

LES PRÉLUDES POUR PIANO DE CLAUDE DEBUSSY : UNE ŒUVRE MUSICALE QUI FAVORISE LE DÉVELOPPEMENT MUSICAL ET PIANISTIQUE DE TOUT ÉTUDIANT DE NIVEAU UNIVERSITAIRE

Francis Dubé

Francis Dubé a étudié le piano auprès de Michèle Royer, Robert Weisz, Marc Durand et Claude Labelle. De plus, il s'est perfectionné à Paris avec Monique Deschaussées, pédagogue de réputation internationale et auteure de cinq livres. Il poursuit, en ce moment, un doctorat en éducation musicale à l'Université Laval sous la supervision de Marie-Michèle Boulet. Il s'intéresse à la micro-analyse dans le processus de mémorisation d'une partition de piano.

Passionné de pédagogie, Francis Dubé enseigne depuis plusieurs années à de jeunes pianistes prometteurs. Certains de ses étudiants ont remporté de prestigieux prix dont le prix d'Europe 1998 et le premier prix de l'Orchestre symphonique de Montréal 2000. Il enseigne le piano depuis 1998 à la Faculté de musique de l'Université Laval.

Comme pianiste, Francis Dubé s'est produit avec plusieurs instrumentistes et chanteurs. Il a enregistré notamment, pour la compagnie ATMA, un disque avec Figaro, un quatuor de voix d'hommes et piano.

Résumé

Les vingt-quatre *Préludes pour piano* de Claude Debussy occupent une place de choix dans l'œuvre du compositeur. Riches sur le plan expressif, variés sur le plan des difficultés et des apprentissages, ces préludes résument une écriture qui a révolutionné le langage musical du XX^e siècle.

Cet article traite tout d'abord des nouveautés musicales et pianistiques qui caractérisent l'écriture du compositeur français. On y explique, à l'aide d'exemples choisis parmi ses préludes pour piano, comment Debussy renouvelle l'harmonie, la forme, le rythme, le son, le timbre ainsi que la mélodie. Ensuite, un parallèle est établi entre les *Préludes* pour piano de Chopin et ceux de Debussy. On y mentionne également les divers thèmes qui ont inspiré le compositeur dans cette œuvre. Finalement, cet article démontre comment l'étude de ces préludes permet de développer la palette sonore, les nombreux touchers pianistiques, les diverses techniques de piano, l'interprétation de textures contrapuntiques et de rythmes complexes de même que l'emploi des trois pédales.

Introduction

Pianiste de formation, c'est d'abord par le biais de son instrument que Debussy exprime ses rêves et affirme ses convictions musicales. Son œuvre pianistique en est une principalement de maturité où couleur tonale, timbre, forme et temps musical apparaissent sous un jour nouveau.

Les vingt-quatre *Préludes pour piano* de Claude Debussy sont considérés comme l'une de ses œuvres majeures. Composés entre 1909 et 1912, ils résument une écriture musicale qui met fin à trois siècles d'harmonie fonctionnelle. Poète du son et maître de la liberté, Debussy renouvelle, avec ses préludes, cette forme musicale et exploite les richesses sonores de son instrument. Ces vingt-quatre préludes constituent donc l'œuvre idéale pour comprendre l'écriture de celui qui a révolutionné le langage musical du XX^e siècle et qui a engagé la musique dans une nouvelle direction. Un apprentissage approfondi de ces préludes ne peut qu'enrichir le développement musical et instrumental de tout pianiste en formation.

L'écriture musicale de Claude Debussy

La musique de Claude Debussy symbolise une ère nouvelle dans l'esthétique musicale du XX^e siècle. En cherchant à créer un univers sonore à l'aide de timbres et de sons, Debussy libère l'art musical des conventions tonales de l'époque. Pour lui, seul le plaisir de l'oreille dicte les lois harmoniques, thématiques et de développement formel. Comme il le dit lui-même : « Il n'y a pas de théorie : il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle¹. » Cependant, cette nouvelle conception de l'esthétique musicale nous a forcés à écouter la musique différemment et a orienté les compositeurs du XX^e siècle vers de nouvelles voies : celles de l'émancipation et du choix de leurs propres moyens d'expression.

Selon Jean et Brigitte Massin, Debussy est un « pionnier de l'art contemporain [...] [et] se refuse à adopter une forme pré-existante à l'œuvre, recherche une écriture qui échappe enfin à la tyrannie tonale, sans les asservir obligatoirement à des thèmes [...] Dans cette optique, il est le premier compositeur à se préoccuper d'une image sonore globale de l'œuvre musicale [...] ² ».

Toutefois, certains contemporains de Debussy se sentent déroutés par l'originalité et le côté avant-gardiste du compositeur. Plusieurs le qualifient même de révolutionnaire. En fait, en partant d'un langage connu pour élaborer le sien et en utilisant un matériel tonal pour créer une musique atonale, Debussy provoque une certaine révolution. Mais, il s'agit d'un

1 Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy* (Paris : Julliard, 1960), p. 34.

2 Jean et Brigitte Massin, *Histoire de la musique occidentale* (Paris : Fayard, 1985), p. 957.

changement bien pacifique car le compositeur français n'abandonne pas la notion tonale, il la redéfinit. D'ailleurs, son attachement pour les musiques et modes anciens en témoigne.

On me qualifie de révolutionnaire, mais je n'ai rien inventé. J'ai tout au plus présenté des choses anciennes d'une nouvelle manière. Il n'y a rien de nouveau en art. Mes enchaînements musicaux, dont on parle si diversement, ne sont pas des inventions. Je les ai déjà tous entendus. Pas dans les églises. En moi-même. La musique est partout. Elle n'est pas enfermée dans des livres³.

Même si les audaces musicales de Claude Debussy mettent de nombreuses années à être acceptées, rien ne parvient à freiner son originalité. Comme il le dit : « *Je travaille, à des choses qui ne seront comprises que par les petits-enfants du XX^e siècle; eux seuls verront que "l'habit ne fait pas le musicien"* ⁴. »

Voyons maintenant pourquoi l'écriture musicale de Debussy est souvent qualifiée de révolutionnaire.

L'harmonie

L'harmonie, à l'époque de Debussy, est encore dépendante de l'ordre tonal, cet héritage harmonique où tensions musicales vont de pair avec préparations et résolutions. Mais le compositeur français s'oppose aux restrictions qu'impose cette pratique en déclarant :

Ce qu'on pourrait souhaiter de mieux à la musique française c'est : de voir supprimer l'étude de l'harmonie telle qu'on la pratique à l'école et qui est bien la façon la plus solennellement ridicule d'assembler des sons. Elle a, de plus, le grave défaut d'unifier l'écriture à un tel point que tous les musiciens, à quelques exceptions près, harmonisent de la même manière⁵.

À la lumière de cette citation, il n'est donc pas étonnant de constater que l'une des principales caractéristiques de l'écriture de Claude Debussy est de briser l'ordre tonal sans toutefois renier les principes de la tonalité. Ses préludes pour piano, par exemple, sont souvent écrits dans une tonalité spécifique tout en s'éloignant beaucoup de la tonalité de base. Comme l'affirme Françoise Gervais : « [...] la façon dont cette tonalité est employée représente une démarche absolument originale et nouvelle⁶ ».

3 Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (Paris : Gallimard, 1987), p. 285.

4 Edith Weber, *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle* (Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1965), p. 7.

5 Debussy, p. 65.

6 Françoise Gervais, « Debussy et la tonalité », *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, p. 98.

Une autre des caractéristiques du système harmonique à l'époque de Debussy est d'affirmer la tonalité d'un morceau dès le début. Or, le jeune compositeur français se distancie rapidement de cette pratique en cherchant à noyer le ton dès le commencement de la pièce. Le prélude *Voiles* en est un bel exemple. Écrit dans la tonalité de *do majeur*, *Voiles* commence néanmoins par une *gamme par ton* qui vient brouiller le sens tonal de la pièce (voir exemple 1). En outre, pour noyer le ton, Debussy ne cherche plus la résolution d'accords. Il dit d'ailleurs : « Accords incomplets, flottants. Il faut noyer le ton. Alors on aboutit où on veut, on sort par la porte qu'on veut. D'où agrandissement du terrain⁷. »

EXEMPLE 1. Debussy, *Voiles*, mes. 1-4, 1^{er} livre de *préludes* (London : United Music Publishers Ltd, [s.d.]), p. 3.

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

The musical score shows the first four measures of Debussy's 'Voiles'. It is in 2/4 time and marked 'Modéré (♩ = 88)'. The tempo instruction is '(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)'. The right hand plays a 'gamme par ton' (scale by tone) starting on G4, moving up and then down. The dynamics are marked 'p très doux' in the first measure, 'p' in the second, and 'più p' in the third. The bass line is mostly silent, with a few notes in the first measure.

Autre particularité de l'écriture harmonique du maître français : composer une pièce autour d'une « note tonique » sans son accord de dominante. La tonique se trouve alors privée de son principal support harmonique. Il arrive même que cette note principale ne corresponde plus, ni à la tonique, ni à la dominante. Cette technique d'écriture est utilisée dans le prélude *Les sons et des parfums tournent dans l'air du soir* où tout tourne autour du *do dièse* pendant les seize dernières mesures alors que le prélude est composé en *la* (voir exemple 2). Selon Françoise Gervais, « ces différentes pratiques démontrent que, non seulement le besoin de la présence d'une tonique n'est plus éprouvé, mais que l'existence de cette tonique n'est pas nécessaire à la cohésion et à la continuité du discours musical⁸. » Ainsi, Debussy se distancie du monde de la tonalité pour écrire davantage dans une *note-son* ou *note-ton*⁹ et ouvre, du coup, la porte à de nouvelles techniques d'écritures.

⁷ Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy* (Paris : Julliard, 1960), p. 32.

⁸ Françoise Gervais, p. 100.

⁹ Jean Barraqué, « Debussy : ou l'approche d'une organisation autogène de la composition », *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, p. 95.

EXEMPLE 2. Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, mes 42-49, 1^{er} livre de *préludes*, p. 15.

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'Tranquille et flottant', shows measures 42-45 with a piano (pp) dynamic. The second system, labeled 'Tempo', shows measures 46-48 with a piano (p) dynamic. The third system, labeled 'En retenant', shows measure 49 with a piano (pp) dynamic and a 'léger' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dans le même ordre d'idées, Debussy affectionne tout particulièrement la gamme hexatonique appelée aussi *gamme par tons entiers*. Ce mode lui permet de s'éloigner de l'emprise harmonique des notes principales du système tonal. Le meilleur exemple pour démontrer cette technique d'écriture est le prélude *Voiles* où la gamme par ton est omniprésente du début jusqu'à la fin du morceau.

Debussy privilégie également l'emploi de divers modes anciens tels que les modes dorien, phrygien et lydien. Ces modes anciens permettent au compositeur de teinter sa musique de couleurs originales et de l'éloigner des contraintes tonales. En outre, ces modes offrent à Debussy la possibilité de mieux traduire musicalement certaines atmosphères inspirées des civilisations anciennes. Le prélude *Canope* est un exemple de ce procédé d'écriture. Une canope est une urne funéraire égyptienne et Debussy débute son prélude *Canope*, à la fois,

sur un mode mineur et dorien sur *ré* pour amener l'auditeur à se replonger dans une ère tout aussi ancienne que l'objet dépeint (voir exemple 3).

EXEMPLE 3. Debussy, *Canope*, mes. 1-5, 2^{ème} livre de *préludes*, p. 55.

Très calme et doucement triste Cédez . . //

pp *p* *pp*

Mouv^t

pp

Debussy aime créer des climats musicaux particuliers. Pour ce faire, il prend souvent l'emploi de notes pédales pour l'aider à produire des climats stagnants et obsessionnels ou simplement pour accentuer un certain flou harmonique dans ses compositions. Le prélude *Des pas sur la neige* est un exemple concret de ce choix d'écriture (voir exemple 4).

EXEMPLE 4. Debussy, *Des pas sur la neige*, mes. 1-3, 1^{er} livre de préludes, p. 22.

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux* *più pp*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

Debussy aime également créer des climats de suspens en utilisant des successions d'accords de septième sans chercher à les résoudre. Parfois, il affectionne même l'enchaînement parallèle de plusieurs accords, appartenant à des tonalités différentes, pour traduire en musique ce fameux climat de suspens. Le prélude *La Cathédrale engloutie* en est un bel exemple (voir exemple 5).

EXEMPLE 5. Debussy, *La Cathédrale engloutie*, mes. 1-3, 1^{er} livre de préludes, p. 38.

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)

pp

D'autres procédés d'écriture ont permis à Debussy de révolutionner le langage musical du XX^e siècle : le parallélisme, la bitonalité, le pentatonisme, l'emploi de la gamme arabe, etc. Leurs utilisations ont aussi contribué à élargir le cadre harmonique de l'époque mais les limites de cet article nous obligent à seulement les nommer.

En résumé, Debussy ne cherche pas à détruire l'héritage harmonique légué par ses prédécesseurs. Il cherche plutôt à l'enrichir de nouvelles couleurs et atmosphères.

Je ne crois plus à l'omnipotence de votre sempiternel do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. Il ne faut pas l'exclure, mais lui donner de la compagnie, depuis la gamme à six tons jusqu'à la gamme à vingt et un degrés... Avec les vingt-quatre demi-tons contenus dans l'octave, on a toujours à sa disposition des accords ambigus, qui appartiennent à trente-six tons à la fois¹⁰.

¹⁰ Massin, p. 954-955.

La forme

Debussy a largement contribué à l'éclatement des modèles traditionnels de la forme. Il refuse que la forme réponde systématiquement à une succession et une progression d'enchaînements ou à des structures thématiques. Il préfère plutôt un déroulement musical soumis à l'imagination, au sous-entendu, à la poésie des sons où seul le thème dicte cette forme. En fait, sa conception de la forme est davantage liée au sujet qu'à une forme architecturale. De plus, Debussy utilise parfois des motifs qui, une fois additionnés les uns aux autres, donnent une structure qui détermine la forme. Dans une lettre écrite à son éditeur Durand en 1907, Debussy dit : « Je me persuade de plus en plus que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. *Elle est de couleurs et de temps rythmés*¹¹. »

Toutefois, ce décloisonnement de la forme chez Debussy lui attire souvent des critiques acerbes du milieu musical de l'époque. En fait, plusieurs musiciens reprochent carrément un manque de forme à ses compositions. Vincent-d'Indy va même plus loin en affirmant : « Cette musique ne vivra pas, car elle n'a pas de forme¹². »

Notons également que cet éclatement de l'harmonie et de la forme chez Debussy amène le compositeur à traiter le *développement* thématique différemment. Plutôt que de construire un développement thématique comme autrefois, Debussy vise davantage à exploiter la variété des couleurs et des richesses sonores possibles de chacun des motifs musicaux. Ainsi, chaque œuvre répond à ses propres lois du développement et nous éloigne de celui issu du classicisme.

Le rythme et le temps musical

Debussy apporte du sang neuf à la conception du rythme et du temps musical. Pour lui, seul l'objet dépeint musicalement détermine la forme, le développement, l'harmonie et le rythme. En fait, sa conception du rythme est dépendante du mouvement qu'il souhaite donner à l'objet en question. Cependant, Debussy ne cherche pas, à tout prix, à innover sur le plan rythmique. Il vise plutôt à traduire musicalement le thème choisi avec le plus de fidélité possible. Voici comment Halbreich résume l'apport de Debussy sur le plan du rythme :

C'est là aussi qu'il a pu le mieux libérer la phrase mélodique de la tyrannie de la barre de mesure, mettre fin à la périodisation symétrique des classiques, introduire dans la musique une variété infinie de structures rythmiques, généraliser l'emploi de toute une gamme de

11 Harry Halbreich, *Claude Debussy, analyse de l'œuvre* (Paris : Fayard, 1980), p. 539.

12 Massin, p. 954.

valeurs irrationnelles, bref, rattraper à lui seul les siècles de retard qu'avait pris l'élément rythme dans la musique occidentale¹³.

Debussy aime souvent représenter des personnages féeriques dans ses œuvres (*La fille aux cheveux de lin*, *Puck*, *Ondine*). Ces personnages imaginaires lui permettent, entre autres, d'ignorer la présence de l'homme dans ses compositions. Ainsi, sa musique n'est plus soumise au rythme biologique de l'homme et à sa dimension temporelle. Le temps musical peut, dès lors, apparaître sous un jour nouveau. De plus, en supprimant le jeu des tensions-détentes du cœur et de l'expérience humaine, Debussy ouvre la porte au statisme de l'harmonie et du rythme. Maintenant, chaque section peut commencer et se terminer comme cela lui convient et sa musique donne l'impression, alors, d'être plongée dans l'espace. Cette notion de distance et d'espace est constante dans sa musique pour piano et le prélude *Feux d'artifice* en est un exemple (voir exemple 6).

EXEMPLE 6. Debussy, *Feux d'artifice*, mes. 13-16, 2^{ème} livre de préludes, p. 68.

13 Halbreich, p. 548.

Le timbre et le son

Le son et le timbre sont souverains chez Claude Debussy. Par ailleurs, sa conception esthétique du son est d'inspiration orientale, c'est-à-dire qu'il compose davantage avec des sons qu'avec des notes.

Il est très important de souligner que cette vision qu'à Debussy du son a grandement fait évoluer le traitement sonore du piano. Le compositeur français y exploite la lumière du son, tel le peintre avec les couleurs. Chez lui, le son se fait timbre et le piano devient alors un orchestre de timbres répondant à ses besoins descriptifs. Il s'agit, en fait, d'une révolution sonore qui ne permet plus aucun retour vers le passé.

Comme interprète, Debussy est également envoûté par le son. À ce propos, le pianiste Émile Vuillermoz, contemporain de Debussy, a laissé un témoignage du jeu pianistique du compositeur :

Lui aussi aime palper, manier et pétrir sa musique, lui aussi aime la faire couler dans ses mains comme un avaré faisant ruisseler des pièces d'or entre ses doigts pour en entendre que le tintement magique [...] Sous son doigt, le marteau percute précautionneusement la corde... Debussy s'intéresse aux longues résonances, il guette leur trajectoire dans l'espace jusqu'à l'évanouissement du dernier son harmonique¹⁴.

La pianiste française Marguerite Long a eu l'occasion de jouer pour Debussy et de l'entendre en concert. Elle décrit son jeu pianistique comme suit : « Il jouait presque tout en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense, sans aucune dureté de l'attaque. L'échelle de ses nuances allait du triple pianissimo au forte, sans jamais arriver à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se fût perdue¹⁵. »

La mélodie

Il est intéressant de constater que les innovations de Debussy sur le plan de la tonalité et de l'ordre harmonique de l'accord laissent plus de place à ses mélodies. En fait, tout devient mélodie chez lui car celle-ci n'est plus dépendante des fonctions harmoniques. Résultat : c'est plutôt la mélodie qui entraîne l'harmonie à sa suite. Dès lors, certains passages harmoniques ne deviennent même qu'une simple superposition de mélodies.

Toutefois, comme l'harmonie n'a plus la fonction de supporter la mélodie, celle-ci se tourne maintenant vers le rythme pour la seconder. Comme le souligne Françoise Gervais : « Le rythme est, par son essence, beaucoup plus proche de la mélodie que ne l'est

¹⁴ François-René Tranchefort, *Guide de la musique de piano et de clavecin* (Paris : Fayard, 1987), p. 290.

¹⁵ Tranchefort, p. 289.

l'harmonie. Son autonomie, sa mobilité, sa structure basée sur des rapports et proportions internes, le désignent comme un "alter ego" de la mélodie [...]»¹⁶.

Les *Préludes pour piano* de Claude Debussy

Sur le plan historique, le prélude apparaît au XVI^e siècle, pour la première fois, comme une pièce instrumentale de style improvisé indépendante du *cantus firmus*. Plus tard, à l'époque baroque, le prélude sert à introduire une autre œuvre ou un groupe de pièces sans lien direct avec lui, tels le prélude qui ouvre les *Suites anglaises* ou les *Préludes et fugues* de J. S. Bach. Par la suite, d'autres compositeurs, dont Clementi et Hummel, se sont aussi intéressés à cette forme musicale. Mais c'est Chopin, avec ses *Préludes*, opus 28, qui l'utilise pour la première fois comme une forme indépendante ne tenant pas lieu d'introduction à autre chose. Soixante-dix ans plus tard, Claude Debussy succède au maître polonais en composant vingt-quatre préludes répartis de manière égale en deux cahiers.

Les *Préludes de Chopin versus les Préludes de Debussy*

Les préludes pour piano de Debussy diffèrent de ceux de Chopin à maints égards. D'abord, les préludes du maître polonais sont, en quelque sorte, des instantanés d'états d'âme. Ceux du maître français sont davantage destinés à traduire une atmosphère et sont « l'équivalent sonore du sujet¹⁷ ». Chopin écrit ses préludes dans les vingt-quatre tons; Debussy privilégie plutôt certaines tonalités telle *fa majeur*. Certains préludes du compositeur romantique s'exécutent en quelques secondes alors que ceux de son successeur ont une durée de trois à sept minutes.

L'une des différences majeures entre les préludes de Chopin et de Debussy sont les titres. Le Polonais n'en a inscrit aucun alors que le Français les a titrés, entre parenthèses, à la toute fin de chaque prélude. Peut-être veut-il nous dire que ce sont des « *préludes à* » quelque chose comme le « *Prélude à* » *l'après-midi d'un faune* ? Marguerite Long voit plutôt cet ajout de titre, à la fin de la pièce, comme un post-scriptum car elle considère que sa musique peut se passer de titres tant elle est parlante. Alfred Cortot, qui a aussi connu Debussy, croit plutôt que cette typographie originale s'inspire d'une pratique purement symboliste à la Mallarmé, « [...] comme s'il paraissait désirer que le plaisir du lecteur soit de deviner le sentiment qu'il décrit musicalement et que, de la vérification d'une sensation juste, naisse une sorte d'épanouissement intime¹⁸ ». Le biographe de Debussy, François Lesure, dit que l'endroit inusité du titre signifie peut-être que le compositeur veut en

16 Françoise Gervais, p.102.

17 Tranchefort, p. 307.

18 Alfred Cortot, *La musique française de piano* (Paris : Presses universitaires de France, 1948), p. 41.

minimiser l'impact sur l'interprète, « à la limite pour lui laisser la liberté d'en préférer un autre¹⁹ ».

Chose certaine, la forme prélude offre à Debussy la liberté d'écrire une musique aux allures improvisées qui correspondent à sa personnalité artistique. Cette forme lui permet également de réaliser des condensés poétiques sans obligation de développement.

Ses sources d'inspiration

Les préludes de Debussy font allusion à diverses sources d'inspiration : la nature, les pays étrangers, les civilisations anciennes, le monde féerique, l'humour et les personnages irréels. La nature est aux premières loges avec la « terre » (*Feuilles mortes, Bruyères, Des pas sur la neige*), la « mer » (*La Cathédrale engloutie, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, Voiles*), et l'« air » (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Brouillards, Le vent dans la plaine*). Debussy a toujours eu une fascination pour les pays étrangers dont l'Extrême-Orient (*La terrasse des audiences du clair de lune*), l'Espagne (*La sérénade interrompue, La Puerta del Vino*) et l'Italie (*Les collines d'Anacapri*). Il est aussi fasciné par les civilisations anciennes et tout particulièrement l'Antiquité gréco-égyptienne (*Danseuses de Delphes, Canope*). La magie des personnages féeriques est aussi présente (*Danse de Puck, Les Fées sont d'exquises danseuses, Ondine*). Son attirance pour l'humour typiquement anglo-saxon s'ajoute à ses autres sources d'inspiration (*Minstrels, General Lavine-eccentric, Hommage à S. Pickwick*). Finalement, le personnage irréel *La fille aux cheveux de lin* et les préludes *Feux d'artifice* et *Tierces alternées* (pièce annonçant les deux cahiers d'études qui suivront trois ans plus tard) complètent la série²⁰.

Ce que développe, chez l'interprète, l'étude des *Préludes pour piano* de Debussy

Avant d'énoncer ce que favorise l'étude des *Préludes* chez les pianistes, il est important de souligner que la variété des difficultés techniques qu'on y retrouve, la diversité des moyens d'expression qu'on peut exploiter et leur durée relativement courte permettent d'enseigner cette œuvre à des étudiants pianistes inscrits aux divers programmes d'études universitaires : baccalauréat (concentration instrumentale, éducation musicale ou histoire de la musique) et maîtrise (interprétation ou didactique instrumentale). À titre d'exemples, un étudiant pianiste en première année de baccalauréat en éducation musicale pourrait travailler *Bruyères*; un autre inscrit en dernière année de baccalauréat en concentration instrumentale pourrait travailler quelques préludes dont certains révèlent de plus grandes exigences techniques comme *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* ou *Les tierces alternées*;

19 François Lesure, *Claude Debussy : Biographie critique* (Paris : Klincksieck, 1994), p. 316.

20 Halbreich, p. 580.

finalement, un étudiant à la maîtrise en interprétation pourrait présenter l'intégrale d'un des deux cahiers.

L'essentiel de l'œuvre pour piano de Debussy fut réalisé pendant sa troisième période de vie créatrice, soit entre 1902 et 1912. Cela signifie que la démarche créatrice de Debussy a eu le temps de mûrir lorsqu'il s'attaque à l'écriture de ses préludes. Bref, cette œuvre révèle un art à son apogée.

Nous l'avons vu, les *Préludes pour piano* de Claude Debussy dressent un excellent portrait de son écriture musicale et représentent donc l'œuvre idéale pour la découvrir et l'étudier. Mais cette œuvre peut également favoriser, chez l'étudiant pianiste, l'apprentissage et le développement de divers éléments musicaux tels : 1) la palette sonore et les nombreux touchés pianistiques; 2) les diverses techniques de piano; 3) l'interprétation de textures contrapuntiques et de rythmes complexes ainsi que l'emploi juste du rubato; 4) l'interprétation des mélodies debussystes; 5) l'utilisation des trois pédales.

La palette sonore

Debussy exploite, avec ses préludes pour piano, toutes les ressources sonores de l'instrument. Les nuances vont de *fff* (*Les collines d'Anacapri*) à *ppp* (*Danseuses de Delphes*, *La terrasse des audiences du clair de lune*, etc.). En employant diverses techniques d'écriture, le piano devient un réel orchestre aux timbres variés qu'il faut reproduire à l'aide de touches d'ivoire et de marteaux. Ne citons que quelques exemples : la guitare (*La sérénade interrompue*), le tambour (*Général Lavine-eccentric*), les cloches (*La Cathédrale engloutie*), la flûte (*Les collines d'Anacapri*), le cor (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*), etc. Voilà le principal défi qui attend, sur le plan sonore, l'interprète de cette œuvre !

De plus, ces préludes obligent l'interprète à trouver une infinie variété de touchers pianistiques pour traduire avec fidélité l'ensemble des atmosphères et caractères contenus dans ces pièces. Chacun des préludes regorge d'indications spécifiques dont le pianiste doit s'inspirer pour donner vie à son interprétation. Par exemple, les indications « *expressif et tendre* » et « *expressif et douloureux* » (*Des pas sur la neige*) nécessitent des touchers différemment expressifs. Chacune de ces nombreuses indications stimule l'imagination et contribue à développer la palette sonore d'un interprète comme peu d'œuvres peuvent le faire.

Les diverses techniques pianistiques

Debussy arrive peu de temps après Liszt et Chopin mais traite la virtuosité pianistique d'une manière différente. Chez Debussy, tout est atmosphère et ambiance sonore même s'il maintient les exigences techniques développées par les romantiques. Alfred Cortot dit à ce

sujet : « Cette conception si neuve du caractère et du pouvoir de l'instrument confère à la technique pianistique de Debussy une personnalité poétique qui la garde de se confondre, même extérieurement, avec la virtuosité intensive de Liszt ou de Chopin, dont elle est née [...]»²¹. » Cette conception de la virtuosité exige plus que jamais de l'interprète que sa technique soit au service de la musique.

De plus, Debussy s'est débarrassé des « modèles » de virtuosité hérités du XIX^e siècle pour en inventer d'autres plus conformes à son monde sonore. Ainsi, plusieurs préludes renferment des difficultés pianistiques nouvelles avec lesquelles le pianiste doit se familiariser pour arriver à les surmonter. Comme le dit Robert Schmitz : « It is proverbial that Debussy's piano works do not "fall under the fingers"; each new work brings a new set of technical problems, a new form of virtuosity to conquer²². »

L'interprétation de textures contrapuntiques et de rythmes complexes

L'écriture musicale de Debussy est remplie de textures contrapuntiques complexes obligeant l'interprète à acquérir un sens aigu des plans sonores. L'interprète de ces préludes doit souvent obtenir deux à trois sonorités différentes, à la fois, avec la même main. À titre d'exemple, la main droite dans *Danseuses de Delphes* doit faire ressortir un chant situé à l'intérieur d'un accord de quatre sons (voir exemple 7).

²¹ Cortot, p. 24.

²² Robert Schmitz, *The Piano Works of Claude Debussy* (New York : Duell, Sloan and Pearce, 1950), p. 36.

EXEMPLE 7. Debussy, *Danseuses de Delphes*, mes.1-4, 1^{er} livre de préludes, p. 1.

Lent et grave (♩ = 44)
doux et soutenu

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Lent et grave' with a quarter note equal to 44 beats. The performance instruction is 'doux et soutenu'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first two measures feature a complex rhythmic pattern with dotted notes and rests. The third and fourth measures continue this pattern with a series of piano (*p*) markings and hairpins. The second system shows a continuation of the piece, starting with a piano (*pp*) dynamic. It includes a 7-measure rest in the right hand, indicated by a large '7' and a bracket, before resuming the melodic line.

Les nouvelles difficultés rythmiques rencontrées dans ces pièces exigent de l'interprète une réflexion et une adaptation constantes. La difficulté d'interpréter adéquatement certaines structures rythmiques (*Les collines d'Anacapri* : $12/16 = 2/4$; voir exemple 8), certaines périodisations symétriques nouvelles (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* : $3/4$ et $5/4$; voir exemple 9) ou simplement de jouer habilement toute une série de valeurs asymétriques (*Feux d'artifices*; voir exemple 10) obligent le pianiste à s'ajuster à de nouvelles difficultés et à élargir ses connaissances rythmiques.

EXEMPLE 8. Debussy, *Les collines d'Anacapri*, mes. 1-4, 1^{er} livre de préludes, p. 16.

Musical score for Example 8, Debussy's *Les collines d'Anacapri*, measures 1-4. The score is in G major and 12/8 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Très modéré" and "Vif (♩ = 184)". The dynamics are marked "pp" (pianissimo) and "pp léger et lointain". The instruction "quittez, en laissant vibrer" is written below the bass staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

EXEMPLE 9. Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, mes. 1-3, 1^{er} livre de préludes, p. 13.

Musical score for Example 9, Debussy's *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, measures 1-3. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Modéré (♩ = 84) (harmonieux et souple)". The dynamics are marked "pp" (pianissimo) and "pp m.d." (pianissimo mezzo-dolce). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

EXEMPLE 10. Debussy, *Feux d'artifices*, mes. 66-69, 2^{ème} livre de préludes, p. 75.

Le caractère improvisé des préludes ajoute une autre difficulté d'interprétation : le rubato, cet héritage du romantisme. De nombreuses indications de rythmes telles que *Au mouvement*, *Cédez*, *Serrez un peu*, *Rubato*, *Retenu*, *Plus lent*, etc., ponctuent ces préludes et offrent des points de repère importants à l'interprète. Malgré la précision de ces indications, il est difficile d'imaginer que les sons et les parfums qui tournent dans l'air du soir ou que l'ondolement d'une Ondine puissent être soumis à une rigueur métronomique. L'interprète doit apprendre à rendre rythmiquement toutes les nuances d'élan et de souplesse requises pour traduire musicalement l'objet de chaque prélude. D'ailleurs, Debussy disait à ce sujet : « You know my opinion on metronomic indications : They are correct for one measure, like "roses, the span of one morning," but there are those who do

not hear music and who take advantage of this absence (of metronomic indications) to hear still less²³. »

L'interprétation des mélodies debussystes

Nous avons vu, plus tôt, que la mélodie tient une place prépondérante dans l'œuvre de Debussy. Comme l'auteur des *Préludes* fait éclater l'ordre harmonique des degrés de la gamme, il faut chercher à interpréter ses mélodies avec des repères différents. Ainsi, les changements de dynamique, de registre, de texture, de couleur sonore, de rythme, etc., serviront à soutenir et à inspirer le mouvement mélodique.

De plus, la grande variété de caractères que nous offrent les mélodies de Debussy exigera de l'interprète une imagination créatrice constamment renouvelée. Le pianiste qui travaille Debussy diversifie, forcément, les raffinements de son jeu pianistique.

L'utilisation des trois pédales

L'une des difficultés majeures pour interpréter les *Préludes* de Debussy est l'emploi exact des trois pédales du piano et des différentes combinaisons possibles qu'elles offrent. Le pianiste doit apprendre à utiliser la pédale *forte* à divers niveaux (pleine pédale, demi-pédale, quart de pédale, vibrato de pédale, pédale mélodique, pédale rythmique, pédale rythmique prolongée). Il doit aussi utiliser la pédale *douce*, appelée aussi *sourdine*, avec une subtilité inégalée pour reproduire tous les timbres, caractères, sonorités, ambiances exigés dans ses œuvres. Finalement, Debussy écrit avec une telle richesse harmonique que l'interprète doit utiliser fréquemment la pédale *tonale*, appelée aussi pédale de *prolongation*, pour éclaircir certaines écritures sans perdre, toutefois, les notes pédales ou le support harmonique de la basse. Il peut même arriver que certains préludes exigent l'emploi des trois pédales à la fois (*La terrasse des audiences du clair de lune*). Jamais, avant Debussy, un compositeur n'a écrit de musique pour piano exigeant un tel contrôle des pédales. Il est juste de dire que l'étude de ses préludes développe une plus grande connaissance de leurs emplois.

Conclusion

Claude Debussy a révolutionné l'écriture musicale en l'enrichissant de nouveaux procédés qui ont inspiré la musique du XX^e siècle. Son besoin de liberté, de créativité et d'originalité l'a amené à redéfinir le langage musical de son époque en élargissant l'utilisation des lois harmoniques, thématiques et formelles dont il avait hérité. En fait, il a créé un nouveau courant esthétique musical qui n'a permis aucun retour en arrière.

23 Schmitz, p. 38.

Œuvres de maturité, ses *Préludes pour piano* représentent une occasion unique de comprendre cette écriture nouvelle qui a mis fin à trois siècles d'harmonie fonctionnelle. Mais ces œuvres favorisent également, chez l'étudiant pianiste, le développement de divers aspects pianistiques tels que la sonorité, la technique, les divers touchers, l'interprétation de rythmes complexes et de mélodies aux caractères variés ainsi qu'une utilisation peu commune des pédales. En exploitant toutes les possibilités sonores du piano, ces préludes forcent les pianistes à révéler des couleurs et des timbres nouveaux et à redéfinir leur jeu pianistique. De plus, la variété des difficultés rencontrées dans ces pièces permet de les enseigner dans le cadre des différents programmes d'études universitaires.

Voilà autant de raisons nous permettant d'affirmer que l'étude des *Préludes pour piano* de Claude Debussy peut favoriser le développement musical et pianistique de tout étudiant de niveau universitaire. Bref, ils représentent une œuvre musicale de choix pour aider les jeunes pianistes à devenir de meilleurs instrumentistes, interprètes et artistes.

Références

- Adams, John Kenneth. « Debussy : Sketches, Manuscripts, the Preludes and the Etudes ». *The Piano Quarterly* 35, 139 (1987) : 40-43.
- Bitsch, Marcel. *Claude Debussy : Préludes pour piano, Livre 1*. Paris : Combres, 1995.
- Boucouchiev, André. *Debussy, la révolution tranquille*. Paris : Fayard, 1998.
- Briscoe, James R. *Debussy in Performance*. London : University Yale Press, 1999.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant : Pendragon Press, 1997.
- Cortot, Alfred. *La musique française de piano*. Paris : Presses universitaires de France, 1948.
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris : Gallimard, 1987.
- Debussy, Claude. *Préludes pour piano, Livres 1 et 2*. London : United Music Publishers Ltd., [s.d.]. Partition.
- De Romilly, Madame Gérard. « Debussy professeur ». *Cahiers Debussy* 2 (1978) : 3-10.
- Encyclopédie des grands maîtres de la musique*. Paris : Paris Hachette et Salvat Sae, 1990.
- Giesecking, Walter. *Comment je suis devenu pianiste*, traduit de l'allemand par Nicole Csanova. Paris : Fayard/Van de Velde, 1991.
- Grouth, Donald Jay. *A History of Western Music*. New-York : Norton, c1988.
- Halbreich, Harry. *Claude Debussy, analyse de l'œuvre*. Paris : Fayard, 1980.
- Lesure, François. *Claude Debussy : Lettres 1884-1918*. Paris : Hermann, c1980.
- Lesure, François. *Claude Debussy : Biographie critique*. Paris : Klincksieck, 1994.
- Lockspeiser, Edward. *Claude Debussy, sa vie et sa pensée*, traduit de l'anglais par Léo Dilé. Paris : Fayard, 1980.
- Long, Marguerite. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris : Julliard, 1960.

- Massin, Jean et Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard, 1985.
- Roberts, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland : Amadeus Press, 1996.
- Schmitz, Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1950.
- Sacre, Guy. *La musique de piano*. Paris : Robert Laffont, 1998.
- Tranchefort, François-René. *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Paris : Fayard, 1987.
- Vuillermoz, Emile. *Claude Debussy*. Paris : Flammarion, 1957.
- Warren, Robert Gregg. « Textual Authenticity and Performance Tradition in Claude Debussy's *Préludes*, Book I ». Thèse de doctorat, University of Texas at Austin, 1999.
- Weber, Edith. *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*. Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1965.