

Syrinx
de
Claude Debussy

Vers une analyse formaliste

Par Frédéric LEPLAT

Table des matières

Introduction	4
I – Analyse.....	7
A) La forme multiple	7
B) Harmonie plurielle.....	13
1) Tension principale entre la gamme par ton en Sib et la gamme pentatonique en Ré b ..	13
2) Opposition entre pentatonisme et gamme par ton.....	16
3) Harmonie modale et tonale	19
4) Oscillations	20
C) Souplesse mélodique et rythmique.....	20
1) Les motifs	20
2) Courbe mélodique	25
3) Souplesse du rythme	27
4) Souplesse des phrases.....	27
D) Exploration du timbre grave de la flûte Boehm	28
II - Généalogie de l'analyse.....	31
A) Syrinx, une œuvre historiquement marquante pour l'analyse sémiotique	31
B) La pertinence d'une analyse schenkérienne ?	33
Conclusion. Le formalisme en musique ?.....	35
Tableaux	36
Tableau 1 - Tableau synthétique de l'analyse de Syrinx	36
Tableau 2 – Analyse descriptive détaillée	38
Tableau 3 - Gammes non tonales en Ré b et Si b.....	44
3-1 Gamme par ton	44
3-2 Pentatonisme	44
3-3 Echelle octogonique	45
3-4 Gammes modales.....	46
Annexes	47
Annexe 1 - Psyché Acte III, Scène I de de Gabriel Mourey.....	47
Annexe 2 – Photo de la première page du manuscrit de Bruxelles	50

Annexe 3 - Comparaison entre manuscrit de Bruxelles et l'édition Jobert	51
Annexe 4 – Première analyse paradigmatique de Syrinx par J.-J. Nattiez	54
Annexe 5 – Seconde analyse paradigmatique de Syrinx par J.-J. Nattiez	57
Annexe 6 – Liste des relations de Syrinx par J.-J. Nattiez.....	60
Annexe 7 – Amorce d'analyse syntagmatique de Syrinx par J.-J. Nattiez	62
Annexe 8– Exemple d'analyse syntagmatique achevée.....	63
Table des illustrations.....	65

« Dans *Syrinx*, pour flûte seule, la cantilène ravisseuse plane, tournoie, enroule ses fantasques triolets, puis fond en piqué du haut des airs comme pour capturer une proie. »

Vladimir Jankélévitch ¹

Introduction

1913. Dans un courrier du 17 novembre 1913, Claude Debussy (1862-1918) évoque l'œuvre dans les termes suivants « *Mon cher Mourey, jusqu'à ce jour, je n'ai pas encore trouvé ce qu'il faut ... pour la raison, qu'une flûte chantant sur l'horizon doit contenir tout de suite son émotion ! - je veux dire qu'on {n'} a pas le temps de s'y reprendre à plusieurs fois, et que tout artifice est grossier, la ligne du dessin mélodique ne pouvant compter sur aucune intervention de couleur, secourable. (...) Après de nombreux essais, je crois qu'il faut s'en tenir à la seule flûte de pan, sans autre accompagnement. C'est plus difficile, mais plus dans la nature* »².

Finalement, le 1er décembre 1913, dans le salon privé de l'industriel Louis Morsle flûtiste, Louis Fleury crée la musique de scène composée par Claude Debussy pour la pièce *Psyché* de Gabriel Mourey. Le projet avait été initié en 1909.

Titre. Le titre de *Syrinx* est donné par l'éditeur Jean Jobert qui publie l'œuvre en 1927. Il fait probablement référence au nom de la flûte pastorale de la Grèce antique³ et à laquelle fait allusion la pièce à la fin de la première scène de l'Acte III.

Il préfère ce titre à celui de *La Flûte de Pan*, semble-t-il pour éviter une confusion avec la première des *Trois chansons de Bilitis* également intitulée Flûte de Pan.

Différentes versions ? L'autographe du manuscrit a été perdu. La version publiée par Jobert en 1927 est la version de référence. Toutefois, une autre version a été découverte à Bruxelles en 1992, dans une collection privée. Elle a été publiée en Suède par Anders Lunjar-Chapelon et Michael Stegemann.

Il semble que la version de Bruxelles ne soit pas l'originale dès lors que la graphie n'est pas celle de Claude Debussy (voir l'image figurant en Annexe 2). Il n'est toutefois pas exclu que cette version de Bruxelles soit la copie de Louis Fleury⁴.

¹ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, ed. de la Baconnière, 1949, p 91.

² Correspondance citée par Delphine Vincent, *Une étude de la renaissance du solo pour flûte en France entre 1913 et 1936*, in *Annales Suisses de Musicologie*, 2009-2009, p 201.

³ V. J. W. McKINNON, *Syrinx*, in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3^e éd. Adde T. J. MATHIESEN, *Greece* in *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3^e éd.

La comparaison de la version Jobert et de celle de Bruxelles que nous avons effectuée et qui figure en Annexe fait apparaître des différences, bien qu'elles soient mineures. Principalement, les respirations écrites diffèrent. Ces différences ne portent pas sur les articulations essentielles de l'œuvre. La version de Bruxelles comporte cependant de précieuses indications sur la place de l'œuvre dans la pièce *Psyché*.

Syrinx et Psyché. Des hésitations sont apparues sur la place de *Syrinx* dans la pièce *Psyché*. Pendant longtemps il a été considéré qu'elle correspondait à la dernière mélodie que le Pan joue avant de mourir. On considère aujourd'hui que *Syrinx* devait prendre sa place à la Scène 1 de l'Acte III (Reproduit en Annexe 1). Le manuscrit de Bruxelles donne à cet égard une explication de la double barre en fin de mesure 8 qui correspond au retour du texte avant que la musique ne reprenne à la mesure 9.

Les mesures 1 à 8 prennent place après le texte « *Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer* ». Les mesures 9 et suivantes suivent le texte « *Tais-toi, contiens ta joie, écoute* ».

La musique provoque chez l'Oréade la réaction extatique exprimée dans les termes suivants « *Si tu savais ...je ne puis pas te dire Ce que j'éprouve. La douceur Voluptueuse éparsse en cette nuit m'affole ... Danser, oui je voudrais, comme tes sœurs, Danser ...frapper de mes pieds nus le sol (...) Avec d'harmonieuses poses Éperdument livrer mon corps À la force ondoyante et rythmique des choses ! (...) O Pan, les sons de ta Syrinx, ainsi qu'un vin Trop odorant et trop doux, m'ont grisée ; O Pan, je n'ai plus peur de toi, je t'appartiens !* »

Mythologie. *Syrinx* est une hamadryade arcadienne, c'est-à-dire une nymphe des bois qui vit à l'intérieur d'un arbre et meurt avec lui. Pan en tomba amoureux et la poursuivit de ses ardeurs. Au moment où il allait l'attraper, elle se métamorphosa en roseau, sur les rives du fleuve Ladon. Le vent, de son souffle fit chanter les roseaux. Pan, coupant les roseaux de longueur inégale et les attachant ensemble avec de la cire, créa un instrument de musique auquel il donna le nom de *Syrinx*, en souvenir de cet amour déçu⁵.

⁴ Laurel Astrid Ewell , *The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan*, Thèse, West Virginia University, 2004.

⁵ Site <http://eduscol.education.fr> consulté le 6 novembre 2016.



*Pan et Psyché d'Edward Burne-Jones*⁶

Anne Roubet⁷ note que les sujets mythologiques ont toujours attiré Debussy : projet pour une scène lyrique intitulée *Hélène, projet d'opéra* à partir de la pièce *Diane au bois*, et évidemment *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou encore *Six épigraphes antiques* ou enfin *La flûte de Pan* qui est la première des *Chansons de Bilitis*. L'attirance pour le mythe et en particulier celui de Pan correspond au goût de l'époque pour la sensualité des mythes païens⁸.

Problématique. Debussy à une mémoire tonale, bien qu'au premier abord, sa musique ne le soit pas. Dans le domaine de la littérature, le formalise, associé au nom de Vladimir Propp⁹, a permis de dégager des fonctions constantes dans le discours littéraire. De même, il peut être intéressant de rechercher dans la musique de Debussy et en particulier *Syrinx*, au-delà des variables, des constantes dans les fonctions utilisées qui se retrouvent également dans le style classique.

Plan. L'analyse de l'œuvre fait notamment ressortir la diversité des découpages possibles et la présence notamment de gammes pentatonales assimilées dans l'imaginaire de l'époque à la Grèce antique (I). Au-delà de l'analyse de l'œuvre, *Syrinx* invite également à s'interroger sur les méthodes de l'analyse musicale (II) dès lors que cette pièce reste associée à l'analyse sémiotique.

⁶ André Schaeffner consacre un article sur Les goûts en peinture de Debussy, in *Variations sur la Musique*, Fayard, 1998. Il mentionne notamment comme répondant à ses préoccupations : Puvis, Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon et Whistler. En seconde ligne Manet, Degas, Gauguin, Carrière et Gauguin.

Le choix d'une illustration de Edward Burne-Jones pourrait donc surprendre. Il appartient au préraphaélisme tardif. Néanmoins Edward Burne-Jones est particulièrement apprécié des symbolistes et en particulier de Fernand Khnopff.

⁷ Anne Roubet, Debussy et le mythe, in *Claude Debussy, jeux de formes* Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p. 56.

⁸ Anne Roubet, *op cit. loc. cit.*

⁹ V. not Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965.

I – Analyse

L'analyse fait ressortir la diversité des découpages possibles. Cette forme multiple (A) est liée à l'harmonie plurielle (B), notamment du fait de l'utilisation de la gamme pentatonique dans un contexte en partie modal. La souplesse mélodique et rythmique (C) stylise l'improvisation à la flûte Boehm dont le timbre grave de l'instrument est exploré (D).

A) La forme multiple

Structure peu hiérarchisée. La structure des œuvres de Debussy est faiblement hiérarchisée, il existe peu d'articulations dominantes¹⁰. Il en résulte une multiplicité de découpages possibles. D'où ce titre de forme multiple est emprunté à Maxim Joss¹¹.

De même, Christian Accaoui note que Debussy qui est le premier à contourner la tonalité lui substitue une juxtaposition d'échelles. La juxtaposition de modes hétérogènes entraînant quasi inéluctablement une discontinuité formelle¹².

Un article de Luisa Curinga dresse une liste des analyses de *Syrinx* montrant que le découpage peut être particulièrement différent selon les méthodes et les analyses proposées¹³.

	battute																																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
AUSTIN (1966)	A								A1								B								A2										
BORRIS (1969)	A								A1								B								A2										
COGAN (1976)	Ia				b				IIa				b				IIIa				b				IVa				b						
DE NATALE (1996)	A								B																	A1									
LARSON (1990)	A								B								A1								Coda										
MAHLERT (1986)	1		2		3				4				5																						
SERAPHIN (1962)	A								B																	A1									
TENNEY (1980)	sections																																		
	segmentos																																		
WHITMAN (1977)	A								A1								B								AB										
	battute																																		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35

Figure 1 Liste des analyses de *Syrinx* repris de Luisa Curinga

¹⁰ Maxime Joos, Debussy ou le paradoxe de la discontinuité, in Claude Debussy, jeux de formes Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p. 227.

¹¹ Maxime Joos, *op. cit.*, p. 229.

¹² Christian Accaoui, Pelléas et Mélisande. Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy, in Claude Debussy, jeux de formes Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p 46.

¹³ Luisa Curinga, Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's *Syrinx*, Analitica, Index 2001 vol. 2 number 2 disponible sur le site : <http://www.gatm.it>.

la première mesure :  avec celle du dernier temps de la 1^{re} mesure . Pour cette raison ce leitmotiv n'a pas été divisé pour la recherche de la forme.

La récurrence de ce leitmotiv est structurant, mais non suffisant pour déterminer la forme de l'œuvre.

Notes pôles. De même que les modulations occupent une place importante pour déterminer une forme classique, les notes pôles occupent également ici une place importante pour comprendre le déroulement de l'œuvre. Le terme de note pôle est privilégié en l'absence de cadences organisées autour de l'attraction de la sensible vers la tonique. En l'absence d'accompagnement de ce solo de flûte, ces notes pôles sont celles mise en exergue par la mélodie (première ou dernière note d'une phrase), ou encore le rythme (repos sur une valeur longue) ou encore les indications de jeux ou de nuances (tout particulièrement les respirations écrites).

En simplifiant le réseau des relations entre les notes pôles est le suivant :

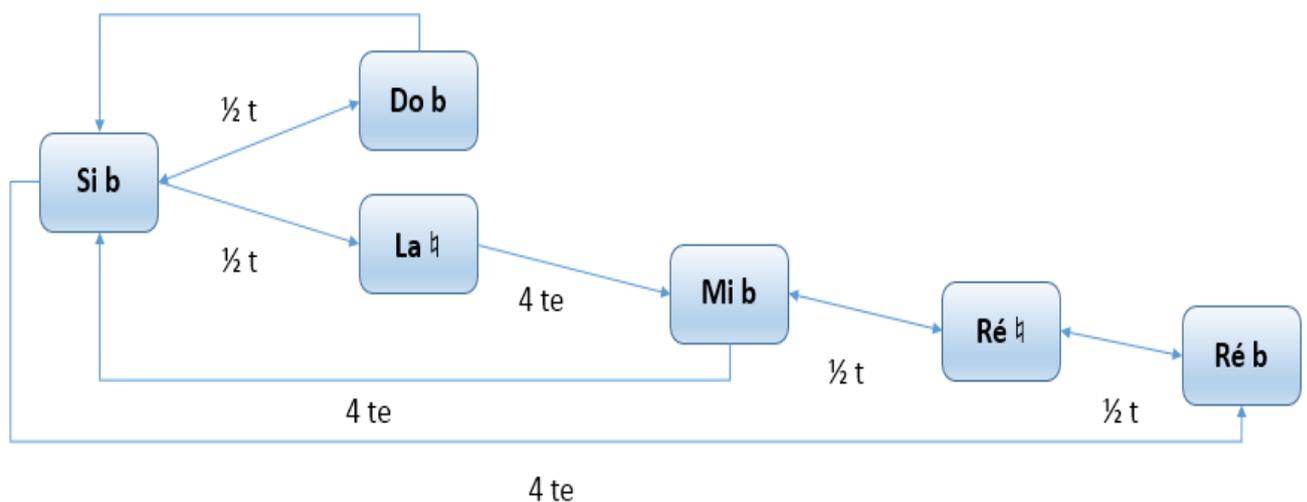
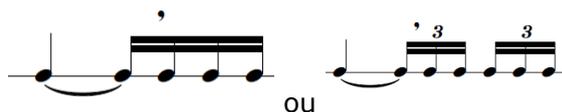


Figure 2 Liens entre les notes pôles

L'œuvre est principalement en Sib (I^{er}). A grande échelle, elle décrit un mouvement vers le Ré b (relatif majeur de Sib). Le Mi b qui est le IV^e degré par rapport à Sib occupe un rôle central.

A côté de ces trois notes pôles principales (Sib, Ré b, Mi b) Des notes pôles secondaires apparaissent également à intervalle d'un demi ton des trois notes pôles principales.

Indications de respirations et indications de jeux. Les indications de respirations ont différentes fonctions structurales dans *Syrinx* soit du point de vue de la forme (délimitation des parties) soit à l'intérieur d'une phrase en particulier



Les respirations structurantes de la forme se trouvent principalement : en fin de mesure 2, 8, 26.

Il ne s'agit pas seulement de technique de jeux propre à la flûte comme le montre l'extrait ci-après de la sixième pièce du premier livre des Préludes de Debussy, Des pas sur la neige, écrite pour piano mais qui comporte également des respirations écrites

.VI.

Triste et lent (♩ = 44)

pp *p expressif et douloureux*

pp *pp*

m.d.

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

Sixième pièce du premier livre des Préludes de Debussy

De même des indications des jeux : Très modéré (mesures 1 à 8), Un peu mouvementé (mesures 9 à 25), et Au mouvement – très modéré (mesures 26 à 35).

Une double barre à la fin de la mesure 8 n'est pas imposé par l'armature et marque une césure.

Une forme tripartite. La conjonction de ces critères conduit à proposer une forme générale tripartite :

Mesures	Partie	Observations
1 à 8	Première partie (A)	Note pôle de Sib Présentation du leitmotiv Double barre
9 à 25	Deuxième partie (B)	Note pôle Mib (IV) Le discours s'éloigne du leitmotiv
26(levée) à 35	Troisième partie (A')	Indication « Au mouvement », reprise du leitmotiv et se termine sur Réb

Figure 3 Forme tripartite A-B-A'

Une telle organisation tripartite n'est pas exceptionnelle chez Debussy. A propos d'Images, Deuxième série, Claude Helffer écrit que « Comme souvent chez Debussy, la forme s'apparente à celle d'une grande arche de type A-B-A'. A' n'est pas une véritable exposition, c'est plutôt une allusion à ce qui fut exposé dans la première partie »¹⁶. L'organisation des notes pôles et la longueur de la partie centrale dans laquelle le IVe degré est mis en valeur est un lointain écho de la forme sonate classique. La dernière partie/réexposition réservant un effet de surprise, elle ne se termine pas dans la tonalité de la première partie/ exposition longuement préparée dès la première mesure en se terminant sur un Réb. A nouveau, la réminiscence des formes du langage classique pourrait faire penser à une majorisation du thème initial dès lors que dans le langage tonal Réb majeur est le relatif majeur de Sib mineur. Bien évidemment, il ne s'agit que d'analogie dès lors que la tonalité de Sib mineur n'est jamais directement affirmée par un enchaînement V-I dans une telle tonalité.

Cependant cette forme générale reflète l' « aspect statique » de l'œuvre et fait penser à une rupture entre les parties A/B/A' alors qu'il se dégage une unité de l'œuvre en raison du retour régulier du leitmotif et surtout du processus de variation / prolongation autour de ce motif. Les sous parties mettent en lumière l'aspect cinétique de la forme.

Autres articulations En effet, la forme tripartite mentionnée ci-dessus ne nous paraît cependant refléter l'aspect cinétique de la forme ni d'ailleurs la perception que peut en avoir l'auditeur.

¹⁶ Claude Helffer, *Quinze analyses musicales, De Bach à Manoury*, ed. Contrechamps, 2006, p. 90.

La perception qui domine est celle d'une succession de phrases improvisant une suite variée au leitmotif au cœur de l'œuvre. Chaque phrase pourrait se suffire à elle-même ou pourrait marquer également la fin de l'œuvre.

Tel est le cas de la première phrase de la mesure 1 à 2 qui serait une phrase « fermée » en ce sens qu'elle débute sur un sib, se présente sous la forme d'un antécédent allant de Sib à Réb auquel répond, à la 2^e mesure, un conséquent ou réponse se terminant sur un Sib. L'autonomie de cette première phrase est renforcée par le point d'orgue et la respiration écrite. La phrase suivante, de la mesure 2 à 8 reprend ce processus en imbriquant les suites conséquentes proposées comme suite au leitmotif à valeur d'antécédent. La phrase, fermée, revient au dernier temps de la mesure 8 à un sib. Le même processus est repris à partir de la mesure 9, est augmenté au point de s'éloigner des motifs de la première mesure et de la note pôle initiale pour rejoindre principalement la note pôle de Mi b avant un retour au Si b. Une dernière fois le processus est repris à partir de la mesure 26, brièvement jusqu'à la mesure 27, à nouveau de la mesure 28 jusqu'au Réb final de la mesure 35.

Maxim Joss, à propos de la mélodie du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, observe que cette forme de détournement de la structure, de dérobade à une pensée prédéfinie évoque l'improvisation et lui confère ainsi sa souplesse¹⁷.

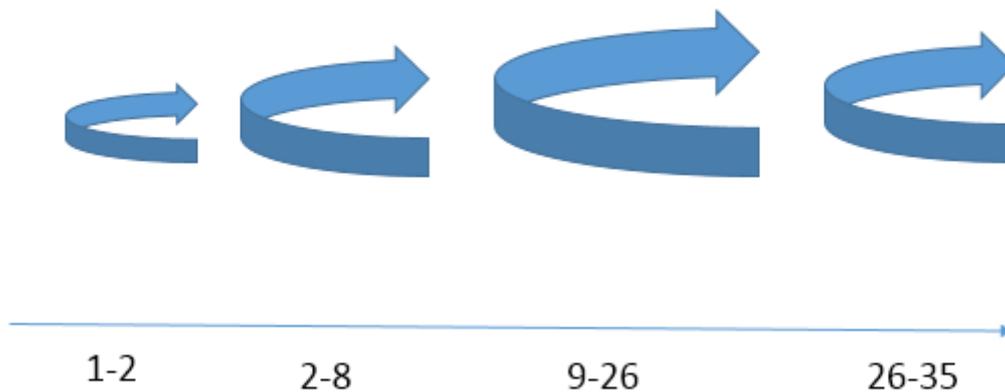


Figure 4 Sections de Syrinx

¹⁷ Maxime Joos, *Debussy ou le paradoxe de la discontinuité* in *Claude Debussy, jeux de formes* Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p. 224.

B) Harmonie plurielle

Langage harmonique de Debussy. Le langage mélodico-harmonique de Debussy est marqué par la multiplicité, en particulier des modes utilisés¹⁸ : pentatonisme (cycle de 5 quintes successives ramené à 1 octave), échelle par ton, modes heptatoniques dont le mode acoustique, échelle octotonique, chromatisme. Selon Maxim Joss, la tonalité est estompée au profit d'une prolifération de hiérarchies.

Le tableau inséré en annexe facilite la recherche de ces modes dans une tonalité avec 5 b à la clef en reprenant les principales gammes utilisées par Claude Debussy.

Tension et musicale non tonale. Le langage harmonique classique s'organise autour de la tension du triton et de sa résolution par une détente sur la tonique.

Bien que Claude Debussy s'écarte de la tonalité, *Syrinx* comporte de nombreuses tensions ou pour le moins juxtapositions. La principale et la tension résultant d'une gamme par ton en Sib et d'une gamme pentatonique en Ré b.

1) Tension principale entre la gamme par ton en Sib et la gamme pentatonique en Ré b

Gamme par ton en Sib. La gamme par ton en Sib ci-dessous est au centre du leitmotiv et permet de comprendre l'essentielle des premières mesures, notamment le Mib, mais à l'exception du Ré b.



Gamme par ton en Sib

Les couleurs désignent en rouge les notes appartenant à la gamme par ton de Sib et en gris les notes étrangères qui peuvent être analysées comme des broderies, appoggiatures, notes de passages ou de façon contestable comme une échappée concernant le Ré b.

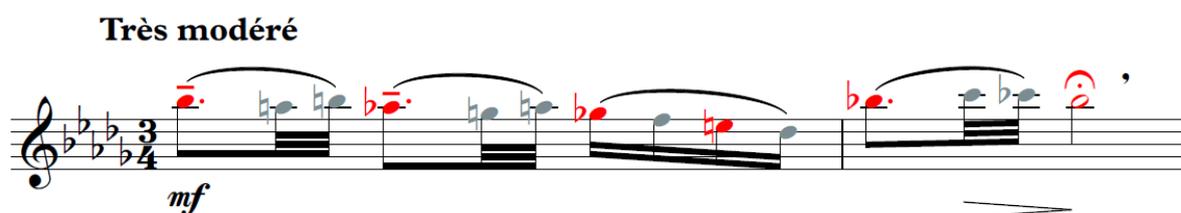
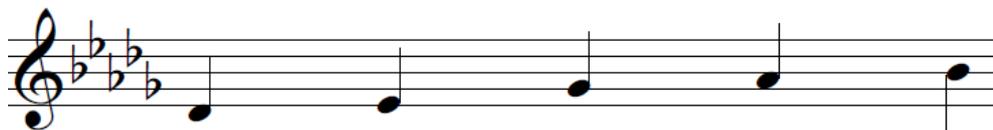


Figure 5 Leitmotiv analyse en gamme par ton en Si b

¹⁸ Maxime Joos, op. cit., p. 234

Pentatonisme en Ré b. Une gamme pentatonique en ré b permet également d’appréhender la mélodie du leitmotiv des deux premières mesures.



Gamme pentatonique en ré b

Les couleurs désignent en bleu les notes appartenant à la gamme par ton de Ré b et en gris les notes étrangères qui peut être analysées comme des broderies, appoggiatures, ou encore des notes de passage. La principale objection de cette analyse est la place essentielle du Sib comme note pôle affirmée dès le premiers temps de la première mesure et qui est mise en exergue sur l’ensemble de la deuxième mesure.

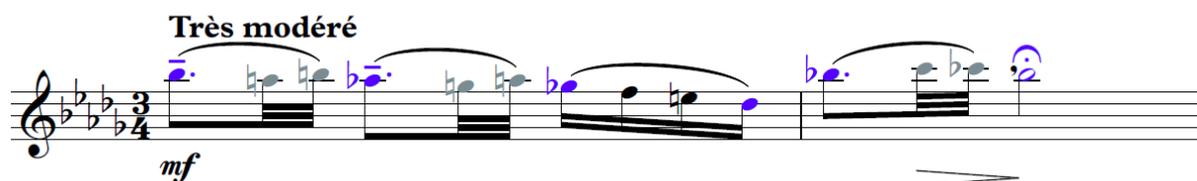


Figure 6 Leitmotiv analysé en gamme pentatonique en Ré b

Conflit entre la gamme par ton en Sib et la gamme pentatonique. A notre sens, une analyse associant les deux modes prévaut, l’emporte.

La note pôle est un Si b. Le leitmotiv repose essentiellement sur une gamme par ton en Sib au sein duquel est inséré un élément en Réb appartenant à la gamme pentatonique en Réb. Cette incursion du Réb s’opère sur le 3^e temps de la première mesure. La ligne descendante mêle les deux gammes sur Sib et Réb pour mettre au final en exergue la gamme pentatonique en Réb sur le dernière double croche.

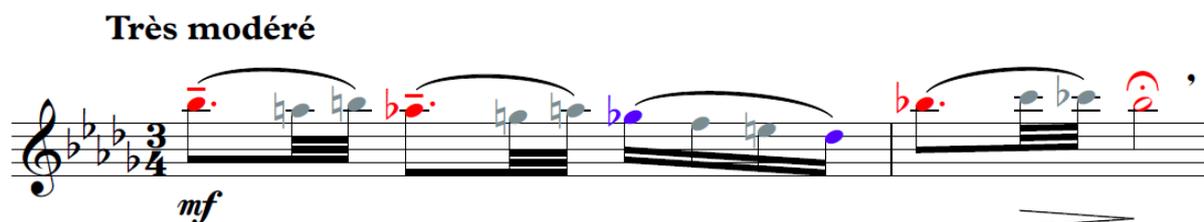


Figure 7 Leitmotiv analyse comme une tension entre la gamme pentatonique en Réb et la gamme par ton en Sib

D'autres analyses peuvent être proposées. Celle proposée par Anthony Girard¹⁹ présente, à notre avis, l'inconvénient de :

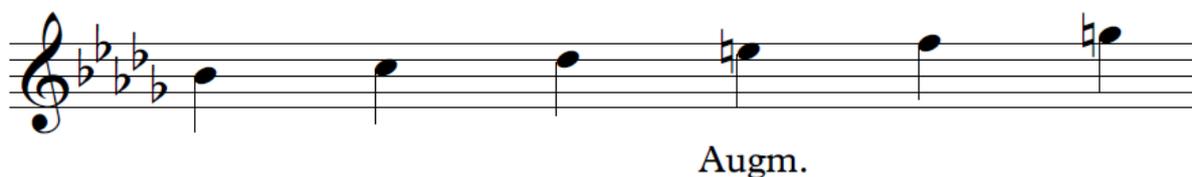
- passer sous silence le rôle structurant du Ré b dont les échelles sont opposées à celle du Si b ;
- occulter la diversité des échelles utilisées par Debussy et en particulier de l'échelle pentatonique associée au thème de Pan, dieu de la Grèce antique ;
- ne pas rendre compte du Mi bécarré qui est seulement présenté comme un 4^e degré augmenté.

Anthony Girard analyse *Syrinx* après avoir présenté trois modes sur Si b.

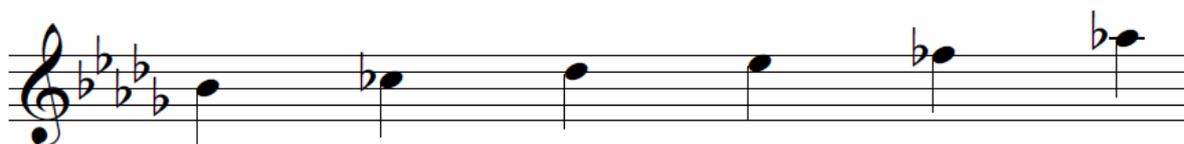
Mode 1 : Mode de La sur Sib avec 4^{te} augmentée :



Mode 2 : mode défectif issu du mode de Ré sur Si avec quarte augmenté



Mode 3 : mode défectif issu du mode de Si :



¹⁹ Anthony Girard, *Analyse du langage musical de Debussy à jours*, éd. Billaudot, 2005, p 217

Son analyse est alors :

Très modéré

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It is divided into three sections:

- Mode 1:** Measures 1-4. Dynamics: *mf*. Features a melodic line with slurs and ties.
- Mode 2:** Measures 5-8. Dynamics: *p*. Includes triplet markings (3) and a tempo marking **Retenu ♩ = 44**.
- Mode 3:** Measures 9-12. Dynamics: *p*. Includes triplet markings (3) and a tempo marking **Retenu ♩ = 44**.

2) Opposition entre pentatonisme et gamme par ton

Pentatonisme et gamme par ton. Au-delà du leitmotiv initial, l'enchevêtrement de gammes par ton et pentatonique se poursuit.

Le mode pentatonique évoque la clarté et s'oppose à la gamme par ton plus sombre²⁰. Par ailleurs le mode pentatonique est associé à l'imaginaire archaïque et antique de la pièce évoquant l'antiquité²¹. Les sonorités s'opposent : « ces deux échelles ont un unique intervalle commun, la seconde : il n'y a ni tierces majeures ni quinte diminuée en mode pentatonique, il n'y a ni tierces mineures, ni quarts et quintes justes dans la gamme par tons »²².

Les exemples foisonnent par exemple :

²⁰ Christian Accaoui, *Pelléas et Mélisande. Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy*, in Claude Debussy, *jeux de formes* Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p 35 à propos de Pelléas et Mélisande évoque l'opposition entre « le mode pentatonique : le ciel, le soleil, la clarté, la sérénité, l'idéal, l'esprit, le bon aveuglement, l'amour de Pelléas et Mélisande ; de l'autre, la gamme par tons : la terre, la forêt, l'obscurité, la violence, la matière, la chair, le mauvais aveuglement, Golaud ».

²¹ Anne Roubet, *Debussy et le mythe*, op. cit., p. 70.

²² Christian Accaoui, op. cit., p 35.

Une gamme pentatonique sur Réb peut comporter les notes suivantes :



Il peut être observé qu'une grande partie de ces notes caractéristiques appartiennent également au mode de Ré sur Réb :

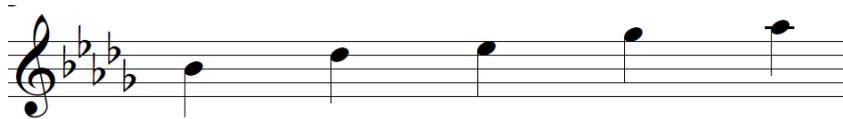


Bien que les notes soit en partie commune, la gamme pentatonique sur Réb sera préférée pour rendre compte des mesures 6 et 7 dès lors que seules les notes de la gamme pentatonique ainsi que ses échelles caractéristiques sont présentées



Mesure 6-7

De même, une gamme pentatonique sur Si b



Est clairement posée aux mesures 11 et 12 :



Mesure 11-12

3) Harmonie modale et tonale

L'harmonie modale et tonale n'est pas entièrement écartée.

Harmonie modale. On retrouve ainsi à grand échelle une cadence modale par la présence du Sib (I^{er} degré) en partie A allant vers un Mib IV^e degré en partie B pour revenir en fin de partie B à un Sib I^{er} degré.

Une cadence plagale en Sib (IV-> I) est par ailleurs particulièrement marquée en fin de mesure 8.



Mesure 8

Harmonie tonale. De même l'armature et ses cinq altérations permet d'envisager une œuvre en Réb Majeur ou son relatif, Sib mineur. Or l'œuvre forme un parcours entre Sib, la première de la pièce vers Réb, la dernière note. L'effet de majorisation présente sous une autre forme une technique fréquemment utilisée dans le langage classique.

Enfin, des progressions chromatiques se retrouvent. Par exemple à la mesure 4 :



Mesure 4

De même une modulation par enharmonie est clairement écrite à la mesure 5, le Si bécare devenant par enharmonie un Do bémol :

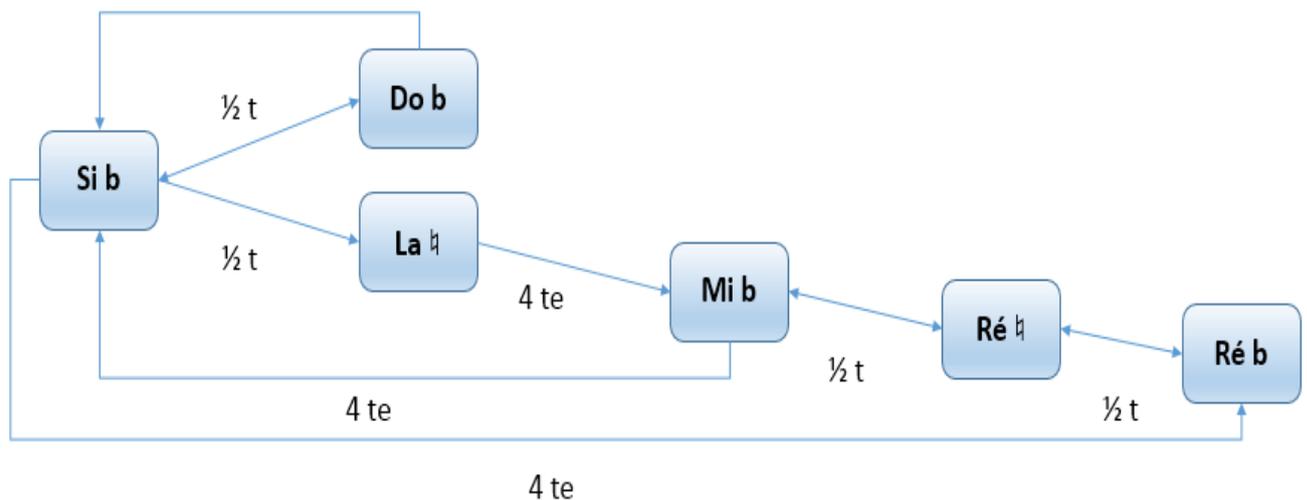


Mesure 5

4) Oscillations

Un phénomène d'oscillation est perceptible à travers l'enchaînement des notes pôle. Le terme est ici préféré à celui de chromatisme dès lors que l'enchaînement par demi ton ne reflète pas une progression harmonique d'un ton à l'autre mais opère seulement une forme d'appoggiature inférieure et supérieure d'une note pôle.

Le tableau déjà présenté ci-dessus montre plusieurs phénomènes d'oscillations. Le Si b est ainsi « brodé » par le Do b/ Si b et par le La b. De même le Mi b est brodé par le Ré b bien que l'enchaînement cette fois soit chromatique pour atteindre le Ré b.



Liens entre les notes pôles

C) Souplesse mélodique et rythmique

La sensualité de l'œuvre qui dans la pièce fait dire à Oréade après avoir entendu *Syrinx* que *la « douceur voluptueuse éparse en cette nuit m'affole »* résulte notamment de la souplesse du rythme et des phrases.

1) Les motifs

Un leitmotiv de Pan chez Debussy ? Christian Accaoui, observe que la plupart des procédés techniques de Debussy ont une origine extra-musicale et leur finalité est autant musicale qu'extra-musicale, d'où son approche du symbole, entre métaphore et mythe, si proche de Wagner²³.

²³ Christian Accaoui, *Pelléas et Mélisande. Du texte de Maeterlinck à la musique de Debussy*, in Claude Debussy, jeux de formes Maxime Joos (dir.), Ed. Rue d'Ulm, 2004, p 46.

Il semble donc intéressant de rechercher dans d'autres œuvres de Claude Debussy évoquant Pan une éventuelle récurrence. La mélodie de la *Flûte de Pan* des *Trois chansons de Bilitis* nous paraît éloigné de *Syrinx*. En revanche, les premières mesures, et plus précisément les six premiers temps de *Prélude à l'après-midi d'un faune* créé en 1894, antérieurement à *Syrinx*, présentent au moins une analogie par le rythme utilisé et la courbe mélodique.

Très modéré
1^o SOLO

3 FLÛTES

Premières mesures de *Prélude à l'après-midi d'un faune*

Les motifs de *Syrinx*. Les principaux motifs de l'œuvre dont l'objet de transformation de leur rythme, de leur hauteur, de l'univers auquel ils sont associés (Si b ou Ré b)

Le premier motif a se caractérise par son rythme (longue – brève – brève)



Mais aussi par sa courbe mélodique : une première note appartenant à l'harmonie suivie de deux broderies ou appoggiatures.

Ce premier motif est présenté dès le premier temps de la première mesure et associé à l'univers du Si b

Très modéré

mf

Une modification de l'intervalle apparait dès la première mesure du 2^e temps



Mesure 2

Ou encore à la quatrième mesure, premier temps :



Mesure 4

Le deuxième motif b se caractérise par son rythme : une succession de valeurs brèves de même valeur



Il se caractérise aussi par sa courbe mélodique qui sous-entend une harmonie donnée par la première et dernière note ou encore par les intervalles parcourus.

Ce premier motif est présenté dès le premier temps de la première mesure et associé à l'univers du Ré b

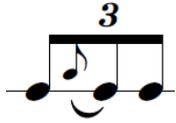


C'est ce motif binaire qui nous parait se transformer en rythme ternaire par exemple à la cinquième mesure dernier temps :



Mesure 5

Enfin, un motif c nous parait difficile à ramener à l'un des deux motifs qui précède et pourrait être associé à l'univers du Mib. Ce motif se caractérise par son rythme



Il apparait pour la première fois à le mesure 14 dans la partie B



Mesure 14

La courbure mélodique conduit à considérer que la première note appartient à l'harmonie et que les suivantes sont des broderies.

Il est repris à des hauteurs différentes et en modifiant les intervalles, par exemple à la mesure 15, dernier temps :

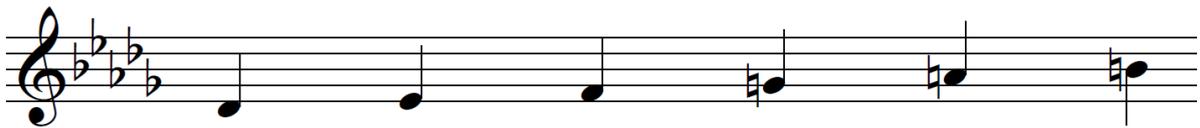


Mesure 15

Broderies. L'imbrication des phrases, des modes, des échelles, de l'univers du Sib et de celui du Ré b nous paraît également se retrouver dans les broderies et appogiatures.

Il est ainsi, possible de compléter le schéma précédant du leitmotiv en le complétant par l'analyse des broderies et appogiatures. Il apparaît que les notes appartenant à la gamme par ton de Sib sont brodées par des notes caractéristiques de la gamme par ton de Ré b (en bleu clair ci-après)

Ainsi la gamme par ton en Ré b



Se retrouve à la première mesure dans les appogiatures des notes appartenant à l'univers du Si b

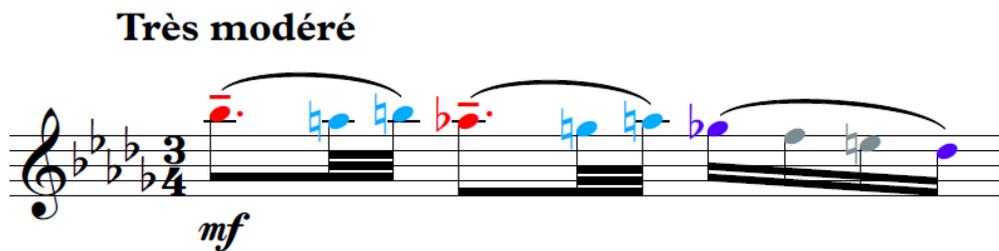


Figure 8 Leitmotiv : analyse des appogiatures et gammes par ton en Réb

2) Courbe mélodique

Sentiment d'immobilisme. Le sentiment d'immobilisme résulte d'une valeur longue à la fin des phrases dont la note d'arrivée correspond au point de départ.

La première phrase part ainsi du Si b pour revenir au Si b



Leitmotiv descendant. Par ailleurs le leitmotiv présente une courbe exclusivement descendante. Pour cette raison il peut être assimilé par sa fonction à un antécédent devant être complété par un conséquent ??? permettant de remonter.

Courbe mélodique générale. Le schéma ci-après reprend la courbe mélodique établie à partir de la partition. Un premier sommet est atteint à la mesure 8 au premier quart de l'œuvre. Un deuxième sommet est atteint à la mesure 27 au début du dernier quart de l'œuvre. La note la plus haute (Réb de la mesure 27 est une appoggiature du Mi bb).

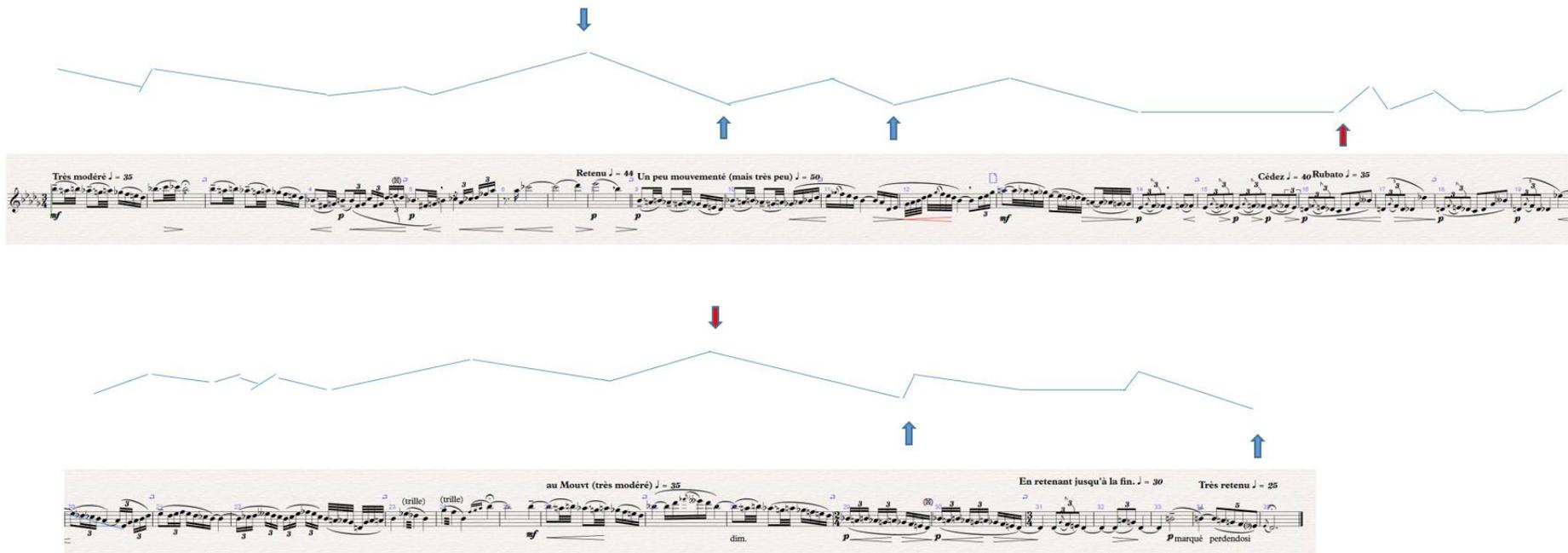


Figure 9 Courbe mélodique de *Syrinx*

3) Souplesse du rythme

La souplesse du rythme. La souplesse du rythme ressort clairement à l'écoute de *Syrinx*.

La mesure à trois temps à la noire (3/4) laisse place aux mesures 29 et 30 à une mesure à 2 temps toujours à la noire.

De même les rythmes binaires s'enchainent avec des rythmes ternaires. Debussy passe ainsi de :



à :



La respiration marque le passage de l'un à l'autre comme en mesure 4



Mesure 4

4) Souplesse des phrases

Les phrases ont une longueur variable. La première phrase occupe les deux premières mesures. La phrase suivante va de la mesure 3 à 5 (2^e temps).

En outre le phrasé est difficile à établir car les phrases sont imbriquées les unes aux autres et donne l'impression d'une grande continuité.

Ainsi le motif du premier temps de la mesure 4 permet une prolongation en étant repris à l'identique au premier temps de la mesure et, de la même façon le si bémolle du deuxième temps de la mesure 5 permet de poursuivre le discours (à la suite d'une enharmonie de Si bémolle / Do bémolle).



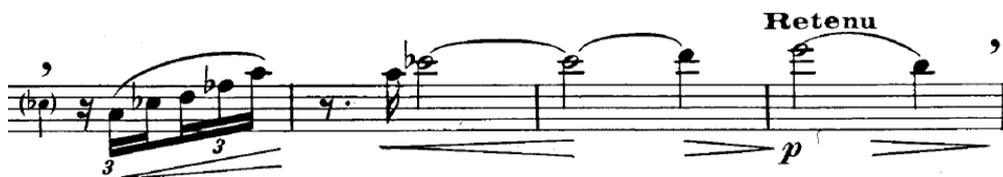
Mesure 4

Dont le motif du premier temps est repris pour poursuivre le discours à la mesure 5



Mesure 5

A nouveau le Si bécarré du deuxième temps de la mesure 5 sert de point de départ à la poursuite du discours jusqu'à la fin de cette deuxième section



Mesure 5 (2e temps) à mesure 8.

D) Exploration du timbre grave de la flûte Boehm

Theobald Boehm. L'article de Wikipédia consacré à Theobald Boehm indique que ce dernier met au point en 1832 la première flûte « système Boehm » par opposition aux systèmes précédents, dits « systèmes simples ». Ce système est adopté par de célèbres flûtistes de l'époque, mais rencontre également une forte opposition. En 1847, il construit sa première flûte en métal, dont le corps est à perce cylindrique et la tête conique. C'est cet instrument qui donnera naissance à la flûte moderne. La flûte Boehm possède un mécanisme plus complexe que les précédentes, car les trous ne sont plus placés à des endroits faciles à atteindre par les doigts du musicien, mais à leur emplacement optimal en termes d'acoustique. Ils sont alors ouverts au repos et bouchés par des plateaux, soit directement, soit via des clefs. Les trous d'altération sont bouchés au repos et manœuvrés par des clefs. Les doigtés sont plus rationnels (les Si bémol, Fa bécarré ou Do bécarré en particulier sont considérablement facilités) et permettent de jouer plus facilement dans toutes les tonalités. Les troisième et quatrième octaves sont plus faciles et plus justes que précédemment.

On observera que le Si b, facilité par le recours à ce nouvel instrument est également la principale note de *Syrinx*.

La flûte Boehm. Le traité d'A.Casella et V Mortari ²⁴ fournit d'intéressantes informations sur cet instrument.

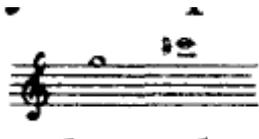
Son registre est le suivant :



Son timbre est :



Le recours aux sons harmoniques fait partie du mode de jeu normal pour le registre suivant



La flûte est un instrument particulièrement agile permettant d'exécuter des traits rapides sans difficulté. En fonction de l'intensité il est nécessaire de reprendre son souffle après 12 secondes lorsque la nuance est forte ou 20 secondes avec la nuance piano.

²⁴ A.Casella et V Mortari, The technique of contemporary orchestration, 2^e éd. Ricordi, 1950, traduit de l'italien par Th. Fraschillo.

La flûte dans *Syrinx*. L'agilité de la flûte est mise en valeur par les traits rapides en triple croche. Il faut observer que dans le registre grave, la flûte à un son chaud et une intensité mystérieuse²⁵. Ce registre est particulièrement exploré dans *Syrinx* comme le montre le tableau ci-après.

Mesure		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Registre	Aigu																				
	Medium																				
	Grave																				
Nuance		mf	>		<p<	p<	<	>	p>	p	<	>	<	mf>	p<	>p	p<	>	p<	p<	

Mesure		21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Registre	Aigu														
	Medium														
	Grave														
Nuance						mf	<				p<>	p<>		>	p

Figure 10 Tableau des registres de *Syrinx*

Conclusion de la première partie : *Syrinx*, après *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, marque la musique pour flûte, en particulier française en ce début de XXe siècle.

Il convient ici de mentionner Edgard Varèse, auteur de *Densité 21,5*, créé en 1936, particulièrement novatrice, notamment quant aux techniques de jeu et en particulier ses bruits de clés. Bien que très novatrice, comme l'œuvre de Varèse dans son ensemble, une analyse présente *Densité 21,5* comme un prolongement de *Syrinx* de Debussy²⁶.

Dans une moindre mesure, il peut également être noté qu'en 1924, Albert Roussel compose la pièce intitulée *Joueurs de flûte* (op. 27). Cette pièce se caractérise par un emploi fréquent des modes exotiques et des gammes par tons. Elle comporte quatre mouvements, tous nommés d'après des flûtistes imaginaires. Le premier s'intitule *Pan*. La pièce est écrite dans le mode dorien (mode de ré) qui dans l'imaginaire de cette époque est associé à la Grèce antique.

²⁵ A.Casella et V Mortari, *The technique of contemporary orchestration*, 2^e éd. Ricordi, 1950, traduit de l'italien par Th. Fraschillo.

²⁶ Carol K. BARON, « Varèse's Explication of Debussy's *Syrinx* in *Density 21.5* and an Analysis of Varèse's Composition ; a secret model revealed. », *The Music Review*, Vol. 48, n°2, 1982.

II - Généalogie de l'analyse

En s'écartant de la tonalité, le langage musical de Debussy invite à rechercher d'autres approches analytiques. *Syrinx* est également une œuvre marquante en histoire de l'analyse musicale.

L'analyse sémiotique est de ce point de vue particulièrement intéressante (A). Au contraire, se pose la question de la pertinence de l'analyse schenkérienne en présence d'une œuvre qui s'écarte du langage tonal (B).

A) *Syrinx*, une œuvre historiquement marquante pour l'analyse sémiotique

Structuralisme, linguistique et sémiologie musicale. La sémiologie musicale s'est développée dans les années 1970²⁷, époque marquée par l'influence dominante du structuralisme. Ce mouvement conduit à concevoir le signe moins comme l'union d'un signifiant et d'un signifié que comme un élément intégré à un système, entretenant avec ses voisins une série de relations. En linguistique, Chomsky élabore une grammaire générative en se proposant de décrire par un nombre fini de règles l'infinité des phrases acceptables dans une langue. Ces conceptions se retrouvent dans le domaine musical. Pierre Boulez affirme ainsi que «la musique est un art non signifiant»²⁸.

Dans le domaine de l'analyse, «la technique paradigmatique, consiste à réécrire le syntagme d'une mélodie de façon à faire apparaître sur divers axes paradigmatiques les unités musicales en rapport d'identité ou de transformation»²⁹.

L'analyse de l'œuvre de Debussy par la sémiologie musicale. Cette approche de l'analyse qui est naturellement appliquée à la musique «ethnique», mais également à l'œuvre de Debussy, fait l'objet d'une attention toute particulière en sémiologie musicale.

Syrinx reste en particulier associée aux analyses de Jean-Jacques Nattiez. Ce dernier publie en 1975 les «*Fondements d'une sémiologie de la musique* en 1975. Il procède ensuite à une décomposition paradigmatique de *Syrinx*³⁰. Cette analyse reste toutefois inachevée.

Première étape de l'analyse sémiologique : l'analyse paradigmatique de *Syrinx* par J.-J. Nattiez. Les tableaux en Annexe présentent la première puis la seconde analyse paradigmatique de *Syrinx* par J.-J. Nattiez³¹

²⁷ V. Encyclopédie Universelle, Analyse et sémiologie musicales.

²⁸ 1961, in P. Boulez, 1985, p. 18.

²⁹ V. Encyclopédie Universelle, Analyse et sémiologie musicales.

³⁰ J.-J. Nattiez, 1975, pp. 330-354.

³¹ Les tableaux sont repris de Nicholas Cook, *A guide to musical analysis*, éd. G. Braziller, 1987, p. 161 et s.

Nattiez utilise un tableau à deux dimensions. Chaque motif est désigné par une lettre (A,B,C,...) et désigne les variantes de ce motif par la même lettre (A1,A2,...). Les lettres x,y,z désignent des figures qui n'apparaissent qu'une ou deux fois et qui ne sont donc pas prises en compte pour l'analyse.

Les colonnes du tableau ne correspondent pas exactement à chaque motif. Ainsi, D et E figurent dans la même colonne.

La raison pour laquelle A,B et C n'apparaissent pas dans le même ordre s'explique par le fait que Nattiez veut montrer que C commence par un motif similaire à celui de A.

Par ailleurs, il associe des motifs dont les notes de début ou de fin diffèrent en raison de la similarité de leur rythme.

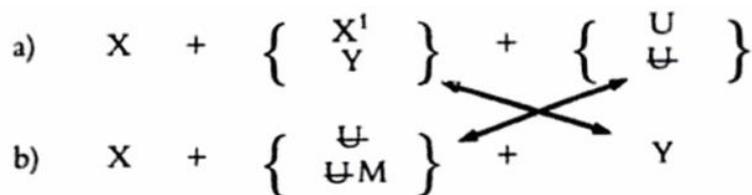
Cette première analyse reste proche d'une analyse traditionnelle. Aussi Nattiez a proposé une deuxième représentation (tableau en Annexe) dans laquelle il décompose les motifs les plus longs de son premier tableau. L'œuvre est ainsi éclatée en 66 motifs.

Deuxième étape de l'analyse sémiologique : vers une analyse syntagmatique de *Syrinx*. L'analyse paradigmatique est la première étape de l'analyse sémiotique. Elle se poursuit par une analyse syntagmatique qui consiste à faire apparaître sur divers axes paradigmatiques les unités musicales en rapport d'identité ou de transformation. L'attention est alors portée non plus sur les motifs pris isolément mais sur leur agencement dans le temps afin de mettre en évidence les règles qui conduisent à les associer les uns aux autres.

L'objectif final de l'analyse sémiotique est de mettre en valeur les liens comme le tableau ci-après établi par Marcelle Guertin le fait à partir du premier livre des préludes de Debussy³².

Un tel tableau montre une série de tables de paradigmes pour chaque thème. Une lecture horizontale fait apparaître une équivalence dans les fonctions de chaque partie de la variation du thème.

Il en résulte au final une règle applicable à l'ensemble des instances.



X1 et Y sont interchangeables et remplissent la même fonction.

La règle a signifie que le thème initial du Livre 1 des préludes est formé par une unité initial et une répétition de cette règle qui peut se poursuivre par une modification de sa

³² Marcelle Guerti, Différence et similitude dans les Préludes pour piano de Debussy, Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes, n° 2, 1981, p. 56-83 disponible à l'adresse suivante <http://id.erudit.org/iderudit/1013744ar> (lien consulté le 4 novembre 2016).

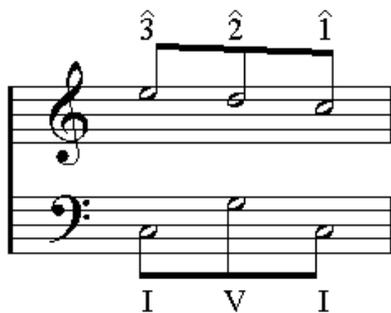
hauteur suivie d'une reprise réduite qui peut ou non être transposée. La règle b signifie que l'ordre des deux unités peut être inversée. Tel est l'objectif final d'une telle analyse semiotique.

Nattiez ne poursuit cependant pas son analyse qu'il considère moins comme une démonstration de la méthode que comme une clef de compréhension de l'œuvre dès lors qu'elle devrait être confrontée à d'autres œuvres pour que des règles et un sens s'en dégagent.

A moins qu'il soit illusoire, de vouloir enfermer dans des formules la souplesse et la liberté du phrasé et de la richesse harmonique de *Syrinx*...

B) La pertinence d'une analyse schenkérienne ?

La méthode d'analyse de Schenker repose sur l'*Ursatz* (Structure fondamentale)



Cette structure fondamentale est évidemment tonale. La question se pose donc de savoir si son modèle d'analyse peut être transposé à un langage partiellement tonal.

Adele T Katz s'est attachée à démontrer que l'analyse schenkérienne peut être appliquée à l'œuvre de Debussy³³. Son analyse n'est pas entièrement convaincante, dès lors qu'elle conserve en grande partie les références du système tonal qui ne sont pas étrangères à Debussy, mais ne suffisent pas à comprendre l'originalité.

Un document trouvé sur internet, semble-t-il d'un étudiant anglais³⁴ montre qu'une analyse schenkérienne de *Syrinx* apporte peu à la compréhension de l'œuvre. Elle se résume à une réduction mettant en exergue les principales notes de l'harmonie et entre parenthèse les notes de passage ou étrangères.

³³ Adele T Katz, *Challenge to musical tradition : a new concept of tonality*, éd. Alfred A. Knopf, 1945

³⁴ Rebecca Remley *Analysis of Debussy's Syrinx*

m. 1 pent. B \flat descend. to D \flat where is 2?

m. 3 chrom. B \flat ascend. to D \flat

m. 5 D \flat m⁷ 2!

m. 33 D \flat m⁷ whole tone descend.

Rebecca Remley Analysis of Debussy's Syrinx

Conclusion. Le formalisme en musique ?

Bien qu'une telle question dépasse le cadre de l'analyse de *Syrinx*, les développements qui précèdent invitent à poursuivre la réflexion sur l'utilisation du formalisme en musique et en particulier pour l'analyse de l'œuvre de Debussy.

Le formalisme est attaché au nom de Vladimir Propp³⁵. Pour comprendre les contes russes il procède à une étude morphologique préalable. Cette analyse le conduit à faire apparaître des variables : noms et attributs des personnages et des constantes : fonctions qu'ils accomplissent (*action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue*). Il établit ainsi une liste de 31 fonctions "qui représente la base morphologique des contes merveilleux en général". Ces fonctions peuvent ne pas être toutes présentes dans un conte, mais s'enchaînent dans un ordre identique, qui ne doit pas être perturbé par le conteur, libre par contre dans le choix des fonctions ou dans leur omission.

Sans aller jusqu'à la recherche de règles invariables comme l'a tenté sans succès Nattiez à propos de *Syrinx*, l'approche de Vladimir Propp a le mérite de mettre en lumière une série de fonctions constantes dans le discours littéraire. De même l'analyse de *Syrinx* montre des fonctions communes au langage musicale classique et au langage moderne de Debussy : tension entre deux pôles, progression du discours vers la résolution d'une tension, appogiature des notes réelles par des notes étrangères à la gamme ou à l'harmonie, effet de surprise par majorisation, organisation du discours musical autour d'un motif, transformation du motif par modification intervalique ou rythmique,

³⁵ V. not Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, 1965.

Tableaux

Tableau 1 - Tableau synthétique de l'analyse de Syrix

Partie Section

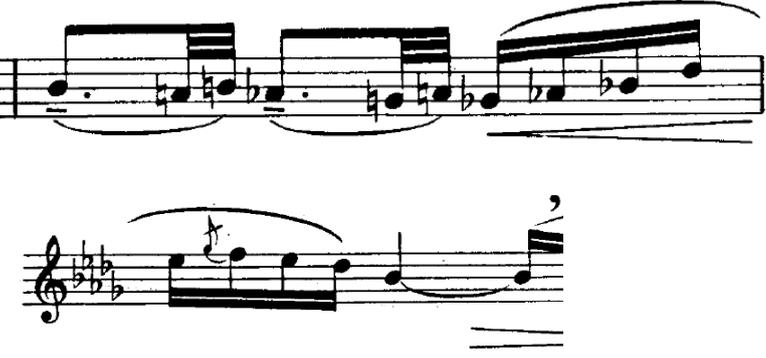
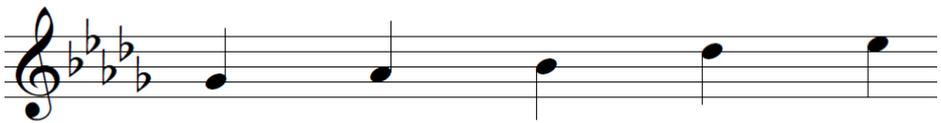
A

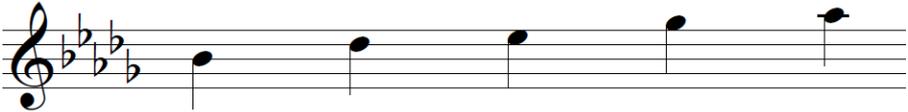
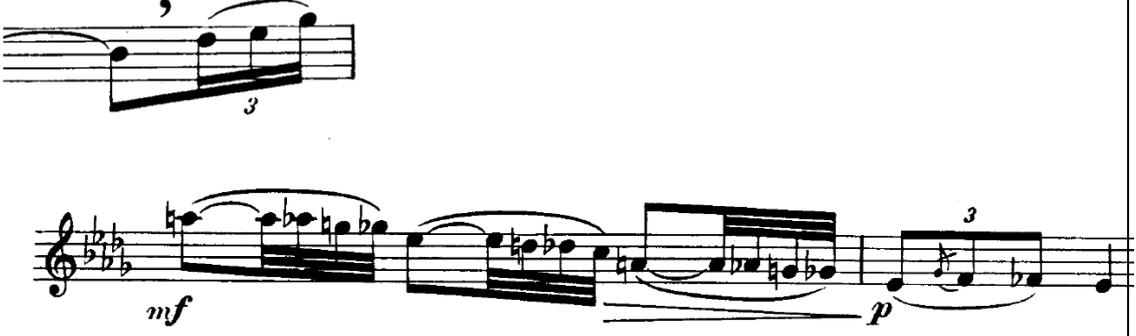
B

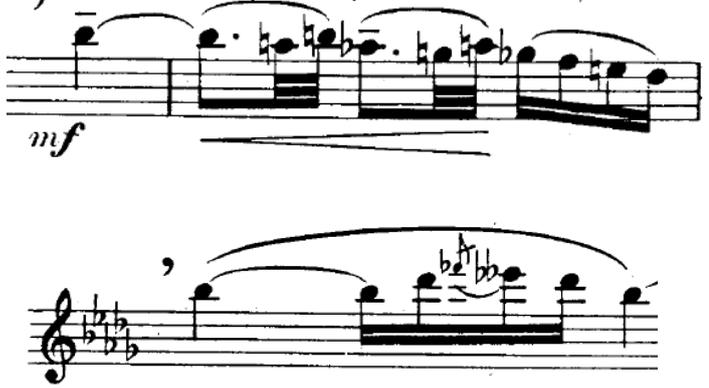
A'

Mesure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35		
Phrase	Leitmotiv		Suite		Codetta																																
Motif	a	a	b	a	a	b	a	b	a	b	a	b	a	a	a	c	mib	mib	a	b	a	b	sib	b	b	sib											
Note pôle	Sib		(Réb)	Sib		(Réb)	Sib	dob				dob			réb																						
Degré	I																																				
Phrase	Leitmotiv		Suite1		Suite2		Suite3		Codetta																												
Motif	a	a	b	a	a	b	a	b	a	b	a	b	a	a	a	c	mib	mib	a	b	a	b	sib	b	b	sib											
Note pôle	Sib		(Réb)	Sib		(Réb)	Sib	dob				dob			réb																						
Degré								I#																													
Phrase	Leitmotiv		Suite1 avec début du leitmotiv		Suite2		Suite3 transition vers mib																														
Motif	a	a	b	a	a	b	b	a	b	a	b	a	a	a	a	c	mib	mib	a	b	a	b	sib	b	b	sib											
Note pôle	Sib			Sib			Sib						labec	mib	a	c	mib	mib																			
Degré													lbou IV/IV			IV																					
Phrase	Motif c développé																		Retour aux motif a et b																		
Motif	c	c	c	c	c	b	b	c	rébec	réb	rébec	c	b	c	rébec	mib	a	lab	b	a	b	sib	b	b	sib												
Note pôle		mib	mib	mib	rébec			rébec		Relatif Maj.						IV	IV					I															
Degré																																					
Phrase	Leitmotiv		S																																		
Motif	a	a	a	b	b	b	b																														
Note pôle	Sib																																				
Degré	I																																				
Phrase	Leitmotiv																																				
Motif	a	a		b	b	b	b																														
Note pôle	Sib		(réb)	Sib	réb	Sib	réb																														
Degré	I																																				
Phrase	Coda																																				
Motif	réb	c	réb	réb	réb	c	réb																														
Note pôle																																					
Degré																																					

	
	<p>La première musique est identique à la mesure 1-2 (leitmotiv)</p> <p>La première note de la mesure suivante qui poursuit est un sib dans cette gamme de sib.</p> <p>La phrase fait 2 mesures et les 2 premiers temps de la troisième mesure (et non plus 2 mesures)</p> <p>La progression repose non plus sur un intervalle d'un ton mais d'un demi ton par une progression ascendante chromatique (sib-si bécarré)</p> <p>Le dernier temps se démarque tout en faisant entendre une suite de la progression chromatique do puis Réb qui est précédé par le mi bécarré (référence à la gamme par ton sur sib)</p> <p>Chaque note est brodée par un saut entre le sol bécarré jusqu'à l'intervalle de quarte augmenté Sol bécarré / Réb.</p> <p>Le ré b est orné par une broderie descendante fa bécarré – mi bécarré produisant une fausse relation avec le Fa# servant à broder le Sol</p> <p>La mesure 5 reprend le début de la mesure 4 mais pour s'arrêter sur le Si bécarré permet une modulation par enharmonie (cf phrase suivante)</p>
<p>5 (3^e tps), 6 -7-8</p>	
	<p>L'intervalle de tierce mineur est privilégié et le silence peut laisser penser à un Fab. Le motif serait donc une succession de tierce mineure ascendante jusqu'au lab qui se poursuit à la mesure 7 avec un nouvel intervalle de tierce mineur.</p> <p>Il s'agit d'une pentatonique sur Réb (cf analyse détaillée)</p>  <p>Manifestement les mesures 7 puis 8 modulent pour revenir en Sib grâce au Mib premier temps de la mesure 8 qui est le IV^e degré en Si b. Le saut de quarte descendant pour arriver sur le Si b qui est la tonique permet de revenir à SibM et dessine ainsi une cadence plagale (I-V).</p>

9	<p style="text-align: center;">Un peu mouvementé (mais très peu)</p> 
	<p>A noter que le Lab n'est pas mentionné tenuto et que le Réb qui est à l'armure est pourtant indiqué comme bémole</p>
10-11 (2 premi ers temps)	
	<p>Reprise du motif principal et continuation avec ascendante dont l'intervalle est depuis le sol b commun :</p> <p>1 Ton (Lab)- 1 ton(Sib) – 1 ton et demi (réb) pour atteindre le réb la et se poursuivre en mesure 10 sur une broderie du mib avant de redescendre sur le sib en passant par le réb</p> <p>Cette prolongation décrit un mode pentatantotique caractérisé par l'absence de demi ton. A noter que la gamme est présentée en commençant par le solb mais se termine par le sib</p> 
11 (3 ^e tps) - 14 (2 ^e tps)	
	<p>Cette gamme pentatonique est à nouveau présentée avec une ligne ascendante commençant cette fois au ré b pour atteindre le réb suivi d'une broderie du mib avant de revenir au sib</p> <p>Dès lors qu'il n'existe pas de demi ton, la tonique peut varier, notamment selon que l'on prend en compte la note d'arrivée (sib) ou de départ (réb)</p> <p>La liaison et la tonique de ce début laisse pencher en faveur d'une gamme pentatonique sur</p>

	<p>si b (bien que la courbe mélodique fasse entendre une gamme pentatonique sur réb</p> 
12-14	
	<p>Le note pole devient le mib (IVe degré de Sib)</p>
14-19	
	<p>Le nouveau motif c (voir analyse détaillée) met en avant le Mib, puis par chromatisme le Ré bécarre pour arriver Réb avant de revenir au Mib</p>
19-23	

	<p>Gamme pentatonique au dernier temps de la mesure 20 mis en</p> <p>Retour au Sib premier temps de la mesure 23</p>
23-25	
	<p>Forme de codetta autour du Sib</p> <p>Clôture de la partie B sur un Sib.</p> <p>La première trille met en avant notamment le Mib (IV) et le Sib dessinant une cadence plagale</p>
26-27	<p>au Mouvt (très modéré)</p> 
	<p>Retour du leitmotiv avec une nouvelle suite se terminant sur un Sib.</p>
28-31	 <p>En ret</p>

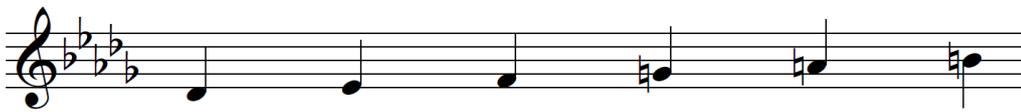
	<p>Reprise du leitmotiv avec une suite</p> <p>Le tempo passe de 3/4 à 2/4</p> <p>Arrivé sur le Réb</p>
31-35	<p><i>tenant jusqu'à la fin.</i></p>  <p>Très retenu</p> <p><i>p marqué</i> <i>perdendosi</i></p>
	<p>Le motif c est utilisée pour broder le réb</p> <p>Avant de faire entendre clairement une gamme par ton en Ré b en mesure 34-35</p> 

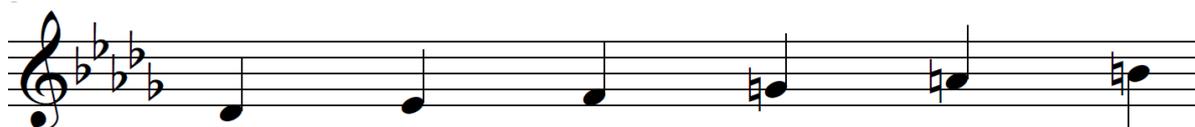
Tableau 3 - Gammes non tonales en Ré b et Si b

3-1 Gamme par ton

En sib



En réb (« Retatif majeur de Sib mineur »)



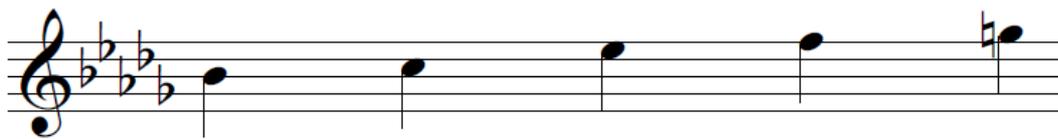
En mib / (IV/Sib)



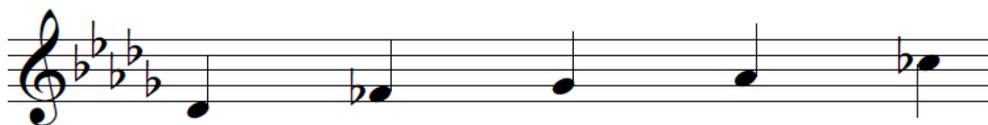
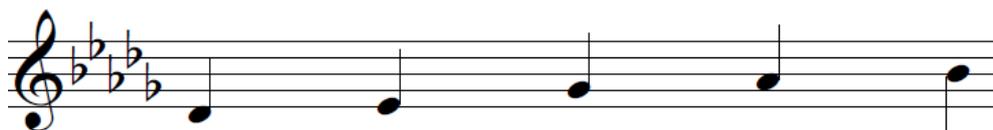
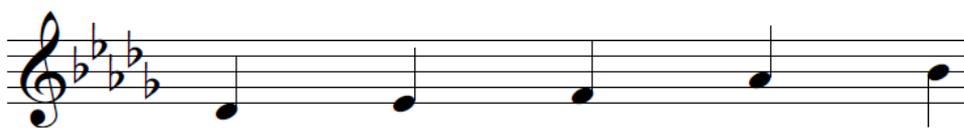
3-2 Pentatonisme

En si b



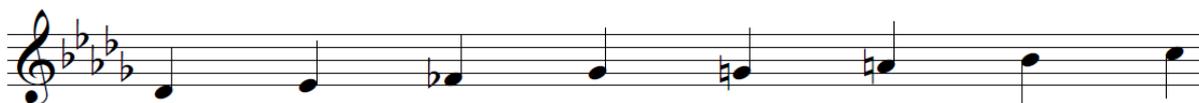


En ré b



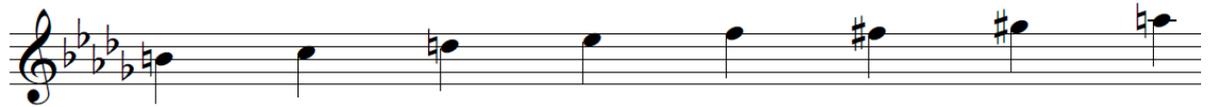
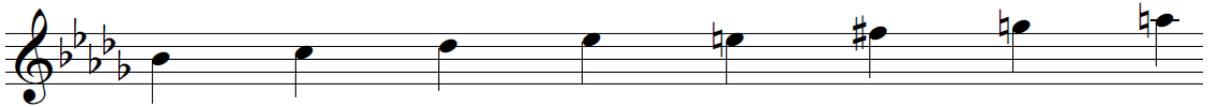
3-3 Echelle octogonique

En ré b





En si b



3-4 Gammes modales

En réb (l'alteration correspond aux modes indiquées en dessous)



Mode

ré
mi
la

accoustique
fa

mi
la

accoustique
ré
mi
sol
la

Annexes

Annexe 1 - Psyché Acte III, Scène I de de Gabriel Mourey

La scène représente la grotte de Pan; par sa large ouverture, on aperçoit une clairière au cœur de la forêt touffue. Dans la prairie, un ruisseau passe, formant un petit lac. Rochers blancs au fond.

La lune inonde le paysage, tandis que la grotte demeure dans l'ombre. Dans la clairière, des nymphes dansent, vont et viennent, toutes vêtues de blanc, avec des poses harmonieuses. D'autres cueillent des fleurs, d'autres, étendues au bord de l'eau, s'y mirent. Par moments elles s'arrêtent toutes, émerveillées, écoutant la Syrinx de Pan invisible, émues par le chant qui s'échappe des roseaux creux.

Scene I

L'Oreade

Ainsi, tu ne l'avais encore jamais vu ?

La Naiade

Jamais. Jamais Pan n'est venu
Dans le vallon où jusqu'à ce jour j'ai vécu
Seule, gardant l'humble source fleurie
Dont les brebis d'Hélios, après l'avoir tarie,
Ont desséché les bords et ravagé le lit
Et j'ai dû fuir
Là-haut, sur ce rocher
Je le trouve effrayant et très beau, radieux
Et terrible, et bien tel qu'un dieu
Avec, autour de lui,
La splendeur de cette miraculeuse
Et chaude nuit
Qu'il enivre du son de sa flûte nombreuse !

L'Oreade

C'est ici qu'il habite ; entrons

La Naiade

Une autre fois...
J'ai peur, je te dis que j'ai peur ; lâche-moi.

L'Oreade

Peur de quoi ?

La Naiade

Mais de lui. Puisqu'il est partout
Et qu'il est tout,
Qui sait si, dans cette caverne, en quelque coin,
Tout en restant là-bas, il ne se blottit point,
Parmi cette ténèbre bleue ou bien
Dans ce rayon qui vient

Si tendrement rôder sur mes épaules nues
Et tiens, regarde, là, quelque chose remue...
Tu ne peux dire non.

L'Oreade

C'est l'ombre de ces feuilles
Que la brise du matin proche a caressées

La Naiade

N'importe, ma sœur, je défaille ;
L'air brûle et je me sens glacée ;
Pan m'épouvante et de penser
Que tout à l'heure il me faudra peut-être
Affronter ses regards...
Non, non...avant qu'il soit trop tard,
Où me cacher, où disparaître ?

L'Oreade

Reste; dès que tu le verras
De près, dès que tu entendras
Sa voix grave et tendre,
Je suis sûre que tu ne pourras te défendre
De l'aimer, je suis sûre que tu l'aimeras.

La Naiade

Pan est méchant, cruel...Rappelle-toi le sort
De *Syrinx* et d'*Echo*

L'Oreade

Je les envie!
Syrinx surtout, oui. N'est-ce pas du bord
Des roseaux creux où elle a répandu sa vie
Que le souffle de Pan donne l'essor
Aux sons ailés, aux rythmes d'or
Qui font germer dans le cœur des hommes la joie ?
N'est-ce pas l'âme de *Syrinx* qui, d'un vol droit
Et clair, par-delà les confins de l'éther bleu,
Monte enchanter les astres et les dieux ?
Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer

Syrinx de Debussy (mes. 2 à 8 selon l'édition de Bruxelles)

La Naiade

Prodige ! Il semble que la Nuit ait dénoué
Sa ceinture et qu'en écartant ses voiles
Elle ait laissé, pour se jouer,
Sur la terre tomber toutes les étoiles...
Oh! Comme, dans les champs solennels du silence,
Mélodieusement elles s'épanouissent !
Crois-tu que l'amant d'Eurydice
Faisait vibrer de plus touchants
Et plus sublimes chants
Les cordes d'airain de sa lyre
Non, n'est-ce pas ?

L'Oreade

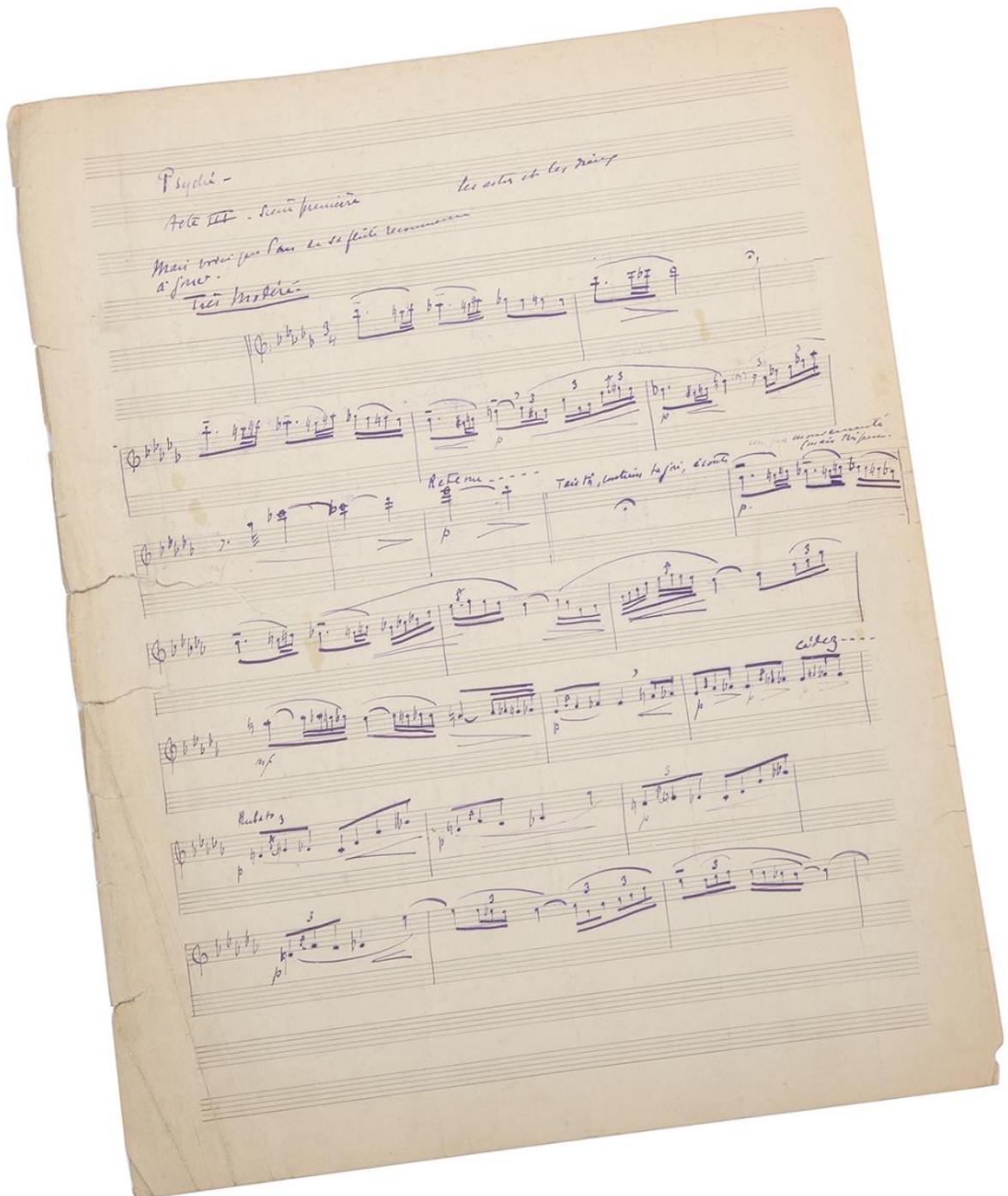
Tais-toi, contiens ta joie, écoute.

Suite de Syrinx de Debussy (Mes 9 et s. selon l'édition de Bruxelles)

Si tu savais quel étrange délire
M'enlace, me pénètre toute !
Si tu savais ...je ne puis pas te dire
Ce que j'éprouve. La douceur
Voluptueuse éparsse en cette nuit m'affole ...
Danser, oui je voudrais, comme tes sœurs,
Danser ...frapper de mes pieds nus le sol
En cadence et, comme elles, sans effort,
Avec d'harmonieuses poses,
Éperdument livrer mon corps
À la force ondoyante et rythmique des choses!
Celle-ci ressemble, au bord des calmes eaux
Où elle se reflète, à un grand oiseau
Impatient de la lumière ...
Et cette autre tout près qui, lascive, sans feinte,
Se roule sur ce lit de rouges hyacinthes ...
Par la chair d'elles toutes coule un feu divin
Et de l'amour de Pan toutes sont embrasées ...
Et moi, la même ardeur s'insinue en mes veines;
O Pan, les sons de ta *Syrinx*, ainsi qu'un vin
Trop odorant et trop doux, m'ont grisée;
O Pan, je n'ai plus peur de toi, je t'appartiens! ...

Annexe 2 – Photo de la première page du manuscrit de Bruxelles

Manuscrit retrouvé en 1992, dans une collection privée à Bruxelles et publié en Suède par Anders Lunjar-Chapelon et Michael Stegemann.



Annexe 3 - Comparaison entre manuscrit de Bruxelles et l'édition Jobert

Le texte ci-après est celui de Bruxelles. Les différences avec l'édition Jobert sont mentionnées en dessous

Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer

Très modéré

mf

Retenu

p *mf* *p* *p*

Detailed description: This musical score consists of five measures of music in 3/4 time, marked 'Très modéré'. The key signature has three flats. Measure 1 starts with a treble clef and a first ending bracket. The dynamics are marked 'mf'. Measures 2 and 3 continue the melodic line with various articulations. Measure 4 is marked 'Retenu' and features a triplet of eighth notes. Measure 5 ends with a fermata and a final triplet. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) with hairpins indicating volume changes.

Tais-toi, contiens ta joie, écoute

Un peu mouvementé mais très peu

p

Suppression respiration

Suppression respiration

Detailed description: This musical score consists of three measures of music in 3/4 time, marked 'Un peu mouvementé mais très peu'. The key signature has three flats. Measure 9 starts with a treble clef and a first ending bracket. The dynamics are marked 'p' (piano). Measures 10 and 11 continue the melodic line with various articulations. The text 'Suppression respiration' is written below the staff in two locations, indicating specific performance instructions. Measure 11 ends with a triplet of eighth notes.

3 3 , 3 3

p *p*

En retenant jusqu' à la fin

3 3 , 5

p *p marqué* *perdendosi*

Ajout liaison

Diminuendo plus long

Annexe 4 – Première analyse paradigmatique de Syrinx par J.-J. Nattiez

A [1]

Musical notation for A [1] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet of eighth notes.

B [2]

Musical notation for B [2] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes.

A [3]

Musical notation for A [3] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet of eighth notes.

B1 [4]

Musical notation for B1 [4] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with triplets and an 'X' mark above the staff.

X A [5]

Musical notation for X A [5] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet and an 'X' mark above the staff.

B1 [6]

Musical notation for B1 [6] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with triplets.

Y1

B [8]

Musical notation for B [8] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes.

Y2

A1 [9]

Musical notation for A1 [9] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes.

A2 [10] C [11]

Musical notation for A2 [10] C [11] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes.

C1 [12]

Musical notation for C1 [12] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes.

[13]

Musical notation for [13] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a 'P' mark below the staff.

D [14]

Musical notation for D [14] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet.

D1 [15]

Musical notation for D1 [15] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet.

E [16]

Musical notation for E [16] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet.

E1 [17]

Musical notation for E1 [17] on a single staff, featuring a sequence of eighth notes with a triplet.

v **20**
 W **21** **22**
 A3 **26**
 A3 **29**
 A4 **29/30** **31**
 A5

E **18** J
 E1 **19** J
 X **22** X2
 X1 **23** **24** X4
 X3
 E2 J
 E2 **32** J
 Z **33** A5 **34** **35**

Annexe 5 – Seconde analyse paradigmatique de Syrinx par J.-J. Nattiez

The image displays a musical score for the piece 'Syrinx' by Debussy, annotated with circled numbers 1 through 30. The score is written on multiple staves, with the numbers indicating specific measures or musical phrases. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The numbers are distributed across the score as follows:

- 1: First measure of the first staff.
- 2, 3, 4: Measures 2, 3, and 4 of the second staff.
- 5, 6: Measures 5 and 6 of the second staff.
- 7: Measure 7 of the third staff.
- 8, 9, 10: Measures 8, 9, and 10 of the third staff.
- 11, 12: Measures 11 and 12 of the third staff.
- 13, 14, 15, 16: Measures 13, 14, 15, and 16 of the fourth staff.
- 17: Measure 17 of the fifth staff.
- 18, 19: Measures 18 and 19 of the sixth staff.
- 20, 21, 22: Measures 20, 21, and 22 of the seventh staff.
- 23: Measure 23 of the eighth staff.
- 24, 25, 26: Measures 24, 25, and 26 of the ninth staff.
- 27: Measure 27 of the tenth staff.
- 28, 29, 30: Measures 28, 29, and 30 of the eleventh staff.

Musical notation for measures 31 through 35, consisting of five staves. Measure 31 is on the first staff, 32 on the second, 33 on the third, 34 on the fourth, and 35 on the fifth. The notation includes various rhythmic values and rests.

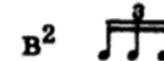
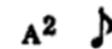
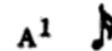
Musical notation for measures 36 through 48, consisting of seven staves. Measures 36-38 are on the first staff, 39-42 on the second, 43 on the third, 44-45 on the fourth, 46 on the fifth, 47 on the sixth, and 48 on the seventh. Measure 43 features a triplet of eighth notes. Measure 44 features a triplet of eighth notes. Measure 45 features a triplet of eighth notes. Measure 46 features a long slur over the entire measure.

Musical notation for measures 49 through 51, consisting of three staves. Measures 49-50 are on the first staff, 51 on the second, and 52 on the third. The notation includes various rhythmic values and rests.

Musical score for a piece, measures 55-65. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 55 is a single note. Measure 56 is a triplet of eighth notes. Measure 57 is a long note with a slur. Measure 58 is a triplet of eighth notes. Measure 59 is a triplet of eighth notes. Measure 60 is a quarter note. Measure 61 is a triplet of eighth notes. Measure 62 is a quarter note. Measure 63 is a quarter note. Measure 64 is a quarter note. Measure 65 is a quarter note. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and circled measure numbers.

Annexe 6 – Liste des relations de Syrinx par J.-J. Nattiez

- E** contains a chromatic element
- F¹** ascending motion
- F²** descending motion
- G¹** conjunct motion
- G²** disjunct motion
- H¹** "black keys"
- H²** whole-tone scale
- I¹/x** identity of initial and final of same unit /x
- I²/x** identity of initial and final of this unit with initial and final of unit x
- J¹** resting point
- J²** type of variation with respect to the resting point
- K¹/x** belongs to a whole-tone progression, the initial of which is x
- K²/x** belongs to a semi-tone progression
- K³/x** belongs to an arpeggiated progression



- L to-and-fro motion
- M¹ $\frac{1}{2}$. 1
- M² 1 . $1\frac{1}{2}$.
- M³ 2 . $1\frac{1}{2}$. $1\frac{1}{2}$
- M⁴ 1 . 2 .
- M⁵ 1 . 2 . 3 .
- M⁶ $1\frac{1}{2}$. 2 . 3 .
- M⁷ $1\frac{1}{2}$. 2 . $1\frac{1}{2}$
- M⁸ $\frac{1}{2}$. 2
- N¹ transposition, a third down
- N² transposition, a second down
- N³ transposition, an octave down
- 0 substitution of E flat for E natural

A³ 

A⁴ 

A⁵ 

A⁶ 

A⁷ 

A⁸ 

A⁹ 

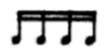
A¹⁰ 

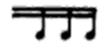
C¹ 

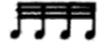
C² 

C³ 

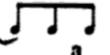
C⁴ 

B³ 

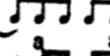
B⁴ 

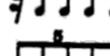
B⁵ 

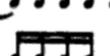
B⁶ 

D¹ 

D² 

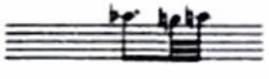
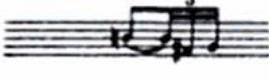
D³ 

D⁴ 

D⁵ 

D⁶ 

Annexe 7 – Amorce d'analyse syntagmatique de *Syrinx* par J.-J. Nattiez

1		C ¹	E	K ¹ /si (F ²)	M ¹
2				K ¹ /si (F ²)	N ²
3		B ³	F ² G ¹	K ¹ /si (F ²)	
4		C ¹	E		M ⁴
5		A ⁸			
6		C ¹ + A ⁸	E	I ¹ /si	M ⁵
7				J ¹ (fa#sol#) J ² (K ² /si(F ¹))	
8		C ₂			
9		B ²			
10		B ² ap	E	I ¹ /ré	M ³
11		A ³			

$$(a) \quad x + \begin{Bmatrix} x' \\ y \end{Bmatrix} + \begin{Bmatrix} u \\ \theta \end{Bmatrix}$$

$$(b) \quad x + \begin{Bmatrix} \theta \\ \theta M \end{Bmatrix} + y$$


Table des illustrations

Figure 1 Liste des analyses de <i>Syrinx</i> repris de Luisa Curinga	7
Figure 2 Liens entre les notes pôles	9
Figure 3 Forme tripartite A-B-A'	11
Figure 4 Sections de <i>Syrinx</i>	12
Figure 5 Leitmotiv analyse en gamme par ton en Si b	13
Figure 6 Leitmotiv analysé en gamme pentatonique en Ré b.....	14
Figure 7 Leitmotiv analyse comme une tension entre la gamme pentatonique en Réb et la gamme par ton en Sib.....	14
Figure 9 Leitmotiv : analyse des appogiatures et gammes par ton en Réb	24
Figure 10 Courbe mélodique de <i>Syrinx</i>	26
Figure 11 Tableau des registres de <i>Syrinx</i>	30