



Debussy / Boulez

Dimanche 28 janvier 2018 – 16h30

— WEEK-END DEBUSSY 100 —

En 1895, quelques mois après la création du *Prélude à l'après-midi d'un faune* – dont Boulez dira en 1958, dans l'*Encyclopédie de la musique* publiée chez Fasquelle : « La musique moderne s'éveille [au poème de Mallarmé] *L'Après-midi d'un faune* » –, Debussy écrivait à son ami Pierre Louÿs : « Je travaille à des choses qui ne seront comprises que par les petits-enfants du xx^e siècle. » Cette préoccupation de la postérité, exprimée par un musicien d'une trentaine d'années, ne fut pas rare chez certains créateurs conscients de leur véritable – et parfois radicale – novation. Chacun à sa manière, Beethoven ou Liszt exprimèrent des pensées semblables. Le parcours créateur de Debussy durant la vingtaine d'années qui suivit cette affirmation quelque peu crâne confirma sa véracité, non pas dans le sens où le compositeur se heurta à une incompréhension générale de son vivant – même critiquée, sa position centrale dans le paysage musical français n'a jamais été remise en cause –, mais en ce qu'il fut, dès ses débuts, un *moderne*, incontestablement.

S'il revint véritablement à la période post-Seconde Guerre mondiale de le poser comme un initiateur de l'avant-garde (via notamment, en France, Messiaen ou Boulez), l'ouvrage collectif *Le Cas Debussy* soulevait dès 1910 la question de l'influence debussyste. Un siècle après sa mort, le « week-end Debussy 100 » de la Philharmonie prolonge les célébrations précédentes (centenaire de la naissance en 1962 et cent-cinquantenaire plus récemment), qui ont eu un effet d'accélérateur sur la recherche debussyste et la connaissance de l'œuvre du compositeur. On y entend ses grandes œuvres réinterprétées dans un jeu de mise en regard : son pianisme dialogue avec celui de Couperin et de Rameau (à qui il a entre autres rendu hommage dans ses *Images pour piano*) sous les doigts d'Alain Planès ; la grande *Iberia*, cette Espagne rêvée plus vraie que nature, est flanquée d'autres œuvres françaises d'inspiration espagnole lors du concert des Dissonances ; la Russie et la Rome du jeune compositeur (de l'époque du séjour à la Villa Médicis). L'influence de celui qui se définissait comme « musicien français » sur la musique du second xx^e siècle est quant à elle évoquée par les figures de Reich et – sans surprise, donc – de Boulez, sous forme de concert mais aussi d'un spectacle mené par le comédien et metteur en scène Gabriel Dufay.

— WEEK-END DEBUSSY 100 —

Samedi 27 janvier

15H ————— CONCERT SYMPHONIQUE

DEBUSSY ET LA RUSSIE

ORCHESTRE PASDELOUP
MYKOLA DIADIURA, DIRECTION
IGOR TCHETUEV, PIANO

15H ————— CONCERT SYMPHONIQUE

PELLÉAS

ORCHESTRE DU CONSERVATOIRE NATIONAL
SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS
BERTRAND DE BILLY, DIRECTION

18H — CONCERT SUR INSTRUMENTS DU MUSÉE

DEBUSSY ET LES MAÎTRES FRANÇAIS

ALAIN PLANÈS, PIANO ÉRARD 1891, CLAVECIN
PLEYEL 1959 (COLLECTION OPÉRA-THÉÂTRE
DE LIMOGES)

Ce concert est précédé d'une Rencontre avec Denis
Herlin animée par Emmanuel Reibel à 16h30 à la
Médiathèque - Cité de la Musique. Entrée libre.

20H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

¡VIVA ESPANA!

LES DISSONANCES
DAVID GRIMAL, DIRECTION, VIOLON

Dimanche 28 janvier

14H30 — CONCERT-PROMENADE AU MUSÉE

UN FAUNE AU MUSÉE

PAUL DROUET, PIANO PLEYEL 1860
(COLLECTION DU MUSÉE DE LA MUSIQUE)
LES ÉTUDIANTS DU PÔLE SUPÉRIEUR
PARIS-BOULOGNE-BILLANCOURT
LES ÉTUDIANTS DU PÔLE SUP' 93

16H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

DEBUSSY / BOULEZ

LES SIÈCLES
FRANÇOIS-XAVIER ROTH, DIRECTION
LES CRIS DE PARIS
ENSEMBLE DE GAMELAN SEKAR-WANGI

Une Récréation musicale est proposée à 16h
aux enfants de 3 à 10 ans dont les parents assistent
au concert. 8€ par enfant, réservation conseillée.

16H30 ————— CONCERT SYMPHONIQUE

DEBUSSY ET ROME

ORCHESTRE NATIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE
ENSEMBLE VOCAL SEQUENZA 9.3
TITO CECCHERINI, DIRECTION
MELODY LOULEDJIAN, SOPRANO
CATHERINE TROTTMANN, MEZZO-SOPRANO
CATHERINE SIMONPIETRI, CHEF DE CHOEUR

Ce concert est précédé d'une Clé d'écoute présentée
par Camille Villanove, conférencière à 15h45 à la
Médiathèque - Cité de la Musique. Entrée libre.

Samedi 27 janvier
Dimanche 28 janvier

11H, 15H ET 17H — SPECTACLE JEUNE PUBLIC

L'APRÈS-MIDI D'UN FOEHN

VERSION 1

COMPAGNIE NON NOVA

15H ————— CONCERT EN FAMILLE

MONSIEUR CROCHE

ET SON DOUBLE

SOLISTES DE L'ENSEMBLE

INTERCONTEMPORAIN

GABRIEL DUFAY, COMÉDIEN, CHOIX

DES TEXTES, ADAPTATION

Ce concert est précédé de deux Ateliers de préparation les 27 et 28 janvier au Studio - Philharmonie à 13h30.

ACTIVITÉS CE WEEK-END

SAMEDI

Le Lab de 11h30 à 12h30

DEBUSSY OU LE COIN

DES ENFANTS

Visite-atelier du Musée à 14h30

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

DIMANCHE

Café musique de 11h à 12h30

DEBUSSY

ET AUSSI

Enfants et familles

Concerts, ateliers, activités
au Musée...

Adultes

Ateliers, conférences, visites guidées
du Musée...

François-Xavier Roth

Artiste associé

Il dirige les plus prestigieuses phalanges symphoniques. Son engagement et sa curiosité ne sont plus à démontrer comme l'atteste la démarche très ouverte de son orchestre, Les Siècles. Présent sur tous les fronts de notre saison (concerts, Musée de la musique, éducation, orchestres de jeunes Démos...), il considère la transmission, sous toutes ses formes, comme partie intégrante du métier de musicien, jusqu'à la mise en œuvre d'événements monumentaux. La carrière de François-Xavier Roth est à l'image du projet de la Philharmonie de Paris, dont il est désormais artiste associé.

— PROGRAMME —

Ensemble de Gamelan Sekar-Wangi

Introduction au concert

Pierre Boulez

Rituel in memoriam Bruno Maderna

ENTRACTE

Claude Debussy

Nocturnes

La Mer

Les Siècles

Les Cris de Paris

Ensemble de Gamelan Sekar-Wangi

François-Xavier Roth, direction

FIN DU CONCERT VERS 18H20.



Ce concert est diffusé en direct sur les sites Internet **Arte Concert** et **Philharmonie Live**, où il restera disponible pendant quatre mois.

Debussy et le gamelan de Java



Gamelan de Java © William Beaucardet

Claude Debussy a assisté à plusieurs reprises au spectacle de danses du Village javanais de l'Exposition universelle de 1889. De nombreuses études décrivent les influences que l'écoute du gamelan a eues sur l'œuvre du jeune compositeur. Le placement et la couleur de timbres soutenant pentatonisme et hétérophonie sont les deux composantes les plus fréquemment retenues des transformations qui voient le jour, à partir de ce moment, dans ses compositions.

Cependant, des doutes subsistent quant à la nature exacte de ce que Debussy a pu entendre au Village javanais. On ne sait en effet avec certitude ni quel a été le gamelan utilisé lors de l'Exposition universelle de 1889 ni le répertoire qui a été joué. Les recherches de Jean-Pierre Chazal (2002) nous éclairent néanmoins sur deux éléments importants :

- le gamelan était accordé dans l'échelle *slendro* ;
- la troupe d'Indonésiens était composée de personnes de rangs différents et de régions différentes, qui ne pouvaient posséder un répertoire commun. Le programme musical que Debussy a entendu était ainsi probablement une combinaison de répertoires palatins et régionaux dans l'échelle *slendro* (échelle équipentatonique divisant l'octave en cinq intervalles à peu près égaux).

Le gamelan

En Indonésie, le gamelan désigne un ensemble instrumental indivisible. Les instruments qui composent un gamelan sont toujours joués ensemble, et l'apprentissage se fait collectivement. À Java, les gamelans sont ainsi la propriété de collectivités, d'entreprises ou de riches notables qui ont les moyens de rassembler un groupe pour faire sonner les instruments.

Le gamelan de concert javanais se compose principalement d'instruments à percussion accordés, qui ont été forgés de préférence dans le bronze (parfois dans le laiton ou le fer). Il existe de nombreuses façons de classer ces instruments. L'une des plus pertinentes se base sur la fonction des instruments qui composent le gamelan, un système dont la paternité est attribuée à Jaap Kunst dans *Music in Java* (1973).

Le cycle des gongs : les pièces sont construites pour la plupart sur un cycle temporel régulier qui est joué par des gongs de tailles variées. Le plus grave, *gong ageng*, marque le début et la fin de chaque cycle.

Le *balungan*, mélodie de référence : il est joué par les instruments de la famille des *saron* (métallophones à un maillet et résonateurs en auge) et le *slenthem* (métallophone grave à un maillet et résonateurs tubulaires).

Les instruments de remplissage : ils sont composés du *gendèr* (métallophone à deux maillets et résonateurs tubulaires), du *gambang* (xylophone à deux maillets), du *suling* (flûte à bandeau), du *siter* (cithare sur caisse), du *bonang* (jeu de gongs horizontaux), du *rebab* (vièle à pique) et des voix (une chanteuse soliste *pesindhèn* et un petit chœur d'hommes chantant à l'unisson, le *gérong*).

Les gamelans sont accordés selon deux échelles : *slendro* et *pelog* (échelle heptatonique divisant l'octave en sept intervalles inégaux).

Le programme

À Java, les pièces ne sont généralement pas jouées séparément mais enchaînées sous forme de suites. Une suite commence toujours par le cycle de gong le plus long pour aller vers le plus court. La suite inscrite au programme est jouée dans l'échelle *slendro*. Elle commence par *Gambirsawit*, une grande pièce *gendhing* du répertoire palatin de Java centre avec un cycle de gong de 64 temps. Elle est suivie de *ketawang Subastawa*, pièce très classique du répertoire avec un cycle de gong de 16 temps. La suite s'achève par *ayak ayakan*, morceau construit sur un cycle de gongs de 4 temps, dans lequel le *kempul* peut parfois remplacer le grand gong, dont la résonance est trop longue pour des frappes fréquentes. Cette suite est introduite et conclue par un *pathetan*, qui expose le mode mélodique (*pathet*), ici *slendro sanga*. Le prélude ou postlude est non mesuré et joué en hétérophonie par le *rebab*, le *gendèr*, le *gambang*, le *suling* et la voix.

Estelle Amy de la Bretèche

Bibliographie :

Basset, Catherine, *Musiques de Bali à Java, l'Ordre et la fête*, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, « Musique du monde », 1995.

Bertrand, Romain, *L'Histoire à parts égales*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Chazal, Jean-Pierre, « Grand Succès pour les Exotiques. Retour sur les spectacles javanais de l'Exposition universelle de Paris en 1889 », *Archipel*, vol. 63, 2002, p. 109-152.

Kunst, Jaap, *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

Site web du gamelan mécanique (outil pédagogique autour du gamelan) :
<http://digital.philharmoniedeparis.fr/gamelan.aspx>

— LES ŒUVRES —

Pierre Boulez (1925-2016)

Rituel in memoriam Bruno Maderna, pour orchestre en huit groupes

Composition : 1974.

Dédicace : « In memoriam Bruno Maderna ».

Création : le 2 avril 1975, à Londres, par le BBC Symphony Orchestra,
sous la direction du compositeur.

Publication : Universal Edition.

Effectif : 2 flûtes, flûte/flûte en *sol*, flûte en *sol*, 3 hautbois, cor anglais, clarinette en *mi* bémol, 3 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse, 4 bassons – saxophone, 6 cors en *fa*, 4 trompettes en *ut*, 4 trombones ténor-basse – 9 percussions – 6 violons, 2 altos, 2 violoncelles.

Durée : environ 27 minutes.

Rituel occupe dans l'œuvre de Pierre Boulez une place particulière. Écrite en 1974 après la disparition du compositeur et chef d'orchestre Bruno Maderna l'année précédente, l'œuvre s'inscrit certes dans la lignée des « tombeaux » dressés par le musicien : reprise du *Tombeau de Verlaine* dans *Pli selon Pli*, *Tombeau* de Stravinski (... *explosante/fixe...*) et d'autres pages mineures, sans compter d'autres nombreux « adieux », ceux-là écrits, adressés à des personnalités frères. Mais tant l'organisation très lisible de l'œuvre que son caractère obsessionnel et répétitif lui confèrent une aura particulière, qui lui assure généralement une écoute auprès du public que pourrait dérouter telle autre œuvre de l'auteur.

Morphologiquement, *Rituel* est écrit pour un ensemble orchestral composé de huit groupes aux effectifs croissants, et disposés séparément sur le plateau : un hautbois, deux clarinettes, trois flûtes, quatre violons, un quintette à vents, un sextuor à cordes, un septuor de bois et un groupe de quatorze vents (cuivres uniquement). À chacun de ces huit groupes est « affilié » un percussionniste, soit neuf percussionnistes au total (le dernier groupe, très sonore, dispose de deux percussionnistes). L'œuvre est composée de quinze séquences alternant deux *tempi* de base : très lent (séquences impaires) et modéré (séquences paires). Les séquences impaires sont dirigées et synchronisées par le chef, qui, après avoir

donné un signe de départ aux deux percussionnistes du groupe VIII (ce groupe joue toutes les séquences impaires), déclenche le jeu d'un ou plusieurs groupes – à charge pour lui de répartir le texte de ceux-ci sur la partie des percussionnistes, qui jouent en partie *ad libitum* dans le cadre d'une certaine régularité et qui ont ainsi une certaine fonction de « frise sonore ». Les séquences paires ne sont pas synchronisées. De caractère davantage improvisé, imposant une rupture relative dans l'univers quasi étouffant des séquences impaires, elles agrègent les groupes instrumentaux et leurs percussions respectives après que le chef a donné le signal du départ à chacun d'entre eux.

Le parcours de l'œuvre consiste en une progressive mise en œuvre de l'effectif complet, qui passe du groupe unique (séquences 1, 3) au *tutti* des huit groupes (séquence 13), toutefois sans progression linéaire directe, mais par l'augmentation progressive des durées de chaque séquence. Les séquences paires suivent à leur rythme cette progression dans le volume et la durée. À partir de la séquence 15, la dernière – la coda – et la plus longue, qui se situe peu après le milieu de l'œuvre, un rétro parcours s'établit : en sept sections analogues aux sept séquences impaires précédentes, une grande et progressive délation instrumentale s'établit. Les groupes quittent le jeu : le hautbois du groupe 1 d'abord, les deux clarinettes du groupe 2, etc. La dernière section ne laisse en présence que les groupes 7 et 8, nombreux au demeurant, mais qui savent trouver les échelles de nuances propres à conforter l'image d'une boulézienne Symphonie des Adieux. C'est dans cette « épiphanie » de la structure, au moins autant que dans le caractère funèbre, répétitif, implacable et presque mécanique de la musique, que réside le sens rituel de l'œuvre, tout entière issue d'une note et d'un accord initiaux, tout entière tendue vers une note et un accord – les mêmes – terminaux. L'œuvre au demeurant sonne comme peut sonner la musique d'un compositeur qui a traversé tant de paysages sonores, s'est confronté avec tellement de pratiques orchestrales. Et le contraste entre cette apparente simplicité de parti, qui s'ordonne autour du chiffre sept, et la belle complexité, précision et richesse de l'écriture, apparentent *Rituel* à cette autre élégie funèbre qu'aura été un certain *Concerto « À la mémoire d'un ange »*, le concerto pour violon d'Alban Berg.

Claude Debussy (1862-1918)

Nocturnes

I. Nuages. Modéré – Un peu animé – Primo tempo

II. Fêtes. Animé et très rythmé – Un peu plus animé – Modéré mais toujours très rythmé – Primo tempo – Un peu retenu

III. Sirènes. Modérément animé – Un peu plus lent – En animant surtout dans l'expression – Revenir progressivement au premier tempo – Plus lent et en retenant jusqu'à la fin

Composition : 1892-1899.

Première exécution des deux premiers *Nocturnes* : le 9 décembre 1900, à Paris, par l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard.

Première exécution du triptyque complet : le 27 octobre 1901, à Paris, par l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard.

Effectif de *Nuages* : 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons – 4 cors – 2 timbales – harpe – cordes.

Effectif de *Fêtes* : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – cymbales, tambour militaire, timbales – 2 harpes – cordes.

Effectif de *Sirènes* : 8 sopranos, 8 mezzo-sopranos – 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons – 4 cors, 3 trompettes – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 22 minutes.

Les *Nocturnes* occupent une place capitale dans l'œuvre de Debussy. La partition connut une longue gestation, et ses sources d'inspiration, aussi bien visuelles que littéraires, s'entrelacent pour former un maillage serré qui en fait l'emblème d'une époque. Pour autant, son caractère visionnaire, qui dérouta nombre de chroniqueurs à sa création, ne s'affaiblit pas avec le temps : elle propose une vision totalement renouvelée du temps musical, de la thématique et de l'harmonie, poursuivant les chemins esquissés par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894).

Dans une note de programme destinée à ses auditeurs, Debussy s'explique sur le sens qu'il donne au mot « nocturne » : « Le titre Nocturne veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne, mais de tout ce que

ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. » Il semblerait que le compositeur ait emprunté ce terme au peintre américain James Whistler (1834-1903), dont il admirait la série des *Nocturnes* réalisée dans les années 1870, dans laquelle le peintre pousse très loin la dilution des contours.

Les sources d'inspiration visuelles, et particulièrement la lumière, génèrent chez le compositeur une musique ouverte sur de nouveaux espaces, et d'une nouvelle texture : le chatoiement sur les surfaces, la division de la touche pratiquée par les impressionnistes trouvent leur équivalent dans la dispersion des timbres de l'orchestre. L'auteur a pu également penser au poème de l'écrivain anglais Swinburne intitulé *Nocturne*. Publié par Mallarmé en 1876, il présente le thème de la sirène que l'on retrouvera dans le troisième volet du triptyque, intitulé *Sirènes*, qui fait appel à un chœur féminin.

L'origine des *Nocturnes* remonterait à 1892, époque à laquelle Debussy forme le projet d'une œuvre intitulée *Scènes au crépuscule*, d'après la série du même nom du poète symboliste Henri de Régnier parue en 1890. Les quelques esquisses conservées ne permettent pas d'établir un lien direct avec l'œuvre achevée, mais les thèmes des poèmes ont manifestement inspiré le compositeur, en particulier celui du cortège musical, présent dans *Fêtes*. Un deuxième projet voit le jour en 1894, que le compositeur évoque avec précision dans sa correspondance : intitulée *Nocturnes*, l'œuvre est conçue pour violon solo et orchestre, et destinée au violoniste Eugène Ysaÿe. La composition de *Pelléas et Mélisande* empêche le musicien d'achever le travail et, en 1896, une brouille avec Ysaÿe met fin au projet. En 1897, Debussy remet l'œuvre sur le métier ; il ne l'achève qu'à la fin de 1899. À diverses époques de sa vie, et notamment en 1913, à l'occasion d'une reprise de l'œuvre sous la baguette de Désiré-Émile Inghelbrecht au Théâtre des Champs-Élysées, Debussy révisera profondément sa partition. À l'heure actuelle, diverses sources présentent des modifications différentes, sans qu'aucune n'offre une version définitive.

Nuages

« C'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. » C'est par des images colorées, comme empruntées à la palette de Turner, peintre que Debussy qualifiait de « plus beau créateur de mystère qui soit en art », que le compositeur décrit à son public l'atmosphère de la première pièce, précisant ailleurs : « C'était une nuit, sur le pont de Solférino. Très tard dans la nuit. Je m'étais accoudé à la balustrade du pont. La Seine, sans une ride, comme un miroir terni. Des nuages passaient, lentement, dans le ciel sans lune, des nuages nombreux, ni trop lourds, ni trop légers : des nuages, c'est tout. » Tout est suggestion et mystère dans ce premier volet : le dessin initial des clarinettes, au chromatisme un peu hésitant, de couleur russe ; le motif d'appel du cor anglais, qui semble se perdre dans le lointain ; le mystérieux thème de harpe, plus lumineux. Les sonorités ouatées des cordes divisées, avec sourdines, les interventions espacées des vents, aux confins du silence, accentuent cette mélancolie. Le langage harmonique, qui tient à distance les enchaînements d'accords traditionnels, s'appuie sur une modalité allusive et sur des mouvements d'accords parallèles chers au compositeur.

Fêtes

« C'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusques, c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle, mais le fond reste, s'obstine, et c'est toujours la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. » La bondissante farandole se déroule avec une vivacité toujours renouvelée : gracieuses arabesques, métrique asymétrique, polyrythmie, combinaison d'échelles modales, brefs *tutti*. L'épisode central, inspiré par le spectacle du passage de la Garde républicaine lors d'une retraite aux flambeaux, au bois de Boulogne, forme un implacable *crescendo* orchestral, annoncé par le martèlement lointain des timbales et de la harpe. Le sommet, aussi bref que paroxystique, est suivi du retour de la farandole. La coda, aux confins du silence, donne à la pièce un caractère onirique et l'inscrit dans une esthétique symboliste qu'appréciait tout particulièrement le compositeur.

Sirènes

« C'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'étend, rit et passe le mystérieux chant des sirènes. » Ce tableau maritime et nocturne annonce, dans la souplesse ondoyante de ses lignes et la transparence de sa texture, les recherches menées dans les deux premiers mouvements de *La Mer* (1905). Les entrelacs charmeurs des voix sans paroles, évoquant les sirènes du titre, apportent un attrait supplémentaire à cette page, qui renouvelle un procédé déjà exploité auparavant dans l'opéra français, dont la primeur reviendrait à Auber dans *Haydée* (1847). Debussy l'avait expérimenté dans sa cantate *Printemps* (1887). L'orchestration de ce dernier nocturne fit l'objet de modifications significatives, comme en témoigne un exemplaire de la partition corrigé en 1913 par Désiré-Émile Inghelbrecht suivant les indications du compositeur : l'écriture s'y trouve affinée dans une alchimie encore plus subtile. Une introduction en trois paliers, sur les toniques de *fa dièse*, *la* et *do*, instaure un climat aquatique, suggéré par les arpèges ondoyants des harpes et les arabesques des bois, dans un coloris pentatonique ; elle présente les motifs générateurs de la pièce, de mystérieux appels des cors, repris par les voix. Un thème au cor anglais, repris aux voix en courtes vaguelettes, annonce la voluptueuse cantilène des sirènes, énoncée peu après, dans une ambiguïté modale (résultant de la combinaison de deux gammes, et créant ainsi ce qui sera appelé plus tard la gamme acoustique ou gamme « Bartók ») qui attise son charme vénéneux. Un volet central développe ces éléments dans une progression passionnée puis prépare l'arrivée de la tonique véritable (*si*) dans un épisode statique aux accents incantatoires. L'énoncé de celle-ci, différé depuis le début de la pièce, est enrichi de la superposition modale du thème des sirènes et s'accompagne d'un nouveau motif, plus incisif, à la trompette, appartenant à la gamme par tons. Celle-ci impose son caractère mystérieux dans les dernières pages, dans un coloris orchestral estompé, avant que les ultimes notes de harpes ne réinstaurent le climat pentatonique et transparent du début.

Anne Rousselin

Claude Debussy

La Mer, trois esquisses symphoniques

I. De l'aube à midi sur la mer

II. Jeux de vagues

III. Dialogue du vent et de la mer

Composition : septembre 1903-5 mars 1905.

Création : le 15 octobre 1905, à Paris, par l'Orchestre Lamoureux, sous la direction de Camille Chevillard.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 3 bassons, contrebasson – 4 cors, 3 trompettes, 2 cornets à piston, 3 trombones, tuba – timbale, grosse caisse, cymbales, triangle, tam-tam, glockenspiel (ou célesta) – 2 harpes – cordes.

Durée : environ 25 minutes.

« La mer a été très bien pour moi, elle m'a montré toutes ses robes », écrit Debussy depuis la Normandie où il s'est attardé en longues contemplations. Mais la magistrale fresque dédiée à la mer ne sera commencée... qu'en Bourgogne (!), à l'appui « d'innombrables souvenirs » ; la composition de l'ouvrage se poursuivra sur les bords d'une Manche plus adéquate. Le terme d'« esquisse » utilisé dans le titre renvoie à un effet frémissant et flou, très ouvert à l'imaginaire, mais obtenu au prix d'une écriture fouillée, tout en petites touches décalées, et difficile à diriger. Debussy, qui aimait sincèrement la peinture, en particulier celle de Turner et de Monet, invente ici une musique du moment présent. Le son est puissamment évocateur, non seulement d'images mais aussi de sensations tactiles auprès des éléments : l'eau et l'air. D'autre part, cette « marine » doit sa juste notoriété à un langage très personnel, fait d'échelles diverses à quatre ou cinq sons, ou de gammes par tons, avec des retours inopinés à la mélodie tonale. L'orchestre émietté attire l'attention de tous les côtés. Les motifs sont valorisés, entre autres, par une percussion très figurative.

Le premier volet se déroule sur un fond de clapotis sonores, analogues au fourmillement de traits horizontaux dans la peinture impressionniste. Sur cet arrière-plan se déploient des arabesques, lignes mélodiques libres, ivres d'espace. Le *crescendo* initial évolue de l'élément liquide indistinct,

dans la semi-obscurité où roulent les timbales, jusqu'à l'éclosion de la lumière ; un motif de quatre notes, qui va habiter toute la pièce, s'élabore progressivement devant nous. Une deuxième partie est amorcée par les fameux seize violoncelles au lyrisme plus expressément chantant. Puis un dessin délié de flûte semble suivre, du regard, le vol agile d'un oiseau. La coda, lente et nostalgique, fait place à un choral solennel, rempli de dévotion panthéiste, qui reviendra dans le troisième mouvement. Enfin une lame de fond prodigieuse, où brille l'écume de la cymbale roulée – Debussy est un des premiers à l'utiliser ainsi – engloutit la pièce, en rappelant une fameuse estampe de Hokusai, que le compositeur a fait reproduire sur la partition d'origine.

Le volet central est le plus moderne et le plus informel. Bâti en séquences librement juxtaposées, il est à la fois mystérieux par ses trémolos, ses frissons, ses incantations, capricieux par ses appels – en particulier ce petit dessin ascendant issu de *Nuages* – et surtout très joyeux par son va-et-vient, son kaléidoscope de motifs : c'est « la mer toujours recommencée » de Paul Valéry. Ces visions éphémères, bouts de mélopées, allusions à l'Orient, accueillent fugitivement la danse : ici apparaît un rythme de boléro, là s'élabore un souple et euphorique tempo de valse, aux plongeurs rians et sensuels. Le tableau nous quitte en s'estompant, horizon sonore qui retourne à la brume, appels qui disparaissent, très loin...

Le troisième volet est une marine plus proche que les deux autres du romantisme, des encre noires et fantastiques de Victor Hugo. Dans ce rondo, les thèmes, espacés les uns des autres par de larges tranches d'atmosphère diffuse, ont un côté volontaire, voire pathétique : l'homme, « travailleur de la mer », semble plus présent, confronté au gros temps, ou émerveillé devant de féeriques embellies. L'introduction, menaçante et ténébreuse, renvoie à certains effrois indéfinis de *Pelléas et Mélisande*. Le thème du « refrain », à la trompette bouchée, cite le premier mouvement (thème cyclique) et projette sa lumière criante, comme un phare assailli de tous côtés. Le deuxième thème, lancinant et longiligne, aux intervalles ambigus, est aussi capable de passion et d'entraînement que d'extase suspendue. Quant au troisième thème, il n'est autre que le choral entrevu à la fin du premier mouvement : « Je me suis fait une

religion de la mystérieuse Nature, nous confie le compositeur. Devant un ciel mouvant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques, une incomparable émotion m'étreint. Et insensiblement, les mains prennent des poses d'adoration... » Celle-ci n'empêche pas les vagues de galoper, fougueux coursiers aux *crescendos* rythmés, jusqu'aux fanfares entrechoquées de la coda, en un jubilant raz-de-marée.

Isabelle Werck

– LES COMPOSITEURS –

Pierre Boulez

Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde, en 1954, les concerts du Domaine Musical, puis, en 1976, l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, il est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. En 1971, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Il dirige les meilleurs orchestres du monde et est régulièrement invité dans tous les grands festivals : en 1985, tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra, puis direction de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein ; en juillet 1998, au Festival d'Aix-en-Provence, direction du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch ; en 1990, une série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux États-Unis ; en 2003-2004, direction de *Renard* de Stravinski, des *Tréteaux de Maître Pierre* de Falla et du *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne... Presque trente

ans après ses débuts à Bayreuth, Pierre Boulez y revient, en 2004 et en 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensiefel. L'année 2005, celle de ses 80 ans, est marquée par de nombreux hommages et célébrations, qui accompagnent ses tournées de concerts. Après quelques mois consacrés à la composition, il dirige, en 2007, l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboim à Berlin, ainsi que *De la maison des morts* de Janáček, mis en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Pierre Boulez se voit décerner de nombreuses récompenses. Il a développé une importante discographie, qu'il développe en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. En juin 2011, il enregistre les deux concertos pour piano de Liszt avec la Staatskapelle Berlin et Daniel Barenboim. Après *Das klagende Lied* de Mahler à Salzbourg, il entreprend une tournée européenne avec les musiciens de l'Académie du Festival de Lucerne et de l'Ensemble intercontemporain avec son œuvre majeure, *Pli selon pli*.

Claude Debussy

Après des études de piano avec M^{me} Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-mère de Verlaine, Debussy entre dès 1873 au Conservatoire de Paris, où il étudie le

solfège avec Lavignac (1873), le piano avec Marmontel (1875), l'harmonie, le piano d'accompagnement, et, alors que ses premières compositions datent de 1879, la composition avec Ernest Guiraud (1880). En 1879, il devient pianiste accompagnateur d'une célèbre mécène russe, M^{me} von Meck, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise et entend *Tristan et Iseult* à Vienne. Il obtient le prix de Rome en 1884, mais son séjour à la Villa Médicis l'ennuie. À son retour anticipé à Paris s'ouvre une période bohème au cours de laquelle il noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Moréas, Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et à l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer, admire *Tristan et Parsifal* de Wagner. Soucieux de sa liberté, il se tiendra toujours à l'écart des institutions et vivra dans la gêne jusqu'à 40 ans. De même, il conservera toujours ses distances à l'égard du milieu musical. En 1890, il rencontre Mallarmé, qui lui demande une musique de scène pour son poème *L'Après-midi d'un faune*. De ce projet qui n'aboutira pas restera le fameux *Prélude* (1891-1894), premier grand chef-d'œuvre, qui inaugure la musique du xx^e siècle et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes*. En 1893, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auprès de

la pièce en musique. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. S'ouvre ensuite une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, à l'aisance financière assurée par cette notoriété et également par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. À partir de 1901, il exerce une activité de critique musical, faisant preuve d'un exceptionnel discernement dans des textes à la fois ironiques et ouverts, regroupés sous le titre de *Monsieur Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il touche occasionnellement à la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres. Se passant désormais plus volontiers de supports textuels implicites ou explicites, il se tourne vers la composition pour le piano et pour l'orchestre. Les chefs-d'œuvre se succèdent : pour le piano, les *Estampes* (1903), les deux cahiers d'*Images* (1905 et 1907), les deux cahiers de *Préludes* (1910 et 1912) ; pour l'orchestre, *La Mer* (1905), *Images* (1912). Après *Le Martyre de saint Sébastien* (1911), la dernière période, assombrie par la guerre et une grave maladie, ouvre cependant de nouveaux chemins vers un langage musical plus abstrait avec *Jeux* (1913) et les *Études pour piano* (1915), ou vers un classicisme français renouvelé dans les *Sonates* (1915-1917).

— LES INTERPRÈTES —

François-Xavier Roth

François-Xavier Roth est l'un des chefs les plus charismatiques et entreprenants de sa génération. Il est Generalmusikdirektor à Cologne, réunissant la direction artistique de l'opéra et de l'orchestre du Gürzenich. Il est nommé principal chef invité du London Symphony Orchestra à partir de la saison 2017-2018. Son répertoire s'étend de la musique du XVII^e siècle aux œuvres contemporaines, et couvre tous les genres : musique symphonique, opératique et chambriste. En 2003, il crée Les Siècles, orchestre d'un genre nouveau qui joue chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés. Il propose des programmes inventifs et modernes ; sa direction incisive et inspirante est reconnue internationalement. Il travaille régulièrement avec les plus grands orchestres : les Berliner Philharmoniker, la Staatskapelle de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Boston Symphony, la Tonhalle de Zurich... En tant que chef titulaire du SWR Sinfonieorchester Freiburg & Baden-Baden, de 2010 à 2016, il enregistre le cycle des poèmes symphoniques de Richard Strauss, dirige des créations de Yann Robin, Georg Friedrich Haas, Simon Steen-Andersen, et collabore avec Wolfgang Rihm, Jörg Widmann et Helmut Lachenmann. Avec le London Symphony Orchestra, il explore pendant deux saisons l'héritage

musical de la période postromantique. Avec le Gürzenich Orchester, il poursuit son projet avec le compositeur Philippe Manoury, l'orchestre lui ayant commandé trois créations. François-Xavier Roth consacre également une grande part de son activité à la pédagogie. Il dirige l'étonnant LSO Panufnik Composers Scheme chaque année à Londres. Avec Les Siècles et le Festival Berlioz, il crée en 2009 le Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, orchestre académie jouant le répertoire berliozien sur instruments d'époque. Pour ses réalisations en tant que musicien, chef d'orchestre et professeur, François-Xavier Roth a été promu chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur en 2017. François-Xavier Roth est artiste associé à la Philharmonie de Paris.

Les Siècles

Formation unique au monde, réunissant des musiciens d'une nouvelle génération jouant chaque répertoire sur les instruments historiques appropriés, Les Siècles mettent en perspective de façon pertinente et inattendue plusieurs siècles de création musicale. Les Siècles sont en résidence dans le département de l'Aisne, artiste associé à la Cité de la musique de Soissons, et se produisent régulièrement à Paris (Philharmonie, Opéra Comique), Sénart, Nîmes, Amiens, Caen, Royaumont, La

Côte-Saint-André, Aix-en-Provence et sur les scènes internationales de Londres, Amsterdam, Berlin, Brême, Bruxelles (Klara Festival), Wiesbaden, Cologne, Luxembourg, Tokyo, Essen. Leurs enregistrements des trois ballets de Stravinski – *L'Oiseau de feu*, *Petrouchka* et *Le Sacre du printemps* – ont remporté le Jahrespreis 2015 der Deutschen Schallplatten Kritik et le prix Edison Klassiek aux Pays-Bas. Leur disque Debussy a été élu Disque classique de l'année par le *Sunday Times* et Editor's Choice par le *BBC Music Magazine* et *Gramophone*. Plus récemment, le disque *France-Espagne* réunissant des œuvres de Chabrier, Ravel, Massenet et Debussy a été récompensé d'un Choc de *Classica*. En mars 2017, Les Siècles intègrent le label Harmonia Mundi pour leur dernier album, consacré à *Daphnis et Chloé* de Ravel, qui remporte de nombreuses distinctions. Soucieux de transmettre au plus grand nombre leur passion de la musique classique, les musiciens de l'ensemble proposent très régulièrement des actions pédagogiques dans les écoles, les hôpitaux ou encore en milieu carcéral. Les Siècles sont partenaires de la Jeune Symphonie de l'Aisne, du Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz et de Démos (dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale) dans les régions Hauts-de-France et Île-de-France. L'orchestre est aussi à l'origine du projet Musique à l'hôpital proposé dans le service d'hémo-oncologie pédiatrique

de l'hôpital Trousseau à Paris, et d'une résidence pédagogique à La Petite Bibliothèque Ronde de Clamart. Depuis 2016, les musiciens des Siècles animent des ateliers pédagogiques à la résidence Saint-Léger, EHPAD de Soissons. Les Siècles ont également été l'acteur principal de l'émission de télévision (France 2, édition en DVD avec le concours du CNDP).

Mécénat Musical Société Générale est le mécène principal de l'orchestre. L'ensemble est, depuis 2010, conventionné par le ministère de la Culture et de la Communication et la DRAC Hauts-de-France pour une résidence dans la région Hauts-de-France. Il est soutenu depuis 2011 par le conseil départemental de l'Aisne pour renforcer sa présence artistique et pédagogique sur ce territoire, notamment à la Cité de la musique de Soissons. L'orchestre intervient également à Nanterre grâce au soutien de la municipalité, et est artiste en résidence au Théâtre-Sénart et artiste associé au Théâtre de Nîmes, dans le Festival Les Musicales de Normandie et dans le Festival Berlioz à La Côte-Saint-André. L'orchestre est soutenu par l'association Échanges et Bibliothèques, et ponctuellement par le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française, par la Spedidam, l'Adami, l'Institut français, le Bureau Export, la SPPF et le FCM. Les Siècles sont membre administrateur de la Fevis, membre de l'Association française des orchestres et membre associé du SPPF.

Violons I

François-Marie Drieux (*violon solo*)

Émilie Ballet

Amaryllis Billet

Blandine Chemin

Pierre-Yves Denis

Violaine de Gournay

Catherine Jacquet

Chloé Jullian

Emmanuel Ory

Sébastien Richaud

Laetitia Ringeval

Matthias Tranchant

Violons II

Martial Gauthier (*chef d'attaque*)

Élise Douylliez

Morgane Dupuy

Caroline Florenville

Julie Friez

Izley Henry

Mathieu Kasolter

Jin Hi Paik

Rachel Rowntree

Altos

Sébastien Levy (*alto solo*)

Cécile Brossard

Carole Dauphin

Catherine Demonchy

Patricia Gagnon

Marie Kuchinski

Laurent Muller

Lucie Uzzeni

Violoncelles

Robin Michael (*violoncelle solo*)

Arnold Bretagne

Pierre Charles

Guillaume François

Jennifer Hardy

Amaryllis Jarczyk

Lucile Perrin

Émilie Wallyn

Contrebasses

Antoine Sobczak (*contrebasse solo*)

Sylvain Courteix

Cécile Grondard

Damien Guffroy

Marion Mallevaes

Flûtes

Marion Ralincourt

Gionata Sgambaro

Jean Bregnac

Anne-Cécile Cuniot

Hautbois

Hélène Mourot

Stéphane Morvan

Rémy Sauzedde

Anne-Marie Gay

Clarinettes

Christian Laborie

Rhéal Rossello

David Dentale

Gaëlle Burgelin

Jérôme Schmitt

Bassons

Michael Rolland

Antoine Pecqueur

Aline Riffault

Jérémie Da Conceicao

Saxophone alto

Antonin Pommel

Cors

Matthieu Siegrist

Emmanuel Beneche

Cédric Muller

Pierre Rougerie

Philippe Bord

Arthur Breuil

Trompettes

Fabien Norbert

Sylvain Maillard

Emmanuel Alemany

Pierre Marmeisse

Matthias Champon

Trombones

Cyril Lelimosin

Fabien Cyprien

Damien Prado

Fred Lucchi

Tuba

Sylvain Mino

Timbales

David Dewaste

Percussions

Camille Baslé

Eriko Minami

Guillaume Le Picard

Sylvain Bertrand

Arthur Duique-Mayer

Nicolas Gerbier

Benoît Gaudetele

Adrian Salloum

Harpes

Valeria Kafelnikov

Laure Beretti

Les Cris de Paris

Créés et dirigés par Geoffroy Jourdain, Les Cris de Paris forment une compagnie dédiée à l'art vocal. Ils rassemblent chanteurs et instrumentistes qui possèdent le double profil de soliste et de musicien d'ensemble. Leur projet artistique s'appuie sur des collaborations et des échanges avec compositeurs, metteurs en scène, comédiens, plasticiens, écrivains, chorégraphes... Les Cris de Paris sont multiples : multiples formations, multiples répertoires, multiples approches, qui contribuent cependant à la cohésion d'un projet artistique singulier. Depuis 2015-2016, ils sont en résidence artistique en Champagne-Ardenne, via l'Opéra de Reims, ainsi qu'à la Salle Ravel de Levallois, et, depuis 2016-2017, au Centre des arts d'Enghien-les-Bains. Avec un double parcours de musicologue et d'interprète du répertoire baroque, en particulier italien, Geoffroy Jourdain est aujourd'hui reconnu pour son éclectisme et son engagement en faveur de la création contemporaine. Il a suscité et créé des œuvres de Beat Furrer, Mauro Lanza, Marco Stroppa, Francesco Filidei, Oscar Strasnoy, Ivan Fedele... Avec Olivier Michel, délégué général des Cris de Paris, il co-dirige La Pop (Quai de Loire, Paris) depuis mars 2015.

Pour l'ensemble de leurs activités, Les Cris de Paris sont aidés par le ministère

de la Culture et de la Communication – DRAC d'Île-de-France, ainsi que par la Ville de Paris. Ils sont soutenus par la Fondation Bettencourt-Schueller et par Mécénat Musical Société Générale. Les Cris de Paris bénéficient également d'un soutien annuel de la Sacem, de Musique nouvelle en liberté et du soutien ponctuel de la Fondation Orange, de l'Onda, de la Spedidam, de l'Adami, du FCM et de l'Institut français. Ils sont membres de Futurs Composés, de la Fevis, et du Profedim. Ils sont Artistes associés de la Fondation Singer-Polignac.

Sopranos

Anne-Marie Beaudette
Marie Picaut
Michiko Takahashi
Anaël Ben Soussan
Mathilde Bobot
Cécile Lohmuller
Amandine Trenc
Ulrike Barth

Altos

Cécile Banquey
Emmanuelle Monier
Aurore Bouston
Anne-Fleur Inizan
Pauline Prot
Stéphanie Leclercq
Clémence Faber
William Shelton

Ensemble de Gamelan Sekar-Wangi

L'Ensemble de Gamelan Sekar-Wangi (« fleur parfumée ») est composé de musiciens pédagogues de gamelan de la Philharmonie de Paris et de musiciens de l'association Pantcha Indra. Les membres fondateurs de ce groupe ont étudié cette musique grâce aux ateliers de gamelan que propose la Cité de la Musique-Philharmonie de Paris puis se sont perfectionnés en Indonésie auprès de grands musiciens issus de la tradition musicale javanaise. L'Ensemble de Gamelan Sekar-Wangi se produit régulièrement dans le but de valoriser et de diffuser l'art et la culture d'Indonésie. Sekar-Wangi est dirigé par Christophe Moure.

Pesindhèn

Estelle Amy de la Bretèque

Saron

Catherine Basset
Thomas Garcia

Kenong, ketuk/kempyang

Claire Becquart

Demung

Daisy Bolter

Siter

Antoine Chamballu

Bonang barung

Benjamin Derothe

Saron penerus
Annie Donadieu

Gong, saron
Élisabeth Douillet

Slenthem, gérong
Freddy Ferchaud

Gambang
Abdesslem Gherbi

Suling
Corentin Marillier

Gendèr
Philippe Martins

Bonang penerus
Théo Merigeau

Kendhang, gérong
Christophe Moure

Rebab
Dominique Billaud

PHILHARMONIE DE PARIS
GRANDES CONFÉRENCES

Alain Badiou

La fuite de l'œuvre

Mercredi 7 février 2018 – 18h30

SALLE DE CONFÉRENCE – PHILHARMONIE

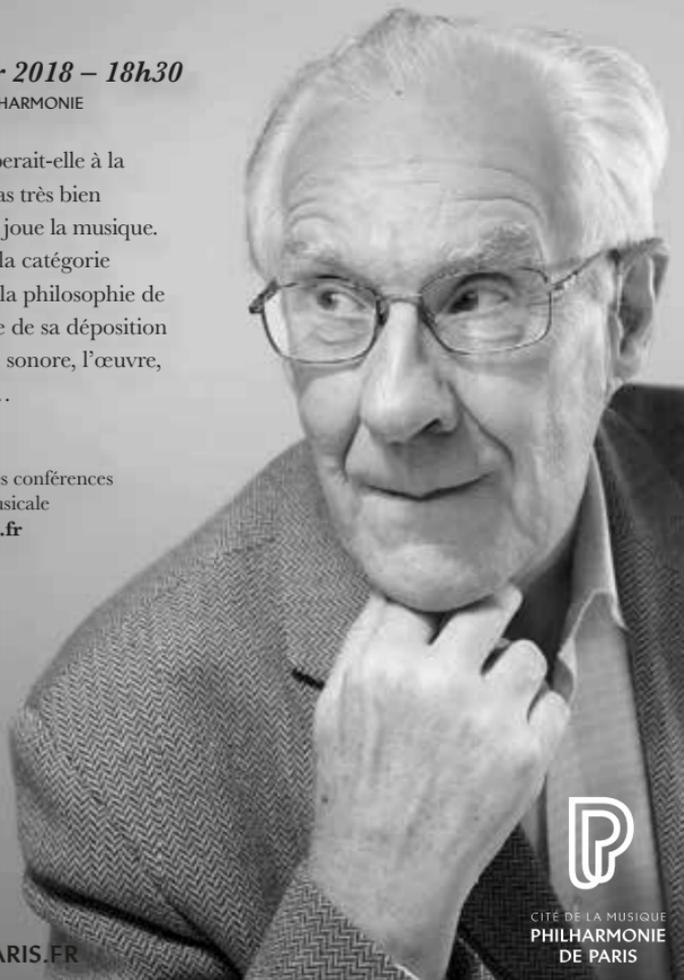
L'œuvre musicale échapperait-elle à la rationalité ? On ne sait pas très bien « ce qui se passe » quand joue la musique. Le philosophe interroge la catégorie d'œuvre, un impensé de la philosophie de la musique. Car, distincte de sa déposition écrite et de son existence sonore, l'œuvre, en musique, est en fuite...

Retrouvez toutes les Grandes conférences dans la rubrique Culture musicale sur philharmoniedeparis.fr

Entrée libre
sur réservation

01 44 84 44 84

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS