

Roch-Olivier Maistre,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Samedi 4 février
Jean-Efflam Bavouzet

Dans le cadre du cycle **L'esprit Debussy**
Du 27 janvier au 4 février

LE FIGARO



Vous avez la possibilité de consulter les notes de programme en ligne, 2 jours avant chaque concert, à l'adresse suivante : www.citedelamusique.fr

Jean-Efflam Bavouzet | Samedi 4 février

Cycle L'esprit Debussy

« La profession de précurseur remonte à la plus haute antiquité. [...] [Elle] a suivi un développement parallèle à celui de la musique, c'est-à-dire que plus on a fait de musique, plus il y a eu de précurseurs. Si certaines époques en manquaient, l'époque suivante en inventait, ce qui rend particulièrement difficile à fixer l'exacte importance de cette profession. » Telle est la réponse hautement ironique qu'oppose par avance Debussy à tous les compositeurs qui, depuis un siècle, voient en lui un précurseur. « Cette partition possède un potentiel de jeunesse qui défie l'épuisement ou la caducité », s'émerveillait ainsi Pierre Boulez en 1958 à propos du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, œuvre unanimement perçue comme inaugurale, marquant en 1894 l'entrée dans la modernité musicale, par son traitement radicalement nouveau de la forme et des timbres instrumentaux.

Tout le XX^e siècle s'est écoulé, et l'écho de la « voix du faune » n'a pas fini de résonner, renaissant avec force en 2004 dans *Phonus* de Philippe Hurel, une œuvre qui reprend non seulement le si singulier thème initial du *Prélude*, mais aussi un certain hédonisme des couleurs harmoniques et instrumentales. La *Sonate pour flûte, alto et harpe*, composée à la fin de sa vie, sonnait aux oreilles du compositeur lui-même comme un lointain écho, « affreusement mélancolique », du *Prélude* de sa jeunesse ; la géniale et féérique alliance de timbres qu'il y crée a elle aussi inspiré ses successeurs, comme Ton-That Tiet et Alain Louvier, qui la revisitent respectivement dans *Incarnations structurales* (1967) et *Envol d'écaillés* (1986).

Si Debussy s'affranchit des règles traditionnelles, il les remplace par des « lois de l'instant », et sait se donner des contraintes, certes rarement aussi perceptibles que dans ses études pour piano. Toujours selon Boulez, « son objectif idéal, [...] c'est qu'on préserve l'illusion, que l'auditeur ne sache pas "comment c'est fait", que tout semble s'ordonner suivant des lois qu'on ne pourra jamais connaître. » De cette « mathématique mystérieuse » qui gouverne son art, on pourra prendre la mesure à l'écoute de la version pour piano seul du ballet *Jeux*.

Le maître-mot, pour Debussy, était le *mystère*, et c'est probablement grâce à son caractère énigmatique, irréductible à tout système, que son œuvre est capable de nourrir les recherches esthétiques les plus diverses. Si son esprit habite la modernité, c'est parce qu'il est avant tout un homme spirituel, aux deux sens du terme : homme d'esprit, d'une part, il manie dans ses écrits une ironie et un humour que l'on retrouve par exemple dans le ton sarcastique et burlesque des deux derniers mouvements de sa *Sonate pour violoncelle et piano* ; de sa quête de spiritualité témoigne d'autre part *Le Martyre de saint Sébastien*, où s'exprime une foi plus panthéiste que véritablement chrétienne. Debussy n'a pu malgré tout s'empêcher de s'interroger sur l'avenir de ses propres recherches : « J'entrevois la possibilité d'une musique construite spécialement pour le "plein air" [...]. On pourrait vérifier [...] que la musique et la poésie sont les deux seuls arts qui se meuvent dans l'espace... Je puis me tromper, mais il me semble qu'il y a, dans cette idée, du rêve pour des générations futures » (intuition confirmée au début de ce cycle de concerts par le *Dialogue de l'ombre double* de Boulez, jouant d'effets d'échos spatialisés entre la clarinette solo et son « ombre » enregistrée). Mais sa conclusion est aussi prudente que poétique : « Il est difficile de préciser l'influence du second Faust de Goethe, de la Messe en si mineur de Bach ; ces œuvres resteront des monuments de beauté, aussi uniques qu'inimitables ; elles ont une influence pareille à celle de la mer ou du ciel. »

Anne Roubet

DU VENDREDI 27 JANVIER AU SAMEDI 4 FÉVRIER

VENDREDI 27 JANVIER – 18H30
ZOOM SUR UNE ŒUVRE

Claude Debussy : *La Mer*
Pierre Boulez :
Dialogue de l'ombre double
Claude Abromont, musicologue

VENDREDI 27 JANVIER – 20H

Claude Debussy
Première Rhapsodie, pour clarinette et orchestre*

La Mer

Pierre Boulez
Dialogue de l'ombre double, pour clarinette et clarinette enregistrée**
Notations I, II, III, IV et VII, pour orchestre

Ensemble intercontemporain
Orchestre du Conservatoire de Paris
Jean Deroyer, direction
Jérôme Comte, clarinette*
Alain Damiens, clarinette**

DIMANCHE 29 JANVIER – 16H30

Claude Debussy
Sonate pour flûte, alto et harpe
Sonate pour violoncelle et piano

Alain Louvier

Envol d'écaillés

Tôn-That Tiêt

Incarnations structurales

Solistes de l'Ensemble intercontemporain

MARDI 31 JANVIER – 18H30
ZOOM SUR UNE ŒUVRE

Claude Debussy
Le Martyre de saint Sébastien
Jean-François Boukobza, musicologue

MARDI 31 JANVIER – 20H

Claude Debussy
Le Martyre de saint Sébastien
Texte de **Gabriele d'Annunzio**

Brussels Philharmonic
Chœur de la Radio flamande
Chœur symphonique Octopus
Michel Tabachnik, direction

Micha Lescot, le Saint
Karen Vourc'h, la Mère
Éric Bougnon, le Père
Blanche Konrad, la Bonne
Pauline Sabatier, Marie Kalinine,
les Jumeaux

Jean-Philippe Clarac, Olivier Deloeuil,
adaptation, mise en espace et conception vidéo

JEUDI 2 FÉVRIER – 20H

Le faune

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune
Première suite (création de l'orchestration originale de Claude Debussy, complétée par Philippe Manoury)
Fantaisie pour piano et orchestre
Philippe Hurel *Phonus*

Les Siècles

François-Xavier Roth, direction
Alain Planès, piano

SAMEDI 4 FÉVRIER – 15H
FORUM

Debussy, poète de la modernité

15H : table ronde
Animée par Christian Accaoui et Anne Roubet, musicologues

16H : interviews
Animées par Arnaud Merlin, journaliste
Avec la participation des auteurs des créations du concert de 17h30

17H30 : concert
Claude Debussy
Préludes, livre II
Créations de **Gilbert Amy**,
Hugues Dufourt, **Marc-Olivier Dupin**,
Frédéric Durieux, **Laurent Durupt**,
Thierry Escaich, **Suzanne Giraud**,
Michaël Levinas, **Bruno Mantovani**,
Gérard Pesson, **Pierre Thilloz**

Hugues Leclère, piano

SAMEDI 4 FÉVRIER – 20H

Claude Debussy
Images – Première série
Jeux (version pour piano solo)
Études (extraits)

Pierre Boulez
Sonate pour piano n° 1
Béla Bartók
Études pour piano op. 18

Jean-Efflam Bavouzet, piano

DU 2 AU 5 FÉVRIER

COLLOQUE CLAUDE DEBUSSY
À la Cité de la musique,
au Conservatoire de Paris,
à l'Opéra-Comique et au Musée d'Orsay

Renseignements : www.debussy.fr

SAMEDI 4 FÉVRIER – 20H

Salle des concerts

Claude Debussy

Images – Première série

Pierre Boulez

Sonate pour piano n° 1

Claude Debussy

Jeux (version pour piano solo)

entracte

Béla Bartók

Études pour piano op. 18

Claude Debussy

Études (extraits)

- *Pour les cinq doigts*

- *Pour les tierces*

- *Pour les sixtes*

- *Pour les degrés chromatiques*

- *Pour les sonorités opposées*

- *Pour les arpèges composés*

- *Pour les octaves*

Jean-Efflam Bavouzet, piano

Fin du concert vers 21h50.

Claude Debussy (1862-1918)

Images pour piano (Première série)

I. Reflets dans l'eau

Andantino molto (Tempo rubato)

II. Hommage à Rameau

Lent et grave (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur)

III. Mouvement

Animé (avec une légèreté fantasque mais précise)

Composition : 1901-1905.

Premières exécutions publiques :

Hommage à Rameau : Paris, 14 décembre 1905, dans le cadre des Soirées d'Art, Maurice Dumesnil, piano.

La série complète : Paris, Salle des Agriculteurs, 6 février 1906, dans le cadre du « Festival Debussy », Ricardo Viñes, piano.

Première édition : Durand, Paris, 1905.

Durée : 15 minutes.

Pierre Boulez (1925)

Sonate n° 1 pour piano

I. Lent

II. Assez large ; Rapide

Composition : 1946.

Première exécution publique : Paris, studios de la Radiodiffusion française, Yvette Grimaud, piano.

Édition : Amphion, Paris, 1951.

Durée : 9 minutes environ.

Claude Debussy

Jeux, poème dansé (transcription pour piano par Claude Debussy)

Très lent - Scherzando

Composition : 1912 (composition)-1913 (orchestration).

Première représentation publique : Paris, Théâtre des Champs-Élysées, 15 mai 1913.

Argument et chorégraphie : Vaslav Nijinski.

Décor et costumes : Léon Bakst.

Direction musicale : Pierre Monteux.

Interprètes : Vaslav Nijinski, le jeune homme ; Tamara Karsavina et Ludmilla Schollar, les jeunes filles.

Première édition : Durand, Paris, 1912 (partition de piano) et 1913 (partition d'orchestre).

Partition de piano (par Debussy) : Durand, Paris, 1912.

Partition d'orchestre : Durand, Paris, 1913.

Transcription pour piano à 4 mains (par Louis Roques) : Durand, Paris, 1914.

Transcription pour 2 pianos (par Jean-Efflam Bavouzet) : Durand, Paris, 2007.

Durée : 18 minutes environ.

Béla Bartók (1881-1945)

Trois Études op. 18

I. Allegro molto

II. Andante sostenuto

III. Rubato ; Molto sostenuto ed accelerando poco a poco il tempo al tempo giusto

Composition : 1918.

Première exécution publique : Budapest, Académie de Musique, 21 avril 1919, Béla Bartók, piano.

Première édition : Universal, Vienne, 1920.

Durée : 9 minutes environ.

Claude Debussy

Douze Études pour piano (extraits)

N° 1 pour les « cinq doigts » d'après Monsieur Czerny

Sagement ; Animé

N° 2 pour les tierces

Moderato, ma non troppo

N° 4 pour les sixtes

Lento

N° 7 pour les degrés chromatiques

Scherzando, animato assai

N° 10 pour les sonorités opposées

Modéré, sans lenteur

N° 11 pour les arpèges composés

[Sans indication de tempo]

N° 5 pour les octaves

Joyeux et emporté, librement rythmé

Composition : 1915.

Dédicace : « À la mémoire de Frédéric Chopin ».

Premières exécutions publiques :

N° 10 et 11 : New York, Aeolian Hall, 21 novembre 1916, George Copeland, piano ; 4 *Études*, Paris, Salon de la princesse Orlawska, 14 décembre 1916 : Walter Rummel, piano ; N° 1, 10 et 11 : Paris, 10 novembre 1917, concerts de la Société Nationale de Musique Marguerite Long, piano.

Première édition : Paris, Durand, 1916.

Durée totale des extraits : 26 minutes environ.

Auteur d'une « *révolution subtile* », selon l'expression du compositeur et musicologue André Boucourechliev, Debussy s'impose, presque un siècle après sa mort, comme l'un des fondateurs de la musique moderne. Ce visionnaire, ennemi des dogmes et des traditions, caustique et farouche pourfendeur de toute forme d'académisme, cultivate, solitaire, un jardin secret qui s'ouvre vers de vastes et nouveaux horizons. Son langage élargit le système tonal classique, par l'intégration d'échelles et de modes, dont le compositeur use avec liberté et d'une manière de plus en plus elliptique ; dans certaines partitions, il aborde aux confins de l'atonalité. Plus que toute autre, l'œuvre de Debussy exprime un temps musical fluide, par la subtilité de ses rythmes, et inséparable d'un espace sonore en pleine expansion. Ce dernier, moins assujéti que dans le passé à une trame formée par la mélodie et l'harmonie, ou encore tissée par une polyphonie, prend l'allure d'une superposition de plans. Dans une partition telle que *Jeux*, la texture s'atomise en un scintillement de motifs dispersés. Le timbre, chez le compositeur, acquiert une importance nouvelle, constituante essentielle du spectre sonore. Chatoyante à l'orchestre, sa palette, au piano, vibre également de mille nuances : « *Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais*

avec une sonorité pleine et intense, sans aucune dureté dans l'attaque [...] L'échelle de ses nuances allait du triple pianissimo [sic] au forte, sans jamais arriver à des sonorités où la subtilité des harmonies se fût perdue », se souvient Marguerite Long, qui fut proche de Debussy. Comme chez Schumann, le piano est pour Debussy un confident et le moyen d'expression privilégié de ce que le compositeur nomme son « songe musical ».

Les œuvres de Bartók et de Boulez présentées dans ce programme s'opposent par certains aspects à ce que l'on peut nommer, d'une manière générale et réductrice, l'esthétique debussyste. Cependant elles demeurent tributaires de l'héritage laissé par le compositeur français. L'élargissement tonal, opéré par Debussy, se poursuit chez Bartók, dont les *Trois Études* constituent l'une des œuvres les plus hardies. Boulez, dans sa recherche d'individualisation du motif et du geste musical, exploite dans sa *Première Sonate* les perspectives ouvertes par les textures pointillistes de *Jeux*.

Fruit d'une longue gestation, la première série des *Images* constitue une œuvre à deux faces qui, tel Janus, regarde le passé et l'avenir. En effet, ce titre fut déjà employé par Debussy en 1894 pour désigner trois pièces qui ne furent publiées qu'en 1977 sous l'appellation *Images (oubliées)*. Par ailleurs, le volet central, *Hommage à Rameau*, comme la *Suite bergamasque* et la suite *Pour le piano*, montre une inspiration « néo-classique ». Mais les *Images* sont aussi des pièces visionnaires sur le plan de l'écriture, et le vaste projet dans lequel elles s'inscrivent s'impose comme le laboratoire d'un Debussy plus moderne et radical, qui laissera derrière lui bien des admirateurs de *Pelléas*.

L'origine des *Images* semble remonter à l'année 1901, à la fin de laquelle Ricardo Viñes, l'un des principaux interprètes de Debussy, note que le compositeur a formé le projet d'écrire douze morceaux, six pour piano seul et six pour deux pianos, dont deux sont déjà achevés : *Reflets dans l'eau* et *Mouvement*. En 1903, Debussy signe un contrat avec l'éditeur Durand pour ces douze pièces : ce précieux document indique déjà les titres des deux séries pour piano ; concernant les pièces pour « 2 pianos ou orchestre », les titres proposés sont : *Ibéria*, *Gigue triste*, *Rondes*, c'est-à-dire pratiquement ceux des *Images* pour orchestre (1905-1912). Il fait donc entrevoir l'unité qui gouverne la conception de ces trois ensembles, dont la composition s'étendra sur plus de dix ans.

Le projet est apparemment laissé de côté jusqu'à l'été 1905. Après avoir achevé *La Mer*, Debussy promet à Durand les trois pièces de la première série, mais insatisfait de *Reflets dans l'eau*, recompose entièrement ce premier volet. Le résultat final apporte une certaine satisfaction au compositeur, qu'il exprime avec humour à Jacques Durand : « *Sans fausse vanité, je crois que ces trois morceaux se tiennent et qu'ils prendront leur place dans la littérature de piano (comme dirait Chevillard) à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin, as you like it.* »

Il faudra attendre encore deux ans avant que la deuxième série des *Images* ne voie le jour, et la dernière pièce du projet global, *Gigues* (placée par Debussy en tête des *Images* pour orchestre) est contemporaine de *Jeux*.

Reflets dans l'eau montre une proximité d'inspiration avec *La Mer*. On y retrouve le Debussy admirateur d'Hokusai, qui fait placer une reproduction de l'estampe *La Vague* en première page de la partition de cette œuvre. Telle l'onde entourant la frêle embarcation, à la crête ourlée d'une écume scintillante, le piano aquatique de Debussy adopte mille traits, opulentes gerbes d'accords au début de la pièce, cascadelles, ou encore soulèvement puissant d'une houle qui porte l'expression musicale à son paroxysme.

La fluidité de l'écriture et du tempo crée un sentiment de continuité à l'écoute de cette pièce, fondée sur deux éléments thématiques principaux alternant dans une structure en cinq parties principales, qui rappelle la forme du rondo. Tintement lointain de cloches, les trois notes longues initiales caractérisent le début, qu'on peut qualifier de « refrain ». La tonalité de *ré bémol* majeur est exploitée, teintée des couleurs de la gamme pentatonique. L'emploi de cette dernière suggère au compositeur des mouvements d'accords plus durs et percussifs, réminiscence de *Pagodes* (N° 1 des *Estampes*). Une transition « quasi cadenzia » conduit au second élément, une cantilène mélancolique à la main gauche. Celle-ci donne naissance à des « couplets » qui varient sa présentation et l'amplifient. La gamme par tons s'infiltré dans un épisode mystérieux et menaçant, préparant le sommet expressif de la pièce. Celui-ci fait éclater le second élément thématique dans une déclamation passionnée et non exempte de romantisme. La coda apaisée réintroduit l'atmosphère placide du début. Le motif initial résonne, pétrifié en d'harmonieuses colonnes sonores.

L'Hommage à Rameau n'a rien d'un pastiche et figure à juste titre dans ce cycle visionnaire. La référence à la sarabande n'est pas ouvertement indiquée dans le titre, comme c'était le cas de la deuxième pièce de la suite *Pour le piano*. Mais le compositeur reste fidèle au caractère de cette danse lente et solennelle à trois temps, qu'il assouplit cependant par la fluidité de son thème principal, présenté aux deux mains à l'octave. Un élément rythmique, composé de deux croches suivies d'un triolet (présent par ailleurs dans le cycle entier), joue un rôle déterminant et structurel : matériau générateur, librement varié et développé, il apporte également un équilibre entre la dimension horizontale de l'écriture, liée à la pensée thématique, et la verticalité inhérente à cette danse qui fait un emploi important des accords. Le langage harmonique est éloigné de celui qu'exploite le compositeur du XVIII^e siècle, auteur d'un célèbre *Traité d'harmonie*. La modalité, teintée de couleurs pentatoniques, domine dans la pièce de Debussy, instaurant un climat d'une profonde nostalgie. La coda réintroduit un dessin tiré de l'épisode central, dans un espace sonore plus distendu, qui annonce *l'Etude pour les sonorités opposées*.

La poésie contemplative de cette page fait place au climat fantasque de *Mouvement*, qui impose la volubilité de son *perpetuum mobile*. Celui-ci prend l'allure d'un *ostinato* fondé sur l'intervalle restreint de tierce, qui lui donne un caractère vibratoire. Cette onde sonore, d'une quasi immobilité, fait office d'axe de symétrie : de bondissantes quintes, qui donneront naissance à des motifs légers et dansants, l'enjambent allègrement. La texture, presque immatérielle au début, se densifie progressivement dans l'épisode central, sommet expressif qui déclame un thème passionné sur l'*ostinato*, considérablement élargi. Le franc diatonisme des premières mesures

se colore peu à peu d'altérations, et le compositeur envoie à la fin de la pièce l'hallucinoire mouvement de toupie dans les contrées éloignées de la gamme par tons.

Le ballet *Jeux* témoigne de cette « révolution subtile », qui est le fruit d'une évolution progressive, jalonnée dans le domaine symphonique par le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894), les *Nocturnes* (1897-1899), *La Mer* (1903-1905) et les *Images* (1905-1912).

Commande de Serge de Diaghilev pour la saison de 1913, cette nouvelle création devait rompre avec les sujets légendaires ou antiques qui avaient fait le succès des Ballets russes, et, influencée par les mouvements d'avant-garde, exalter la vie moderne. Le sujet du ballet fut imaginé par Nijinski, danseur phare de la troupe et chorégraphe audacieux, qui avait fait scandale, l'année précédente, dans l'adaptation du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* :

« Dans un parc, au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée : un homme et deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins : on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on boude sans raison ; la nuit est tiède, le ciel baigné des clartés douces, on s'embrasse. Mais le charme puéril est rompu par une autre balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, les enfants disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne. »

La composition de la partition est menée rapidement, pendant l'été 1912, et au mois de septembre la réduction pour piano du manuscrit initialement noté sur une particelle, à quatre portées, est prête. Une copie, antérieure de peu à son édition, est réalisée pour Nijinski, et comporte de nombreuses annotations de travail. L'orchestration, commencée le 23 mars 1913, est achevée fin avril. Les répétitions avec orchestre se déroulent dans une atmosphère agitée : l'œuvre souffre du calendrier des représentations, qui prévoit la première du *Sacre du Printemps* deux semaines seulement après *Jeux*. Par ailleurs les danseurs, habitués à répéter avec piano, se montrent déroutés par la version orchestrale. Lors de la première représentation, l'attention du public est focalisée sur la chorégraphie, qui agace ou fascine. La modernité et la subtilité de la partition passent pratiquement inaperçues. Le 1^{er} mars 1914, la reprise de l'œuvre par les Concerts Colonne offre au compositeur « *une revanche à prendre sur la représentation du trop génial Nij. [Nijinski] ! où, avec une cruelle et barbare chorégraphie, il a piétiné mes pauvres rythmes comme une herbe mauve.* »

À l'issue de la composition de la particelle, Debussy, imaginant les couleurs orchestrales du ballet, écrit à André Caplet : « *Il faudrait un orchestre « sans pied » pour cette musique. [...] Je pense à cette couleur orchestrale qui semble éclairée par derrière.* ». Orchestre sans poids, tempo fluide, rythmique souple et subtile, qui suit tous les élans et les ébats des danseurs, texture luxuriante qui s'épanouit en une floraison de motifs, de trilles, d'arabesques, l'œuvre fascine et défie l'analyse. La tonalité est également insaisissable : l'univers mystérieux de la gamme par tons est convoqué dans le prélude, d'un coloris laiteux et diffus. La section suivante, qui présente le matériau générateur de

l'œuvre, semble imposer une forme d'atonalité par son chromatisme. Le lever du rideau marque l'introduction d'idées plus mélodiques, aux couleurs modales variées. La gamme pentatonique, que le compositeur utilise par touches ou flâques sonores, rehausse le coloris général de son scintillement. À l'inverse, des amalgames d'accords distants d'une quinte diminuée (souvenir de la musique russe), jettent une ombre mystérieuse sur le discours. Éclatée en apparence, la forme générale procède en réalité dans une profonde cohérence interne, fondée sur un procédé d'engendrement mélodique à partir d'éléments préexistants. Cet univers mouvant est zébré de quelques ruptures, certaines dictées par le scénario : chute de la première, puis de la deuxième balle à la fin du ballet ; dépit des deux jeunes filles, tout à tour. L'apparente discontinuité du discours ne cache pas la puissante ligne de force qui parcourt l'œuvre. Les pupitres divisés et dispersés convergent progressivement en un grand *tutti*, valsant et passionné, qui culmine dans l'expression du « triple baiser ».

La transcription pour piano réalisée par Debussy présente une trame moins complexe que la version orchestrale, pour des raisons techniques, mais aussi parce qu'elle lui est antérieure : dans le travail d'orchestration, le compositeur enrichira sa composition de nouveaux dessins. Sa relative limpidité restituée à l'auditeur la continuité essentielle et la cohérence de l'œuvre, quelque peu masquées par le chatolement des timbres dans la partition d'orchestre. À ce titre, elle constitue un document passionnant, mais ne propose pas une restitution suffisamment proche de l'œuvre définitive pour être jouée en concert. Jean-Efflam Bavouzet, auteur d'une transcription pour deux pianos, a réalisé une adaptation fondée sur ces deux partitions.

Pierre Boulez, interprète éclairé du compositeur français, et responsable éditorial de la partition de *Jeux* dans l'édition des œuvres complètes de Debussy, commencée en 1985 chez Durand, est également l'auteur d'un avant-propos à la transcription de Jean-Efflam Bavouzet. Il insiste sur l'importance de cet usage, qui permet la diffusion de l'œuvre à un plus large public, tout en lui apportant un éclairage nouveau :

« On a parfois tendance de nos jours à trouver que la substance musicale est inséparable de sa texture instrumentale et de l'authenticité de celle-ci par rapport au texte proprement dit. Certes, toute l'évolution de la musique témoigne que l'instrument est une part essentielle de l'idée et que plus on va, moins on peut dissocier celle-ci de celui-là. D'où l'on pourrait paraphraser ce que l'on dit de la traduction littéraire, à savoir que la transcription est une trahison. En même temps on peut constater qu'à toutes les époques et jusqu'à nos jours les compositeurs ne se sont pas privés de s'adonner à la transcription, quelquefois pour des raisons pratiques, mais souvent par simple plaisir de la transformation. Pourquoi les interprètes ne joueraient-ils pas du même privilège, celui d'adapter pour leur instrument - dans ce cas, le piano - une œuvre qu'ils aiment mais que l'auteur a destinée à l'orchestre ! L'œuvre pourra en acquérir une réalité nouvelle sans perdre sa substance ; elle sera en mesure d'augmenter sa capacité de toucher un plus large public grâce à de plus nombreux interprètes. C'est ce qu'on peut souhaiter de mieux à une œuvre des plus subtiles comme celle de Debussy. »

Dans la préface de l'édition de sa transcription, Jean-Efflam Bavouzet constate que l'œuvre, « sous cette forme « en blanc et en noir », se rapproche étonnamment des autres opus écrits pour piano à la même époque. »

Contemporaine de sa *Sonatine pour flûte et piano*, la *Première Sonate* pour piano de Pierre Boulez est le fruit de sa découverte des œuvres de l'École de Vienne et de l'apprentissage de la technique dodécaphonique, effectué par le jeune compositeur auprès de René Leibowitz au milieu des années 1940. Si cette brillante composition de jeunesse, dans laquelle Boulez manifeste déjà sa personnalité, montre l'influence particulière de Webern, elle présente également des aspects hérités de Debussy : rien d'étonnant chez cet élève de Messiaen, lui-même grand admirateur du compositeur français, par lequel s'opère auprès du jeune musicien une forme de transmission. La dispersion des timbres et des motifs, les étagements sonores, la flexibilité du temps musical, propres à Debussy, exercèrent sur le jeune compositeur une influence durable, décelable dans la *Première Sonate*.

Si l'atonalité de la *Première Sonate* présente en 1946 un caractère révolutionnaire, en France du moins, cette partition ne renie cependant pas la tradition. Conçue en deux mouvements complémentaires, mais apparentés l'un à l'autre, elle exprime une dualité inhérente au genre. Le premier mouvement est lent avec des épisodes rapides, d'une écriture dense et martelée, qui annoncent le second volet. Celui-ci présente une toccata d'une grande difficulté, dans laquelle s'intercalent des épisodes plus paisibles, où se glissent des références au premier mouvement.

Le premier mouvement montre, dès ses premières mesures, une distanciation par rapport au modèle dodécaphonique viennois. La série ne s'y déroule pas intégralement. Le compositeur y fait entendre cinq éléments principaux : un expressif dessin de sixte ascendante, une note grave précédée d'une appoggiature, une rafale descendante, qui répète des notes déjà énoncées, un accord aux sons progressivement étagés. Ces cinq gestes très caractérisés constituent le matériau principal. Parfaitement reconnaissables aux endroits stratégiques de la partition (au début du développement et de la réexposition, quoique présentés sous une forme variée), ils sont sujets à de multiples transformations. Un contraste est apporté par les épisodes en style de toccata, qui libèrent une intense énergie. On peut voir dans cette dualité un héritage des deux groupes thématiques contrastants de la forme sonate. La brève réexposition concentre ces principes opposés sans réintroduire textuellement la toccata, mais la précipitation de l'énoncé et notamment de la rafale en offre une réminiscence.

Le deuxième mouvement s'ouvre par une introduction qui présente la série dans des registres éclatés. La toccata qui suit l'énonce une deuxième fois, accompagnée d'un « contre-sujet » qui en est également tiré, et l'exploite sous la forme de motifs que l'écriture contrapuntique, très efficace, met en valeur. L'implacable conduite du discours, qui présente de fugitives analogies avec la première de *Trois Études* de Bartók, s'assouplit en un extraordinaire entrelacement de lignes, d'une souplesse extrême, tant sur le plan de l'extension des intervalles, que dans ses rythmes. Également fondé sur la série, il impose progressivement l'intervalle de tierce, renversement

de la sixte emblématique du premier mouvement. La fin de l'œuvre est marquée par l'énergie de la toccata, quelque peu essoufflée cependant, et l'on peut voir dans l'abrupte formule conclusive une citation du début de l'œuvre.

Contemporaines de la composition du *Mandarin merveilleux*, les *Trois Études op. 18* de Béla Bartók appartiennent à la période la plus avant-gardiste du compositeur (1918-1922). Celui-ci reconnaît l'influence de Schönberg, et particulièrement, concernant les *Trois Études*, celle des *Trois Pièces op. 11* (1909). Le *Mandarin merveilleux* constitue un pic expressionniste, saturé d'émotion, dans l'œuvre de Bartók ; les *Improvisations sur des chants paysans hongrois op. 20* (1920) associent la tradition populaire à la modernité de la façon la plus hardie ; les *Trois Études*, œuvre de concert d'une redoutable difficulté technique, sont tournées vers l'avenir, tant par l'exploitation du clavier que par leur univers dissonant. Cependant celui-ci, fortement polarisé par la scansion de certaines notes ou motifs, peuplé d'intervalles comme la tierce ou la quinte qui offrent à l'oreille des réminiscences tonales, n'adopte pas l'atonalité des Viennois.

La *Première Étude* est parcourue par un mouvement continu qui s'instaure aux deux mains à deux octaves d'écart. Le martèlement du registre grave n'est pas nouveau et s'inscrit dans la continuité des *Deux Danses roumaines op. 8a*, de l'*Allegro barbaro*, et de la *Suite op. 14*. Mais les chromatismes disjoints de cet implacable *continuum*, écartelé par des intervalles approchant l'octave ou la dépassant, lui confèrent une abstraction qui s'éloigne des accents primitivistes des pièces précédentes. Cette ligne hérissée d'intervalles dissonants offre une synthèse entre les dimensions horizontale et verticale de l'écriture, d'un effet particulièrement déroutant. Le compositeur instaure une progression en projetant sur cette trame, qu'une seule main prendra en charge, des accords percutants.

À l'agressivité de la première pièce s'oppose le caractère ondoyant de la *Deuxième Étude*. Des harmonies cumulatives, nées de la juxtaposition des tierces arpégées, surgissent dans d'impressionnistes draperies. Une mélodie de caractère rhapsodique apparaît, flottant sur cette houle. Elle se cristallise en mouvements d'accords dissonants, qui à leur tour donnent naissance à des vagues sonores, formées de superpositions de quintes. Cet intervalle est porteur chez le compositeur d'une connotation particulière, associée à l'expression d'une poésie originelle. Cette pièce préfigure l'univers des *Études pour piano* de Ligeti, notamment *Arc-en-ciel* (1985).

Encadrée d'une introduction et d'une brève conclusion de caractère improvisé, la *Troisième Étude* exploite un ostinato, technique qui rappelle le troisième mouvement de la *Suite op. 14*. Moins linéaire et direct que le motif principal de cette précédente composition, il offre un profil disjont et chromatique, marqué cependant par deux quintes justes, solides repères pour l'oreille.

La répétition de cet élément tisse une trame continue, mais aussi déformable par l'introduction d'une métrique changeante et par la variation du motif. Elle est propice à l'apparition d'événements qui sortent de ce cadre : ponctuation d'accords, phrasés irréguliers et contrechants fugitifs apportent ainsi une discontinuité chargée d'une extrême tension.

Le cycle, en deux livres, des *Douze Études* pour piano de Debussy, composé pendant le fructueux été 1915, entre la *Sonate pour violoncelle et piano* et la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, constitue l'aboutissement de toutes les recherches sonores entreprises par le musicien sur cet instrument. Dans une démarche empreinte d'abstraction, Debussy renonce aux correspondances poétiques et à l'imaginaire qui habitent les *Images* et les *Préludes*. La voie a cependant été ouverte dans ce cycle avec le prélude *Pour les tierces alternées* qui aurait pu figurer dans le recueil des *Études*. Comme les *Préludes*, les *Études* sont placées sous la figure tutélaire de Chopin, l'un des premiers compositeurs à considérer un élément du vocabulaire pianistique (telles les tierces) sous un angle musical autant que technique, comme la donnée initiale d'une composition, dans laquelle cet élément a des incidences sur le langage et la forme. Non sans une certaine malice, le compositeur présente de nouvelles gageures techniques : *Étude pour les quarts* (« on y trouvera du *non-entendu* », écrit-il à son éditeur Jacques Durand), ou encore *Étude pour les huit doigts*.

Espiègle hommage à Czerny, prolifique auteur d'études pour piano, ce premier numéro du cycle s'impose comme un hymne vibrant mais quelque peu chahuté à la tonalité de *do* majeur et au diatonisme. On y retrouve l'humour de *Docteur Gradus ad Parnassum*, première pièce de *Children's corner*, qui fait glisser la répétition mécanique d'une formule vers une poétique rêverie musicale. Mais ici la plaisanterie est plus acide, le style plus corrosif. L'exercice des cinq doigts, perturbé par l'intrusion de notes étrangères, se transforme en une gigue déhanchée. Le mouvement perturbateur prend le dessus, entraînant le sage dessin dans une farandole de bémols. Mais au terme d'une vaillante lutte, passant par une opposition des deux mains sur les touches noires et les touches blanches, dans un coloris bitonal et trouble, le diatonisme triomphe dans une brillante péroraison, rafraîchi par l'emploi de la gamme pentatonique.

Tierces et sixtes : ces intervalles consonants suggèrent à Debussy deux pièces lyriques, dans lesquelles passe une nostalgie du romantisme, contrastant avec la modernité radicale de l'*Étude pour les quarts*. Le compositeur y voit les sixtes comme « *des demoiselles prétentieuses, assises dans un salon, faisant tapisserie, en enviant le rire scandaleux des folles neuvièmes* ». Il ne s'agit pas que d'une plaisanterie ; Scriabine, en 1912, avait composé ses trois *Études* op. 65, sur les quintes, les septièmes, et les neuvièmes.

Dans ces deux pièces, la consonance n'est qu'apparente, troublée par des dissonances « obliques » créées par la superposition des discours de chaque main.

Les mouvements chromatiques rapides aux deux mains suggèrent à Debussy, pour sa *Septième Étude*, qui inaugure le *Deuxième Livre*, une toccata immatérielle et fantasque. Ils créent une irisation du timbre, qui vient rehausser un thème diatonique, sans orientation tonale précise. Si l'on retrouve dans cette pièce, au coloris estompé, une poésie inspirée par les évocations fantastiques du romantisme, telle *La Ronde des lutins* de Liszt, le compositeur s'y montre également visionnaire, cherchant, suivant son expression, à « *noyer le ton* ».

Mystérieuse et envoûtante, *l'Étude pour les sonorités opposées* crée, par un travail sur les plans sonores, un espace musical d'une ouverture et d'une liberté jamais atteintes auparavant par Debussy dans son œuvre pour piano. Des thèmes circulent au sein de cette texture souplement stratifiée : lointaine sonnerie de cors, mélopée orientale se succèdent comme les couleurs d'un kaléidoscope. Mais tout romantisme n'est pas abandonné : l'écriture se resserre dans une progression passionnée qui rappelle celle de *Jeux*.

Un vif contraste est apporté par *l'Étude pour les arpèges composés*, qui se souvient de l'*Opus 25 n° 1* de Chopin. Les délicates arabesques, chères au compositeur, admirateur de l'Art Nouveau, forment également des diaprures sonores qui viennent auréoler les dessins mélodiques, ou encore, resserrées, des ornements de la mélodie, rejoignant *l'Étude pour les agréments (n° 8)*.

L'Étude pour les octaves libère une joie spontanée qui s'exprime en une valse aux accents viennois, mais au discours hardiment mené, entaillé de fortes ruptures. La partie centrale crée un effet de timbre subtil avec l'énoncé d'une « mélodie inférieure », partiellement doublée en octaves, donnée par le pouce de main droite et la main gauche. La valse est réintroduite par une impétueuse montée aux deux mains, indiquée « *strepitoso* ». Allusion non exempte d'humour aux effets pyrotechniques du piano de Liszt, elle confirme l'inscription de ce cycle dans la tradition du piano virtuose.

Anne Rousselin

Claude Debussy

Debussy naît en 1862. Après des études de piano avec Mme Mauté de Fleurville, élève de Chopin et belle-mère de Verlaine, il entre dès 1873 au Conservatoire, où il restera jusqu'en 1884, année de son Prix de Rome. Il y 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). Étudiant peu orthodoxe et volontiers critique, ses études ont été assez longues et, somme toute, assez peu brillantes. En 1879, il devient pianiste-accompagnateur d'une célèbre mécène russe, Madame von Meck, et parcourt durant deux étés l'Europe en sa compagnie, de l'Italie à la Russie. Il se familiarise ainsi avec la musique russe, rencontre Wagner à Venise, et entend *Tristan* 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 : il fréquente les cafés, noue des amitiés avec des poètes, pour la plupart symbolistes (Henri de Régnier, Moréas, un peu plus tard Pierre Louÿs), s'intéresse à l'ésotérisme et l'occultisme. Il met en musique Verlaine, Baudelaire, lit Schopenhauer, alors à la mode, et 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 quarante 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, il restera le fameux *Prélude*, composé entre 1891 et 1894, premier grand chef-d'œuvre, qui, par sa liberté et sa nouveauté, inaugure la musique du XX^e siècle, et trouve un prolongement dans les trois *Nocturnes* pour orchestre, composés entre 1897 et 1899. En 1893, il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, auprès de qui il obtient l'autorisation de mettre la pièce en musique. Il compose l'essentiel de son opéra en quatre ans, puis travaille à l'orchestration. La première de cette œuvre majeure a lieu le 30 avril 1902. Après *Pelléas*, s'ouvre une nouvelle ère dans la vie de Debussy, grâce à sa réputation de compositeur en France et à l'étranger, et à l'aisance financière assurée par cette notoriété et également par son mariage avec la cantatrice Emma Bardac en 1904. Il se détache alors du symbolisme, qui passe de mode vers 1900. 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 *Mr Croche antidilettante et autres textes*. À partir de 1908, il touche occasionnellement à la direction d'orchestre pour diriger ses œuvres, dont il suit les créations à travers l'Europe. 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* pour orchestre (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). Debussy meurt le 25 mars 1918. (*Anne Roubet*)

Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet a connu un parcours classique, à Metz d'abord en suivant des cours de piano, percussions, hautbois et musique de chambre, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris auprès de Pierre Sancan et de Jean Hubeau, Lauréat des Auditions Young Concert Artists à New York, du Concours Van-Cliburn et titulaire du Premier Prix du Concours Beethoven de Cologne en 1986, Jean-Efflam Bavouzet travaille avec les plus grands chefs (Michel Plasson, Armin Jordan, Andrew Litton, Pierre Boulez, Valery Gergiev, Neeme Järvi, Ingo Metzmacher, Andrew Davis, Andris Nelsons, Krzysztof Urbanski...) et fréquente les grandes salles de concert et de nombreux festivals internationaux. Il donne régulièrement des récitals au Southbank Centre et au Wigmore hall, au Hong Kong City Hall, à La Roque-d'Anthéron, au New York Festival, au Festival International

Piano aux Jacobins de Toulouse, au Concertgebouw et Muziekgebouw d'Amsterdam, au BOZAR à Bruxelles. Il est un habitué du Wigmore Hall de Londres et a présenté au cours de la saison 2008-2009 une intégrale des sonates de Beethoven au Théâtre de la Cité interdite à Pékin. La saison dernière, il faisait ses débuts avec le New York Philharmonic, une tournée avec Daniele Gatti et l'Orchestre National de France et les BBC Prom avec Vladimir Jurowski et le London Philharmonic Orchestra. En 2011-2012, Jean-Efflam Bavouzet se produira avec le Boston Symphony Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin et Philharmonia Orchestra (avec Vladimir Ashkenazy), ainsi que le Budapest Festival Orchestra (avec Ivan Fischer), l'Orchestre National de Lyon (Leonard Slatkin). Il donnera des concerts avec le Dallas Symphony Orchestra et retournera au Japon pour un concert avec les NHK et Kyoto Symphony Orchestras. En plus de la Cité de la musique, il donnera un récital à l'Opéra national de Paris. Jean-Efflam Bavouzet compte a son répertoire l'intégrale des concertos de Beethoven et de Bartók, et s'intéresse particulièrement au répertoire du XX^e siècle. Il aborde la création contemporaine de Jörg Widmann et joue, au printemps 2010, avec l'Orchestre National de Lille la première mondiale d'un nouveau concerto de piano composé par Bruno Mantovani. Sa discographie éclectique comprend des œuvres de Liszt, de Schumann, de Ohana et Jean-Efflam Bavouzet enregistre

exclusivement pour Chandos. Ses deux intégrales de l'œuvre pour piano de Ravel et de l'œuvre pour piano de Debussy ont été largement récompensées par la critique : Choc du *Monde de la Musique*, Diapason d'or, nomination aux Gramophone Awards. Son album dédié à Haydn figure parmi les 150 meilleurs enregistrements pour piano choisis par *Le Monde de la Musique*. Son CD Debussy, Ravel, Massenet avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier reçoit un Gramophone Award tandis que son enregistrement des concertos pour piano de Bartók avec Gianandrea Noseda et le BBC Philharmonic a été nommé dans la catégorie « Concerto ». Il a pour projet d'enregistrer les sonates pour piano de Beethoven. Jean-Efflam Bavouzet a récemment achevé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, créée en duo avec Zoltán Kocsis publiée par la maison Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. Jean-Efflam Bavouzet est le directeur artistique du Lofoten Piano Festival à Norway.

**Les Amis de la Cité de la musique
et de la Salle Pleyel**



DEVENEZ MÉCÈNES DE LA VIE MUSICALE !

L'Association est soucieuse de soutenir les actions favorisant l'accès à la musique à de nouveaux publics et, notamment, à des activités pédagogiques consacrées au développement de la vie musicale.

Les Amis de la Cité de la Musique/Salle Pleyel bénéficient d'avantages exclusifs pour assister dans les meilleures conditions aux concerts dans deux cadres culturels prestigieux.

CONTACTS

Patricia Barbizet, Présidente

Marie-Amélie Dupont, Responsable

252, rue du faubourg Saint-Honoré 75008 Paris

ma.dupont@amisdelasallepleyel.com

Tél. : 01 53 38 38 31 | Fax : 01 53 38 38 01



Et aussi...

> CONCERTS

DIMANCHE 18 MARS, 16H30

Anton Webern

Fünf Sätze op. 5

Peteris Vasks

Distant Light

György Ligeti

Quatuor à cordes n° 1 « Métamorphoses nocturnes »

Richard Strauss

Métamorphoses

Les Dissonances

David Grimal, direction, violon

JEUDI 22 MARS, 20H

Franco Donatoni

Tema

Johannes Boris Borowski

Second / création française

Pierre Boulez

Éclat/Multiples

Arnold Schönberg

Suite op. 29

Ensemble intercontemporain

Pierre Boulez, direction

MERCREDI 25 AVRIL, 20H

Marc-André Dalbavie

Palimpseste

Igor Stravinski

Huit Miniatures instrumentales

Concertino, pour 12 instruments

Maurice Ravel

Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé

Lu Wang

Siren Song / création française

Luciano Berio

Folk Songs

Ensemble intercontemporain

Alain Altinoglu, direction

Nora Gubisch, mezzo-soprano

DU SAMEDI 05 AU SAMEDI 12 MAI

Cycle Schumann / Kyburz

> SALLE PLEYEL

SAMEDI 12 MAI, 20H

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

Franz Liszt

Concerto pour piano n° 2

Hector Berlioz

Symphonie fantastique

Orchestre National du Capitole de
Toulouse

Tugan Sokhiev, direction

Jean-Yves Thibaudet, piano

> COLLOQUE*

DU JEUDI 2 AU DIMANCHE 5 FÉVRIER

Claude Debussy

(À la Cité de la musique, au Conservatoire
de Paris, et au Musée d'Orsay)

> FORUM

SAMEDI 12 MAI, À PARTIR DE 15H

Portrait de Hanspeter Kyburz

> CITÉSCOPIE

DU VENDREDI 16 AU DIMANCHE 18 MARS

Les métamorphoses

> MÉDIATHÈQUE

En écho à ce concert, nous vous
proposons...

> **Sur le site Internet [http://
mediatheque.cite-musique.fr](http://mediatheque.cite-musique.fr)**

... d'écouter un extrait audio dans les
« Concerts » :

Jeux de **Claude Debussy** (transcription
pour deux pianos de Jean-Efflam
Bavouzet) par Claire Désert et
Emmanuel Strosser (pianos) enregistré
en 2005 • *Études* de **Claude Debussy** ;
par Alain Planès (piano) enregistré en
2008 • *Sonate pour piano n° 1* de **Pierre
Boulez** par Michael Wendeborg (piano)
enregistré en 2005 • *Étude op. 18 n° 1*
de **Béla Bartók** par Laurent Durupt
(piano) enregistré en 2003

... de regarder dans les « Dossiers
pédagogiques » :

Pierre Boulez dans les « Entretiens
filmés » • *Le piano* dans les « Instruments
du Musée » • *La musique hongroise
au XX^e siècle ; Portraits de compositeur :*
Pierre Boulez dans les « Repères
musicologiques » • *Musique d'Europe
centrale* dans « Concerts éducatifs »

> **À la médiathèque**

... d'écouter avec la partition :

Sonate pour piano n° 1 de **Pierre Boulez**
par Pierre-Laurent Aimard • *Trois Études
op. 18* de **Béla Bartók** par Zoltan Kocsis
(piano)

... de lire :

Au piano avec Claude Debussy de
Marguerite Long • *Musique de la vie :*
autobiographie, lettres et autres écrits
de Béla Bartók • *La mise en œuvre
du principe dodécaphonique dans la
Première Sonate* de Pierre Boulez de
Frank Jedrzejewski