrompue* » tire son efficacité des contrastes tonaux entre sections. Ainsi, la tonique établie à la mesure 80 est Ré majeur, en fort contraste avec les notes pivots des sections de 'sérénade' (fa et si bémol). Les aspects typiques du prélude sont la modalité andalouse que l'on trouve dans l'exemple ci-dessous et les effets de grattement de guitare de l'exemple ci-contre :





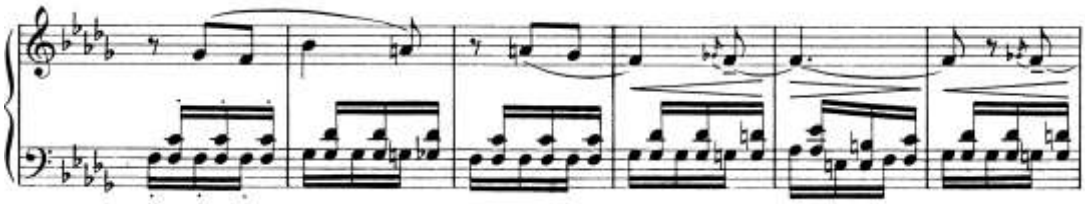
La majorité de la pièce est centrée sur fa et si bémol, qui est suggéré par l'armature retenue par Debussy. Le fa provient souvent de l'usage du mode phrygien, dont l'échelle andalouse est une variante par croisement épisodique avec le mode majeur (le fa phrygien implique sol bémol). La question de savoir si l'on est en Si bémol mineur ou en fa phrygien est souvent académique : elle peut se poser dès la première note du prélude. Ceci explique l'omniprésence de la dominante fa dans la composition, dès les premières mesures, avec la note supérieure sol bémol. La phrase à la mesure 5 commence sur fa et s'oriente vers le mode phrygien sur si bémol, fa étant la dominante (présence passagère du do bémol, bientôt rétabli en do naturel).

L'exemple suivant (mesures 19 à 24) illustre une alternance entre la tonique et la dominante, le fondement de chaque accord tombant sur le temps fort des mesures selon un schéma V – I – V – I – I - V:



Un effet de 'grattement de guitare' est rendu à la mesure 25 en alternant la quinte sur la dominante de Si bémol mineur (fa-do) et les quintes voisines au dessus et au dessous. Il y a répétition de ce matériau avant l'apparition de la mélodie 'andalouse' mesure 54.

L'exemple suivant illustre cette mélodie. La dominante fa est mise en valeur aux deux mains. Le 'grattement' de la main gauche est semblable à celui de la mesure 25. A la main droite, fa se trouve sur le premier temps de quatre des sept mesures, et est fréquemment abordé par sa note supérieure, sol bémol.



Dans le passage allant des mesures 63 à 72, sib est fréquemment compris dans l'accompagnement en 'grattement' de main gauche et tombe souvent sur les premiers temps. La mélodie consiste en trois phrases qui chacune se terminent en si bémol. Cette note est souvent approchée par ses tons supérieur et inférieur. La tonalité est mélodique.

Dans le premier exemple du paragraphe, fa est à nouveau le point focal mélodique. Le Solb provoque une attente, et c'est là que Debussy touche au génie dans la simplicité. La seconde augmentée anecdotique, 'folklorique' du mode 'andalou', la naturel- sol bémol, est changée enharmoniquement en La –Fa#, tierce mineure entre la médiante et la dominante du ton éloigné de Ré majeur. C'est là une des interruptions de la sérénade ; fa est devenu Fa#[22].

Des mesures 95 à 112, si bémol est sur le premier temps à la basse de chaque mesure. L'accord parfait de si bémol mineur est souligné dans la mélodie de main droite commençant mesure 106. Dans les mesures 100 et 101, la quinte juste sur le premier temps de la seconde mesure est approchée par le triton formé sur le premier temps de la mesure précédente. Dans ces mesures, mi naturel (le ton le plus proche de fa) va à la dominante fa. La mélodie de la mesure 113 se souvient de celle de la mesure 63, mettant en valeur la tonique si bémol de la même manière. La note la plus basse descend chromatiquement de fa à mi bémol. A la mesure 125, la dominante fa revient. Dans les mesures 131 et 132, fa est souligné par un accord immédiatement supérieur et inférieur. Dans les deux mesures finales, la tonalité de Si bémol mineur est affirmée par une cadence parfaite.

Ce prélude n'est pas daté.

[22] L'accompagnement en ré majeur qui suit est une transcription pianistique un demi-ton plus bas d'un passage d'Iberia, la deuxième des 'Images' pour orchestre.

3.10 – La cathédrale engloutie.

Debussy demande que ce prélude soit interprété « *Profondément calme (dans une brume doucement sonore)* ». Selon de nombreux musicologues[23], le prélude est fondé sur une légende médiévale des pêcheurs de Bretagne. La cathédrale de la cité d'Ys fut engloutie au IV° ou V° siècle à cause de l'impiété de ses habitants. Au lever du soleil, quand la mer est transparente et que l'air est clair, la cathédrale s'élève des fonds de l'océan et peut être aperçue comme exemple par les êtres tentés par l'impiété. Lorsque la cathédrale s'élève, on peut entendre le son des cloches et le chant des prêtres. La ferme croyance en cette légende a été longtemps le centre d'observations religieuses, poétiques et scientifiques.

Le style de l'écriture, avec ses nombreux accords en quartes et quintes parallèles, et l'usage fréquent de modes, suggère un Moyen-âge où l'usage de l'organum et des modes ecclésiastiques était de règle. Les nombreuses pédales profondes soutenues pourraient symboliser la profondeur, et de ce fait la cathédrale lorsqu'elle est immergée dans ces profondeurs. Lorsqu'elle apparaît, la musique se fait plus dense et évocatrice dans le médium.

La tonalité principale, comme affirmé par l'absence d'accidents et l'accord final, est Ut majeur. Mais Debussy fait usage de modes diatoniques et de modulations. Il est en fait difficile d'établir un centre tonal pour le prélude. Différentes sections ont différentes toniques, souvent soulignées par des pédales graves.

Le morceau tout entier repose sur la cellule Ut – Ré- Sol, élargie parfois à la cellule Ut – Ré – La. Il se compose de cinq sections : section 1 : mesures 1 – 15 ; section 2, mesures 16-27 ; section 3, mesures 28-46 ; section 4, mesures 47-71 ; section 5, mesures 72 – fin. La section 3 marque le sommet du prélude.

Quoique le début (mesures 1 à 6) puisse s'analyser en Ut majeur, il est plus judicieux de le définir en mode phrygien avec pour tonique mi. La pédale basse comprend une quinte à découvert où la racine est doublée. Cette pédale s'établit finalement sur Mi-Si à la mesure 1-6. Ce Mi a une sonorité de tonique. Les successions de noires aux mesures 1, 3 et 5 se fait en quartes et quintes, suggérant l'ancien usage de l'organum. Les notes Mi et Si sont soulignées, du fait du saut de quinte. Si sonne sur le temps fort d'une mesure en 6/4, mais non en 3/2. A la mesure 6, Mi est la plus haute note de la ligne ascendante, est jouée sur trois octaves et est plusieurs fois répétée.

Do# mineur est établi des mesures 7 à 12 en utilisant le Mi comme note pivot. Cette note, devenue médiante, continue à sonner comme pédale.

Dans les mesures 16 à 27, constituant la section 2, plusieurs tonalités sont soulignées (voir exemple ci-dessous). Si est établi dans les trois premières mesures. Un accord de Si majeur est le premier et dernier accord de chaque phrase jusqu'à ce que Mi bémol soit atteint à la mesure 19. Dans les basses, Si est la note la plus basse de chaque mesure et les traits de croches soulignent la tonique Si et la dominante Fa#. La cellule Sib-Do-Fa (ou Sol) est plusieurs fois répétée, amorce du thème principal.

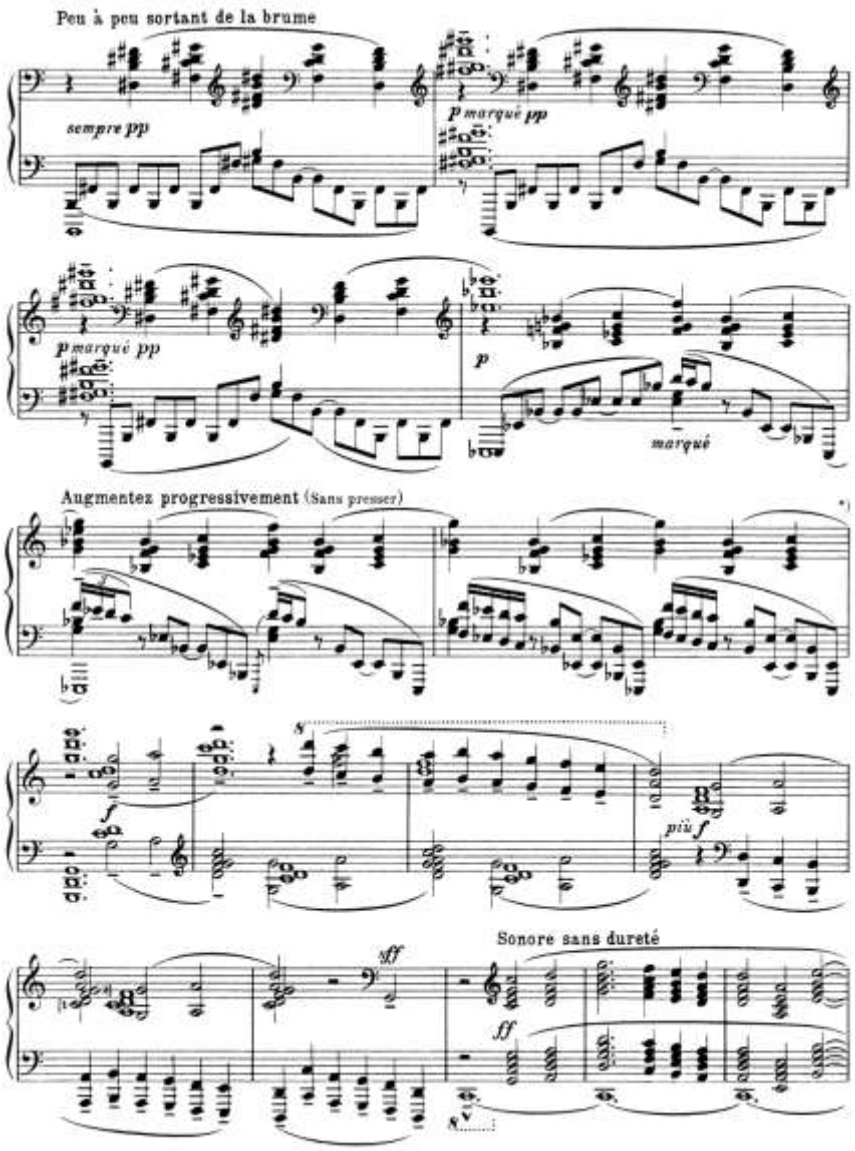
Des mesures 19 à 21, l'accent est mis sur Mi bémol. L'accord parfait est établi sur chaque premier temps de ces mesures. De plus, Mi bémol forme une pédale basse sur le premier temps des mesures 19 et 20. Dans les trois mesures, l'intervalle de quinte entre la tonique et la dominante est répété dans les traits de croches.

On peut imaginer dans ces irisations tonales l'apparition de la cathédrale scintillant dans un reste de brume au soleil du matin.

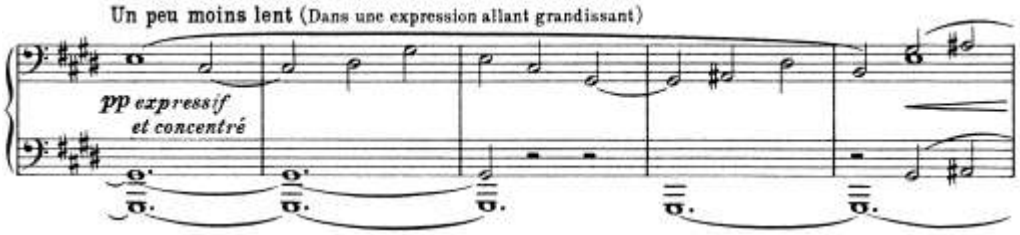
Dans les mesures 22 à 27, toutes les notes appartiennent à Do majeur, et Do apparaît dans chaque mesure avec se note supérieure Ré. Cependant, Do n'est pas une tonique évidente.

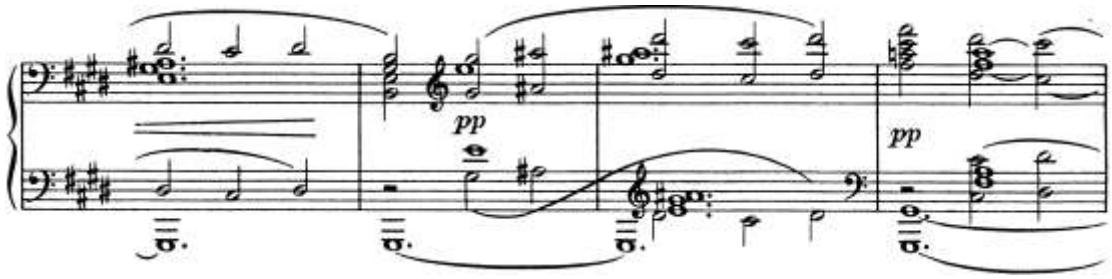
Les mesures 28 à 46 présentent le thème principal. Les mesures 28 à 32 sont dans le mode ionien sur Do, et les mesures 33-40 passent au mixolydien sur Do du fait de l'introduction d'un Si bémol dans les accords parallèles qui semblent figurer les chants des prêtres de la légende. La tonalité est statique. La note Do est tenue comme pédale durant tout le passage. L'accord de tonique Do majeur est posé aux mesures 28, 32, 34 et 40. L'accord de dominante Sol, sous ses formes majeure et mineure dues au changement de mode, est présent dans les sections ionienne et mixolydienne. Le thème commence par la cellule génératrice Do-Ré- Sol.

[23] Selon (Goubault, 1986), il s'agirait de l'évocation d'une cathédrale (Notre-Dame de Paris) engloutie dans une brume qui en estompe les contours et déforme les sons.



Les mesures 47 à 54 sont écrites dans le mode éolien de tonique Sol#. Cette note est la plus basse du passage et forme une pédale grave. C'est aussi la note la plus haute et la plus basse de la première phrase ; et l'unisson sur Sol# à la mesure 49 montre que cette note, et non Do#, est la tonique du passage. La première phrase se termine sur un si qui est la tierce de l'accord parfait de tonique ; la seconde et le troisième phrase commencent sur Sol# ; la troisième se termine sur un Ré# dominante de l'accord parfait de tonique.





Les mesures 55 à 61 sont à nouveau en mode éolien, mais sur Do#, la sous-dominante de Sol#. Les deux premières phrases de la basse commencent et finissent par Do# en octaves. La dominante Sol# est également soulignée : c'est la note la plus grave du passage et elle forme une pédale de basse.

Les mesures 72 à 83 correspondent aux mesures 28 à 39. La main droite est transposée à l'octave inférieure, et la main gauche dessine une oscillation, atteignant Do à chaque temps de la mesure. Do est la tonique de la mesure 84 jusqu'à la fin. Do apparait comme pédale grave simple à la mesure 84, tandis qu'à partir de la mesure 85 jusqu'à la fin la pédale basse comprend une quinte à vide, la basse étant doublée.

L'importance prise par les graves centrés sur la tonique, immobile, fait penser à la cathédrale regagnant les fonds sous-marins.

Ce prélude est le plus développé du cahier, le plus puissant aussi, avec ses blocs d'accords parfois échelonnés sur sept octaves.

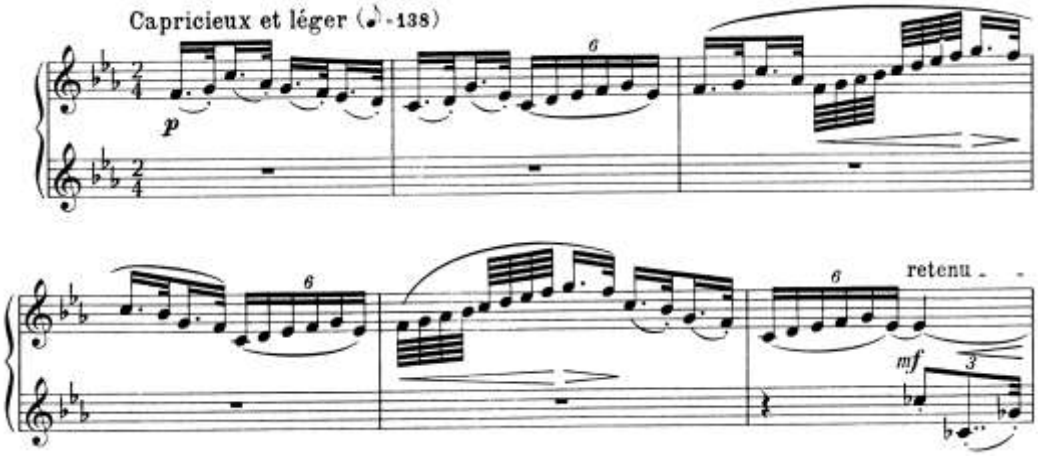
L'horizon et l'océan redeviennent lisses, la vision a disparu.

Ce prélude n'est pas daté.

3.11 – La danse de Puck.

Puck, le fauteur de troubles taquin du « *songe d'une nuit d'été* » de **William Shakespeare**, est ici la source d'inspiration de Debussy. Nous sommes dans un esprit radicalement différent des danseuses hiératiques de Delphes. La danse est caractérisée par diverses données musicales : la croche à 138, la directive *« capricieux et léger »*, le rythme pointé, les traits rapides et les arpèges ; tout cela caractérise la légèreté de Puck. Le plan tonal insolite en est également une caractéristique.

Le prélude se caractérise par cinq grandes sections. La section 1 occupe les mesures 1-17, la section 2 les mesures 18 à 52, la section 3 les mesures 53 à 76, la section 4 les mesures 77 à 86, et la section 5 les mesures 87 à 96. Les sections 1, 3 et 5 sont bâties à partir du thème d'ouverture, suggérant le forme rondo.

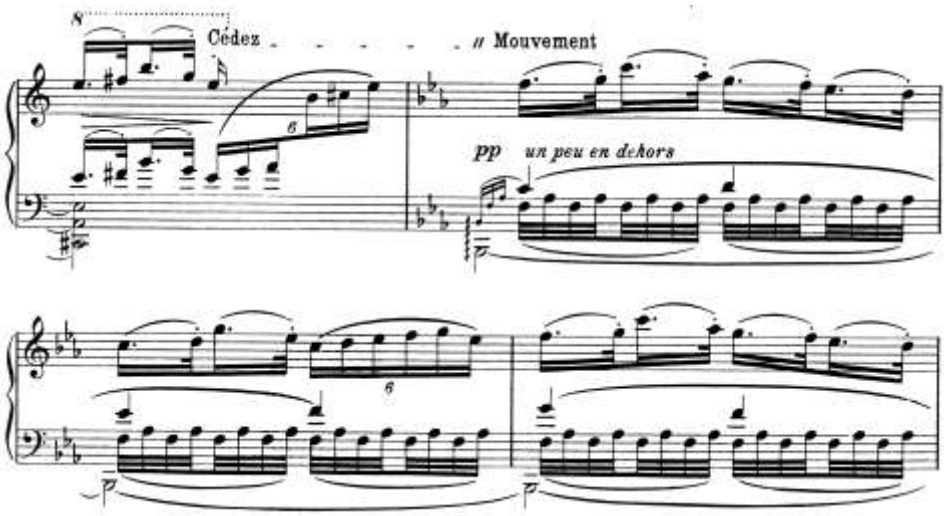


Les mesures 1 à 6 introduisent le mode dorien, avec fa comme tonique et do comme dominante. Il y a une alternance rythmique régulière de fa et do sur le premier temps de chacune des mesures. La nuance est p.Une quinte mf étrangère à la tonalité, dob-solb, semble une première facétie de Puck. Dans les mesures 8 à 12, le battement est entre sol (la note voisine du fa) et fa. La note sur le premier temps est la plus basse de la mesure. Un bref pont chromatique conduit à la section 2 où la tonique est Mi bémol.

Dans la section 2, la tonique Mi bémol et la dominante Si bémol sont fréquemment entendues dans les basses. Un trémolo récurrent entre ces deux notes commence mesure 24. La note la plus basse dans ce passage est Mi bémol qui fonctionne fréquemment comme pédale de tonique et est soutenue. A la mesure 30, un rythme pointé commence, soulignant Mi bémol et Ré bémol qui sonnent ensemble, Mi bémol étant la note la plus haute. Dans les mesures 34 et 35, un accord parfait de Mi bémol est

souligné lors d'un crescendo, et cet accord est tenu. Un effet semblable peut être relevé aux mesures 43-45. Cependant, l'accord mis en valeur est Do bémol. Mi bémol est cependant présent dans deux voix de ces mesures. Les croches détachées à la fin de cette section sont Mi bémol, la tonique, et Si bémol, la dominante.

Dans la section 3, aux mesures 53-62, il y a des modulations au dessus d'une pédale de Do#. Cette note tombe toujours sur les temps forts et donc forme la note fondamentale des trilles fluctuants. La mélodie d'ouverture est transposée par fragments aux mesures 57 et 61. Cette mélodie apparaît également dans sa forme originelle dans la section 3, à la mesure 63 :



Elle est transposée à l'octave supérieure et est accompagnée de trois lignes :

1. Une mélodie en noires en deux phrases qui commence sur Do ; chacune des phrases contient la tonique fa et la première phrase se termine sur Fa.
2. Une oscillation en triple croches Fa- La, où le Fa est sur les temps forts.
3. Une pédale de sous-dominante Si bémol.

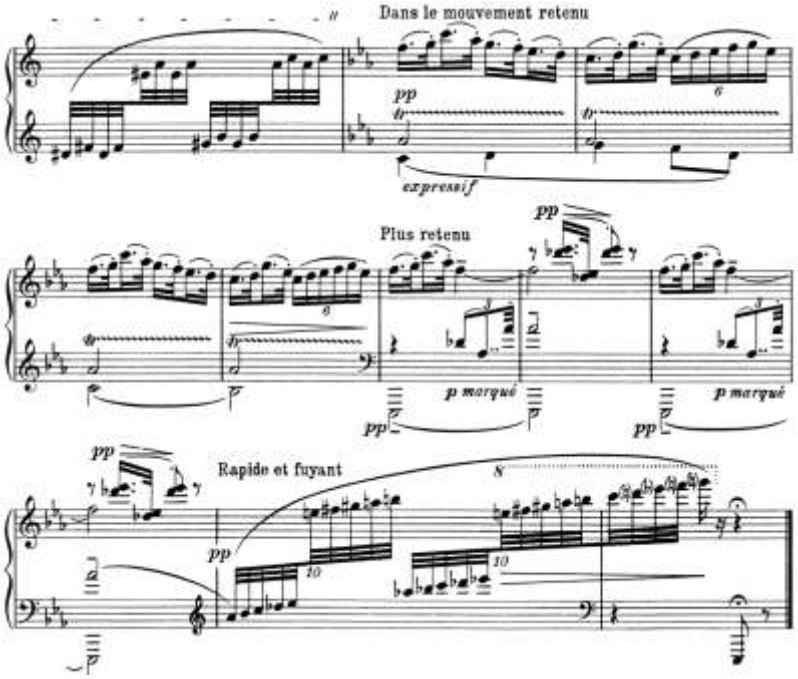
Dans la section 4, Ré# a une fonction de tonique. Il apparaît sur le premier temps de toutes les mesures. Il forme une sixte augmentée avec la tonique Fa, montrant ainsi la rupture de la tonalité harmonique.

La mélodie d'ouverture de la section 5 est accompagnée seulement de deux voix :

1. Le trille sur la bémol suggère une tonalité harmonique, la bémol étant la médiante de fa mineur ;
2. La mélodie de basse commence sur Do, qui est la quinte de fa mineur, suggérant à nouveau une tonalité harmonique.

Les six mesures finales soulignent Mi bémol, bien qu'il y ait un fort sentiment de fa mineur. Alors que Mi bémol et tenu comme pédale grave, l'accord parfait de fa mineur apparaît aux mesures 91 et 93. La bémol, la médiante de fa mineur, est répétée au delà de la barre de mesure, et est tenue dans les mesures 92 à 94. Le trait final ascendant juxtapose les échelles de La bémol et de Mi, et le prélude finit sur un Mib détaché dans l'extrême grave. Ces caprices tonaux sont bien représentatifs de l'humeur enjouée de Puck.

Ce prélude a été composé le 4 février 1910.



3.12 – Minstrels.

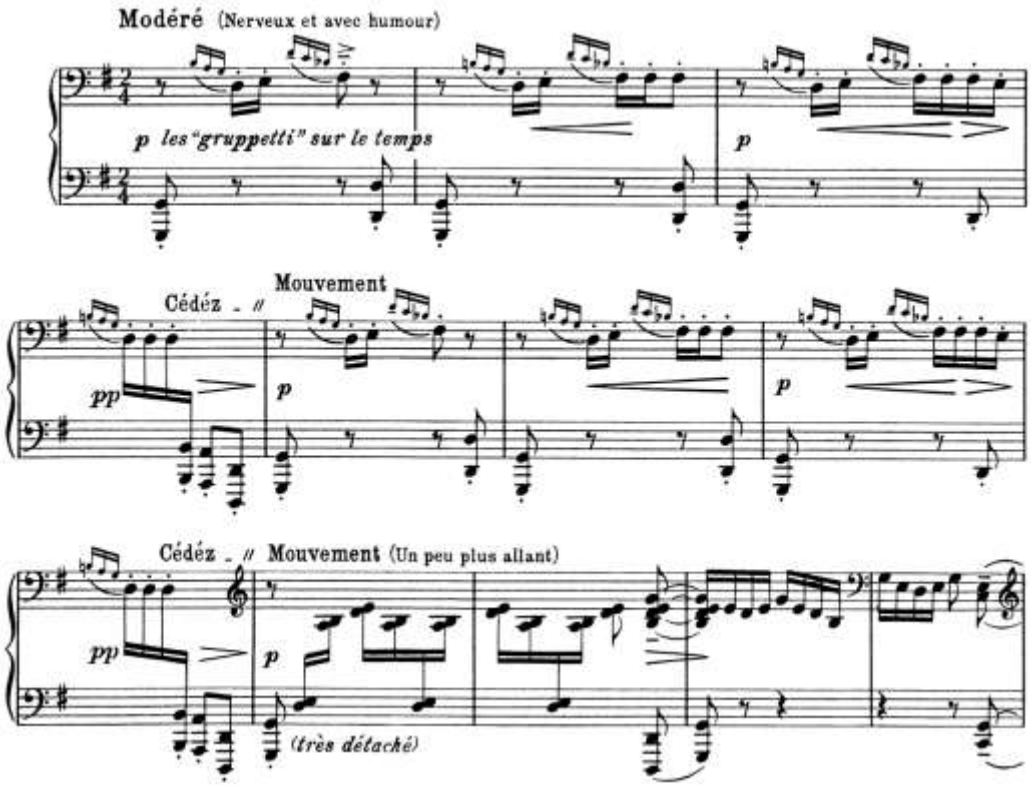
Il ne s'agit pas d'une scène médiévale de troubadours donnant la sérénade sous les fenêtres d'un château, mais de l'Amérique dans les années 1820. Là l'héritage noir était exprimé par les serviteurs domestiques dans les plantations qui mettaient en place des 'minstrel shows'. Un show typique comprenait des chansons, des danses et des acrobaties, interrompues de plaisanteries. Une grande variété d'actes avec des humeurs changeantes rapidement était caractéristique. Les rythmes étaient excitants, et les éléments de jazz que révélaient ces shows furent bientôt suivi par le ragtime, les trots, les blues, le charleston, et le 'Black Bottom', toutes sortes de fascination rythmique pour des compositeurs occidentaux. Ces groupes de 'minstrels' commencèrent à apparaître en Europe dans les années 1900 dans les foires et sur les promenades des stations balnéaires. Des banjos et des instruments à percussion variés ajoutaient à la complexité rythmique. Cette nature variée de la musique avec ses changements rapides de caractère étaient idéalement adaptés aux 'minstrel shows'. Les clusters de deux notes aux mesures 9-10 suggèrent une danse percussive. La figure Sol – Mi – Sol –Mi dans les graves à la mesure 35 pourrait être le début d'une histoire comique. La mesure 58 imite les tambours, et un aspect plus sérieux du show est suggéré dans la montée chromatique expressive commençant à la mesure 63. Ce pourrait être l'indice d'un duo d'amour où il lui promet le monde : l'humour est évident, de par l'indication figurant en tête de la partition (« *nerveux et avec humour* »), et la disparition finale avec ses deux notes staccato. Tout ceci montre la nature au cœur léger de ces shows.

'Minstrels' s'empare de la variété contrastée des états d'esprit générée par ces 'minstrel shows' américains traditionnels. Ces états d'esprit changeants s'expriment principalement par des variations de texture et de rythme. Les sonorités telles que l'imitation du banjo commençant à la mesure 58 et la danse percussive suggérée à la mesure 9 sont deux parmi les nombreuses sections contrastantes bien adaptées à l'inspiration dictée par le titre. La style d'écriture diatonique simple soutenant les progressions harmoniques traditionnelles et centrées sur la tonique Sol fournissent un fondement sur lequel les sonorités coutumières des 'minstrels' américains peuvent s'échafauder.

Le prélude se compose de cinq sections. La section 1 va des mesures 1 à 34 ; la section 2 va des mesures 35 à 44 ; la section 3 va des mesures 45 à 57 ; la section 4 va des mesures 58 à 77, et la section 5 va des mesures 78 à 89.

La tonalité principale est Sol majeur, avec les courts passages modulants suivants : les mesures 28 à 31 sont en Mi bémol majeur ; les mesures 45 à 49 sont en Fa# majeur ; les mesures 51-52 sont en La bémol majeur, et les mesures 55-56 sont en La majeur.

L'exemple ci-dessous montre comment la tonique est fermement affirmée. Cette note est en octaves à la basse qui tombent sur le premier temps presque à chaque mesure. Cette note est souvent précédée de sa dominante ré, qui forme une cadence parfaite. A la mesure 1, le Fa#, note sensible, conforte la cadence parfaite. La sixte ajoutée à l'accord de tonique – qui vient des clusters de seconde précédents – caractérise les mesures 9 et 10. Une partie du matériau est répété dans la section 1 – comme il l'est dans d'autres sections.



Il y a une transition momentanée vers Fa# à la mesure 18. Fa# est établi dans les voix extérieures et est suivi de l'accord de dominante sur Do#. La préparation de Fa# vient des mesures 16 el 17 où cette note est soutenue, accentuée, jouée avec lourdeur et répétée. Bien que les mesures 28-31 soient en Mi bémol, Lab, le ton immédiatement supérieur à Sol, est mis en valeur, mettant ainsi en évidence la relation mélodique qui existe entre Lab et Sol. La bémol apparaît dans chaque accord du passage.

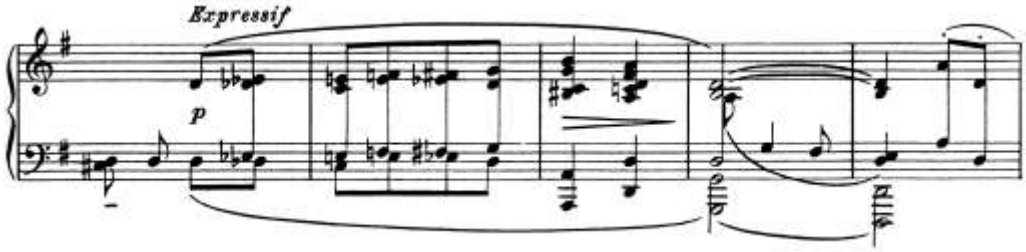
Fa#, le ton grave le plus proche de Sol, est mis en valeur aux mesures 45-4 ; ceci également implique une relation harmonique mélodique. Ce passage est diatonique dans la tonalité de Fa#. L'accord parfait de tonique est entendu sur le premier temps ; Fa# est la fondamentale de l'accord dans les mesures 45, 47, 49.Dans les mesures 47 et 49, Fa# est précédé de sa dominante Do#, forment ainsi une cadence parfaite.

Lab est la tonique des mesures 51-52. Cette note est établie dans les voix extérieures d'une partie de la première mesure tandis que la dominante Mib tombe sur le premier temps des deux voix extérieures à la mesure 52. Ces deux notes sont les voisins immédiats supérieurs de la tonique et de la dominante du ton principal.

Les mesures 55 et 56 sont identiques aux mesures 51 et 52, mais ont été transposées un demi-ton au dessus afin de créer un contraste harmonique, porteur de variété.

La dominante Ré est mise en valeur aux mesures 58-63, répétée en triolets. Le triolet est suivi d'un accord dissonant, Do#-Ré, qui tombe sur le temps fort. Il s'agit de l'imitation d'un roulement de tambour, comme indiqué par Debussy.

L'exemple ci-dessous (mesures 63 à 67) met également la tonique en évidence. Après un bref passage chromatique, une cadence parfaite entre les mesures 65 et 66 établit la tonique Sol sur le premier temps de la mesure 66. La note de passage accentuée La, entendue contre l'accord de tonique contribue à mettre Sol en valeur. On notera comment la cadence est soulignée par une dominante de dominante (V de V) portant un accord de neuvième.



Le matériau des mesures 78 à la fin a été précédemment entendu. La cadence plagale finale met en valeur la tonique Sol.

Ce prélude a été composé le 5 janvier 1910.

4 – CONCLUSION

Le destin a voulu que les 'Préludes' soient la dernière œuvre évocatrice de Debussy pour le piano solo. Ne suivront que les 'Etudes', certes du plus haut niveau poétique, mais malgré tout centrées sur une problématique pianistique digitale ou d'expression clairement indiquée par l'auteur. Encore dans celle-ci refusa-t-il de mettre des doigtés, dans le respect de la créativité de l'interprète.

Nous avons vu que si, à la lettre, les détails d'écriture chez Debussy pouvaient être comparés à celui des peintres impressionnistes – une comparaison que Debussy lui-même récusait, c'est dans le symbolisme qu'il faut chercher la manifestation esthétique profonde de son œuvre – et en particulier de ces 'Préludes'. L'inscription du titre en fin de pièce, entre parenthèses et avec points de suspension n'est point une coquetterie d'écriture en quête d'originalité. Cette rédaction en dit plus qu'un long manifeste.

(Jankélévitch, 1976) écrit très justement : *« Le statisme et la phobie du développement discursif ont trouvé dans le prélude leur forme privilégiée. […]Le prélude, c'est l'avant-propos éternel d'un propos qui jamais n'adviendra* ». Notre analyse nous a en effet montré que les préludes n'obéissaient en général à aucun plan d'école, laissant libre champ à l'imagination et l'instinct du compositeur - et, partant, de l'auditeur que nous sommes. Debussy ne récuse pas le principe de la tonalité, mais nous avons vu que la façon dont elle s'exprimait n'avait en général que peu de choses à voir avec ce qu'elle est « *dans les traités* ».

Les 'Préludes', dans leur variété, sont la quintessence de l'art de Debussy.

BIBLIOGRAPHIE

NOTA – Il n'existe pas à notre connaissance d'analyses harmoniques et structurelles détaillée des préludes, 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 Préludes.

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*

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 & 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'.*

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*

.