

## Les temps antiques

« Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses... »  
Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Lesbos »

Alors que les identités nationales s'affirment en Europe, le XIX<sup>e</sup> siècle voit en 1821 les grecs se rebeller contre l'Empire ottoman. La bravoure de ce peuple, père de la démocratie et de la philosophie, aura vivement ému les Européens occidentaux, qui dès lors le prendront en affection. Ce philhellénisme discutable aura néanmoins été très fertile pour les arts plastiques (tableaux, sculptures, les Salons regorgent d'œuvres d'inspiration hellénique), et combien de poètes se sont mis à rêver aux origines lointaines et panthéistes de ce peuple, où l'amour lui-même était chose divine ! Ce fantasme d'un hiératisme cathartique auréolé de mystère laissait alors imaginer le plus bel érotisme. Dans cet univers mythique et sensuel, deux instruments sont mis à l'honneur, ceux de Pan et d'Apollon : la flûte et la harpe. Syrinx, Orphée, autant de mythes qui témoignent du pouvoir religieux (qui fait lien) de la musique née de l'amour, entre les hommes et la Nature vénérée, et ce n'est pas un hasard si ces évocations sont très présentes dans la musique de Claude Debussy, rêveur qui se plut à mêler sans cesse l'image de la femme à celle de la nature en un tissage de timbres inouï.

### Claude Debussy (1862-1918)

Les Chansons de Bilitis, musique de scène devant accompagner la récitation de douze poèmes de Pierre Louÿs pour récitant, 2 flûtes, 2 harpes et célesta, 1900 – 1901 (18')

- I Chant pastoral
- II Les comparaisons
- III Les contes
- IV Chanson
- V La partie d'osselets
- VI Bilitis
- VII Le tombeau sans nom
- VIII Les courtisanes égyptiennes
- IX L'eau pure du bassin
- X La danseuse aux crotales
- XI Le souvenir de Mnasidika
- XII La pluie du matin

**Lisa Nannucci**, récitante / **Marie-Sophie Perez**, **Victoria Creighton**, flûtes / **Ian Mcvoy**, **Sara D'Amico**, harpes / **Eunji Han**, célesta.

## Chansons de Bilitis, mélodies sur trois poèmes de Pierre Louÿs, 1897-1898 (9'30)

- I. La Flûte de Pan
- II. La Chevelure
- III. Le Tombeau des Naiades

**Ramya Roy Kocheary**, mezzo soprano / **Euji Han**, piano

C'est au début des années 1890 que Debussy rencontre le jeune Pierre Louÿs (1870-1925) en fréquentant cabarets et cercles littéraires. Le compositeur est immédiatement séduit par l'intelligence et la générosité du poète, auquel une longue amitié le liera. L'admiration mutuelle qu'ils se portent leur fait dès lors envisager de nombreuses collaborations mais, travaillant à son drame lyrique *Pelléas et Mélisande*, Debussy ne s'engagera que sur un seul projet : *Les Chansons de Bilitis*. Publié en 1894 par Pierre Louÿs, ce recueil érotique fut d'abord présenté comme la traduction de textes retrouvés de la poétesse antique Sappho. Ces poèmes, imprégnés du fantasme lesbien que projetaient les jeunes artistes du temps sur le monde grec antique, trompèrent la critique de l'époque, mais Pierre Louÿs devait rapidement révéler la supercherie. Sachant son ami Debussy accaparé par la composition de *Pelléas et Mélisande*, il lui témoigne son soutien en lui envoyant *La Chevelure* : « Voici la chanson. Tâche de la faire tout de même, mon vieux ; tu ne travailles pas parce que tu as la vie dure, et tu as la vie dure parce que tu ne travailles pas. C'est un cercle vicieux. [...] Promets-moi seulement de travailler quatre heures par jour pendant une semaine. »

Les trois mélodies, écrites une poignée d'années avant l'achèvement de *Pelléas et Mélisande*, définissent le style vocal qui sera alors employé dans le drame lyrique : la ligne de chant, plus conjointe, épouse la prosodie pour un parfait entendement du texte. Le langage instrumental à la fois souple et statique pose le décor de cet « ailleurs » via la superposition de couches de timbres et de temporalités différentes, et l'utilisation de parallélismes d'accords et d'échelles modales qui « noient le ton » en un effet archaïsant et exotique. Quelques figuralismes plus convenus sont également employés, ainsi des grenouilles « qui commencent avec la nuit » à la fin de *La Flûte de Pan*. Enfin, le thème de la chevelure, obsession debussyste s'il en est, trouvera des échos, aussi bien dans l'acte III de son drame lyrique, lorsque les cheveux de Mélisande inondent Pelléas, que plus tard dans « La fille aux cheveux de lin » des *Préludes pour piano*, suscitant chaque fois la voluptueuse tonalité de Sol b majeur.

Créées le 17 mars 1798 à la Société Nationale de Musique par Blanche Marot et Debussy lui-même au piano, ces mélodies reçurent un accueil presque indifférent, notamment à cause du prosaïsme des poèmes. La musique fut néanmoins saluée et *La Chevelure* très souvent bissée lors des concerts donnés par le compositeur. Ces mélodies sont désormais parmi les plus appréciées du répertoire français, la beauté de l'inspiration musicale ayant transcendé la plume légère de Louÿs.

C'est en 1900 que le compositeur criblé de dettes accepte d'écrire une musique de scène avec récitation sur 12 autres poèmes de son ami. Il remettra 14 ans plus tard son travail sur le métier pour en faire six brèves pièces pour deux pianos : les *Épigraphe antiques*.

Danses : Danse sacrée - Danse profane, pour harpe et orchestre à cordes, 1904. Version quintette à cordes (10'30)

**Léa Mesnil**, harpe / **Robin Apparailly**, **Iris Guenther**, violons / **Clément Hoareau**, alto / **Kotryna Siugzdinyte**, violoncelle / **Félix Kail**, contrebasse.

À la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel, invente la harpe « chromatique », concurrençant ainsi le facteur Érard et sa harpe à pédales dite « diatonique ». Une nouvelle rangée de cordes croisant la première est ajoutée à l'instrument, plaçant ainsi à portée de main les douze sons chromatiques, de la même manière que sur un piano. Cela dans le but de réaliser les altérations immédiatement, sans plus passer par le jeu de tension-détente des cordes via le mécanisme du pédalier, qui est alors supprimé. Ce nouvel instrument passera très vite de mode, sans doute à cause de sa complexité et de son manque de puissance sonore, mais la concurrence des deux facteurs d'instruments aura donné naissance à deux des plus belles pages du répertoire de la harpe : les *Danses* de Claude Debussy, commandées par Gustave Lyon en 1903 pour le concours du Conservatoire de Bruxelles (pièces très vite transcrites pour harpe diatonique et piano), et l'*Introduction et Allegro* de Maurice Ravel, commandé en 1905 par la maison Érard.

Composée l'année suivant la création de *Pelléas et Mélisande*, la première danse semble en être encore imprégnée. Comme dans le drame lyrique, la pièce s'ouvre *piano* sur une lente mélodie modale, tandis que son second thème, harmonisé en gamme par ton et oscillant mélodiquement entre *ré* et *mi*, évoque de manière frappante le personnage de Golaud. L'écriture hiératique et solennelle de cette première danse est représentative de l'imaginaire antiquisant du compositeur, et nous fait penser à ce que seront quelques années plus tard les *Préludes* « Danseuses de Delphes » et « Canope ». La modalité et les parallélismes d'accords archaïsants, les duplications, la richesse du dégradé sonore et des accentuations à l'intérieur de la nuance *piano*, la sonorité mystérieuse de la doublure de timbre des cordes qui entonnent avec la harpe la mélodie principale, tout traduit le climat de langueur de cette antiquité lointaine et rêvée. Cette première danse s'achève avec une agitation soudaine de la harpe qui vient troubler la quiétude ambiante, annonçant la couleur et le mouvement de la seconde danse, « profane ».

Si le compositeur garde la même note pôle *ré*, la douceur du mode mineur dorien est supplantée par la luminosité du mode lydien, avec son triton initial très ouvert. Cette sensation d'ouverture est aussi due au tempo plus allant, et au rythme iambique initial (brève-longue), qui contribue également à cette sensation de légèreté (propulsion sans retombée), de « grâce » comme le suggère Debussy à Manuel de Falla lorsque celui-ci interprète son œuvre au piano. À l'opposé de la gravité et du recueillement pudique de la première danse, dont les crescendos se rétractent toujours, la seconde pièce offre des *forte* brillants, assortis de variations nettes de tempo et de mode de jeux. Nous sommes dès lors bousculés par les vifs changements de langage harmonique, passant d'une aire tonale à une gamme par ton, d'une échelle pentaphone à un enchaînement de septièmes diminuées, en proie à des agitations non directionnelles.

La parenthèse soliste de la harpe, indiquée « *le double moins vite* » (qui n'est pas sans évoquer la *Mer* dont la composition est contemporaine), propose une accalmie enivrante due à la superposition de rythmes ternaires et binaires. Les crescendos retombent sur des *pianos*, les vagues se succèdent avant d'enfin exploser sur une neuvième de dominante majeure, embrassant la totalité du large ambitus de la harpe.

Une dernière exposition saltatoire du thème nous laisse imaginer que le faune et ses bondissements ne sont pas très loin. Le compositeur pourvu d'humour nous offre même un pied de nez avec la ponctuation finale : un de ses « appels du lointain », *laissez vibrer...*

## **Sonate n° 2 en fa majeur pour flûte, alto et harpe, 1915 (18')**

Pastorale *Lento, dolce rubato*

Interlude *Tempo di Minuetto*

Final *Allegro moderato ma risoluto*

**Juliette Jolain**, flûte / **Axelle Tahiri**, alto / **Margot Gelie**, harpe

C'est dans un dernier élan créateur, attisé par le nationalisme exacerbé du compositeur malade et les encouragements de son éditeur et ami Jacques Durand, que Debussy conçoit son projet des *Six Sonates pour divers instruments*, ayant pour ambition de renouer avec les grands maîtres français du passé. Si, après le *Quatuor* de 1893, le langage musical de Claude Debussy a eu besoin d'images et « d'impressions » pour se développer dans sa singularité, le projet des sonates marque le retour du compositeur à une volonté d'expression musicale pure. Cette œuvre, en hommage à la « forme ancienne, si souple », s'oppose alors à la « grandiloquence des sonates modernes » de contemporains tels que Vincent d'Indy « l'esprit le plus bochard qui soit », contaminés par l'influence de la musique allemande. Toujours dans cette verve nationaliste, le compositeur signe son œuvre par « Claude Debussy, Musicien français ».

Les deux premières sonates (pour violoncelle et piano, et en trio, pour flûte, alto et harpe) furent composées très rapidement durant l'été 1915. La troisième sonate (pour piano et violon) ne fut réalisée qu'en 1917, la maladie ne laissant pas de répit au compositeur. Les autres n'ont malheureusement pas pu voir le jour, et nous nous demanderons toujours à quoi auraient pu ressembler ces sonates pour hautbois, cor et clavecin, pour trompette, clarinette, basson et piano, ou enfin la dernière « en forme de concert » avec « le gracieux concours de la contrebasse »...

La *Sonate en trio* fut créée le 10 décembre 1916 par Jeanne Dalliès à la harpe chromatique, Darius Milhaud à l'alto, et Albert Manouvrier à la flûte. Le résultat fut pourtant une déception pour Debussy, la harpe chromatique s'avérant décidément « lourde », plus floue et moins sonore que la harpe à pédales, ce qui déséquilibra l'ensemble. Lorsque Pierre Jamet remplaça Dalliès sur harpe à pédales début 1917, le compositeur fut très heureux de constater « la supériorité » de cet instrument, capable de rendre les « délicieux sons harmoniques ».

Debussy envoya plus tard une lettre désespérée à son ami Robert Godet, lui disant que cette pièce était « affreusement mélancolique », et qu'il ne savait s'il devait « en rire ou en pleurer ». Peut-être cette impression lui fut-elle donnée par le climat de langueur qu'installe la pastorale initiale, à la fois suspensive et lointaine par l'élargissement du champ tonal, mais aussi très refermée par ses retombées cadentielles très claires.

Pour le consoler, son ami lui envoya une réponse tendre que le second mouvement avait dû inspirer : « vous mariez ces deux voix, l'une plus chaude, comme une voix d'âme, l'autre plus froide, comme une indication de décor, dans l'atmosphère tissée autour de leurs ébats sur la harpe... En somme, c'est [...] le fruit subtil d'une "naïveté", si ce mot ne choque en vous le magicien. »

Les tourbillons du vif final emportent allègrement les douceurs de ces deux premiers mouvements par leurs dynamiques incisives, mais une réminiscence de la pastorale survient pour nous réinstaller dans une contemplation béate avant la joyeuse explosion finale.

Cette sonate, comble de la subtilité des mariages de timbres marque un tournant de l'histoire de la musique, et cette formation instrumentale très riche sera ensuite reprise tout au long du XX<sup>e</sup> siècle par des compositeurs tels que Toru Takemitsu, Sofia Goubaidouline, Rudolf Kelterborn...

**Anne-Lise Monnin**,  
étudiante du département de culture musicale du CNSMD de Lyon