OSR GENÈVE

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

OSR.CH

JONATHAN NOTT

Directeur musical et artistique

DEBUSSY
Trois Etudes
(orchestration M. Jarrell)
La Mer

JARRELL
Reflections

RAVEL
Une barque sur l'océan

03. 02. 21
merdredi 20h00 — Victoria Hall

KAZUKI YAMADA

direction

BERTRAND CHAMAYOU

piano

série d'abonnement
06

Grand Mécène
FONDATION LEENAARDS

Partenaire de diffusion
RTS Radio Télévision Suisse

Partenaire radio
RTS ESPACE 2

Avec le soutien de
RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE

SUBVENTIONNÉ PAR LA VILLE DE GENÈVE

l'esprit sellier
Publicis Editions
HERMÈS - PARIS
HERMÈS
PARIS

PROGRAMME

KAZUKI YAMADA

direction

BERTRAND CHAMAYOU

piano

CLAUDE DEBUSSY

Trois Etudes, pour orchestre
(orchestration Michael Jarrell)

MICHAEL JARRELL

Reflections,
pour piano et orchestre
1.Tempo 96
2.Tempo 48. Pur, simple mais intense
3.Tempo 90. Très cristallin, soutenu, un peu mécanique

MAURICE RAVEL

Une barque sur l'océan
pour orchestre

CLAUDE DEBUSSY

La Mer, trois esquisses symphonique
pour orchestre
I. De l'aube à midi sur la mer
II. Jeux des vagues
III. Dialogue du vent et de la mer

RADIO

Ce concert est enregistré le 03.02.21 et diffusé le 10.02.21 à l'enseigne de l'émission « Plein jeu », une production de Mitsou Carré et Daniel Rausis.

La plupart des concerts captés par Espace 2 sont disponibles en streaming durant trente jours après leur diffusion sur le lien
wwww.rts.ch

CE QUI SE PASSAIT EN 1907...

Dans le monde

Alors que la presse musicale descend en flammes la création de la version orchestrale d'***Une barque sur l'océan*** de **Maurice Ravel**, ce dernier écrit sa *Rhapsodie espagnole*. Paul Dukas donne la première de son opéra *Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra-Comique. Richard Strauss travaille sur sa tragédie *Elektra*, qui sera créée deux ans plus tard. On inaugure un musée consacré au grand Bach dans la maison à Eisenach qu'on croyait à l'époque être son lieu de naissance. Cosima Wagner se retire de la direction du Festival de Bayreuth, succédée par son fils Siegfried. Deux grandes symphonies du 20e siècle voient le jour : la *Deuxième* de Rachmaninoff, et la *Troisième* de Sibelius. Debussy jouit d'un rare succès auprès du public parisien avec la création de sa *Petite Suite*, dont il avait confié l'orchestration à son ami Henri Büsser, car lui-même travaille sur l'arrangement pour orchestre de ses trois *Images*. Schoenberg déclenche un scandale à Vienne en faisant créer son *Premier Quatuor à cordes*. Une grande rétrospective de l'œuvre de Cézanne, décédé l'année avant, se tient à Paris. Klimt peint *Le Baiser*, tandis que Monet est à sa troisième série des *Nymphéas* à Giverny. Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon*.

Maria Montessori ouvre sa première école, à Rome. La Finlande, la Suède et la Norvège deviennent les premiers pays en Europe à accorder le suffrage universel, tandis qu'une foule de militantes envahit le Parlement de Westminster avec la même demande : 60 femmes sont arrêtées. Alors que les travaux de reconstruction ont à peine commencé après le séisme dévastateur de l'année avant, la peste sème la panique à San Francisco. Nicolas II dissout le Douma (Parlement russe) et décrète une représentation élargie des classes aisées au dépens de celle des ouvriers et des paysans. La Corée devient protectorat du Japon. Le *Lusitania* traverse l'Atlantique du Nord en cinq jours, un nouveau record. La Grande Bretagne, la France et la Russie scellent un pacte pour former la Triple Entente.

En Suisse

Les Chambres fédérales approuvent la conscription obligatoire pour tous les hommes. Le nouveau Conseil fédéral comporte six radicaux et un démocrate-chrétien. Les premières courses de chevaux sur le lac gelé de Saint-Moritz ont lieu. Le vapeur Vevey fait sa première sortie sur le Léman. Le Code civil suisse entre en vigueur. Les premières grèves industrielles dans notre pays ont lieu, dans les cantons de Vaud et Lucerne. La Banque nationale suisse est inaugurée à Berne, seule banque désormais habilitée à émettre des billets. La hausse générale des prix du chocolat crée la polémique.

À Genève

Le Grand Conseil interdit l'absinthe. Le souverain approuve la suppression du budget des cultes, entraînant effectivement la séparation de l'Église et de l'État. Au Grand Théâtre, *Les Armaillis*, opéra de Gustave Doret d'après un livret de Daniel Baud-Bovy, remporte un immense succès, qui ira en grandissant (plus de 100 représentations jusqu'en 1918). Autre opéra du même tandem artistique, *Le Nain du Hasli* connaît une réussite à peine moindre, tandis que *Le Bonhomme jadis* de Jaques-Dalcroze doit se contenter d'un succès d'estime. Une nouvelle Convention de Genève est convoquée dans notre ville pour réviser les protocoles du droit international humanitaire approuvés en 1864.

À Genève, le Grand Conseil interdit l'absinthe

Pianos Service
P.FUHRER SA

Prestataire de l'OSR depuis 2001

Une philosophie au service de la musique

022 343 40 31 - info@pianos-service.ch
Avenue de la Praille 50, 1227 Carouge

KAZUKI YAMADA

direction

« L'Orchestre de la Suisse Romande joue brillamment sous la direction de Kazuki Yamada. » *Sunday Times*

Kazuki Yamada est le chef d'orchestre principal et le directeur artistique de l'Orchestre philharmonique de Monte-Carlo ainsi que le chef d'orchestre principal invité de l'Orchestre symphonique de Birmingham. Au Japon, il est aussi chef d'orchestre permanent auprès de l'Orchestre philharmonique du Japon, chef d'orchestre principal invité auprès de l'Orchestre symphonique Yomiuri, directeur musical et président du Chœur philharmonique de Tokyo ainsi que directeur musical du Yokohama Sinfonietta, un ensemble qu'il a fondé lorsqu'il était encore étudiant.

Yamada apparaît en tant qu'invité auprès d'orchestres comme l'Orchestre de Paris, la Sächsische Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre philharmonique de Saint-Pétersbourg, l'Orchestre philharmonique tchèque, l'Orchestre philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre philharmonique de Bergen, l'Orchestre Philharmonia et le Tonkünstler-Orchester de Basse-Autriche au Musikverein de Vienne.

Yamada a été le chef d'orchestre principal invité de l'Orchestre de la Suisse Romande entre 2010 et 2017, ils ont enregistré ensemble une série d'albums très populaires inspirés par la danse, avec le label Pentatone. Yamada dirige également le Chœur philharmonique de Tokyo, dix albums ont été enregistrés chez Fontec.

Désormais résident à Berlin, Yamada est né à Kanagawa, au Japon en 1979.

RTS ESPACE 2
LAISSEZ-VOUS SURPRENDRE
www.espace2.ch
Espace 2 s'écoute en DAB+ et sur
PLAY RTS

BERTRAND CHAMAYOU

piano

Première invitation à l'Orchestre de la Suisse Romande : 3 février 2021

Soliste international incontournable, Bertrand Chamayou est un pianiste multiple, aussi bien chambriste que grand défenseur de la musique de notre temps.

Bertrand Chamayou se produit avec les orchestres les plus prestigieux : New York Philharmonic, Orchestres de Cleveland et de Pittsburgh, Orchestres Symphoniques d'Atlanta et de Montréal, le Philharmonia Orchestra, les Philharmoniques de Londres et de Rotterdam, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Gewandhaus de Leipzig, Orchestre de la Radio de Francfort et de la Radio de Cologne, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de France, ainsi que les orchestres symphoniques de la NHK et du Danemark, orchestres Philharmonique de Séoul, Symphonique de Seattle, et Accademia di Santa Cecilia.

Bertrand Chamayou enregistre un grand nombre de disques et remporte plusieurs prix, notamment un Diapason d'Or et un Gramophone Classical Music Award. Il est le seul artiste français à avoir remporté les Victoires de la Musique à quatre reprises.

Bertrand Chamayou est né à Toulouse ; son talent musical est vite remarqué par le pianiste Jean-François Heisser, qui deviendra par la suite son professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il se perfectionne auprès de Maria Curcio à Londres.

MICHAEL JARREL

Trois Etudes, pour orchestre de Debussy

&

Reflections
Première suisse
Co-commande Orchestre philharmonique de Radio France
& Orchestre de la Suisse Romande

« La composition, dit Michael Jarrell, fonctionne comme une structure arborescente. À chaque ramification, il faut choisir une voie qui se repose sur la dynamique de la pièce dans son ensemble. »[1]

Né à Genève en 1958, **Michael Jarrell** y fait ses études musicales, en particulier la composition auprès d'Éric Gaudibert au Conservatoire Populaire, et ensuite à Fribourg-en-Brisgau avec Klaus Huber. « Je lui dois tout, notamment de m'avoir enseigné un métier : composer comme un artisan. »[2] Stagiaire à Tanglewood (1979), à la Cité des Arts à Paris (1986-1988), à l'Ircam (1988-1990) ou à la Villa Médicis et à l'Institut suisse de Rome (1988-1990), il se dit influencé dans son langage musical par Schubert (pour le traitement des sujets sombres ou des pupitres graves), par Schumann (pour les rapports entre les paroles et le son) ou par Zimmermann (pour l'expression du tragique). Ayant entamé dès 1980 un opéra de chambre, *Dérives*, créé à la Salle Patiño en 1985, Jarrell poursuit dès lors une carrière fulgurante.

Le concept du *work in progress* est cher à Jarrell : en témoigne sa série des *Assonances* (1983-2000), qui sont pour lui autant d'esquisses, car écrites pour les effectifs les plus divers. « En peinture, l'esquisse est une étape tout à fait naturelle où l'artiste tente de cerner un problème. [...] En musique, cet aspect n'existe pas vraiment. Je pense que c'est regrettable. »[3] Parmi d'autres séries, il faut mentionner les pièces vocales que renferment *Formes-Fragments* (1987-1999) et *Eco* (1986-1994), ainsi que *Nachlese* (2007-2014). Cette dernière série comporte tant des partitions pour voix et ensemble que la musique concertante.

Toujours focalisée sur l'interaction entre le son et la dimension spirituelle, la musique de Jarrell se trouve d'une transparence parfaite, et donc très accessible au grand public. Porté sur les arts visuels depuis le début de ses études, il reste fasciné par des artistes compatriotes comme Jean Tinguely, pour la précision rutilante de ses mécaniques, ou Alberto Giacometti, pour la répétition incessante de la même idée mais toujours renouvelée et retravaillée.

Dès lors, on ne s'étonnera pas que la mécanique horlogère constitue une source d'inspiration très prisée par ce compositeur genevois, par exemple dans *Rhizomes (Assonance VIIb)* (1993), ou que sa transcription pour orchestre de ***Trois Etudes de Claude Debussy*** (1992) comporte un arrangement de *Pour les notes répétées*.

Michael Jarrell est l'un des compositeurs helvètes les plus joués dans le monde entier.

1. Cité in le programme de l'OSR pour la création suisse de *Émergences (Nachlese VI)* de Jarrell, au Victoria Hall, 4 juin 2014.
2. Cité in Jean-Noël von der Weide, *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 2005, p. 184.
3. Cité in Peter Szendy, « Michael Jarrell », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol.8*, Londres, Macmillan, 2001, p. 899.

Des commandes lui affluent des festivals internationaux de grande renommée: Lucerne, Salzbourg, Schwetzingen, Donaueschingen, Besançon ou Witten. Professeur de composition à l'Académie de musique de Vienne dès 1993, il occupe le même poste à la Haute école de musique de Genève depuis 2004. En 2019, il a reçu le Prix suisse de la culture.

Parmi les œuvres créées dans sa ville natale, où la musique de Jarrell a toujours été bien défendue, figurent *Trei II* (1983), par la soprano Charlotte Hoffmann et l'Ensemble Contrechamps dirigés par Philippe Albèra, à la Salle ERA (Prix Beethoven de la Ville de Bonn); *Instantanés* (1986), commande de la Ville de Genève pour l'OSR (Prix Gaudeamus); *Assonance VII* (1992), commande du Concours de Genève dans la catégorie de percussion; le premier mouvement de *Sillages* (2005), par un trio prestigieux de solistes (le flûtiste Emmanuel Pahud, le hautboïste François Leleux et le clarinettiste Paul Meyer) aux côtés de l'OSR et Pascal Rophé; *Un temps de silence* (2007), concerto pour flûte avec Pahud et l'OSR sous la direction de Heinz Holliger; *Le ciel, tout à l'heure encore si limpide, soudain se trouble horriblement…* (2009) (OSR/Marek Janowski); *Nachlese Vb (Liederzyklus)* (2012), par la soprano Yeree Suh et l'Ensemble Contrechamps sous la baguette de Pascal Rophé; et *Siegfried, nocturne* (2013), par le baryton Bo Skovhus et l'Ensemble Multilatérale dirigés par Stefan Asbury, dans le cadre du Wagner Geneva Festival monté pour le bicentenaire du compositeur. En janvier 2006, l'opéra *Galilei*, d'après la pièce de théâtre de Bertolt Brecht, recueille tous les suffrages lors de sa création au Grand Théâtre.

Des *Douze Études* pour piano publiées par Debussy en 1915, Michael Jarrell en a arrangé trois: ***Pour les notes répétées, Pour les sonorités opposées*** et ***Pour les accords***. L'orchestration est celle d'une formation de chambre, semblable en tous points à celle dont Debussy disposait pour ses dernières œuvres orchestrales: un basson et les autres bois par deux, les cors et les trompettes par deux, percussion, harpe, célesta et cordes. Créées par l'Orchestre de chambre de Lausanne au Studio de la Radio Suisse Romande en octobre 1992, sous la direction de Jesús López Cobos, ces *Trois Etudes* ont fait l'objet d'un enregistrement par notre orchestre, en 2007, sous la baguette de Pascal Rophé.

Donnée en création suisse à ce concert, l'autre œuvre de Jarrell inscrite au programme appelle des effectifs bien plus importants. Commande conjointe de l'OSR avec l'Orchestre philharmonique de Radio France, ***Reflections*** a connu sa première exécution à la Philharmonie de Paris, en mai 2019, sous les doigts du soliste de ce soir, Bertrand Chamayou, aux côtés de l'Orchestre Philharmonique de Radio France et Kazuki Yamada.

De forme tripartite classique, ce concerto pour piano, le deuxième de Jarrell après *Abschied* (2001), se caractérise par son écriture virtuose et foisonnante. Le soliste, constamment sollicité, est appelé à déployer une énergie et une puissance de jeu à toute épreuve, ce qui n'exclut nullement des harmoniques très raffinés ou des couleurs franchement ravéliennes.

Nous reproduisons ci-dessous de larges extraits des commentaires rédigés par le compositeur sur *Reflections* lors de sa création mondiale en 2019.

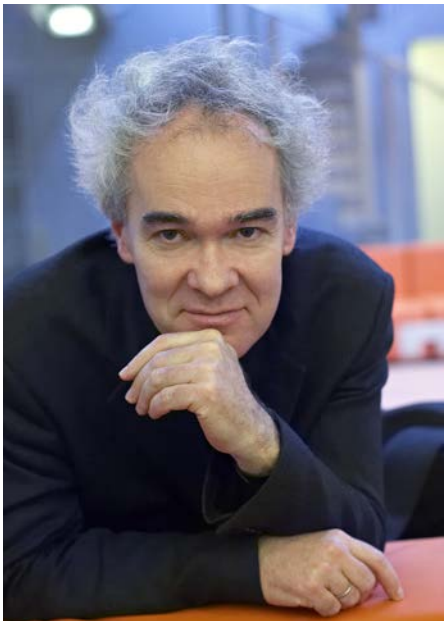
Richard Cole

fleuriot
1920
FLEURIOT.CH
FLEURIOT FLEURS
+41 22 310 3655
26 CORRATERIE
1204 GENEVE / SUISSE
info@fleuriot.ch
NOS BOUTIQUES 7/7
AEROPORT COINTRIN / GARE CORNAVIN / GARE O'VIVES

MICHAEL JARRELL
À PROPOS DE REFLECTIONS

J'ai choisi ce titre afin de préserver le double sens qu'a ce mot en anglais : à la fois *pensée* et *reflet*. J'ai tenu à ce que cette partition soit l'écho des pensées qui ont été miennes après la création de mon opéra *Bérénice*, en automne 2018, au Palais Garnier. Ce fut une période assez difficile pour moi car elle a été marquée par la mort d'Éric Daubresse, réalisateur en informatique musicale à l'Ircam. C'était aussi un compositeur, mais très discret, un homme très recherché, d'une grande rigueur, d'un tempérament très doux et avec un sens éthique très fort. Pour moi, ce fut une évidence de l'inviter à se joindre à nous au moment de ma nomination comme professeur à Genève. Le concerto lui est dédié.

Ce concerto comprend trois mouvements séparés — ce qui est assez rare chez moi — qui correspondent au schéma classique vif-lent-vif, avec un premier mouvement qui est lui-même rapide, puis lent, puis de nouveau rapide, puis de nouveau lent. Une fois passée l'introduction orchestrale, constituée de *fa dièse* qui montent comme une eau qui bout, c'est le piano qui donne le ton et énonce les accords : des quintes imbriquées, que l'orchestre va agrandir. J'utilise à la fin de ce mouvement des clochettes que l'on fait entendre dans une messe catholique, de manière à préparer le mouvement central. Celui-ci est un moment de stabilité, de recueillement, conçu comme un canon, dans lequel l'intervalle de quinte joue un rôle important. Le dernier mouvement, plus rythmique, plus bondissant, est fait de quintes diminuées parallèles. On y entend plus clairement le flux souterrain qui innerve le concerto depuis le début.



Le mouvement central est très simple techniquement, mais les deux autres sont redoutables. Bertrand Chamayou possède une technique magnifique, que j'ai eu envie d'utiliser. J'aime l'idée d'écrire pour quelqu'un qui va créer une œuvre, puis la reprendre.

C'est un orchestre assez important, avec les bois par trois, mais j'ai tout fait pour ne pas couvrir le soliste, même si la masse orchestrale, à des moments précis, se déchaîne comme un tsunami. Je suis curieux d'entendre la manière dont l'Orchestre de la Suisse Romande, toujours avec Bertrand Chamayou, va prendre le relais de l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

MAURICE RAVEL

Une barque sur l'océan, pour orchestre

On s'en étonnera peut-être, mais l'intégrale de la musique orchestrale de **Maurice Ravel (1875-1937)** tient sur trois disques compacts. Avec son ouverture de féerie, *Shéhérazade*, œuvre de jeunesse oubliée qu'il ne faut pas confondre avec le cycle de mélodies du même nom, la *Rhapsodie espagnole* représente l'unique essai de Ravel de concevoir une partition, dès sa genèse, en termes de couleurs instrumentales. Même cette exception mérite une précision, car la *Habanera* fut composée à l'origine pour deux pianos.

C'est que tout excellent orchestrateur qu'il fût — l'on n'a qu'à penser à son arrangement de *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski pour s'en convaincre — Ravel n'a quasiment rien composé pour le répertoire de concert. Par exemple, *Boléro* et *La Valse*, deux de ses partitions les plus connues et aimées des mélomanes, se destinaient dans un premier temps au ballet, alors que d'autres chefs-d'œuvre comme *Valses nobles et sentimentales* ou *Pavane pour une infante défunte* ont vu le jour comme pièces pour piano.

C'est également le cas d'***Une barque sur l'océan***, conçue d'abord comme l'un des cinq tableaux de *Miroirs* (1904-1905). N'ayant pas apprécié le fait que les critiques, depuis son magnifique et très debussyste *Quatuor à cordes*, en 1902, s'obstinent à voir en lui un « disciple » de ce dernier — dont il admire d'ailleurs le génie — Ravel semble avoir décidé de les prendre à contre-pied en faisant sortir de sa plume féconde toute une série de pièces pour piano remarquables entre 1904 et 1910, dont *Miroirs*, la *Sonatine*, *Gaspard de la nuit*, *Menuet sur le nom d'Haydn* et *Ma Mère l'oye*.

À l'époque de la genèse de *Miroirs*, Ravel cultive soigneusement son image de dandy, à l'instar d'un Baudelaire. Il fréquente les salons de Misia Edwards et de son demi-frère Cipa Godebski, et fait partie des « Apaches », coterie de jeunes artistes qui cherchent à promouvoir la musique contemporaine, se sentant constamment frustrés par les institutions « officielles » en place. Parmi ses membres figurent Manuel de Falla et Florent Schmitt, ainsi que le pianiste Ricardo Viñes ou le poète Tristan Klingsor (auteur du cycle *Shéhérazade* mis en musique par Ravel). Tout ce beau monde se réunit chez le peintre Paul Sordes, à qui *Une barque sur l'océan* est dédiée.

Tout porte à croire que ce tableau de la haute mer a été en fait inspiré par les rivières et les canaux d'Allemagne, de Belgique et des Pays-Bas. En effet, en 1905, suivant son quatrième et ultime échec au Concours de Rome — institution officielle *nec plus ultra* — Ravel est invité par Misia et Alfred Edwards, en guise de consolation, pour une croisière de sept semaines à bord de leur yacht luxueux. Dans sa correspondance, un Ravel enthousiaste

retrace chaque étape de son voyage à bord *L'Aimée* (joli jeu de mot sur les initiales de Madame) : « Ce que tout cela est musical…j'ai bien l'intention de m'en servir. »[1]

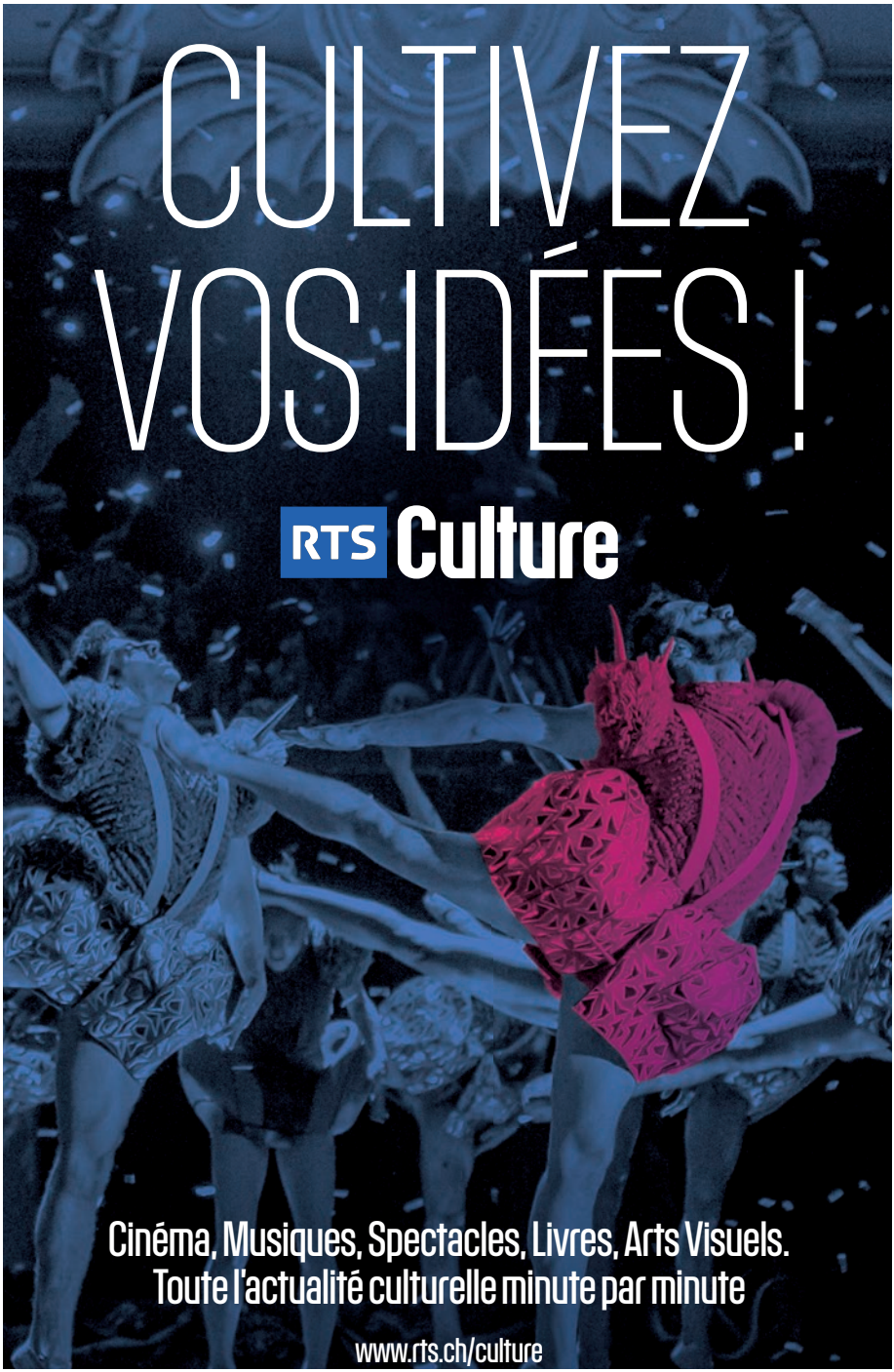
Malheureusement, dans sa mouture pour orchestre, *Une barque sur l'océan* ne fut guère une réussite lors de sa création en février 1907 par l'Orchestre Colonne sous la direction de Gabriel Pierné. Même les critiques les plus indulgents le voyaient comme le « pendant » de *La Mer*. D'autres furent autrement plus sévères. Pierre Lalo (fils du compositeur), qui avait Ravel toujours en point de mire, écrit en trempant sa plume dans le vitriol : « On a ici un recueil d'exemples pour un traité d'orchestration, avec diverses démonstrations pour modifier le timbre de tel ou tel instrument. Car dans l'orchestre de Ravel, aucun instrument ne garde sa sonorité naturelle : selon lui, il n'y a pas de trompettes sauf celles avec sourdines. »[2]

Extrêmement blessé, Ravel, qui cachait une sensibilité quasi maladive sous son extérieur narquois, préfère retirer *Une barque* de son catalogue, désavouant une partition qui recèle des passages d'une grande beauté. En 1926, la blessure n'est pas encore cicatrisée, à en croire le chef Manuel Rosenthal, qui croise un Ravel furibond sortant du siège des éditeurs Eschig. Non sans difficulté, le compositeur leur avait formellement interdit de louer les partitions d'*Une barque* aux concerts Pasdeloup.[3] Le concert, auquel Ravel refusera d'assister, en prétextant un voyage à Genève pour un programme de sa musique donné par l'OSR, aura néanmoins lieu, avec *Une barque sur l'océan* bien inscrit au programme. Jusqu'à quel point la partition a été effectivement remaniée reste une énigme pour les musicologues.

« C'est une succession de couleurs imposées sur un dessin à peine esquissé. Malheureusement, la perspective change à chaque moment. On ne saurait même dire quel temps prévaut sur cet océan-là. »[4] Le critique Gaston Carraud, qui se voulait ironique, ne croyait pas si bien dire en épinglant la partition de Ravel, qui vise, en fait, exactement cette ambiguïté. Sur un languide tapis orchestral pour dépeindre la mer plate à perte de vue, les flûtes exposent le motif principal, au-dessus des clarinettes et des bassons. Des vagues sonores montent depuis les cordes *divisi*, dans un flux et reflux répété, ponctuées çà et là de touches de couleurs tonales, posées à plat, comme par hasard, sur le canevas musical : arpèges des harpes, appels cuivrés, trilles des bois, ou les interventions plus fluides du hautbois, du cor anglais et de la clarinette basse. Quelques passages plus mouvementés émergent des registres graves pour suggérer des houles, sans pourtant perturber le calme ambiant. Puis l'un après l'autre, comme une brume marine qui se lève peu à peu, les pupitres prennent congé de cette belle musique que son auteur eut tort de renier.

Richard Cole

1. Lettre de juin 1905, citée in Arthur Gold et Robert Fizdale, *Misia : La vie de Misia Sert* (trad. Janine Hérisson), Paris, Gallimard, 1981, p. 129.
2. Pierre Lalo, *Le Temps*, 19 mars 1907.
3. Roger Nichols, *Ravel*, New Haven, Yale University Pres, 2011, p. 282.
4. Gaston Caraud, *La Liberté*, 5 février 1907.


CULTIVEZ
VOS IDÉES !
RTS Culture
Cinéma, Musiques, Spectacles, Livres, Arts Visuels.
Toute l'actualité culturelle minute par minute
www.rts.ch/culture

MAURICE RAVEL
conducteur de camion pendant la Grande Guerre.

CLAUDE DEBUSSY

La Mer
trois esquisses symphonique pour orchestre

Vous me direz que l'océan ne baigne pas précisément les coteaux bourguignons ! Et cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier, mais j'ai d'innombrables souvenirs...[1]

C'est loin de l'eau — plus précisément chez ses beaux-parents à Bichain en Bourgogne — que **Claude Debussy (1862-1918)** entame la composition de ***La Mer*** en septembre 1903. La genèse est laborieuse car les soucis ne manquent pas à cette époque. La santé de sa femme Lilly est loin d'être florissante, tout comme les finances du compositeur d'ailleurs. Le demi-échec de *Pelléas et Mélisande* l'année auparavant n'avait fait qu'aggraver une situation matérielle déjà difficile, tout en mettant à plat le moral de Debussy, qui avait, après tout, investi presqu'une décennie dans la rédaction de *Pelléas*.

Mais la vraie catastrophe est encore à venir. En juillet 1904, Lilly se tire une balle dans la poitrine en apprenant que son mari entretient une liaison depuis quelque temps avec Emma Bardac, épouse d'un banquier très en vue de la société parisienne. Debussy arrive à temps pour sauver sa femme de la mort, mais rien ne pourra sauver ni son mariage ni sa réputation. Le double divorce qui en résulte provoque un énorme scandale, et le compositeur se voit abandonné par presque tous ses amis.

Amer, Debussy se retire, en compagnie d'Emma, à Jersey, ensuite en Angleterre, dans un petit port de la Manche, enfin à Dieppe, où il termine sa partition en mars 1905. La correspondance du compositeur apporte la preuve qu'il profite de son « exil » volontaire dans ces trois stations balnéaires pour s'imprégner de l'ambiance marine qui lui manquait en Bourgogne. La création aux Concerts Lamoureux en octobre de la même année est accueillie avec une indifférence teintée d'hostilité, qu'on ne peut porter sur le seul compte de la direction peu inspirée de Camille Chevillard.

Les critiques, jusqu'aux partisans de Debussy, n'y retrouvent ni l'ambiance de *Sirènes*, troisième volet du triptyque *Nocturnes*, ni le mystère de la scène de la grotte dans *Pelléas*. Pierre Lalo écrit dans *Le Temps* du 16 février 1905 : « J'ai l'impression d'être non point devant la nature, mais devant une reproduction de la nature ; reproduction merveilleusement raffinée, ingénieuse et industrieuse, mais reproduction tout de même. [...] Je n'entends pas, je ne vois, je ne sens pas la mer. »[2] Ce ne

1. Lettre de Claude Debussy à André Messager, citée in Jean Barraqué, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 145.
2. Cité in André Boucourechliev, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 113.

sera qu'à la deuxième exécution aux Concerts Colonne en janvier 1908, avec le compositeur au pupitre, qu'un certain retournement de l'avis des mélomanes commence à se dessiner.

Que ses contemporains aient qualifié la musique de Debussy en général, et *La Mer* tout particulièrement, d' « impressionniste » n'est pas pour étonner. Debussy porta d'ailleurs une grande admiration à l'œuvre peint de Monet et partagea ses soucis esthétiques. « Recueillez des impressions, écrit le compositeur à son beau-fils. Ne vous dépêchez pas pour les coucher sur papier, car c'est quelque chose que la musique peut faire mieux que la peinture. La musique, elle, peut regrouper des variations de couleur et de lumière au sein d'un seul tableau. »[3] Tout comme Monet qui revendique, à l'exemple de ses marines, une peinture en plein air, seule capable de refléter le passage du temps et les changements de lumière naturelle dans toutes ses nuances, Debussy ne cesse de réclamer un statut privilégié pour la musique, « l'art qui est le plus près de la nature. Malgré leurs prétentions de traducteurs assermentés, les peintres et les sculpteurs ne peuvent nous donner de la beauté de l'univers qu'une interprétation assez libre et toujours fragmentaire. Ils se saisissent et ne fixent qu'un seul de ses aspects, un seul de ses instants. Seuls les musiciens ont le privilège de capter toute la poésie de la nuit et du jour, de la terre et du ciel, d'en reconstituer l'atmosphère et d'en rythmer l'immense palpitation. »[4]

D'où sans doute la véhémence avec laquelle Debussy et ses inconditionnels ont réfuté les accusations d'une « musique d'atelier » visant *La Mer*. En pensant peut-être aux marines de Monet des années 1880 et 1890, peints depuis les falaises d'Étretat en Normandie, Louis Laloy écrit : « Le compositeur avait installé son chevalet au bord d'une falaise, depuis laquelle il avait cherché à peindre une symphonie classique en trois mouvements [...] trois paysages évoquant la force, la splendeur, la joie et la crainte de la mer. Pour le public, c'était une trahison. »[5]

Quant à l'intéressé, il réagit vigoureusement à la critique de Pierre Lalo mentionnée plus haut. « Moi, j'aime la mer et je l'ai écoutée avec tout le respect passionné qu'elle mérite. Si je n'ai pas été fidèle en notant ce qu'elle m'avait dicté, cela ne vous regarde pas. Avouez que toutes les oreilles n'entendent pas de la même façon. Le cœur du problème réside dans le fait que vous aimez et vous défendez des traditions qui, pour moi, n'existent plus ou, du moins, existent seulement en tant que représentatives d'une époque où elles n'ont pas été toutes aussi valables que les gens veulent bien prétendre. »[6]

Pour être moins controversée et plus prompte à s'imposer au répertoire que *Pelléas*, *La Mer* représente néanmoins, dans son genre, une voie aussi révolutionnaire que le seul opéra achevé de Debussy. Il serait difficile, en effet, de trouver une œuvre orchestrale précédente où le

3. Cité in Nigel Simeone et al, *The Cambridge Companion to Debussy, Cambridge*, Cambridge University Press, 2003, p. 109.
4. Extrait d'une critique des Concerts Colonne, S.I.M., 1er novembre 1913.
5. *Ibid.*, p. 109.
6. Lettre de Debussy à Lalo, citée in François Lesure éd., *Lettres, 1884-1918* - Claude Debussy, Paris, Hermann, 1980, p. 141.

timbre constitue un paramètre aussi essentiel. Toute la structure et toute la progression du temps musical sont sans cesse sous-tendues par les couleurs tonales vacillantes, mais aussi par la mutation constante des figures rythmiques. Comme le clapotis perpétuel des vagues, ces éléments sonores apparaissent et disparaissent dans un mouvement toujours renouvelé mais jamais pareil. Déjà difficiles à saisir dans le mouvement initial, ensuite les points de repère se noient littéralement dans la masse instrumentale.[7]

De l'aube à midi sur la mer: presque tout le matériau musical de la première partie est dérivé des quatre quintes à vide superposées dans l'***Introduction (Très lent)***. On les retrouve tout d'abord chez les altos, ensuite aux bois, au milieu d'une succession époustouflante d'arabesques et de gammes qui évoquent bien le flux et reflux de la mer. Dans la partie centrale, ***Modéré, sans lenteur***, les cors avec sourdine déploient leur mélodie, commentée notamment par flûte et hautbois. Au bout d'un passage d'une complexité remarquable (sept schémas rythmiques différents simultanément), un *crescendo* marqué de l'orchestre, mené par les cors et les trompettes, débouche sur des *sforzati*. Tout se calme, et les violoncelles divisés amènent le prochain thème (***Un peu plus mouvementé***). Les triolets dessinent les reflets dans l'eau du soleil levant, thème dont s'emparent les cors, puis les violons. Le temps, comme suspendu, est meublé par le cor anglais et les courbes ascendantes et descendantes de sa mélodie. Dans la coda très lente, ponctuée de coups de timbales et de cymbales, la lumière du jour est à son zénith, annoncée par les éclats des cuivres.

Le mouvement central suggère plus qu'il n'évoque les ***Jeux de vagues (Allegro)*** de son titre. Debussy brouille sans cesse les points de référence par son orchestration hétérophonique et l'utilisation des trilles. S'il se trouve des musicologues qui y voient une « déconstruction cubiste » du langage musical, il serait plus juste de parler du pointillisme, avec des touches mélodiques et rythmiques que le compositeur place çà et là, par hasard à ce qu'il paraît. Comme pour un spectateur devant un tableau de Seurat, cette technique exige du recul de la part de l'auditeur : les points de couleur ne prennent leur sens qu'en fonction de l'ensemble. Les thèmes et leur développement déferlent devant nous, puis tout l'orchestre s'embrase (***Très animé***). Des *glissandi* de la harpe et un solo de clarinette nous font entrer dans la coda, où règne une atmosphère d'attente, qu'on rapproche souvent d'une autre coda debussyste, celle du *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

Les deux premiers volets du triptyque ne laissent pas deviner le finale, un ***Dialogue du vent et de la mer (Animé et tumultueux)*** qui ressemble plutôt à une bataille des éléments. Ce mouvement donna bien du fil à retordre aux musiciens de l'Orchestre des Concerts Lamoureux lors de la création de *La Mer*,

7. Voir à ce propos Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette, 2005.

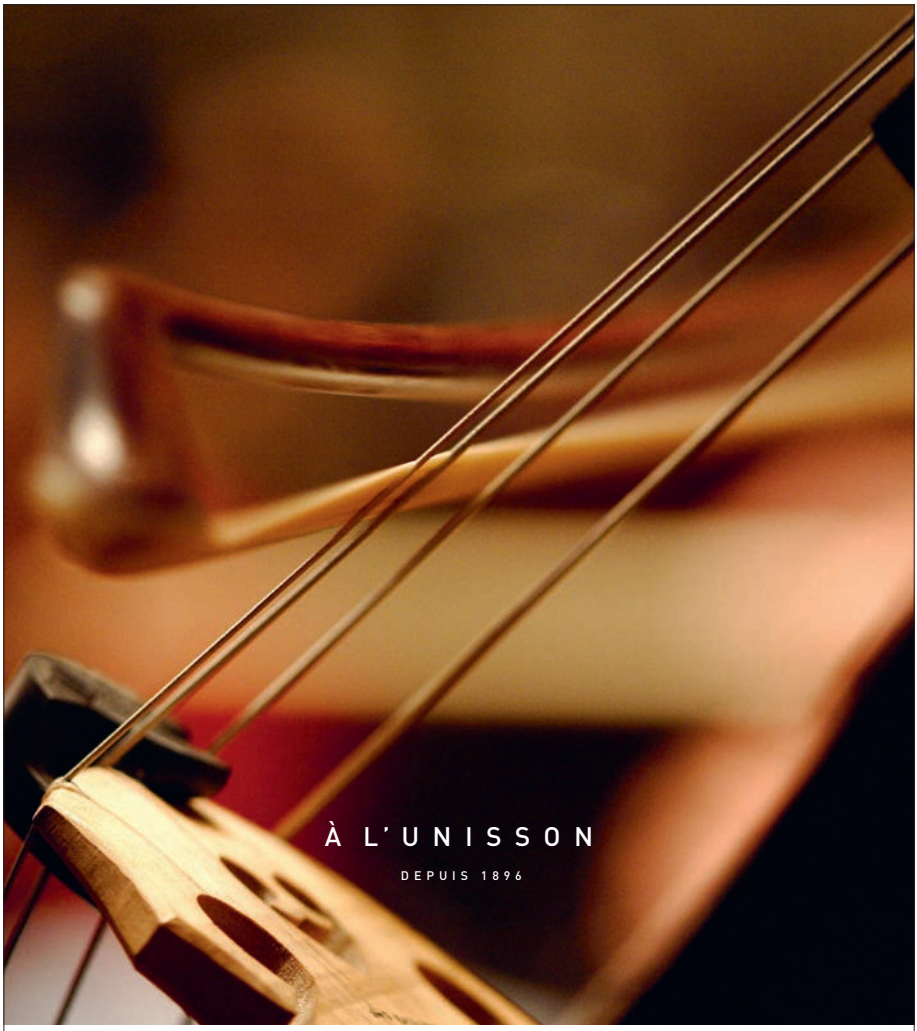
car le chef d'orchestre, Camille Chevillard, prenait trop littéralement les indications de tempo de Debussy, certes assez alambiquées, marquées dans la partition, comme *Cédez très légèrement et retrouvez peu à peu le mouvement initial*. Le hautbois principal nous a laissé le récit suivant d'une répétition peu avant la première. « Debussy dit au chef, 'Un peu plus vite ici.' Chevillard répondit : 'Mon cher ami, hier vous m'avez pourtant indiqué le tempo qu'on vient de prendre.' Debussy lui jeta un regard plein d'intensité en disant : 'Oui, mais je ne sens pas la musique de la même manière tous les jours.' »[8]

Grondement des percussions et des cordes graves, éclairs des vents : le ton est donné d'emblée. Les bois introduisent le thème du vent, fort simple, qui va revenir comme un refrain, opposé aux assauts chromatiques des cordes. Les cors et les cordes graves dessinent un *ostinato* lourd de menaces, jusqu'à ce que l'orage éclate, mais il est de courte durée. Une partie plus tranquille intervient, presque inquiétante. Par vagues successives, divers instruments font entendre le refrain. Puis les fanfares des trompettes signalent un tempo de plus en plus serré et le début d'un vaste *crescendo*. Les bois reprennent leur refrain, mais ce sont les cuivres et la percussion qui dominent dans la coda (***Très animé***), véritable houle sonore.

Richard Cole

© Felix Nadar

8. Marie Rolf éd., *Œuvres complètes de Claude Debussy*, vol. V, Paris, Durand, 1997, p. XVII.



NOUS ŒUVRONS
AVEC RESPONSABILITÉ ET IMPLICATION

ATAR
MAÎTRE IMPRIMEURS 1896

CERTIFICATIONS RÉGULIÈREMENT RENOUVELÉES ET COMPLÉTÉES

ATAR ROTO PRESSE S.A. – GENÈVE – T +41 22 719 13 13 – ATAR@ATAR.CH – ATAR.CH

LES MUSICIENS

Premiers violons
Svetlin Roussev
Bogdan Zvoristeanu
Abdel-Hamid El Shwekh
Yumiko Awano
Caroline Baeriswyl
Linda Bärlund
Elodie Bugni
Theodora Christova
Stéphane Guiocheau
Yumi Kubo
Florin Moldoveanu
Bénédicte Moreau
Muriel Noble
Yin Shen
Michiko Yamada

Seconds violons
Sidonie Bougamont
François Payet-Labonne
Claire Dassesse
Rosnei Tuon
Florence Berdat
Gabrielle Doret
Véronique Kümin
Inès Ladewig
Claire Marcuard
Eleonora Ryndina
Claire Temperville-Clasen
David Vallez
Cristian Vasile
Nina Vasylieva

Altos
Frédéric Kirch
Elçim Özdemir
Emmanuel Morel
Jarita Ng
Hannah Franke
Hubert Geiser
Stéphane Gontiès
Denis Martin
Marco Nirta
Verena Schweizer
Catherine Soris Orban
Yan Wei Wang

Violoncelles
Léonard Frey-Maibach
Aram Yagubyan
Cheryl House Brun
Hilmar Schweizer
Jakob Clasen
Laurent Issartel
Yao Jin
Olivier Morel
Caroline Siméand Morel
Silvia Tobler
Son Lam Trân

Contrebasses
Héctor Sapiña Lledó
Bo Yuan
Alain Ruaux
Ivy Wong
Mihai Faur
Adrien Gaubert
Gergana Kusheva Trân

Flûtes
Sarah Rumer
Loïc Schneider
Raphaëlle Rubellin
Ana Naranjo
Jerica Pavli

Hautbois
Nora Cismondi
Vincent Gay-Balmaz
Alexandre Emard
Sylvain Lombard

Clarinettes
Dmitry Rasul-Kareyev
Michel Westphal
Benoît Willmann
Camillo Battistello
Guillaume Le Corre

Bassons
Céleste-Marie Roy
Afonso Venturieri
Francisco Cerpa Román
Vincent Godel
Katrin Herda

Cors
Jean-Pierre Berry
Julia Heirich
Isabelle Bourgeois
Alexis Crouzil
Pierre Briand
Clément Charpentier-Leroy
Agnès Chopin

Trompettes
Olivier Bombrun
Stephen Jeandheur
Gérard Métrailler
Claude-Alain Barmaz
Laurent Fabre

Trombones
Matteo De Luca
Alexandre Faure
Vincent Métrailler
Andrea Bandini
Laurent Fouqueray

Tuba
Ross Knight

Timbales
Arthur Bonzon
Olivier Perrenoud

Percussions
Christophe Delannoy
Michel Maillard
Michael Tschamper

Harpe
Notburga Puskas

DAS
Lucas Monerri-Fons (violon)
Adrià Trulls Freixa (alto)
Simon Kandel (cor)

La Fondation de l'OSR remercie la Fondation Francis & Marie-France Minkoff pour le don au Fonds des instruments de l'OSR qui a rendu possible l'acquisition du piano Steinway & Sons, Concert Grand, Modèle D.

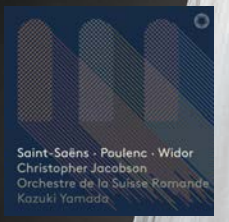
LE MEILLEUR DU SON POUR VOS OREILLES

20%

Profitez comme public de l'OSR de 20% de réduction lors de votre achat en ligne!

Code: OSR*

*Valide pour tous vos achats sur www. pentatonemusic.com jusqu'au 30 Juin 2022. Indiquez le code "OSR" à la fin de la procédure de paiement.



PENTATONE

www.pentatonemusic.com

CONSEIL DE FONDATION

Olivier Hari
Président
Sylvie Buhagiar
Vice-présidente
Étienne d'Arenberg
Trésorier
Charlotte de Senarclens
Présidente de la Commission
du Mécénat & Sponsoring

Laurent Issartel
Représentant des musiciens
Blaise Lambelet
Bruno Mégevand
Représentant de l'État de Genève
Loïc Schneider
Vice-président de l'USDAM, section Genève
Yves-Marie Trono
Représentant de la Ville de Genève

ADMINISTRATION

Direction
Steve Roger
Directeur général
David Jaussi
Directeur administratif
et financier
Stéphanie Weinberger
Assistante de direction

Service financier
Alexandre Fahrny
Comptabilité
Didier Ibanez
Assistant

Production
Guillaume Bachellier
Délégué production
Inès de Saussure
Déléguée artistique
Catherine Bézieau
Responsable bibliothèque
d'orchestre
Marie Ernst
Responsable pédagogique

Régie
Grégory Cassar
Régisseur principal
du personnel
Mariana Cossermelli
Régisseur adjoint
du personnel

Service technique
Marc Sapin
Superviseur et
coordinateur technique
Vincent Baltz
Coordinateur technique
adjoint
Aurélien Sevin
Régisseur de scène
Frédéric Broisin
Régisseur de scène

Communication
et sponsoring
Carolyn Polhill
Directrice du marketing
et de la communication
Philippe Borri
Responsable sponsoring
et mécénat
Alix Hoffmeyer
Chargée des publications
et du marketing
Guillaume Poupin
Community manager
et chargé de projets
Helena Misita
Attachée de Presse

Billetterie
Valérie Voiblet
Responsable billetterie
Aymeric Favre
Agent d'accueil et billetterie

Copyright © 2020 Credit Suisse Group AG et/ou sociétés liées. Tous droits réservés.