

# « LA FILLE AUX CHEVEUX DE LIN » DE DEBUSSY : QUELQUES ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE « TIMBRIQUE »

FIG. 1 : mes. 28-30, décomposition spectrale en fondamentales réelles

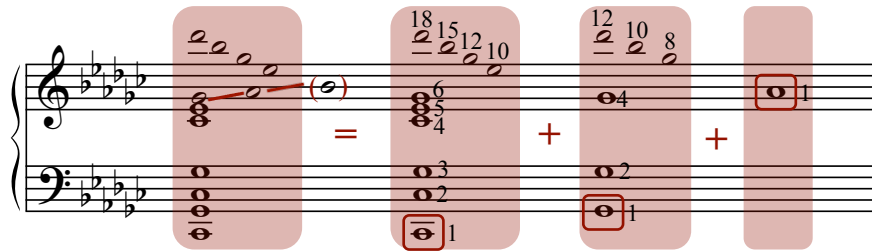


FIG. 4 : mes. 14-(15), parallélismes et fondamentale implicite

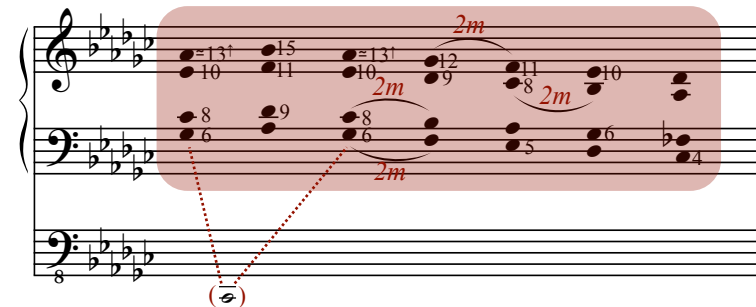


FIG. 2 : mes. 15-16, décomposition spectrale et doubles spectrales

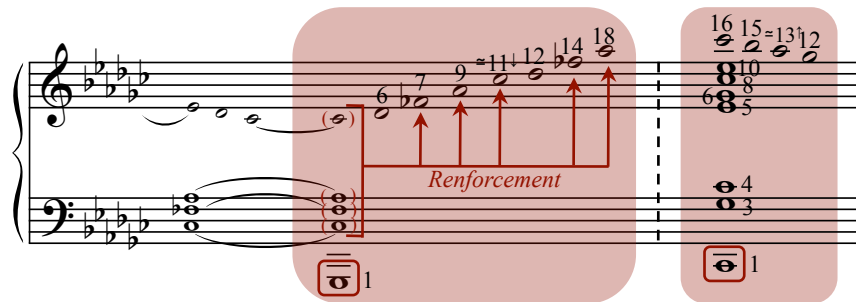


FIG. 5 : mes. 24-27, parallélismes, fondamentale implicite et réorchestrations

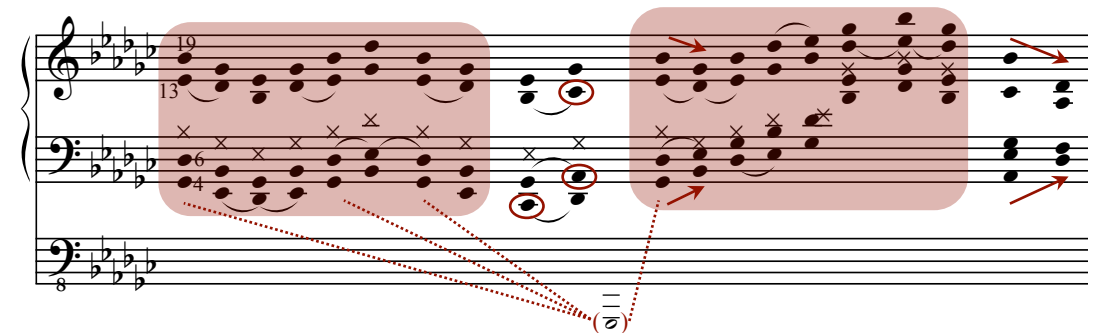


FIG. 3 : mes. 12-13, décomposition spectrale en fondamentales réelles

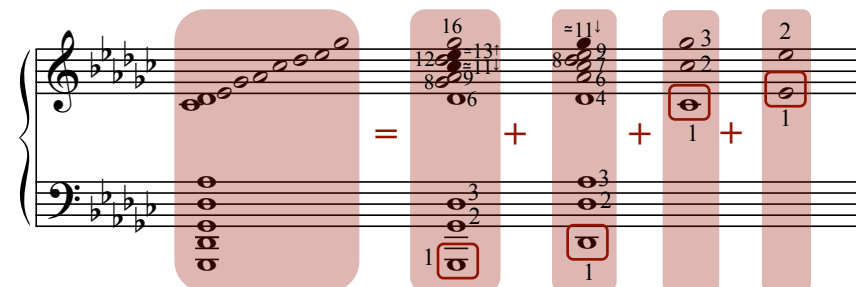
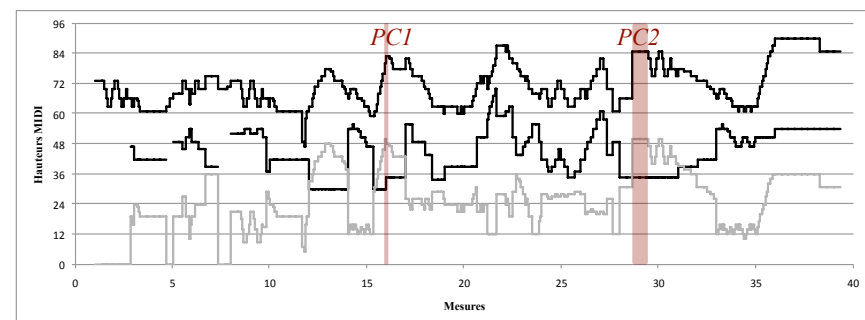


FIG. 6 : mes. 1-39, évolution de l'ambitus et points culminants correspondants



(En noir : parties extrêmes – En gris : ambitus total)

## FIG. 1 : mes. 28-30, décomposition spectrale en fondamentales réelles

Les mesures 28 à 30 constituent un exemple particulièrement clair de l'intégration verticale – ou fusion – des composantes sonores. Dans cette figure, la décomposition spectrale de l'« harmonie-timbre » met en évidence trois fondamentales réelles – effectivement jouées – et ainsi trois ensembles de sons connectés entre eux par des relations d'harmonicité. (Les chiffres arabes font référence aux numéros des partiels harmoniques.) Les notes communes aux trois ensembles présentent une résonance renforcée. Le *la* bémol central sonne « en dehors » du son global, sous la forme d'une dissonance spectrale.

## FIG. 2 : mes. 15-16, décomposition spectrale et doublures spectrales

La décomposition spectrale des mesures 15 et 16 s'effectue ici sur la base d'une seule et même fondamentale par harmonie, témoignant d'une forte cohérence sonore et d'une harmonicité maximale. À noter le *fa* bémol qui fusionne parfaitement au sein de l'harmonie de la mesure 15, ainsi que l'étagement des durées, avec des valeurs graves longues sur lesquelles se développe une « mélodie de timbre ». De plus, on observe un renforcement des notes supérieures par la présence de l'accord attaqué au temps précédent – représenté en petites notes –, qui donne lieu à une projection spectrale de l'harmonie à la mesure 15.

## FIG. 3 : mes. 12-13, décomposition spectrale en fondamentales réelles

L'exemple des mesures 12 et 13 permet de mieux cerner le fonctionnement timbrique d'une harmonie de neuvième de dominante sur tonique. La décomposition spectrale s'effectue ici en quatre fondamentales réelles, avec la présence d'une hiérarchie en nombre de composantes – comme aux mesures 28 à 30 (figure 1). La quinte de la basse est nécessaire pour faire sonner les notes supérieures. Le *do* et le *mi* médium sonnent naturellement en dehors. À noter la présence de notes communes entre les groupes, ainsi que de frottements microtonaux.

## FIG. 4 : mes. 14-(15), parallélismes et fondamentale implicite

Cette analyse de la mesure 14 met en évidence un squelette – ou mouvement – contrapuntique sous-jacent, sous la forme d'une réduction analytique. La fondamentale commune est ici implicite ; elle se manifeste par le biais des résonances et est favorisée par l'utilisation de la pédale du piano. Elle donne une cohésion à l'accord initial et à sa répétition, ainsi qu'aux accords suivants possédant des hauteurs en relation harmonique avec cette dernière. Les autres accords sont dérivés de l'accord initial par un mécanisme de « fluctuations fréquentielles » quasi parallèles entre les voix, renforçant la fusion sonore du passage.

## FIG. 5 : mes. 24-27, parallélismes, fondamentale implicite et réorchestrations

Aux mesures 24 à 27, on retrouve cette idée de parallélisme entre les parties, traité cette fois en homorythmie – accentuant ainsi l'effet d'intégration sonore. Une même fondamentale implicite sert de base à plusieurs accords – en particulier le premier –, qui exploitent des hauteurs en relations harmoniques avec cette dernière. Les groupes encadrés donnent lieu à une fusion maximale, avec des répétitions de la configuration initiale. À noter les différentes « réorchestrations » pianistiques du premier accord, ainsi que les doublures à l'octave inférieure de la partie mélodique située à la voix supérieure.

## FIG. 6 : mes. 1-39, évolution de l'ambitus et points culminants correspondants

Ce diagramme représente en noir le profil des parties extrêmes et en gris l'ambitus total – qui correspond à la différence des valeurs précédentes. Il donne une idée de l'exploitation de l'espace sonore dans l'intégralité de la pièce, en particulier en termes de registres et de déplacements à grande échelle. Les deux points culminants indiqués coïncident avec deux passages exploitant la notion d'harmonie-timbre analysés plus haut. Le premier est ponctuel et furtif. Le second, qui en constitue comme un rappel à distance, se prolonge en durée et possède un poids et une saillance plus marqués.