



CLAUDE DEBUSSY

(1862–1918)

Sonate pour flûte, alto et harpe (1916)

I. L'oeuvre et son contexte

I. 1. Portrait de Claude Debussy, ce qu'il faut retenir

Né à Saint-Germain-en-Laye le 22 août 1862, mort à Paris le 25 mars 1918.

Ses parents tiennent un commerce de porcelaine. Il commence la musique et entre au Conservatoire de Paris en 1872, où il étudie le piano et le solfège. Quelques années plus tard, il obtient de « petits prix » pour le piano et le solfège et ne peut donc prétendre à une carrière de pianiste virtuose. Il entre dans les classes d'harmonie et d'accompagnement où il obtient son seul premier prix.

Il compose ses premières mélodies en 1879 sur des textes d'Alfred de Musset. À partir de 1880, il est engagé par Nadezhda von Meck, pour apprendre à ses enfants à jouer du piano et suit la famille dans ses voyages (Arcachon, Florence en Italie, puis à Moscou, Vienne). En parallèle, il continue de composer (majoritairement pour le piano et la musique de chambre).

À son retour à Paris, il suit des cours de composition au conservatoire, où il y gagne également sa vie comme accompagnateur dans la classe de chant. Il y rencontre Marie Vasnier pour laquelle il écrit des mélodies sur des poèmes de Théophile Gautier, Leconte de Lisle et Banville. Plus tard, il reviendra d'ailleurs au genre de la mélodie française en mettant en musique des poètes tels que Verlaine, Baudelaire ou encore Mallarmé.

Écoute 01 : Debussy - [Fêtes galantes](#) « En sourdine » (1904)

En 1884, il remporte le premier grand Prix de Rome avec sa cantate «L'enfant prodigue» et part pour deux années à la Villa Médicis.

À l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, il découvre les sonorités du gamelans (orchestre de l'Île de Java). Dans les années qui suivirent, de nombreuses compositions voient le jour, collaborant parfois avec les plus grands écrivains et poètes de l'époque : Mallarmé, Maeterlinck...

En 1893, sa renommée commence à être solide, il donne [La Demoiselle élue](#) (cantate) à la Société Nationale, et son [Quatuor pour cordes](#) est joué par l'ensemble d'Ysaÿe.

Deux découvertes majeures vont également l'influencer : la musique russe, avec notamment l'opéra [Boris Goudounov](#) de M. Moussorgsky (1839-1881) et la pièce de Maeterlinck : [Pelléas et Mélisande](#) qu'il transformera en opéra un peu plus tard. Mais la première oeuvre de maturité du compositeur est incontestablement le [Prélude à l'après-midi d'un faune](#) (1894), qui sera suivi par de grandes oeuvres de musique de chambre, ou des répertoires symphoniques ou lyriques, tel que son opéra [Pelléas et Mélisande](#) (voir son catalogue d'oeuvres en fin de cours).

Écoute 02 : Debussy - [Nocturnes](#) « Sirènes » (1901)

Écoute 03 : Debussy - [Pelleas et Mélisande](#) « ? » (1902)

Dans les 5 dernières années de sa vie, son inspiration ne faiblit pas et il s'oriente vers un style plus moderne, à la hauteur de celui de Stravinsky. Ainsi, 1913 voit la création de [Jeux](#) (poème dansé) par les Ballets russes de Diaghilev. De nombreux voyages le font connaître dans le monde (Saint-Pétersbourg, Moscou, Rome, Amsterdam, La Haye, Bruxelles, Londres...).

Écoute 04 : Debussy - [Jeux](#) (1904)

En 1915, il subit une opération du colon et passe l'été en Normandie, en bord de mer. Il y compose la [Sonate pour violoncelle, Blanc et noir](#) et [Les Études](#) (pour piano), et la [Sonate pour flûte, alto et harpe](#). Puis, il termine la composition de la [Sonate pour violon](#), avant de s'éteindre le 25 mars 1918.

Écoute 05 : Debussy - [Préludes](#) « Voiles » - Livre 1 (1910)

Écoute 06 : Debussy - [Études](#) « n°10 - Pour les sonorités opposées » (1915)

I. 2. Debussy et la musique de chambre

Dans le domaine de la musique de chambre, comparativement à la musique symphonique, la mélodie ou la musique pour piano, Debussy n'a pas été prolifique. Le Quatuor à cordes de 1893 constitue jusqu'au début de la Première Guerre mondiale l'œuvre principale du compositeur dans le genre ; il est complété d'un Trio de jeunesse et de quelques pièces aussi méconnues qu'atypiques (Syrinx pour flûte solo, Musique de scène pour les Chansons de Bilitis).

Écoute 07 : Debussy - Syrinx (1913)

Écoute 08 : Debussy - Chansons de Bilitis « Chant pastoral » (1913)

À l'été 1915, alors qu'il vient de traverser une grave crise créatrice liée pour une grande part à l'avancée de son cancer et à l'éclatement de la guerre, le compositeur met en chantier un projet de « **six sonates pour divers instruments composées par Claude Debussy, musicien français** », en référence aux « Concerts Royaux » de François Couperin. Il compose les deux premières assez rapidement (pour violoncelle et piano ; pour flûte, alto et harpe) et accouche de la troisième (pour violon et piano) un peu plus tard et non sans difficulté. Quant aux trois dernières (pour cor anglais, hautbois et clavecin ; pour clarinette, basson, trompette et piano ; pour grand ensemble de chambre, devant réunir tous les instruments utilisés dans les sonates précédentes), elles restent à l'état de projet, Debussy mourant du cancer au printemps 1918.

I. 3 - Composition de la Sonate pour flûte, alto et harpe

Cette oeuvre s'incarne dans la dernière période de la vie de Debussy et fait suite une année difficile (entre l'été 1914 et l'été 1915) où il ne composa aucune oeuvre. Ce temps de silence est suivi d'une période plus créatrice avec de nombreux projets, parmi lesquels des oeuvres pour piano (*En blanc et noir*, *Douze études*), mais aussi des oeuvres de musique de chambre avec un ensemble de 6 sonates inspirées par l'esthétique des grands compositeurs français du XVIII^e.

Écoute 09 : Debussy - Sonate pour violoncelle et piano (1915) - mouvement 2

Les formations instrumentales de ces oeuvres sont assez originales et témoignent d'une grande sensibilité pour les questions de timbre, avec dans son projet l'utilisation d'instruments rarement mis en avant dans la musique de chambre (avec la trompette, le cor et le basson par exemple) mais également le retour d'un instrument ancien pour l'époque : le clavecin, symbol de la grandeur de l'école française de l'époque Baroque avec (François et Louis Couperin, et Jean-Philippe Rameau pour ne citer que les plus célèbres). Dans l'analyse qui suit, de nombreux éléments témoignent de cette volonté d'explorer les possibilités des instruments à titre individuels (par les modes de jeu, les registres extrêmes...), mais aussi dans l'association de leur timbre dans des combinaisons originales. Ainsi, Debussy incarne à merveille cette conquête moderne du timbre (début XX^e) et ces recherches au niveau de l'exploitation sonore de chaque instrument, poursuivie par de nombreux compositeurs (cf. O. Messiaen, H. Dutilleul, P. Boulez, L. Berio). Mais, par cette volonté de rendre hommage aux grands compositeurs du XVIII^e, il préfigure également une nouvelle orientation, suivie par les compositeurs du « Groupe des six » (avec notamment F. Poulenc, A. Honegger, D. Milhaud, et Germaine Tailleferre...), préfigurant le courant néo-classique.

Le 10 décembre 1916, la Sonate pour flûte, alto et harpe est donnée en concert privé chez son éditeur Jacques Durand avec la harpe chromatique de Gustave Lyon et Darius Milhaud pour interpréter la partie d'alto. La dédicace de l'oeuvre est faite à Emma Bardac (son épouse). La première audition publique (création) se fera à Paris (salle Laurent) le 9 mars 1917 (sur une harpe diatonique Érard, ce qui prouve bien qu'à cette époque, nous sommes encore dans l'exploration des possibilités des différents instruments).

La harpe chromatique : inventée en 1894 par Gustave Lyon, elle concurrence la harpe diatonique à pédales par la mise en place de deux plans de cordes croisés : un plan de cordes pour les bécarrés, un plan pour les bémols et dièses (un peu comme les touches du piano). Elle permet l'exécution de tous les traits chromatiques avec une grande vitesse, mais contrairement à la harpe diatonique, elle ne permet pas les glissandi dans tous les modes et tonalités.

II. La question du timbre

II. 1. Une formation d'une grande modernité

Tandis que les autres sonates de Debussy utilisent des instruments largement plébiscités par l'époque romantique, la Sonate pour flûte, alto et harpe recourt à une formation plus atypique, qui sera reprise un peu plus tard par d'autres compositeurs. Suite aux améliorations techniques apportées à la harpe début XX^e (harpe chromatique, par exemple), cet instrument jouit d'un intérêt renouvelé auprès des compositeurs. Les Danses sacrée et profane commandées à Debussy sont écrites pour ce nouvel instrument aux possibilités prometteuses. Ravel, de son côté, travaille également sur cet instrument dans une pièce intitulée Introduction et Allegro (pour la harpe à pédales).

Écoute 10 : Debussy - Danses sacrée et profane (1904) - mouvement 1

La légèreté de cette Sonate, dont les titres des trois mouvements sont *Pastorale*, *Interlude*, et *Final*, est en parfaite adéquation avec les choix instrumentaux. En effet, la harpe et la flûte sont connotés d'une dimension pastorale, et attachés à l'évocation directe de l'Antiquité de part leur histoire ancienne. Ils sont déjà employés par Debussy avec cette recherche de couleur dans le Prélude à l'après-midi d'un faune, Syrinx ou les Chansons de Bilitis. Initialement pensé pour le hautbois (lui aussi associé à une symbolique pastorale comme le basson) mais trop proche de la flûte au niveau de son étendue sonore, Debussy fait le choix de le remplacer finalement par l'alto ; un choix judicieux si l'on considère son écriture qui, en tant qu'instrument à cordes, s'inscrit souvent dans le prolongement des traits de harpe.

II. 2. Un compositeur à la conquête du timbre

Chez les plus grands compositeurs du début du XX^e siècle, le timbre devient une préoccupation centrale de leur travail, avec l'espoir qu'il puisse permettre un renouvellement esthétique (en rupture avec le romantisme) et susciter de nouvelles pistes quant au langage et à l'écriture musicale. Dans ce cadre, les choix de Debussy pour sa Sonate pour flûte, alto et harpe brillent par l'originalité de son effectif ; la flûte et la harpe ont déjà été expérimentés dans le Prélude à l'après-midi d'un faune et d'autres œuvres plus récentes. Debussy cherche à « employer chaque timbre à l'état de pureté [...] ». On a trop appris à mélanger les timbres ; à les faire ressortir par des ombres ou des masses, sans les faire jouer avec leurs valeurs mêmes ». L'écriture tend donc à privilégier la clarté des plans sonores et les lignes horizontales (composées en complémentarité entre les trois instruments) dans des mélodies parfois virtuoses évoquant l'arabesque (esthétique chère à Debussy). Même si dans certains passages les timbres des instruments ont tendance à fusionner, il n'est pas rare de les entendre à découvert et pour leur sonorité propre. Mais l'idée du compositeur est aussi de trouver derrière les individualités de chaque instrument une alchimie sonore qui crée de nouvelles couleurs grâce à des doublures libres (à l'unisson ou à l'octave) se rapprochant d'une écriture l'hétérophonique (cf. mes. 14 de la *Pastorale*, entre l'alto et la harpe).

II. 3. La musique française : une esthétique de la subtilité

Véritable écrin musical, cette œuvre fait preuve d'une grande maîtrise d'écriture que ce soit au niveau du rythme, du timbre et des modes de jeu, ou plus largement de la mélodie et de la forme musicale, en témoigne la grande variété des indications de caractère, de jeu et de tempo (en italien et en français).

Si l'on jette un coup d'œil au manuscrit, tout est noté de façon très précise : arabesques, petites notes, arpèges, attaques, modes de jeu (notamment pour l'alto, avec l'archet *sul ponticello*, sur le chevalet, ou sur la touche ; glissandi pour la harpe), nuances qui soulignent la volonté d'installer un climat intime par des indications le plus généralement situées dans une dynamique *piano*. Une retenue sonore, synonyme de subtilité et parfois renforcée par le recours à la *sourdine* pour l'alto, par une économie de moyens (les traits d'écriture limités dans le nombre de notes à la harpe) aux antipodes d'une esthétique du grandiose (associée à l'époque romantique).



II. 4. Une structure claire mais complexe

Le choix de composer dans le répertoire de la musique de chambre, donc pour petit effectif, et dans des proportions assez restreintes (l'oeuvre ne dépasse pas les 17 minutes pour les trois mouvements) n'empêche pas Debussy d'enrichir les formes simples d'une multitude de thèmes et de motifs qui pour certains irrigueront les mouvements voire l'oeuvre entière. Ceux-ci dominent l'écriture, mais grâce à un travail soigné sur l'ensemble des paramètres musicaux tels que les modes de jeu, les registres, le timbre, la texture, le tempo, le mètre et le rythme, la modalité, sans oublier l'harmonie (c'est à dire les accords, souvent enrichis par des 7e, 9e ou notes suspendues), les thèmes et motifs sont développés, se mélangent, se superposent, rendant la perception de la forme plus difficile. C'est particulièrement le cas pour le premier mouvement dont la structure en trois parties apparaît clairement, mais dans lequel le retour de la première partie fait entendre le retour des thèmes dans un ordre renouvelé.

III. Éléments d'analyse de l'oeuvre

III.1. Premier mouvement « Pastorale »

Repères structurels : la pastorale qui ouvre l'oeuvre s'organise en 3 parties selon un schéma assez traditionnel que l'on peut rapprocher de la forme lied : A, B, A'. Ces trois parties, équilibrées dans leurs proportions, s'éloignent cependant d'une organisation traditionnelle dans le sens où de nombreux thèmes et motifs semblent irriguer librement ce mouvement. En effet, la partie A fait entendre pas moins de six thèmes qui s'enchaînent en moins de 26 mesures ; c'est dire la complexité de perception de l'oeuvre pour un auditeur à qui Debussy offre qu'une seule écoute par thème ! La partie suivante (B), en revanche, prend le parti du contraste avec un unique thème mais qui fera rapidement l'objet d'un développement, mélangeant ses différents motifs constitutifs et ses formules d'accompagnement si caractéristiques ! Quant au retour de la partie initiale (A'), Debussy opte pour une « ré-exposition » inattendue avec des thèmes qui n'arrivent pas dans le même ordre... Pour enrober le tout et apporter une cohérence d'ensemble, quelques motifs secondaires jalonnent les 3 parties.

Parties	A						B			A'				
Mesures	1-3	3-9	9-13	14-17	18-20	21-25	26-48			48-57	58-63	63-66	66-72	72-83
Thèmes	1	2	3	4	5	6	7			2	4	5	3	1
Tonalité		Fa M	SibM	Fa M	la m	Do M	LabM	Réb	LabM	fa m	FaM	la m	Fa M	Fa M

Ce premier mouvement s'ouvre sur un arpège de harpe dont la résonance est prolongé par une mélodie douce à la flûte traversière ; le caractère est doux, rêveur et envoûtant : c'est le **thème 1**. L'ambiguïté tonale (ou modale) est créée par l'instabilité de l'intervalle initial (*solb-do*, quarte augmenté, clin d'oeil à l'accord de Tristan ?) ainsi que par la mobilité de certaines notes (*la/lab, mi/mib*).

Le début du thème se poursuit par une suite d'arpèges rapides à la flûte, dans un mouvement d'arabesque que l'on retrouve souvent chez Debussy. L'échelle de notes utilisée se rapproche de la gamme par ton (*solb, lab, sib, do, ré, mi*) et installe un climat de flottement accentué par la liberté rythmique (*rubato*) et l'absence d'accords dans l'accompagnement.

La dernière note du thème 1 à la flûte s'enchaîne sans interruption avec la première note du **thème 2** qui entre à l'alto par effet de **tuilage**. Le timbre doux et léger de la flûte cède la place au timbre de l'alto (avec sourdine et seul pour ces 3 mesures) dont la couleur est plus feutrée et mélancolique. Ce thème 2 se caractérise par la récurrence des intervalles de quarte ascendante (*à entourer*).

La fin du thème est à nouveau ponctuée par une arabesque à la flûte, sur un mode pentatonique, aboutissant à une cadence qui installe la tonalité de *fa* majeur.

Après ce bref passage tonal, le **thème 3**, peu mélodique et surtout harmonique, au climat feutré et transparent, installe à nouveau un flottement tonal (ou plutôt modal) la superposition de quintes à vide : *fa-do, ré-la, do-sol*. Celui-ci est joué dans un registre aigu à la harpe, soutenu par une nappe en quinte à l'alto et donne à ce thème une impression de transition, de part son caractère suspendu.

Ce thème s'achève sur un retour de la flûte dans un jeu d'arabesque conduisant à un mouvement cadentiel en *sib* majeur, caractérisé par une descente de quatre notes conjointes et décliné aux trois instruments. Cet élément motivique, que l'on retrouve à de multiples reprises dans la partition, prend corps dans le thème suivant, ainsi que dans les parties d'accompagnement à l'alto et à la harpe en doublure hétérophonique. Joué par la flûte, il se démarque par sa brièveté et sa simplicité : deux motifs, simplement juxtaposés : *ré, do, ré, la* (en doubles croches, incarnant un élan) suivi de la descente de quatre notes conjointes, *fa, mi, ré, do* (désinence du thème). En

contraste avec le thème précédent, le **thème 4** est efface toute ambiguïté tonale pour installer clairement la tonalité de *fa* majeur.



Répété une seconde fois de façon assez libre, le thème 4 laisse ensuite place au **thème 5**, plus animé et énergique, et qui s'étend sur une étendue de deux octaves, avec un *ré* 5 pour point culminant et un premier élan dynamique *mezzo-forte*. La texture sonore l'épaissit par un accompagnement en accords à la harpe, des trilles à l'alto.



Le thème est prolongé par le thème 6, assez proche au niveau du caractère, mais qui s'en démarque par des motifs plus conjoints et un accompagnement en accords parallèles assez riches qui déploient l'espace sonore. Un bref jeu de question / réponse s'installe entre l'alto et la flûte qui terminent en doublure à l'octave (en homorythmie). La fin du thème se caractérise par un motif de seconde et de tierce emblématique du mouvement cadentiel plagal.



La partie B présente un caractère plus espiègle, *vif et joyeux* ; elle s'ouvre sur un nouveau thème (le **thème 7**) basé sur un intervalle de quarte qui, contrairement à la partie A, sera le seul thème du passage. Au niveau rythmique, le côté dansant s'incarne dans un rythme « longue-brève » (appelé *trochée*) et dans une accentuation ferme (*sforzandi* sur les points d'orgue). À l'image du début, le thème reste assez complexe puisqu'il est composé de plusieurs motifs (au moins quatre) omniprésents sur ce passage.



L'accompagnement se fait dans un premier temps par des « roulades » accentuées à la flûte et à la harpe (mes. 26, 27) puis devient progressivement plus fourni et privilégie les figures de balancement en double croches, d'abord en quintes (à la harpe, mes. 31), puis en quarts (alto, mes. 36) quintes, sixtes ou septièmes.

Durant les 22 mesures de cette partie B, le thème 7 évolue et n'est jamais présenté sous sa forme initiale ; tantôt transposé, placé à différents un registre, il fait l'objet d'un véritable développement. Les motifs se combinent et passent d'un instrument à l'autre ; l'accompagnement se transforme, mais le caractère espiègle, sautillant et pastoral demeure. Le thème évolue progressivement pour et se réduit aux motifs 7b et 7d (à la mesure 47). Un brusque ralentissement du tempo fait entendre le motif 7c, à l'alto solo, dans une mélodie mélancolique servant de transition vers la partie A'.

La dernière partie fait donc entendre à nouveau tous les thèmes de la partie A (à l'exception du thème 6) mais dans un ordre différent. Peu de changements au niveau des thèmes, mise à part leur répartition entre les instruments du trio ; ils ne sont pas transposés et, mise à part quelques éléments de détail, leur accompagnement ne varie pas. Toutefois, Debussy apporte un soin particulier au retour du thème 1 dont l'arpège à la harpe est introduit par anticipation ; de plus, celui-ci est modifié dans sa mise en place à la harpe et à la flûte et au niveau de son harmonie. Mesures 74-75, il est associé au thème 4 avant que le mouvement ne s'achève sur le motif cadentiel de la mesure 8 qui se délite progressivement dans l'esprit d'une *coda*, passant de 7 à deux notes sur le mouvement plagal qui l'accompagne et dans un univers tonal de *fa* Majeur (à noter toutefois l'accord de 7e conclusif témoignant d'une écriture tonale moderne).

III. 2. Deuxième mouvement « Interlude »

Ce mouvement central de la Sonate est sous-titré *tempo di Minuetto*, vraisemblablement une référence à une des danses les plus en vogue à la période Baroque : le Menuet.

Repères structurels : ce mouvement présente une ambiguïté au niveau formel. Deux lectures divergentes de l'oeuvre sont possibles :

- la première avec une forme rondo en cinq parties : A, B, A, C, A, avec des parties aux proportions inégales et une ressemblance des parties B et C ; la partie C étant plus courte (12 mesures contre 31 pour B), elle ne fait pas entendre la totalité des motifs de la partie B,
- la seconde, une forme lied, plus équilibrée, soulignant davantage un découpage en 3 parties égales structurées en A, B, A'. Cette dernière partie A' regroupant les parties « A'CA' » de la proposition en forme rondo (cf. tableau formel).

Structure (lied)	A	B	A''		
Structure rondo	A	B	A'	C	A''
Mesures	1-53	54-84	85-94	95-106	107-116
Durée (mes.)	53	31	10	12	10
Armure	4b	5#	4b	5#	4b
Mètre	3/4	4/4	3/4	4/4	3/4

Détail de la structure de la forme lied (avec thèmes)

Parties	A			B				A'		
Thèmes	Th. 1	Th. 2	Th. 1	Th. 3	motif th.3	Th. 3	motif th.3	Th. 1	Th. 3	Th. 1
Mesures	1-21	22-37	38-53	54-66	67-75	75-81	81-84	85-94	95-106	107-116
Durée	21	16	15	13	8	10		10	12	10

Le climat installé par le **thème 1** au début de *l'interlude* fait très nettement écho au thème initial de la Pastorale : de nombreux points communs viennent renforcer cette impression : la même couleur modale (avec de nombreuses notes communes), l'ambiguïté de certains degrés (*mi/mib*) et de l'échelle, tempo lent, liberté rythmique, mélodie épurée et absence d'harmonisation (accords en accompagnement). L'accompagnement est assuré par l'alto qui soutient la mélodie par une note pédale de *do*.



Ce premier thème présente 3 principaux motifs :

- 1a : les cinq premières notes avec un mouvement ascendant puis descendant
- 1b : un mouvement descendant puis ascendant conjoint
- 1c : une suite de notes conjointes ascendantes avec un point culminant sur la note la plus aiguë.

Dans les différents retours du thème 1, c'est le premier motif qui est avant tout réutilisé et à certains moments, il pourra prendre des apparences différentes (ex. II/38 à la flûte). Basé sur la tonalité de *fa* mineur, le thème 1 cède ensuite la place au **thème 2** à la mesure II/22 (à la harpe, puis à la flûte) dans la tonalité de *lab* majeur.



Également composé de 3 motifs principaux, ce thème est plus vif et animé (descente de triple croches pour le dernier motif). Le caractère gracieux indiqué par Debussy s'incarne dans le rythme pointé initial joué legato et qui sera l'élément le plus récurrent, utilisé comment motif d'accompagnement.

Dès la mesure II/38, les deux thèmes font sont juxtaposés ou superposés et forme une passage de transition jusqu'au retour du thème 1 seul.



Après une transition à la flûte seule (mes. II/51-53) destinée à brouiller toute allusion tonale et laisser place une tonalité nouvelle, la partie B s'ouvre dans le ton de *si* majeur et sur une mesure à 4 temps. Introduit par un motif continu en doubles croches régulières à la harpe (ex. ci-dessus), le **thème 3** apparaît à la flûte et à l'alto (à l'octave), souligné par un glissando de harpe (mes. II/60).



Il faut souligner l'ambiguïté du motif initial du thème 3, dont la proximité avec le motif 2c (donc issu du thème 2) est évidente : cette descente de triples croches par vagues de quatre notes utilise également le registre aigu. De même, la fin du thème 3 (avec les rythmes doublement pointés) n'est pas sans rappeler la tête du thème 2 dont le rythme pointé avait déjà attiré l'attention.

Un peu plus loin (II/67), en contraste avec ce passage animé, s'installe un moment plus espiègle (noté *rubato*) où les éléments thématiques du thème 3 semblent laisser place à un développement du thème 1 mais par le biais d'un matériel motivique secondaire tels que :

- le mode de jeu staccato (notes piquées),
- l'accompagnement en arpèges syncopés à la harpe (déjà vu à II/18-19),
- le chromatisme mélodique à II/68, vu à II/51
- le motif de broderie inférieure à II/70 (alto) et II/73 (harpe), vu à II/12-13

Ce développement se poursuit par le retour du thème 3 mes. II/75), à nouveau accompagné par le motif de harpe qui s'interrompt progressivement (à II/81) pour laisser une fois de plus la place à trois mesures de transition en doubles croches *staccato* (à II/82-84) faisant entendre un motif chromatique rappelant les mesures II/51-53. Destiné à brouiller les repères de mode ou de tonalité, ce passage débouche sur le retour de la partie A. Ainsi, cette partie centrale avec son thème 3 possède les caractéristiques d'un développement et c'est peut-être à cet endroit que Debussy, qui utilise ici des formes classiques, cherche à faire évoluer les cadres à travers un renouvellement des schémas formels ?

Encore une fois, le retour officiel du thème initial est aussi anti-conformiste que le développement entendu précédemment. Le thème 1 est présenté à la harpe seul avec un accompagnement en double-croches régulières (rappelant d'ailleurs le motif d'accompagnement du thème 3) puis rejointe par la flûte et l'alto, avant d'être rapidement liquidé grâce à la répétition du motif 1c (*fa, mi, do*) qui va s'étendre jusqu'à un intervalle de septième. Un dernier soubresaut du motif dans une échelle proche de la gamme par ton (II/93-94) sert de transition vers l'ultime retour du thème 3 mesure II/95. La tonalité de *si* majeur est enrobée d'une couleur pentatonique créée par les gammes descendantes puis ascendantes à la harpe sur lesquelles le thème 3 se pose tout naturellement. Mesure II/107, c'est le dernier retour du thème 1, joué à l'alto et à la flûte à l'unisson et ponctué par une couleur nouvelle à la harpe (un accord de *solb* majeur). Dans les 6 dernières mesures, le motif 1c se dilue progressivement pour s'achever sur un unisson aux trois instruments.

III. 3. Troisième mouvement « Final »

Le titre de ce troisième marque une volonté de rupture avec les deux mouvements précédent, sous-entendant le caractère vif, enjoué, pétillant et résolu (*risoluto*) présent dès les premières mesures. Ce début entre en contraste avec les mouvements précédents par plusieurs aspects :

- la nuance *forte* initiale,
- les accents sur les pizz de l'alto
- la vivacité rythmique du motif d'accompagnement mis en place par la harpe (double-croches en quinte à vide)
- l'absence d'ambiguïté de mode ou de tonalité avec une base de *fa* mineure très claire

Cependant, il contient de nombreux clin d'œil très directs à la *Pastorale* (retour du thème initial à la fin du mouvement du *Final*) et à l'*Interlude* (reprise libre du motif issu du thème et joué à la harpe II/4-7). Ce procédé est toutefois plus profond qu'il n'y paraît puisqu'il apporte une unité à l'ensemble des trois mouvements ; celle-ci est d'ailleurs renforcée par l'utilisation récurrente de courts motifs souvent assez simples qui se ressemblent et apporte à l'auditeur cette impression de *déjà entendu*, de réminiscences inconscientes.

Si il y a un point sur lequel ce mouvement n'entre pas en opposition avec les deux précédents, c'est la forme. En effet, il s'articule également en trois parties avec un retour de la partie initiale. Et comme pour les prédécesseurs, le foisonnement thématique et motivique est au rendez-vous.

Les **deux premiers thèmes** se caractérisent par leur vivacité et fonctionnent de paire, comme si l'un répondait à l'autre. Le sentiment de ne pas avoir un thème, mais bien deux, est induit par un changement caractère et renforcé par le changement de timbre, passant de la flûte à l'alto. Tandis que le premier se singularise par un mouvement globalement descendant, le second opte pour une direction opposée et donne le sentiment d'interrompre brusquement le thème 1. Ces deux idées thématiques sont unifiés par un accompagnement en double-croches en quinte (à la harpe), mais une subtile différence appuie un changement de caractère : la quinte, juste au départ pour le premier thème, s'assombrit en devenant diminuée (cf. triton) pour le second thème.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Thème 1' and contains a short melodic phrase with a downward contour. The bottom staff is labeled 'Thème 2' and contains a longer melodic phrase with an upward contour. The bottom staff includes the tempo marking '(s.l.o.) molto moderato'. Arrows point from the text labels to the corresponding staves.

Après une courte présentation des deux thèmes, c'est le premier thème que prend le dessus subit un développement assez libre, mais majoritairement centré autour de la tête du thème (arpèges

en triolets), toujours accompagné par une flot continu de double-croches (d'abord en quintes, puis qui se réduit à un motif de tierces et de secondes). À la mesure III/27, c'est au tour du thème 2 d'être développé ; cependant, excepté la diminution rythmique des mesures III/35 et III/39, peu de changement au thème lui-même. La nouveauté est apparait dans l'accompagnement à la harpe qui fait entendre un motif rappelant explicitement les mesures 4 à 7 de l'interlude (grâce au mode de *mi*). Ce motif éphémère, qui intervient en alternance avec le thème 2 (de III/33 à III/42), est ensuite abandonné par Debussy.

La mesure III/43 marque alors une rupture par l'utilisation, à nu, de l'intervalle de triton appuyé par

Parties	A		B		A'		Pastorale / coda	
Mesures	1-32	33-47	48-75	76-85	86-97	98-108	109-111	112-120
Durée	32	15	28	10	12	11	3	9
Thèmes	Th.1 + Th. 2	Th. de l'Interlude + Th2	Th. 3	Th.1 + Th. 2 + Th. 3	Th. 1 + Th. 2	Th. 3	Th. de la Pastorale	Th. 1

un motif de deux croches accentuées, celui que l'alto avait joué à la première mesure de ce *Final*. Ce motif marqué, repris quatre fois entre la harpe et l'alto, laisse ensuite apparaître l'esquisse du **thème 3** qui sera entièrement dévoilé à la mesure III/50, deux mesures après le début de la **partie B**. À noter que, depuis le début du mouvement, c'est la première fois que l'accompagnement en double-croches s'interrompt, ce qui crée un climat plus calme.



Ce thème est simple, neutre et presque populaire dans le sens où il est construit à partir d'une petite cellule de notes, assez plastique, qui va évoluer vers un nouveau motif : *ré, do, sol, fa*. À remarquer l'accompagnement en noires régulières à l'alto (mes III/50) puis à la harpe (III/54), alternant entre un intervalle de quinte et de sixte. Le motif passe d'un instrument à l'autre ; d'abord entendu sur un mode de jeu staccato en croches, il s'anime par un jeu de doubles-croches répétées. Cet élan se calme progressivement et laisse place au retour des deux premiers thèmes, mesure III/76. Debussy, qui aime surprendre l'auditeur, fait croire à un retour de la partie A en faisant entendre les deux thèmes initiaux, mais fidèle aux codes de la forme lied, ce retour n'est que fictif puisque le retour de A ne peut se faire que dans la tonalité initiale : *fa* mineur. Les 3 thèmes font donc l'objet d'un ultime développement simultanément avant de moduler vers *fa* mineur et de créer le véritable retour de la partie initiale et du thème 1 qui sera préparé à partir de la mesure III/83.

La **partie A'** s'ouvre sur le thème 1 dans une nuance *forte* et avec un retour tempo initial. Son caractère magistral est obtenu par l'unisson de la flûte et de l'alto et par le renforcement du thème par sa répétition immédiate. Sans attendre, le thème 2 prend le relais avec, lui aussi, deux itérations consécutives. Un court développement sur la tête du thème 1 sert de transition jusqu'à l'apparition du thème 3, mesure III/98 (à nouveau introduit par les deux croches en quinte).

En guise de coda et par souci d'unité de l'oeuvre, Debussy cite le premier thème du premier mouvement (mesure III/109), dernier soubresaut de ce thème suave avant de l'interrompre énergiquement avec le thème 1 du dernier mouvement dans un bouquet final conclusif.

III. 4. La question du timbre dans l'oeuvre

La période moderne est l'époque à laquelle les compositeurs vont chercher à créer de nouveaux langages par l'exploration de nouvelles sonorités. Qu'il s'agisse des modes, du rythmes (avec l'ajout de nombreux instruments à percussions), ou du timbre, la musique va être repensée dans sa globalité. Ainsi, la formation choisie par Debussy, inédite pour son époque, témoigne de cette recherche. Mais de nombreux éléments d'écriture peuvent être relevés :

- a. une répartition équitable des rôles entre les trois instruments : les uns et les autres passant alternativement de la partie de soliste (mélodique) à une partie d'accompagnement,
- b. une mise en valeur de chaque instrument dans des passages solistes : flûte à II/52, alto à I/4, et harpe à II/85,
- c. une recherche d'effets d'orchestration par la superposition de timbres de façon originale, ex. : les notes importantes du thème de la flûte au début de la pastorale (I/3) sont doublées par des notes harmoniques à la harpe, ce qui apporte une couleur assez inouïe,
- d. des effets de timbre, telle que la transition en fondu entre la flûte et l'alto (mes. I/3-4), ou de l'alto vers la flûte (mes II/9-11), ou plus simplement le prolongement de la harpe par la flûte à la première mesure de la *Pastorale*,
- e. la mise en place de doublure hétérophonique, mêlant habilement les timbres (ex. : I/14),
- f. une unité d'écriture entre les trois instruments : les traits d'écritures spécifiques aux instruments (comme les glissandi de la harpe) sont assez limités dans leur utilisation ; cela permet à Debussy d'invertir facilement les rôles des instruments en installant des relais (cf. ex. I/42-43)
- g. les modes de jeu :
 - Flûte : legato ; détaché ;
 - Alto : sourdine (I/3-6) ; registre aigu et feutré I/3-6 ; sur la touche I/9-11 ; pizzicato II/24, III/1 ; son harmonique II/55 ; *Sul ponticello* (sur le chevalet) II/67 ; trémolos II/77-81 ; glissando I/52 ; au talon de l'archet III/43 ;
 - Harpe : harmoniques (I/3) ; accord arpégé : I/7 ; vibrato I/26 ;
- h. l'utilisation de registres inhabituels

Mais, dans cette oeuvre, la modernité se manifeste également par

- l'unité motivique (réalisée à travers des motifs très courts),
- l'écriture rythmique très libre (et précise à la fois), accompagnée de nombreuses indications (en français ou en italien), de nombreux changements de mesure et d'une accentuation en dehors des temps forts ou qui se décale par rapport à la mesure,
- des accords riches et un parcours tonal qui n'hésite pas à s'éloigner des tons voisins,
- une fusion entre le timbre et l'harmonie par l'utilisation de quintes à vides (ex. : I/9-11),

III. 5. Un équilibre entre tradition et modernité

Respect de la tradition	modernité du langage
nombre de mouvement	
formes simples et bien équilibrée	complexité de la thématique
Respect du cadre des tonalités (<i>fa</i> Maj. ou <i>fa</i> mineur)	Nombreuses allusions à des modes, et ambiguïté tonalité ou modale
tradition française (cf. César Franck) de l'unité motivique des oeuvres	réduction des motifs à de simples tournures intervalliques (la seconde, par exemple), cela apporte une proximité entre les motifs et de l'unité aux trois mouvements
	mesures changeantes et complexes (ex. 18/16)
	Complexité rythmique
	Traitement du timbre et du rôle des instruments

III. 5. Conclusion

À travers cette oeuvre, l'idée de Debussy est certes de se tourner vers le passé, en rendant hommage aux grands compositeurs (comme le fera Maurice Ravel en 1919 avec le *Tombeau de Couperin*) et en reprenant un certain nombre de traditions française (notamment au niveau formel), mais il s'agit peut-être davantage de s'appuyer sur la tradition afin de s'en inspirer et ainsi dépasser les modèles de l'époque. L'écriture fine et précise de Debussy, son goût pour le timbre et la recherche de sonorités nouvelles et sa volonté d'élargir les cadres formels sont autant de points qui reflètent la modernité de son approche. Cette oeuvre n'incarne pas un désir de rupture mais la volonté de s'inscrire dans une tradition et de la faire évoluer. Cette oeuvre est plutôt le lieu d'une expression musicale que Debussy, au soir de sa vie, ramène à la quintessence, en accord avec le désir qu'il exprimait dès 1913 : « Épurons notre musique, appliquons-nous à la décongestionner, cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons-nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement de motifs et de dessins superposés. » À ce titre, la Sonate pour flûte, alto et harpe symbolise l'incarnation incarnation de cette ultime volonté.

Ressources web :

Padlet : https://padlet.com/julia_rustique/gy6dif06cv2b

Suivi de partition : <https://youtu.be/ml-wlmMNU6c>

ICM : <http://icm-musique.fr/le-blog/archives/les-musts-de-dj-phil-n3-debussy-sonate-pour-flute-alto-et-harpe/>

Vidéo pédagogique ? <https://youtu.be/8LIGGPSznmg>

1er mouvement : Pastorale

Guide d'écoute : http://digital.philharmoniedeparis.fr/CMDA/CMDA000004800/?_sc=RESSOURCES

Son catalogue d'oeuvre est aussi important que varié :

- oeuvres pour piano (seul à 2 ou 4 mains, ou deux pianos),
- musique de chambre (petit effectif : sonate, trio, quatuors...),
- musiques pour orchestre (2 concertos pour piano et un pour violon...),
- oeuvres scéniques (ballets...),
- musiques de film, de télévision, de radio
- oeuvres pour voix (mélodies ou oeuvres de plus grande ampleur telle que la Cantate de Narcisse en 1937),
- oeuvres lyriques (des opéras tels que La petite sirène, en 1957 ou Le Maître en 1959, encore les 4 opéras de poche de 1955 au programme).

Les principales oeuvres du compositeur

Œuvres pour piano

- 1888-1889 : Petite Suite, pour piano à 4 mains
- 1888-1891 : Arabesques
- 1890-1905 : Suite bergamasque
- 1903 : Estampes
- 1904 : Masques
- 1904 : L'Isle joyeuse
- 1904 : Images - Livre I
- 1906-1908 : Children's Corner
- 1907 : Images - Livre II
- 1909-1912 : Préludes
- 1914-1915 : Six épigraphes antiques, pour piano à 4 mains
- 1915 : En blanc et noir, pour 2 pianos à 4 mains
- 1915 : Études

Musique de chambre

- 1893 : Quatuor à cordes en sol mineur
- 1913 : Syrinx, pour flûte
- 1915 : Sonate pour violoncelle et piano
- **1915 : Sonate pour flûte, alto et harpe -> oeuvre au programme du bac**
- 1916-1917 : Sonate pour violon et piano

Œuvres symphoniques

- 1892-1894 : Prélude à l'après-midi d'un faune
- 1897-1899 : Nocturnes
- 1903-1905 : La Mer
- 1905-1912 : Images pour orchestre

Musique de ballet

- 1912 : Jeux
- 1913 : La Boîte à joujoux

Œuvres lyriques

- 1884 : L'Enfant prodigue. cantate sacrée sur un livret d'Édouard Guinand.
- 1888 : La Damoiselle élue : « La damoiselle élue s'appuyait sur la barrière dur du Ciel », cantate sur un livret de Dante Gabriel Rossetti (orchestrée en 1902).
- 1893-1902 : Pelléas et Mélisande, drame lyrique en cinq actes sur un livret de Maurice Maeterlinck.
- 1908-1916 : La Chute de la maison Usher et Le Diable dans le beffroi, deux opéras (inachevés) en un acte, d'après Edgar Allan Poe traduit par Charles Baudelaire.
- 1911 : Le Martyre de saint Sébastien, mystère en cinq actes sur un livret de Gabriele D'Annunzio.

Méodies

- 1888 : Ariettes oubliées d'après Verlaine
- 1887-1889 : Cinq poèmes de Charles Baudelaire
- 1891 : Fêtes galantes (premier recueil) d'après Verlaine
- 1891 : Trois mélodies d'après Verlaine
- 1897-1899 : Trois chansons de Bilitis d'après Pierre Louÿs
- 1904 : Fêtes galantes (second recueil) d'après Verlaine
- 1904 : Trois chansons de France d'après Charles d'Orléans et Tristan L'Hermite
- 1909 : Trois chansons de Charles d'Orléans
- 1904-1910 : Le Promenoir des deux amants d'après Tristan L'Hermite
- 1910-1911 : Trois ballades de François Villon
- 1913 : Trois poèmes de Stéphane Mallarmé