

## CORRIGÉ DE L'ÉPREUVE • DEBUSSY

### PREMIÈRE PARTIE : COMPARAISON

Ces deux œuvres à comparer sont évidemment proches par l'effectif : un instrument à vent (la flûte) et deux instruments à cordes (harpe et alto contre piano et violoncelle), mais également par leur construction et le caractère qui s'en dégage. Dans la suite de mon propos, dans un souci de clarté, je mettrai en rouge les observations s'appliquant à Bacri, et en bleu celle visant Debussy. **Alors que le premier thème de l'interlude Debussy, circonscrit dans un double triton est assez langoureux, celui de Bacri paraît plus énergique, à cause de cette cellule de trois notes très rapide « C<sup>A1</sup> », toujours semblable par sa courbe mélodique (descendante-ascendante) circonscrite, elle aussi, dans une quinte. Cette cellule est toujours suivie d'un « conséquent », « C<sup>A2</sup> » plus lent et mélodique. Chez Debussy comme chez Bacri, ce premier « thème » est repris par les instruments successifs : chez Debussy dans l'ordre flûte, harpe et alto, ces deux derniers se disputant ensuite le thème jusqu'au bout du mouvement. Chez Bacri, C<sup>A1</sup> est toujours donnée à la flûte – sauf une fois où elle est dérobée par le violoncelle. Par contre C<sup>A2</sup> est confiée tantôt à la flûte, tantôt au piano ou au violoncelle. À deux reprises, elle est exécutée par deux instruments**

**ensemble : flûte et violoncelle à l'octave, et flûte et piano. Cette symbiose de deux timbres fait évidemment songer aux préoccupations de Debussy dans sa sonate entière, et dans ce mouvement particulièrement, à l'arrivée du second thème (flûte et alto) : second thème plus enlevé, avec son rythme pointé (qui, comme on l'a vu, se réfère au premier mouvement). Chez Bacri, le second thème a été préparé à deux reprises par une transition – dès la fin de la première présentation du thème C<sup>A1</sup>-C<sup>A2</sup>, transition susurrée par le piano et la flûte réunis en pizzicati, puis plus loin quadrissée par le piano seul. Ce second thème, presque sarcastique, donne naissance à une véritable joute contrapuntique entre les trois instruments. Chez Debussy, après le consensus des trois instruments pour ce second thème, on a d'avantage l'impression d'une lutte que d'une « collaboration ». La flûte, qui semble tenir la vedette, coupe la parole à l'alto à plusieurs reprises, et cela jusqu'à la fin de cette première partie. À d'autres moments, la participation des cordes semble se limiter à un commentaire ou une imitation de ce qu'a fait la flûte.**

## DEUXIÈME PARTIE : RÉPONSES AUX QUESTIONS

1. C'est la cellule B qui joue ce rôle de transition (voir plus haut), alors que la première et la dernière entrent dans la constitution des deux thèmes.

	0'7	0'12	0'16	0'19	0'24	0'27	0'30	0'33	0'35	0'38	0'40	0'46	0'50	0'55	0'57
C <sup>A1</sup>	fl			fl		fl		fl		fl			vc		fl
C <sup>A2</sup>		fl			pi		fl		fl		fl + vc 8 <sup>ve</sup>	vc		vc	
transition			fl pi dble 8 <sup>ve</sup>												

2. Cette cellule A (que j'ai appelée C<sup>A1</sup> dans la première partie de mon devoir) est toujours suivie, comme je l'ai déjà signalé, d'une phrase conclusive C<sup>A2</sup> jamais complètement identique. Durant toute la première minute, ces deux membres se succèdent aux différents instruments, ne laissant place qu'une fois, à la cellule de transition B.

3. Le climax de ces quatre minutes se situe sans aucun doute juste à la fin, plus exactement trois secondes avant la fin, cette « chute » du discours. Mais la tension est montée par palier avant ce climax : 2'09 ; 2'44 ; 3'12...

4. Lorsqu'elle réapparaîtra au bout de la minute, cette cellule B, confiée au pianiste – dont la main droite lui fait gravir trois fois une octave – donnera naissance, par une transformation...

5. ... à 1'11 au second thème : la fin de la cellule C garde la courbe mélodique de la cellule B. Pourtant, à y regarder de plus près, cette fin de C est encore plus proche par ses intervalles (pas son caractère) des cellules C<sup>A2</sup>.

6. À partir de 1'21, Bacri adopte une écriture contrapuntique, dans le style des fugues baroques.

7. Dans la musique classique, on qualifierait le passage à 1'40 de reprise, de retour du thème, de réexposition, de *da capo*...

8. D'ailleurs les deux passages à 1'11 et à 1'51 sont très semblables (passage du thème de la flûte au violoncelle) : simplement, le violoncelle la première fois joue en pizzicati, et la seconde avec l'archet.

9. À 2'38, on assiste à une « modulation », la note répétée montant soudain d'un ton. Ce changement amenant...

10. ... à 2'44, un arrêt complet de la pulsation qui accompagne depuis le début de ce second thème. On a l'impression d'une sorte de cadence, de transition ; de *coda* qui ramènera la pulsation et le second thème.

11. L'intervention du piano à 2'57 sonne comme un appel pressant au thème.

12. Ce dernier réintervient alors, avec une inversion des instruments : c'est le violoncelle qui émet la cellule C<sup>A1</sup> et la flûte qui répond en C<sup>A2</sup>.

13. Le « mariage » des timbres qu'on a abordé dans la première partie du devoir peut frapper lorsque la main gauche du pianiste se trouve très proche de la sonorité du violoncelle, en pizzicati

(1'21) ou non (2'55). Mais c'est néanmoins le timbre de la flûte et du piano dans le registre aigu qui sont tellement proches qu'on ne saisit pas toujours le passage de l'un à l'autre : 0'16 ; 1'23 ; 2' ; 2'29 et 2'38.

*NOTE DE NICOLAS BACRI à qui j'ai demandé de « corriger mon corrigé » : « J'ai pensé en écrivant ce dernier mouvement à une Passacaille plutôt qu'à une forme sonate à deux thèmes, mais je suis heureux de constater en te lisant qu'on peut aussi y voir une forme à deux thèmes. Mon travail est fondé sur la cellule mélodique de quatre notes H-C-Es-D (si do mi b ré) que l'on trouve partout et qui fait de ce trio une forme de variations perpétuelles sur lui-même, ou peut-être même de "variation obstinée". H-C-Es-D est l'inversion du motif D-Es-C-H, une "sorte" d'hommage à Chostakovitch. »*

En effet, dans son *Quatuor à cordes* n° 8 et la *Symphonie de chambre*, op. 110A, qui en est la transcription (œuvres imposées au Bac en 2010-2011 – voir n° 562 de *L'Éducation musicale*), Dimitri Chostakovitch avait utilisé la cellule D-Es-C-H – pour Dimitri SCHostakovitch –, notes anglo-américaines que les « Latins » traduisent par *ré mi b do si*. Ainsi le mystère de la parenté entre C<sup>A2</sup> et la cellule C est expliqué par l'auteur lui-même ! Que ne pouvons-nous interroger Debussy également ! (En fait, il détestait l'analyse musicale, et aurait certainement répondu sèchement à quelqu'un qui aurait cherché à dévoiler les arcanes de sa composition !)

14. Nombreux sont les compositeurs que vous pourriez choisir pour étayer votre discussion : de Pierre Henri à Steeve Reich, en passant par tous ceux qui, depuis les années 60, utilisent les ordinateurs et les sons électroacoustiques !