



ESPRIT FRANÇAIS

A la redécouverte d'un répertoire symphonique


UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC
PUBLISHING CLASSICAL

  
DURAND SALABERT ESCHIG



RAFFINEMENT, CLARTÉ, MESURE,
NETTETÉ, CONCISION... DES MOTS QUI
REVIENNENT SANS CESSÉ LORSQU'IL
S'AGIT DE MUSIQUE FRANÇAISE, EN
PARTICULIER CELLE DE LA PREMIÈRE
MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE. AVANT
D'APPROFONDIR CE RÉPERTOIRE
À TRAVERS UNE TRENTAINE DE
PARTITIONS MÉCONNUES OU
RAREMENT JOUÉES, TROIS CHEFS
D'ORCHESTRE NOUS ÉCLAIRENT. EN
QUÊTE DE « L'ESPRIT FRANÇAIS ».



Rendez-vous à Paris sur la butte Montmartre. Jean-Claude Casadesus nous reçoit dans un appartement où son grand-père, Henri Casadesus, répétait avec l'ensemble d'instruments anciens dont Camille Saint-Saëns était le président d'honneur. D'emblée, le chef l'affirme : « La musique française est l'une des plus belles, des plus exigeantes et des moins comprises. » Pour la définir, Casadesus aime à citer ces mots que Paul Claudel tenait pour viatique du créateur : « Rien de trop ». Avant de se lancer dans un chapelet d'adjectifs : « Élégance, naturel, simplicité, émotion contenue, et même pudeur, malgré des passions sous-jacentes, des passions qui exigent une maîtrise. » Quel serait justement le secret de l'interprétation de la musique

française ? « Ne jamais céder à la tentation d'en rajouter, répond le chef, ne jamais ouvrir les vannes en grand ou exagérer crescendos et tempi. La musique française, au fond, exige la non-démence. »

Stéphane Denève, que nous retrouvons également à Paris à l'occasion de l'un de ses concerts, ajoute ceci : « Pour bien jouer la musique française, il faut être très sensuel, avoir un grand sens esthétique, savoir jouir de tous les sens. Il faut aussi, je crois, avoir beaucoup d'imagination. » Peut-être, explique Denève, car ce répertoire entretient des liens étroits avec les autres formes d'expression artistiques. Et le chef de réciter ces vers issus du sonnet *Correspondances* de Baudelaire : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité / Vaste comme la nuit et

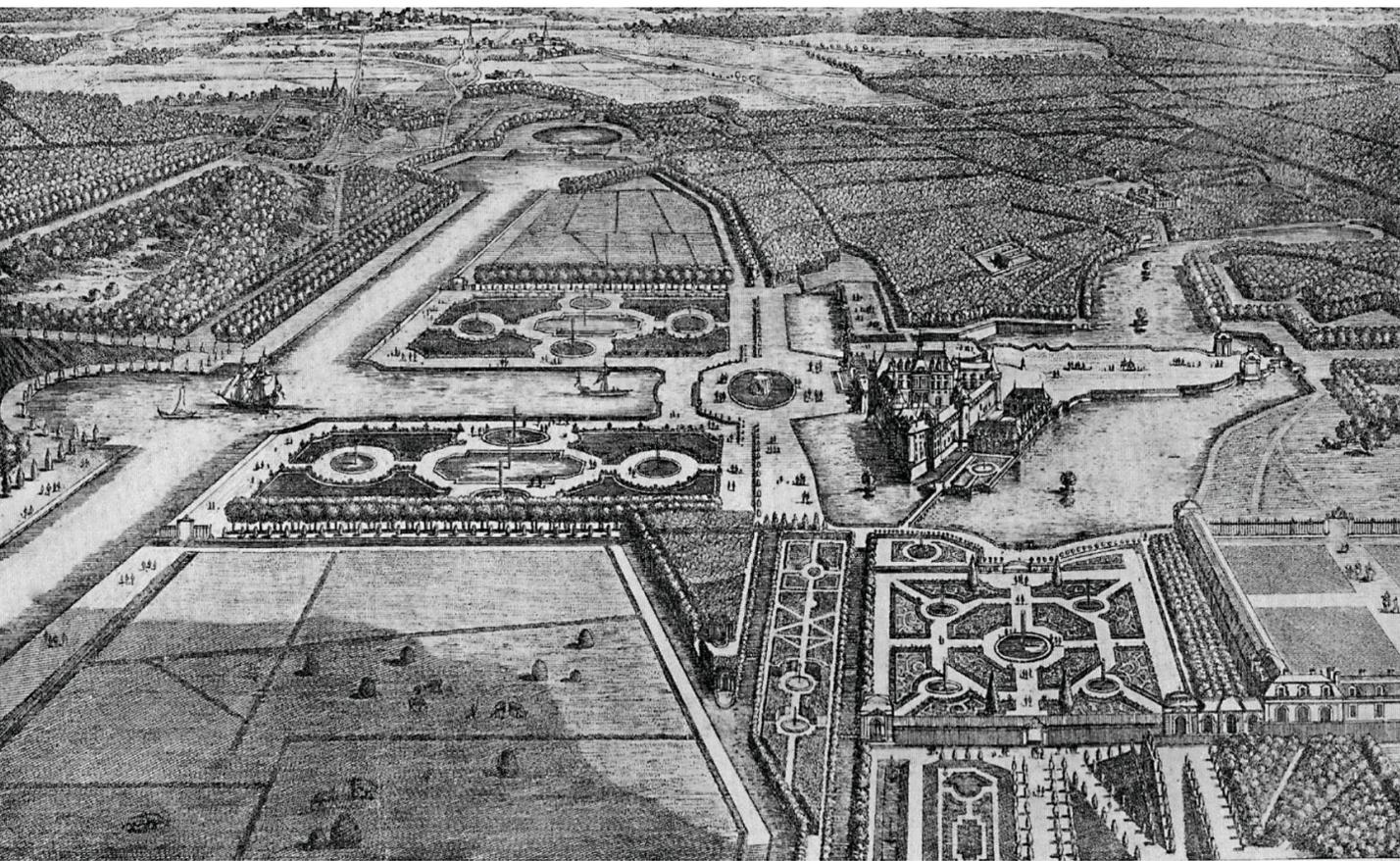
« LA MUSIQUE
FRANÇAISE
EST L'UNE
DES PLUS
BELLES,
DES PLUS
EXIGEANTES
ET DES
MOINS
COMPRISES. »

comme la clarté / Les parfums, les couleurs et les sons se répendent ». Pour Denève, la principale caractéristique de la musique française, « c'est qu'elle entretient généralement un rapport étroit avec la dimension visuelle. Raison pour laquelle reviennent souvent à son sujet les termes de couleurs, de clarté, de transparence. » Jean-Claude Casadesu estime quant à lui que « la musique française est souvent liée à la littérature et intellectuelle ». Celui qui dirige l'Orchestre national de Lille depuis quatre décennies rappelle que du temps de la Querelle des bouffons, au milieu du XVIIIe siècle, on reprochait déjà à la musique française d'être cérébrale et d'une trop grande retenue, par opposition à la musique italienne.

Il est indéniable qu'en France davantage qu'ailleurs, la musique classique est symbole et fruit de haute culture - c'est malheureusement pourquoi elle effraie une partie de la population. Yan-Pascal Tortelier, à qui nous rendons visite dans son appartement londonien, rappelle qu'elle a été « produite dans le contexte d'une certaine élite, d'un monde artistique sophistiqué. Elle se situe donc à un niveau culturel élevé, ce qui se traduit dans son raffinement. Au contraire, pour les anglo-saxons la musique relève davantage du populaire », affirme l'ancien chef du BBC Philharmonic Orchestra. Un propos qu'illustre pleinement le genre de la mélodie française : conjuguant musique et poésie, nec plus ultra de l'art pour l'art au tournant du XXe siècle, il fut l'expression d'une classe bourgeoise cherchant à se distinguer

autant qu'à prolonger son rêve d'oisiveté. Tout au contraire, le *Lied* allemand s'enracine profondément dans la culture populaire.

La musique française ne peut-elle d'ailleurs être définie que par rapport à d'autres - et en particulier bien sûr, à la grande tradition austro-germanique ? Pas pour Stéphane Denève, qui estime que « la spécificité musicale française serait plutôt comme une signature liée à notre culture - celle qui a également fait naître le jardin « à la française », privilégiant la symétrie des formes ». Le chef du Brussels Philharmonic insiste en outre sur les nombreux « moments européens de l'histoire de la musique » et sur « l'influence que des compositeurs de différentes nationalités ont toujours eue les uns sur les autres ». En sa faveur plaident de nombreux exemples, tels ceux de Berlioz se nourrissant de Gluck, Weber et Beethoven, de Chabrier ou Chausson chérissant Wagner, de Massenet et Debussy idolâtrant Schumann, ou à l'inverse, de Richard Strauss complétant le *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz (attentivement étudié par Moussorgski ou Rimski-Korsakov), de Mahler conseillant d'étudier l'orchestration avec *Carmen* et de Berg ou Zemlinsky s'inspirant de Debussy. Plus profondément, le renouveau de la musique instrumentale que l'on constate en France autour des années 1870, lié à la création de sociétés de concert et d'associations symphoniques (Pardeloup, Colonne et Lamoureux), prend appui sur la symphonie : éminemment lié à la tradition germanique, ce genre alors considéré



comme le lieu du sublime musical concentre l'aspiration du compositeur au chef-d'œuvre, sur le modèle beethovien. À ce phénomène participent Saint-Saëns, Bizet, Lalo, d'Indy, Franck, Chausson, Dukas ou Magnard. Plus tard leur feront suite Roussel, Schmitt, Ferrout, Honegger et Dutilleux, pour ne citer que des compositeurs ayant cultivé le genre de la symphonie – et présents à ce titre dans les pages suivantes.

Malgré ces gages de sérieux, le préjugé selon lequel la musique française serait essentiellement charmante et décorative a la peau dure. On la présente comme un

répertoire brillant mais encore dans son enfance, tout sauf essentiel. En un mot, comme un art superficiel. En 1926, Charles Kœchlin fustigeait déjà, dans son livre sur son maître Fauré, « cette vieille baliverne du Français léger, incapable de profondeur ! » L'exemple que nous donne Stéphane Denève est parlant : « Diriger *La Mer*, *Daphnis et Chloé* ou la *Symphonie fantastique*, ce serait comme dessiner avec des crayons de couleur, tandis que diriger une symphonie de Beethoven ou de Mahler, ce serait comme rédiger un essai philosophique ! Je m'inscris en faux contre cette vision des choses. Derrière la sur-

face effectivement séduisante de la musique française, réside un grand souci de construction. » La comparaison des traditions n'est donc pas totalement dénuée de sens ; Denève y revient lorsqu'il évoque des questions de rythme : « La musique germanique repose sur une pulsation fondamentale dans laquelle tous les musiciens se fondent. Au contraire, la musique française repose sur des phrases rythmiques construites de manière plus abstraite, comme des successions de longues et de brèves. Pour les exécuter dans le style adéquat, il faut jouer horizontalement, en oubliant le poids de la pulsation, qui oblige

à la fusion. C'est ce qui permet à la transparence et aux couleurs de s'épanouir pleinement » explique le chef.

Cette notion de couleur, constamment invoquée à propos de la musique française – ce qui confirme sa dimension visuelle voire picturale –, renvoie plus techniquement à l'harmonie. Pour Yan-Pascal Tortelier, c'est elle qui constitue la plus forte singularité de ce répertoire : « De Gounod à Dutilleux, en passant par Fauré, Debussy, Ravel ou Messiaen, il y a une parenté et une évidence harmonique. La musique française est plus verticale que d'autres. Et surtout, la perfection de l'agencement de chaque combinaison sonore est un souci au même titre que sa nature harmonique. Quelqu'un comme Dutilleux est particulièrement préoccupé par l'aspect vertical de l'écriture. Henri cherchait ses accords au piano, c'était un véritable joaillier, précise le chef à propos de celui dont il enregistra

tout l'œuvre orchestral. Il y a dans toute la musique française une jouissance de l'harmonie, poussée à un point rare de raffinement et de sensualité. J'ai d'ailleurs remarqué que trois compositeurs parmi les plus religieux, Massenet, Poulenc et Messiaen, n'avaient pas hésité à écrire une musique d'une sensualité extrême ! »

Notre réflexion se poursuit à travers trente partitions, pour la plupart composées entre 1910 et 1950. Quelques-unes sont loin d'être inconnues : *Le Bœuf sur le toit*, *L'Apprenti sorcier*, la *Turangelilâ-Symphonie*, *Bacchus et Ariane* et la *Symphonie liturgique* sont des œuvres emblématiques, connues de tout mélomane. Combien pourtant ont entendu au moins deux d'entre elles en concert ? C'est dire que les chefs et programmeurs préfèrent s'en tenir à un cœur de répertoire déjà éprouvé... Il faut partir à la redécouverte de ce répertoire, pour que « l'esprit français » souffle sur les salles de concert.

IL FAUT
PARTIR À LA
REDÉCOU-
VERTE DE CE
RÉPERTOIRE,
POUR QUE
« L'ESPRIT
FRANÇAIS »
SOUFFLE
SUR LES
SALLES DE
CONCERT.



ALBÉRIC MAGNARD

(1865-1914)

Symphonie n° 4, op. 21 (1911-1913)

Au sein de l'œuvre relativement restreinte d'Albéric Magnard – vingt-et-un opus seulement –, ses quatre symphonies constituent un corpus essentiel de la musique française. On a longtemps pris le sérieux de Magnard pour de l'austérité ; c'était négliger son expressivité passionnée et son puissant souffle mélodique, disciplinés par des architectures amples mais limpides. Pouvant être rapproché de certains courants germaniques (on pense à Mahler ou Bruckner), Magnard prouve qu'il existait bien en France

une alternative aux esthétiques représentées par Debussy ou Ravel.

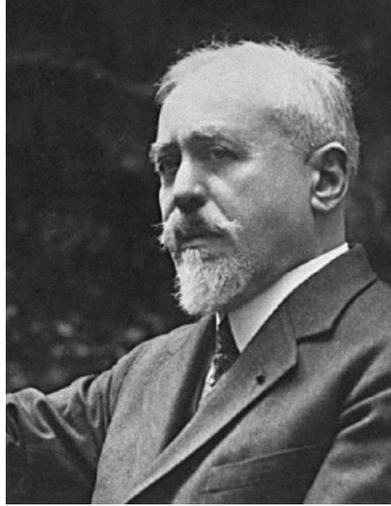
Si la *Symphonie n° 3* du musicien demeure la plus connue, la *4e*, dernière incarnation significative de la tradition franckiste, est certainement son *opus magnum*. Tandis que les trois premières symphonies de Magnard datent des années 1889-1896, celle-ci fut écrite plus tardivement, entre fin 1911 et juillet 1913. Elle coûta beaucoup d'efforts au compositeur, qui contrairement à l'accoutumée conçut l'œuvre directement pour orchestre. Le résultat est à la hauteur. Plus concentrée que les *Symphonies n° 2 et 3*, l'œuvre est d'une parfaite maîtrise ; avec un constant souci d'expression, elle s'incarne doucement en une structure classique, et montre une impressionnante richesse de détail dans son écriture et sa puissante orchestration.

La première de la *Symphonie n° 4* fut donnée par l'orchestre de l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs, son dédicataire. Apparemment médiocre, l'exécution fut rattrapée par la reprise de l'œuvre à la Société nationale de musique, le 16 mai 1914, sous la direction de Rhené-Bâton. La partition est la dernière de Magnard qui nous soit parvenue ; quelques mois après, le compositeur périsait en tentant de protéger son manoir de Baron-sur-Oise des troupes allemandes.

Le premier mouvement de l'œuvre, « Modéré », s'ouvre par

une étrange fusée des vents débouchant sur une phrase ardente des cordes ; le motif d'appel qui leur succède sera le thème cyclique de l'œuvre. Après ce qui forme l'introduction lente, la musique se déploie dans un tempo plus alerte autour de deux thèmes contrastants, le premier héroïque et passionné, le second ample et chantant. Le « Vif » tient lieu de scherzo – il précède le mouvement lent, comme souvent chez Magnard. Son thème principal est d'essence rythmique, tandis que le Trio fait appel à un style folklorique qu'affectionne le compositeur. Le mouvement lent s'enchaîne.

Cœur battant de la partition, ce « Sans lenteur et nuancé », de dimensions peu communes et animé d'une incandescence intérieure, ne peut être comparé dans la littérature orchestrale française qu'à la page centrale de la *Symphonie* de Dukas. Trois épisodes s'y succèdent, d'une profondeur exempte de tout pathos, chacun contenant une parenthèse véhémente et voyant le retour du thème cyclique. Le « Final », impatient et lumineux, s'ouvre sur un geste spectaculaire rappelant le début de la symphonie. De forme sonate, il s'appuie sur deux thèmes (le second étant « alla zingarese ») auxquels s'ajoutent l'élément cyclique ainsi qu'un motif annexe donnant lieu à une superbe fugue. L'impressionnant développement terminal fait résonner un choral et se referme sereinement sur le thème cyclique.



PAUL DUKAS

(1865-1935)

Symphonie en ut (1894-1896)

Malgré la concision de sa production, Paul Dukas occupe une place essentielle dans la musique française. Son langage combine un solide héritage classique à des tendances modernes proches de celles de Debussy. Aucune pièce mineure dans le catalogue de Dukas, qui se faisait un idéal si élevé de son art qu'il détruisit nombre de ses productions. Sa *Symphonie en ut*, accueillie avec une certaine froideur lorsqu'il la dirigea à l'Opéra le 3 janvier 1897, s'imposa l'année suivante, aux Concerts Lamoureux, comme une partition majeure.

À 30 ans – il compose l'œuvre

entre 1894 et 1896 –, Dukas démontre sa maîtrise dans un ouvrage plus ambitieux que jamais. Portée par un irrésistible élan, une thématique fermement dessinée se déploie de manière rhapsodique, orchestrée avec puissance, mue par un jeu de contrastes et de perpétuelle variation. Trois mouvements seulement : une partition d'une telle animation s'embarrasserait d'un Scherzo. En 1904, Dukas reprochera à certains compositeurs de symphonie « d'attribuer une valeur à la forme indépendamment des idées ». De fait, les structures apparemment classiques de son premier chef-d'œuvre découlent de son développement, d'où sa force impérieuse. Digne de sa *Sonate* pour piano et d'*Ariane et Barbe-Bleue*, la *Symphonie* de Dukas s'inscrit dans la lignée de celle de Franck (en trois mouvements, déjà), et se

« DUKAS A CONSTRUIT AVEC UNE VÉRITABLE MAÎTRISE, AVEC L'IMAGINATION LA PLUS VIGOUREUSE, UN SCHERZO D'UN MOUVEMENT ENDIABLÉ QUI, TOUT EN ÉTANT TRÈS SPIRITUELLEMENT DESCRIPTIF, RESTE CONSTAMMENT MUSICAL. »

situé sans pâlir aux côtés de celles de Bizet, Lalo, d'Indy ou Chausson.

Vigoureuse forme-sonate à trois thèmes, emplie de saillies cuivrées, l'« Allegro non troppo vivace, ma non fuoco » dégage une impression de robustesse que n'entrave en rien son lyrisme. Le thème principal de l'« Andante espressivo e sostenuto » est à l'évidence marqué par le mouvement central de la *Symphonie n° 2* de Schumann : les mêmes cordes élégiaques planant dans l'aigu produisent la même impression déchirante d'un « creux » dans l'orchestre. Les pages suivantes s'intensifient ; leurs esquisses montrent que Dukas a graduellement étoffé les voix intermédiaires de la texture sonore. Après une section plus animée, le retour du thème accablé referme ce splendide mouvement. Le Final, « Allegro spiritoso », est un rondo débordant

d'énergie, dont les divers motifs se conjuguent dans la coda.

L'Apprenti sorcier. Scherzo d'après une ballade de Goethe (1897)

Comment expliquer la désaffection dont souffre *L'Apprenti sorcier* dans les salles de concert, en regard de son immense célébrité ? L'utilisation de la pièce par Walt Disney dans *Fantasia* (1940) et *Fantasia 2000* l'aurait-elle exclue du répertoire digne d'être programmé ? Composé en 1897, ce poème symphonique offre pourtant l'occasion de réunir un public familial et de faire briller l'orchestre dans un authentique chef-d'œuvre. On ne peut qu'être ébloui en effet par la parfaite coïncidence de la narration et de la forme musicale, par l'énergie rythmique et la virtuosité du développement, par l'imparable

orchestration et l'audace des couleurs harmoniques. La leçon de *L'Apprenti sorcier* se prolongera au moins jusqu'à *L'Oiseau de feu* de Stravinsky et *Jeux* de Debussy.

À sa création le 18 mai 1897, sous la direction de son auteur à la Société nationale de musique, l'œuvre laisse la critique émerveillée : « Dukas a construit avec une véritable maîtrise, avec l'imagination la plus vigoureuse, un scherzo d'un mouvement endiablé qui, tout en étant très spirituellement descriptif, reste constamment musical », écrit Gaston Carraud. Pour Alfred Bruneau, « l'auteur témoigne d'un sentiment tout à fait personnel de l'expression burlesque [...], agitant ses thèmes d'un extraordinaire mouvement ». L'Ouvreuse (alias Willy) est formelle : « Très bonne et très forte musique, construction excellente,



orchestration savoureuse », et conclut : « J'aime beaucoup cet air de Balai ! »

Car, faut-il le rappeler, le « Scherzo symphonique » s'appuie sur la ballade de Goethe *Der Zauberlehrling* : son maître sorcier s'étant absenté, un apprenti lance un sortilège à un balai. Il charge celui-ci d'organiser le cortège de seaux d'eau en vue de nettoyer le logis, tant et si bien que l'inondation guette. Ayant oublié le mot qui mettrait fin au sortilège, l'apprenti casse le balai... dont les deux morceaux s'agitent de plus belle ! À ses appels de panique, le maître sorcier reparaît et reprend la situation en main.

Plusieurs thèmes fondent le dis-

cours musical, notamment ceux du « sortilège » (une chute à l'allure fantastique) et du « balai » (mélodie goguenarde du basson, l'instrument star de la partition). Géniale trouvaille au moment de la réexposition : pour représenter le balai cassé en deux, Dukas traite son thème en fugato (aux basson et clarinette basse) ! Le surgissement d'une fanfare grandiloquente symbolisant la « domination du maître » ramène finalement le calme.

La Péri. Poème dansé (1911) ; Fanfare pour précéder La Péri (1912)

En 1911, Dukas compose sa dernière partition symphonique,

La Péri, pour la danseuse Natalia Trouhanova (dédicataire de l'œuvre) et les célèbres Ballets russes de Diaghilev. L'argument du « poème dansé », dont il est l'auteur, s'inspire d'un vieux conte persan : en quête d'une fleur d'Immortalité, Iskender ravit son lotus sacré à une Péri (une fée dans la mythologie orientale). Celle-ci danse pour envoûter Iskender, qui lui restitue son bien. La Péri peut réaliser son destin : rejoindre la lumière d'Ormuzd, tandis qu'Iskender expire.

Un différend entre la ballerine et Diaghilev retarde la création de l'œuvre, finalement donnée sans les Ballets russes : le 22 avril 1912, au Théâtre du Châtelet, Trouha-



« IL AURAIT
DÉTRUIT
LA PARTI-
TION SI DES
PROCHES
NE L'AVAIENT
CONVAINCU
DE SA
QUALITÉ... »

nova incarne la Péri dans une chorégraphie d'Ivan Clustine. Pour l'occasion, Dukas compose une *Fanfare* introductive, rutilante et colorée. La partition du ballet elle-même, que le compositeur qualifie aussi de « poème symphonique », est un joyau du postromantisme, au seuil de l'impressionnisme. Deux thèmes représentant les héros sont soumis à d'incessantes métamorphoses, dans une orchestration au parfum oriental.

Public et critique font un triomphe à *La Péri*. Dans *Comœdia*, Louis Vuillemin parle d'une « œuvre magistrale », et poursuit : « Sa beauté constante se fortifie à la fois et des innovations

sonores les plus récentes et d'un évident respect de la structure et de la proportion classique. Elle affirme que Dukas est un musicien définitif. » On mesure l'intransigeance insensée du compositeur vis-à-vis de lui-même, en se rappelant qu'il aurait détruit la partition si des proches ne l'avaient convaincu de sa qualité...

Costumes d'Iskander et de Péri dessinés par Léon Bakst pour la production originale de 1911.



FLORENT SCHMITT

(1870-1958)

La Tragédie de Salomé, op. 50
(1907)

« Quand est-ce que votre géniale *Salomé* paraîtra enfin [...] ? Je dois avouer que c'est la plus grande joie qu'une œuvre d'art m'ait causée depuis longtemps. [...] Croyez-moi, je suis bien fier qu'elle me soit dédiée ». C'est par ces mots que Stravinsky remercia Florent Schmitt de sa *Tragédie de Salomé*. Fondée sur un poème du littérateur Robert d'Humières, la partition avait été conçue en 1907 pour un ballet dansé par Loïe Fuller et dirigé par Ingelbrecht au Théâtre des Arts le 9 novembre de cette année. Quatre ans plus tard, Schmitt la réduisait de moitié et l'adaptait pour grand orchestre, formant un véritable poème symphonique - dédié à Stravinsky et créé le 8 janvier 1911 aux Concerts Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné.

Fille d'Hérodiade, Salomé séduit son oncle Hérode pour voir tomber la tête du prophète Jean-Baptiste. Sur cet argument, Schmitt brosse une fresque où se conjuguent un exotisme gorgé de sensualité et une brutalité renvoyant aux instincts les plus sombres de la psyché humaine.

L'hystérie des rythmes comme les arabesques mélodiques suggèrent sans détour l'érotisme que devait également traduire Fuller sur scène. Un somptueux « Prélude » décrit le paysage de Judée qui entoure le Palais d'Hérode au soleil couchant – le thème s'élève au cor anglais, repris peu à peu par tout l'orchestre. Les sonorités capiteuses et les arabesques magiques de cette page font déjà de Schmitt l'un des plus grands, peut-être même le plus grand des orientalistes français. Dans « Les enchantements sur la mer », une soprano solo (ou à défaut le 1er hautbois) se voit confier une troublante mélodie dénuée de paroles (elle fut « recueillie sur les bords de la Mer morte », précise la partition) à laquelle se joignent d'autres chanteuses (ou le 2nd hautbois) – on pense ici aux *Sirènes* de Debussy et au chœur des « Filles d'Orlémonde » d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas. La « Danse des éclairs », qui illustre la décapitation de Jean-Baptiste, fait alterner passages lents et tendus. Enfin, la « Danse de l'effroi » éclate d'une violence inouïe ; elle restera unique jusqu'à un certain *Sacre du printemps*, six ans plus tard, inconcevable dans sa nouveauté rythmique sans le précédent de cette splendide *Tragédie de Salomé*.

Antoine et Cléopâtre. Six épisodes symphoniques en deux suites d'après le drame de Shakespeare, op. 69 (1919-1920)

Avec *Daphnis et Chloé* de Ravel et *Bacchus et Ariane* de Roussel, la partition d'*Antoine et Cléopâtre* figure au sommet de la musique symphonique française de son époque. Dans un impressionnisme flamboyant mêlé d'orientalisme, elle incarne le conflit entre deux civilisations, ainsi que le drame du héros ruiné par la passion amoureuse. Moins connue que *La Tragédie de Salomé*, elle se montre pourtant d'une grandeur tragique et d'une force encore supérieures.

En 1917, la danseuse Ida Rubinstein passa commande à Schmitt d'une musique de scène pour l'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, nouvellement traduit par André Gide. Après la création du spectacle le 14 juin 1920 à l'Opéra de Paris, par l'Orchestre des Concerts Lamoureux dirigé par Camille Chevillard, le compositeur arrangea sa partition en deux suites orchestrales de trois épisodes chacune ; cette nouvelle version fut créée en 1922 par les mêmes interprètes.

La première Suite débute avec le morceau « Antoine et Cléopâtre », une ensorcelante présentation des

FORCE
NATURELLE,
AMPLEUR,
EXACTITUDE DES
CONTOURS,
...ÉLOQUENCE
MUSICALE...
QUI SEMBLE
COMPRIMER
L'ÉMOTION
AU LIEU DE
L'EXAGÉRER.

amants. « Le Camp de Pompée » décrit la veillée d'arme aux moyens des seuls cuivres, timbales et batterie – cela en fait un formidable morceau pour les orchestres d'harmonie. « La bataille d'Actium » n'est que violence et moiteur, sa partie centrale dépeignant une houle menaçante. La seconde Suite d'orchestre s'ouvre avec la « Nuit au palais de la reine », page capiteuse

et digne héritière de Berlioz par sa force évocatrice. Après la sauvagerie de l'« Orgie et danse », une émotion inquiète émane du « Tombeau de Cléopâtre ». S'adressant à Schmitt, Gide avait trouvé les mots justes à propos de cette partition d'un rare pouvoir de séduction : « Force naturelle, ampleur, exactitude des contours, et cette sorte d'éloquence musicale qui vous est si particulière, qui semble comprimer l'émotion au lieu de l'exagérer – tout ce que j'espérais, que j'attendais de vous, je l'ai trouvé dans ces pages ».

Symphonie n° 2, op. 137 (1956)

Festival de Strasbourg, le 15 juin 1958. Au Palais des fêtes, le monde musical français s'apprête à découvrir la *Symphonie n° 2* de Florent Schmitt sous la baguette de Charles Munch. À 88 ans, le compositeur livre l'une de ses dernières productions – l'œuvre a été composée deux ans auparavant. Même s'il disparaîtra deux mois plus tard, Schmitt n'a rien perdu de sa légendaire causticité : « Alors, est-ce que ce n'est pas trop une musique de moribond ? », demande-t-il après l'exécution. Il est vrai qu'à l'heure de l'avant-garde sérielle, du *Poème électronique* de Varèse et des *Mouvements* de Stravinsky, le postromantisme de Schmitt, même dégraissé, peut sembler d'un autre temps. Sa *Symphonie n° 2* sera pourtant favorablement accueillie, en témoigne la bande sonore de la captation de sa création. Au lendemain, les critiques louent l'accomplissement

d'un maître. « Il est là tout entier avec sa sensibilité enveloppée de pudeur, avec cette tendresse qui lui dictait, il y a un demi-siècle le solo de la soprano du *Psaume 47* », écrira René Dumesnil.

L'œuvre frappe par son équilibre. Avec son lyrisme sans emphase et sa sobre plénitude sonore (aucun sortilège orientaliste, un orchestre clair car sans doublures excessives), elle semble être le fruit d'un renoncement serein. A-t-on noté que cette *Symphonie n° 2* constituait un cas unique dans le catalogue orchestral de Schmitt, pourtant conséquent ? Aucun argument extra-musical, aucun titre évocateur ou humoristique, aucune tentative d'échapper au genre annoncé (au contraire de la symphonie de 1937, un concerto de piano déguisé sous le titre de *Symphonie concertante*). De la musique pure, dans le plein sens du mot, de la musique à contempler et à aimer librement.

Le premier mouvement, « Assez animé », est une page vigoureuse aux enchaînements hardis, s'attendrissant subitement pour le second thème. Le centre de gravité de l'œuvre est son « Lent – sans excès », méditatif et fervent, dénué de pathos mais recelant de bouleversantes inflexions ; il serait aisé d'y voir le chant d'adieu de Schmitt. Secoué de soubresauts, le dernier mouvement « Animé » nous montre le compositeur tel qu'en lui-même, espiègle et rugueux mais capable d'une soudaine profondeur, et faisant montre toujours d'un éblouissant artisanat.



JEAN CRAS

(1879-1932)

Journal de bord Suite symphonique (1927)

Jean Cras n'a pas choisi. Issu d'une vieille famille bretonne de marins et initié tôt à la musique, il devint officier de marine *et* compositeur. « Je ne puis me soustraire à cette obligation d'écrire ce qui chante en moi », affirmait-il. Après avoir reçu les conseils d'Henri Duparc, qui voyait en lui l'un des musiciens les plus doués qu'il ait jamais rencontré, Jean Cras laissa un bon nombre de partitions, dont certaines figurent au panthéon de la musique française.

C'est le cas du *Journal de bord*, sans doute le chef-d'œuvre du compositeur, écrit en 1927 lors d'une campagne à bord de La Provence, navire que commandait le contre-

amiral Jean Cras. Emplie d'une belle ferveur, cette partition prend la forme d'une suite symphonique en trois parties, qui illustrent la fin d'un voyage en mer entre 20 heures et le lendemain à 8 heures. Alors que *La Mer* de Debussy situait les éléments naturels au premier plan, *Journal de bord* dépeint l'océan à travers le regard du marin. D'où son ton plus intériorisé : contemplée par le navigateur, la mer est à la fois le sujet de ses rêveries et le révélateur de ses états d'âmes. Jean Cras parvient à le suggérer dans une écriture subtile, dont la dimension descriptive ne s'impose que par instants et de manière feutrée.

Le premier mouvement est intitulé « Quart de 8 à minuit » (précisons qu'en marine, le « quart » désigne une fraction de temps de quatre heures durant laquelle une partie de l'équipage prend les commandes). En guise de programme, Jean Cras inscrit ces mots sur sa partition, à la manière du traditionnel journal de bord du capitaine : « Houle du large – Ciel couvert se dégageant au coucher du soleil – Rien en vue. » La musique naît de l'entrelacement des cuivres et des bois, sur un insensible frémissement des cordes. Les motifs s'installent (accords répétés, mélo-

pée orientalisante des cordes) puis se conjuguent jusqu'à une série de points culminants, avant le retour au calme initial.

« Quart de minuit à 4 », page sereine, s'ouvre sur un solo de flûte formé d'un motif iambique et d'une simple mélodie conjointe. Sur le journal de bord, cette notation laconique : « T.B.T. M.T.B. R.D.P. » ; dans le jargon maritime : « Très beau temps – Mer très belle – Rien de particulier. » À quoi il est précisé : « Clair de lune. » Sans se départir de son calme majestueux, la musique mène le rythme iambique à son climax (hommage évident à Debussy), saisissante peinture de l'immensité rugissante des flots. Le mouvement retourne à son atmosphère nocturne...

« La terre en vue droit devant », indique enfin le journal de bord imaginaire. Le dernier mouvement, « Quart de 4 à 8 », est celui du retour parmi les hommes. Dans un tempo animé, un ostinato des violoncelles figure la propulsion du navire. Les cuivres lancent un appel fier et un thème de danse apparaît, exprimant la joie en cette fin de voyage. Après une partie centrale mélancolique et passionnée, l'œuvre s'achemine vers son terme dans une exultation croissante.



ALBERT ROUSSEL

(1869-1937)

Le Festin de l'araignée. Ballet-pantomime (Fragments symphoniques), op. 17 (1912-1913)

Petit bijou de délicatesse et de poésie, la partition du « ballet-pantomime » *Le Festin de l'araignée* clôt la première période d'Albert Roussel. Composée entre novembre 1912 et février 1913 à la demande de Jacques Rouché, directeur du Théâtre des Arts, elle s'appuie sur l'argument de Gilbert des Voisins, lui-même inspiré des *Souvenirs entomologiques* du naturaliste Joseph-Henri Fabre (1882).

Dans un jardin ensoleillé, une araignée tend sa toile et guette ses proies. Fourmis, papillons, scarabées et éphémères vaquent à leurs occupations, certains se laissant prendre par la toile. L'araignée s'apprête à les dévorer, lorsqu'elle

est tuée par une mante religieuse. La nuit tombe sur le jardin, tandis qu'un ver luisant brille au pied d'un rosier... Créé le 3 avril 1913 sous la baguette de Gabriel Grovlez, *Le Festin de l'araignée* est accueilli avec enthousiasme. Non seulement grâce à l'impressionnante toile d'araignée tendue sur la scène, mais aussi à sa musique, dont le succès conduira Rouché, devenu directeur de l'Opéra, à passer une nouvelle commande à Roussel – il s'agira de *Padmâvatî*.

Pour ce conte entomologique, le compositeur a trouvé un style d'un grand raffinement, particulièrement visuel et d'un touchant réalisme dans sa description du « petit peuple des insectes », selon ses termes. Peu après les représentations de l'œuvre au Théâtre des Arts, Roussel opère un choix dans sa partition pour constituer des *Fragments symphoniques* adaptés au concert. S'ils ne représentent que la moitié de la musique originale du ballet, ils en reprennent les principaux épisodes, ordonnés en une série de miniatures. Malgré sa

légèreté orchestrale à la limite de la musique de chambre, on aurait tort de qualifier la partition d'impressionniste. Paul Poujaud, un ami de Roussel, également proche de Debussy et de Fauré, lui écrira avec perspicacité : « *Le Festin de l'araignée* [...] gagne singulièrement à être joué à grand orchestre et [...] perd beaucoup moins au concert que *Petrouchka*, qui exige le geste et l'action. C'est qu'il y a dans votre ballet plus de musique que ce que nous appelons la musique. Vous êtes plus « évocateur » qu'impressionniste. »

Dans le « Prélude », un tendre solo de flûte se déploie sur un tapis de cordes ; dans le jardin ensoleillé, l'araignée glisse tranquillement le long des fils qu'elle tisse. Puis c'est l'« Entrée des fourmis », sur une marche illustrant leur inflexible organisation ; la musique se fait plus inerte lorsque les fourmis tentent de soulever un pétale de rose. Dans la « Danse du papillon », les flûtes mises à rude épreuve illustrent avec génie l'effet virevoltant du lépidoptère ; mais l'insouciance fait place

« ...C'EST QU'IL Y A DANS VOTRE BALLET PLUS DE MUSIQUE QUE CE QUE NOUS APPELONS LA MUSIQUE. VOUS ÊTES PLUS « ÉVOCATEUR » QU'IMPRESSIONNISTE. »

à la stupeur : on assiste à la capture et à la triste agonie du papillon dans la toile de l'araignée. L'« Écllosion de l'éphémère » est habilement évoquée par une musique statique et onirique – certainement la plus debussyste de la partition ; emplies de fraîches couleurs, la « Danse » de l'insecte use du célesta et du violon solo ; mais les « Funérailles de l'éphémère » s'enchaînent : sur un beau balancement harmonique, cor anglais et clarinette chantent une mélodie simple et empreinte de gravité, à laquelle les cordes répondent avec émotion. Après cette marche funèbre, « La nuit tombe sur le jardin solitaire », ramenant le calme serein du début de l'œuvre.

Bacchus et Ariane. Suites d'orchestre, op. 43 (1930)

Le deuxième des trois ballets de Roussel, *Bacchus et Ariane*, compte parmi les chefs-d'œuvre du genre, aux côtés de *Daphnis et Chloé* de Ravel ou d'*Antoine et Cléopâtre* de Schmitt. Composée entre juin et décembre 1930, peu

après la *3e Symphonie*, la partition fut créée le 22 mai 1931 à l'Opéra de Paris, sous la baguette de Philippe Gaubert. Sur la scène se trouvaient les danseurs Serge Lifar, chorégraphe de l'œuvre, Olga Spessiwzewa et Serge Peretti. L'argument du ballet, signé du dramaturge Abel Hermant, reprend le mythe tel qu'il apparaît dans les *Métamorphoses* d'Ovide : abandonnée par Thésée sur l'île de Naxos, Ariane se jette à la mer ; Bacchus la sauve et la rend immortelle en l'embrassant ; tous deux dansent avec les satyres et les bacchantes de Naxos.

Si le ballet *Bacchus et Ariane* ne fut pas un franc succès, sa musique ne reçut que des éloges. Elle ne s'imposa toutefois qu'au concert, sous la forme de suites orchestrales, l'une dirigée en première en avril 1933 par Charles Munch, l'autre en février 1934 par Pierre Monteux. Chacune reprend la musique de l'un des actes de *Bacchus et Ariane*, sans coupure ni réagencement ; signe que la partition fut dès l'origine conçue comme une œuvre

autonome, même si elle suit fidèlement l'action.

Somptueuse, d'une grande virtuosité d'écriture, la musique de Roussel est marquée par son large éventail expressif, son âpreté harmonique et son inépuisable vie rythmique, soutenue par une orchestration puissante et colorée. Usant d'un système de motifs conducteurs attachés aux personnages, la partition est emplie de trouvailles sonores (dans la « Danse du labyrinthe » par exemple, les violons fixés dans l'aigu pour figurer le fil d'Ariane). Dans le sillage de l'impressionnisme, sans toutefois renoncer à un lyrisme postromantique, *Bacchus et Ariane* possède également une verdure toute néo-classique – bien davantage que *Le Festin de l'araignée*.

Dans la première Suite, on remarque la fureur dionysiaque du « Prélude », la vivacité de la « Danse du labyrinthe » et la spectaculaire tentative de Thésée de capturer Bacchus. La seconde Suite séduit davantage encore par sa variété. De la torpeur de son « Prélude » à la « Bacchanale » finale, en passant par le mystère du « Réveil d'Ariane », la danse virtuose de Bacchus (dotée de solos de flûtes éblouissants qui rappellent celui de *Daphnis*), l'extraordinaire sensualité du « Baiser de Bacchus », la sauvagerie du défilé du Thiasé, la montée en puissance de la « Danse d'Ariane » et l'implacable motorisme de celle d'Ariane et Bacchus, jamais la tension ne faiblit.

Symphonie n° 4, op. 53 (1934)

La verdure harmonique et la sorte de fureur expressive propres

au style d'Albert Roussel trouvent dans sa *Symphonie n° 4* l'une de leurs meilleures incarnations. Proche de la *Symphonie n° 3* du musicien, qui la précéda de quatre ans, elle ne parvint pas toutefois à gagner la même célébrité. Composée entre le 10 août et le 31 décembre 1934, cette 4^e fut créée avec succès aux Concerts populaires de Padeloup le 19 octobre 1935, sous la baguette d'Albert Wolff, son dédicataire. « Le public

LA RÉUSSITE DE CE MOR- CEAU TIENT À SON EXPRESSI- VITÉ SOBRE ET D'UNE GRANDE NOBLESSE.

a fort aimablement réagi et la presse est presque unanimement favorable », écrira peu après Roussel à Guy Ropartz.

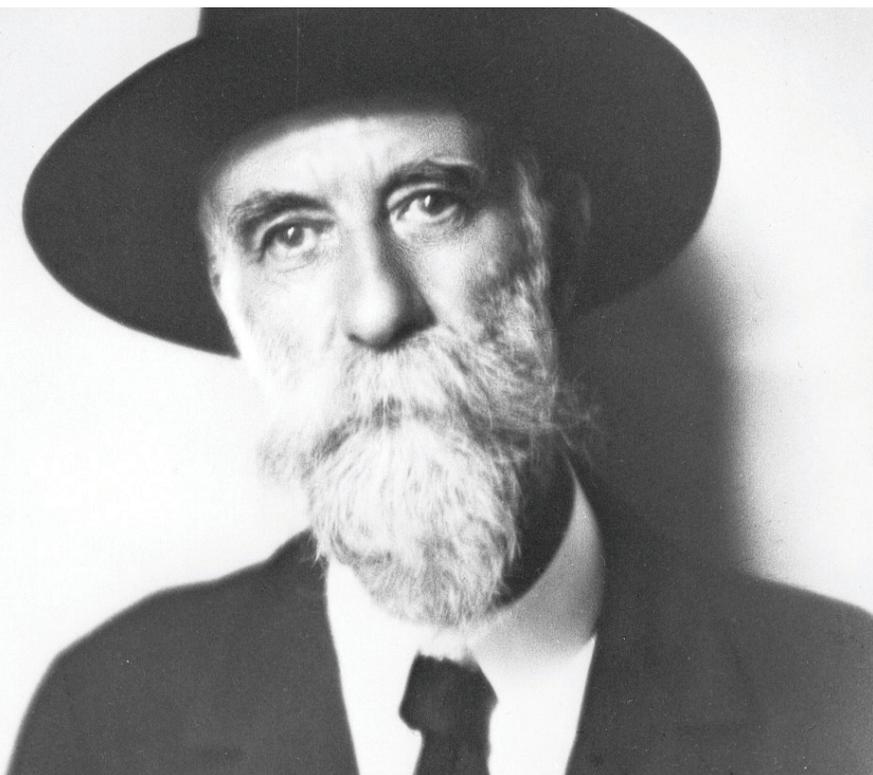
Architecture classique, harmonie âpre flirtant parfois avec la polytonalité, polyphonie ouvragée : cette *Symphonie n° 4* rappelle que Roussel fut l'un des rares, du vivant de Debussy et après lui, à proposer une alternative aux vapeurs impressionnistes qui envahirent la musique française – le Groupe des Six retint sa leçon. On admire

l'esprit de concision de l'œuvre, d'une concentration parfaite et d'une impressionnante vivacité, aux arêtes rythmiques crues et à l'orchestration colorée mais sans préciosité.

L'« Allegro con brio » est introduit par un sombre « Lento ». Celui-ci place en réserve, dans des solos de cor anglais et de basson, un matériau qui sera plus tard réutilisé. Aux cordes surgit le premier thème, constitué d'arpèges vigoureux et presque désarticulés d'un effet foudroyant, tandis que le second thème contraste par son lyrisme. Le développement exploite ces éléments avec une intensité croissante. Le « Lento molto » est une rêverie grave, dans un langage émouvant typiquement roussélien. Son second thème, aux premiers violons, reprend le matériau de l'introduction de l'œuvre. La réussite de ce morceau tient à son expressivité sobre et d'une grande noblesse, que n'entache en rien le retour grandiose de son premier thème.

Le spirituel « Allegro scherzando » est un mouvement perpétuel emplie de surprises. Une marche, variée avec subtilité, donne lieu à différents épisodes ; les événements – solos de vents, surprises rythmiques, traits contrastants – s'enchaînent à un rythme étourdissant. Plus motoriste encore, l'« Allegro molto » énonce son refrain au hautbois. Les interventions de cuivres confèrent de la puissance à l'écriture, de plus en plus impétueuse. En péroraison, c'est même avec furie que le refrain se trouve varié sur un nouveau rythme. On ne peut qu'être ébloui par la force rythmique et la frénésie jubilatoire de cette page.

This musical score page contains multiple staves of music. The top section features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *fff* (fortissimo) and *p* (piano). The middle section shows a dense texture with many notes, including triplets and slurs. The bottom section consists of several empty staves, suggesting a continuation of the piece or a specific performance instruction. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#).



CHARLES KŒCHLIN

(1867-1950)

La Course de printemps. Poème symphonique d'après Le Livre de la jungle, op. 95 (1908-1925)

Au regard de l'originalité et de l'abondance de sa production, Charles Kœchlin demeure un compositeur largement méconnu. Artiste parmi les plus savants de son temps, pédagogue et théoricien de premier plan, il explora les potentialités de la musique sans se soucier des modes ni se priver des techniques d'avant-garde. À la suite de Berlioz et de Debussy, il traita l'orchestre en alchimiste,

faisant surgir des sonorités inouïes et souvent oniriques (son *Traité de l'orchestration*, somme de ses connaissances en la matière, est toujours une référence).

Kœchlin tenait *La Course de printemps* pour l'une de ses œuvres capitales. De vastes dimensions, ce poème symphonique offre une synthèse de la maîtrise du compositeur à la fin de sa première période. Élaboré entre 1908 et 1915, puis entre 1925 et 1927, il constitue le deuxième volet d'un imposant cycle inspiré du vaste roman de Rudyard Kipling *Le Livre de la jungle* (1894). Pilier de la production orchestrale de Kœchlin, ce cycle s'étale sur quatre décennies (1899-1940) et comprend les *Trois poèmes du Livre de la jungle*, *La Course de printemps*, *La Méditation de Purun Bhagat*, *La Loi de la jungle* et *Les*

Bandar-log, qui totalisent une durée d'exécution de 80 minutes ; à elle seule, *La Course de printemps* en représente plus du tiers.

La partition reçut un accueil favorable mais désarçonna. Au lendemain de sa création, salle Pleyel le 29 novembre 1932, par Roger Désormière à la tête de l'Orchestre symphonique de Paris, le critique Henry Prunières évoquait « une œuvre d'une abondance qu'on peut par instant juger exubérante » et dont « la complexité de la forme est extrême ». Cette forme, expliqua Kœchlin, « c'est la forêt stylisée, librement stylisée ». *La Course de printemps* met en scène le jeune Mowgli, élevé dans la jungle par une louve, ami d'un tigre et d'un ours. Assurément, ce héros incarnait pour le compositeur l'idée même de liberté, maître-mot de sa philosophie artistique – raison pour laquelle l'œuvre fut parfois considérée comme une parabole de la création musicale.

D'un langage inclassable incluant polytonalité et atonalité, *La Course de printemps* regarde vers l'avenir et préfigure parfois

les sonorités d'œuvres d'Olivier Messiaen ou d'Henri Dutilleux. Jalonnée d'une soixantaine de didascalies narratives, sa partition est conçue de l'aveu même de Kœchlin dans un esprit cinématographique. En quatre parties enchaînées, un univers sonore fascinant se déploie. Avec un certain mysticisme, le poème symphonique évoque d'abord la jungle et les êtres qui la peuplent dans l'ombre. Suit un portrait de Mowgli, troublé par l'apparition de son désir et se croyant empoisonné. Le héros s'élance à corps perdu dans la forêt. Au bord d'un lac aux eaux sombres, il contemple les étoiles et se révèle à son esprit d'homme : une page nocturne magnifique de mystère et de dépouillement referme l'œuvre.

Seven Stars' Symphony. Suite symphonique, op. 132 (1933)

Après avoir vu *L'Ange bleu* en 1933, Charles Kœchlin se prend de passion pour le cinéma. Entre juillet et septembre, il compose cette année-là sa très originale *Seven Stars' Symphony*. Chaque

morceau de l'œuvre est le portrait d'une vedette de cinéma, et d'une certaine manière, la bande son d'un film imaginaire. Avec invention et délicatesse de coloris – l'orchestre inclut piano, célesta, clavecin et ondes Martenot – la partition plonge l'auditeur dans le royaume du septième art, celui de l'illusion. Au cours des années suivantes, Kœchlin s'inspirera encore de certaines stars du grand écran, féminines en particulier, consacrant pas moins d'une centaine de miniatures à la comédienne Lilian Harvey, et d'autres pièces à Ginger Rogers et Jean Harlow.

Partiellement créée le 14 décembre 1944, par l'orchestre de la Radiodiffusion française dirigé par Manuel Rosenthal, la *Seven Stars' Symphony* connut sa première intégrale le 16 novembre 1966 à Londres, avec Norman Del Mar à la tête du BBC Symphony Orchestra. Son premier morceau, « Douglas Fairbanks », est empli de volutes et de mélismes sensuels faussement orientalisants – leur explication se trouve dans le sous-titre : « En souvenir du *Voleur de*

Bagdad ». À « Lilian Harvey » est réservé un spirituel « menuet fugue » ; les vents apportent la légèreté, les cordes le lyrisme et le clavecin l'étrangeté. Qualifié de « choral païen », « Greta Garbo » débute par un fantomatique solo d'ondes Martenot. Dans un climat modal, sa texture s'étoffe sans dépasser l'épure ; Kœchlin parvient magnifiquement à exprimer l'énigme de la Divine.

« Clara Bow et la joyeuse Californie » est un scherzo-valse dont la gaîté et les rebondissements dépeignent le caractère de la scandaleuse comédienne, parfaite incarnation de la *flapper* (jeune femme moderne et libre durant les années vingt). Confié à la clarinette basse, le thème de l'émouvant « Hommage à Marlene Dietrich » est issu des lettres du nom de l'actrice ; à un beau duo flûte-piano auquel l'orchestre fait écriin, succèdent différentes variations du thème, toujours audible. Plus tendu, parfois grave, « Emil Jannings », sous-titré « En souvenir de l'*Ange bleu* », fait peut-être référence au destin tragique du personnage de Rath dans le film de Sternberg.

Le dernier morceau, « Charlie Chaplin », représente plus du tiers de la *Seven Stars' Symphony*. Kœchlin expliquait s'y être « efforcé de dégager la physionomie intérieure de Charlot ». Là encore, deux thèmes mélodiques proviennent du nom de l'acteur ; neuf séquences évoquent des situations typiques des films de Chaplin, par exemple « Le sommeil du juste », la « Berceuse du Kid », « La Lutte contre un costaud », « Sérénade - Tango de rêve » et l'« Apothéose de Charlot ».



ARTHUR HONEGGER

(1892-1955)

Symphonie liturgique (1945-1946)

« Rien de plus inepte que la barbarie déchaînée dans une civilisation », écrivait Arthur Honegger pour formuler le message de sa *Symphonie liturgique*, composée peu après la Seconde Guerre, entre octobre 1945 et avril 1946. La philosophie humaniste de l'œuvre vise d'ailleurs toute forme de bêtise : « J'ai voulu symboliser la réaction de l'homme moderne contre la marée de barbarie, de stupidité, de souffrance, de machinisme, de bureaucratie [...] J'ai figuré musicalement le combat qui se livre dans son cœur entre l'abandon aux forces aveugles [...] et l'instinct du bonheur, l'amour de la paix ». Un programme qui, malheureusement, n'a rien perdu de son actualité.

Cette troisième symphonie d'Honegger sera la plus vaste des

« J'AI VOULU SYMBOLISER LA RÉACTION DE L'HOMME MODERNE CONTRE LA MARÉE DE BARBARIE, DE STUPIDITÉ, DE SOUFFRANCE, DE MACHINISME, DE BUREAUCRATIE [...] »

cinq qu'il composera, et la seule à reposer sur un argument. Commandée par la fondation Pro Helvetia, l'œuvre fut créée le 17 août 1946 à Zurich par Charles Munch à la tête de l'Orchestre de la Suisse romande. Régulièrement programmée jusqu'aux années 1970 – par Karajan notamment, qui aimait y briller – cette symphonie saisit puissamment l'auditeur par son écriture éruptive et sa modernité. À une violence féroce répond un lyrisme consolateur d'une désarmante sincérité. Depuis Beethoven, influence que revendique ici Honegger, rarement des forces antagonistes auront à ce point animé une partition.

Les titres des mouvements de la symphonie sont issus de la liturgie catholique, mais le message se veut clairement universaliste. Le « Dies irae » (« Jour de colère ») ne laisse

aucun répit ; Honegger y traduit « les sentiments brutaux, éternels, des peuplades [...] cherchant en vain à échapper aux pièges cruels du destin. » Une musique sans apprêt exprime « le tumulte indicible de l'humanité ». Le « De profundis clamavi » (« Des ténèbres je t'ai appelé ») est « la méditation de l'homme abandonné par la divinité – une méditation qui est déjà une prière », précise Honegger. Page d'un espoir intense et inquiet, absolument bouleversante lorsqu'à son terme s'élève à la flûte le chant de la colombe, « promesse de paix [...] au milieu du désastre ». Le « Dona nobis pacem » (« Accorde nous la paix ») exprime la « montée de la stupidité collective », symbolisée par une marche motoriste. Le mouvement est tendu vers son paroxysme, « une immense clameur [qui] s'échappe des poi-

trines oppressées ». À l'extrême dissonance succède l'un des plus beaux moments de la production d'Honegger, un adagio d'une rare pureté dans lequel flûte, piccolo et violon solo planent de façon irréaliste, « comme si le désir de paix l'emportait enfin sur l'horreur du désordre ».

Symphonie n° 4 (Deliciae basilienses) (1946)

Dans la foulée de cette véhémente *Symphonie n° 3*, en juillet 1946, Honegger entreprend une partition d'un caractère tout opposé. Ce sera la *Symphonie n° 4*, pastorale et confiante, se réclamant « de la filiation de Haydn ou de Mozart, dans son esprit et dans sa forme », selon le musicien. Honegger y exprime la joie éprouvée cet été-là à Bâle, aux côtés du chef

et mécène Paul Sacher, commanditaire et dédicataire de l'œuvre, à l'occasion des vingt ans de son Orchestre de chambre. Créée par ces interprètes le 21 février 1947, la *Symphonie n° 4* est par conséquent sous-titrée « *Deliciae basilienses* » (« Délices de Bâle »). À une grande virtuosité d'écriture polyphonique, l'œuvre réussit la gageure de conjuguer fraîcheur d'inspiration, grâce et transparence des textures.

Le caractère pastoral s'impose dès l'introduction du « *Lento e Misterioso - Allegro* ». Deux thèmes se déploient dans une atmosphère empreinte d'une émouvante douceur. Au centre, piano et glockenspiel font sonner un carillon (celui de Bâle peut-être) ; le mouvement se referme sur un retour de son introduction lente. Le « *Larghetto* » présente un admirable travail polyphonique, proche de la chaconne, où se mêlent une basse de style sévère, un thème issu de l'air folklorique bâlois « *Z' Basel an mi'm Rhy* », des motifs de chants d'oiseaux et un second thème. Loin de l'austérité que l'on aurait pu attendre, le discours musical s'avère d'une tendresse et d'une animation admirables. L'« *Allegro* » final est la construction la plus savante de la symphonie : cinq thèmes se combinent progressivement dans une forme située entre rondo, passacaille et fugue. On admire la

complexité de l'édifice, mais c'est là encore la jubilation sonore et la fête qui priment. Après un bel adagio central, la profusion polyphonique reprend de plus belle et fait émerger un motif typique du « *Basler Morgenstreich* » (le célèbre carnaval de Bâle), avec ses fifres et tambours caractéristiques. Un nocturne referme l'œuvre, comme un « petit nuage de poussière qui s'envole », précise Honegger.

Pastorale d'été **Poème symphonique (1920)**

C'est lorsque fut créée sa deuxième œuvre orchestrale, *Pastorale d'été*, qu'Arthur Honegger sortit de l'anonymat des petits cercles artistiques d'avant-garde. Ce 17 février 1921, sous la direction de Vladimir Golschmann, le bref poème symphonique frappa par sa poésie et sa simplicité salvatrice – il remporte à sa première le Prix Verley, décerné par le public. Composée en août 1920 à Wengen en Suisse, l'œuvre s'inspire d'un séjour d'Honegger quelques semaines auparavant dans les Alpes bernoises. En exergue de la partition, le musicien a placé ce vers issu des *Illuminations* de Rimbaud : « J'ai embrassé l'aube d'été ». Destinée à une formation réduite (bois par un et cor), *Pastorale d'été* évoque un paysage matinal de haute montagne, ou peut-être plutôt les

impressions qu'il procure, sans céder au pittoresque, même si l'on devine quelques chants d'oiseaux parmi les vents, particulièrement mis à l'honneur.

Dans le premier volet de la pièce, « *Calme* », une oscillation des cordes installe une douce torpeur ; cor puis hautbois chantent un thème immobile, bientôt repris par les cordes. Le « *Vif et gai* » central est le lieu d'un second thème, plus populaire et rythmique, énoncé par les vents. La pièce s'anime sans perdre de son caractère champêtre. À son retour, le « *Calme* » conserve quelques bribes de la section centrale.

Certains ont considéré *Pastorale d'été* comme un *Prélude à l'après-midi d'un faune* « au goût du jour ». Ses dimensions modestes, son atmosphère agreste et le rôle qu'y détiennent les vents encouragent en effet à la comparaison. Mais Honegger, alors membre du Groupe des Six, emploie dans l'œuvre un langage plus traditionnel que Debussy. Rappelons-nous cependant qu'il composera peu après l'une de ses pièces les plus expérimentales, *Horace victorieux*. L'utilisation d'un langage simple dans *Pastorale d'été* relève donc d'un choix conscient et volontaire ; et c'est à l'adéquation entre son projet et les moyens qu'il met en œuvre que le morceau tient sa merveilleuse réussite.



DARIUS MILHAUD

(1892-1974)

Le Bœuf sur le toit
**Cinéma-Symphonie sur des airs
sud-américains (1919)**

En février 1917, Darius Milhaud s'installe au Brésil comme secrétaire de Paul Claudel, Ministre de France plénipotentiaire. Arrivé en plein carnaval de Rio, il découvre une musique « pleine de vie et de fantaisie » qui le frappe par sa richesse : « Il y a beaucoup à apprendre de ces rythmes mouvementés, de ces mélodies que l'on recommence toute la nuit et dont la grandeur vient de la monotonie. »

À son retour en France, entre mai et décembre 1919, Milhaud met à profit ses découvertes : « Toujours hanté par les souvenirs du Brésil, je m'amusai à réunir des airs populaires, des tangos, des maxixes, des sambas et même un fado portugais et à les transcrire avec un thème revenant entre chaque air comme un rondo. » Ce sera l'exubérant *Bœuf sur le toit*, parcouru par la sonorité typique du güiro (instrument de percussion), et dont le refrain alterne pas moins de quinze fois avec différentes danses syncopées. Son titre reprend celui d'une rengaine brésilienne, « O boi no telhado ».



Le Boeuf sur le toit
de Darius Milhaud.

Dans l'idée de Milhaud, la pièce doit pouvoir accompagner un film de Charlie Chaplin - n'importe lequel : il s'agit de fournir un équivalent au personnage cocasse et émouvant de Charlot, symbole de « l'inutile effort de l'homme contre son destin », selon les mots du musicologue Paul Collaer, ami et biographe de Milhaud. La partition du *Bœuf sur le toit* en conservera son sous-titre de « Cinéma-Symphonie ». Mais Jean Cocteau, tête pensante du Groupe des Six, auquel appartient le compositeur, a une autre idée : faire de l'œuvre la musique d'un spectacle de music-hall (davantage que d'un « ballet » à proprement parler). Il s'intitulera *Le Bœuf sur le toit* ou *The Nothing Doing Bar* : qualifié de « farce »,

il a lieu durant la Prohibition américaine, dans un bar où se rencontrent un boxeur, un enfant noir, un bookmaker et un policeman géant, que le ventilateur décapitera (référence à la légende de Salomé !)

Le spectacle est créé le 21 février 1920 à la Comédie des Champs-Élysées, aux côtés des *Cocardes* de Poulenc et du fox-trot *Adieu New-York !* d'Auric. Dans les décors de Raoul Dufy évoluent notamment le trio des frères Fratellini, célèbres clowns (le rapprochement des arts classiques et du cirque est un idéal de Cocteau), tandis que l'orchestre est dirigé par Wladimir Golschmann. Plaisante et haute en couleur, la partition de Milhaud n'est d'abord reçue que comme une pochade. Ses reprises au concert

vont pourtant prouver que sa frénésie, écho du Brésil citadin, repose sur une écriture plus complexe qu'il y paraît, parfois crûment polytonale. Deux morceaux en sont tirés, pour violon et piano (*Le Bœuf sur le toit*, « Cinéma-Fantaisie ») et pour piano seul (*Tango des Fratellini*). Avec ses rythmes endiablés, ses mélodies franches et ses harmonies épicées, *Le Bœuf sur le toit* devient l'un des manifestes du Groupe des Six. En 1922, un café du 8^e arrondissement de Paris lui empruntera même son nom, devenant le symbole de l'effervescence artistique de l'Entre-deux-guerres, en réunissant Picasso, Ravel, Proust, Coco Chanel ou Chaplin au milieu des vapeurs du jazz joué par Jean Wiéner et Clément Doucet.

OLIVIER MESSIAEN

(1908-1992)

Les Offrandes oubliées Méditation symphonique (1930)

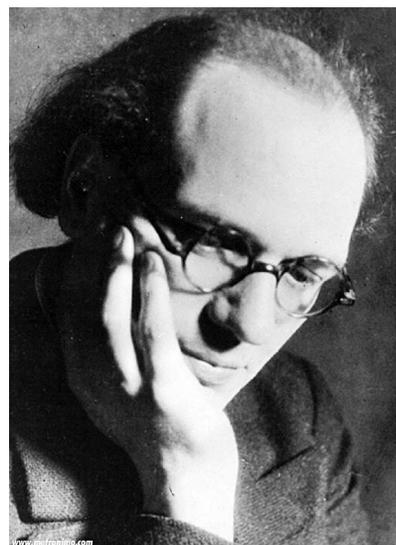
Âgé seulement de 22 ans, Olivier Messiaen se fait déjà connaître du large public. Le 19 février 1931, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, sa première œuvre orchestrale, *Les Offrandes oubliées*, est créée par l'Orchestre des Concerts Straram, dirigé par son fondateur Walter Straram. Le jeune musicien l'a composée l'été précédent, tout juste après avoir achevé ses études au Conservatoire, où il a reçu l'enseignement de Paul Dukas.

La partition se fait remarquer pour ses sonorités nouvelles, son inspiration religieuse et son intensité expressive. « J'aime ces couleurs mélodiques si étrangement subtiles et, dans la violence, ces accents d'une si éloquente âpreté », écrira Florent Schmitt. Bien qu'encore marquées par un certain impressionnisme, *Les Offrandes oubliées* possèdent déjà un ton unique. Le langage de Messiaen est loin d'être fixé, mais certaines de ses particularités sont déjà présentes : modalité, mélopées inspirées du plain-chant, harmonies rehaussées de dissonances, mesures inégales, orchestration tantôt massive, tantôt onirique. Ravel toujours vivant, Messiaen se tourne clairement vers l'avenir.

Les trois parties enchaînées des *Offrandes oubliées* évoquent

successivement le Christ sur la croix, le péché humain et l'amour consolateur du Christ. « Très lent, douloureux, profondément triste », indique la première page. Le jeune compositeur indique : « Les bras étendus, triste jusqu'à la mort, sur l'arbre de la Croix vous répandez votre sang ». Une longue mélodie se déroule aux cordes à l'unisson, tandis que vents et cuivres se relaient sur des accords immobiles ; de ce passage d'une singulière économie de moyens émane un sentiment poignant de désolation. La section centrale, qui porte l'indication « Vif, féroce, désespéré, haletant », dépeint la chute de l'homme en une vision cauchemardesque : « Poussés par la folie et le dard du serpent, dans une course haletante, effrénée, sans relâche, nous descendions dans le péché comme dans un tombeau », écrit Messiaen. On discerne ici certaines de ses influences, la vigueur de l'écriture et la violence rythmique rappelant *L'Apprenti sorcier* de Dukas, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky et certaines œuvres d'Honegger ou de Roussel.

Le dernier volet du triptyque ne compte que vingt-sept mesures mais représente la moitié de sa durée. « Voici la Pitié adorable offrant le pain de la Vie et de l'Amour. Vous nous aimez, doux Jésus, nous l'avions oublié », conclut Messiaen. Dans un temps



immobile, « Extrêmement lent (avec une grande pitié et un grand amour) », le morceau présente rien de moins qu'une vision d'éternité. Sa texture est minutieusement conçue : une longue mélodie s'élève aux premiers violons, soutenue par les accords que forment quelques seconds violons et altos soli dotés de sourdines. Une sérénité irréaliste se dégage de cette page conclusive dans laquelle Messiaen voyait « des rouges, des ors, des bleus (comme un lointain vitrail) ».

***Turangalîlâ-Symphonie* (1946-1948)**

Quinze ans plus tard, Olivier Messiaen s'affirme comme l'étoile montante de la musique française. Il reçoit commande de Serge Koussevitzky, mécène et chef du Boston Symphony Orchestra : « Faites-moi l'œuvre que vous voulez, dans le style que vous voulez, de la durée que vous voulez, avec la formation instrumentale que vous voulez... » Entre juillet 1946 et novembre 1948, le musicien compose la *Turangalîlâ-Symphonie*. Issu de mots sanscrits, son titre signifie « tout à la fois

chant d'amour, hymne à la joie, temps, mouvement, rythme, vie et mort », explique Messiaen. Avec le cycle de mélodies *Harawi* (1945) et les *Cinq Rechants* pour chœur (1948), l'œuvre est le deuxième volet d'un triptyque inspiré par la légende de Tristan et Yseult, dont le compositeur retient l'idée d'un « amour fatal, [...] qui dépasse le corps, qui dépasse même les données de l'esprit ».

Les superlatifs paraissent bien faibles face à la *Turangalîlâ-Symphonie*. Synthèse de l'univers sonore et compositionnel de Messiaen, sa partition formée de dix mouvements reliés par des thèmes cycliques est destinée à un gigantesque orchestre, aux cuivres massifs et aux percussions foisonnantes. S'y ajoutent des ondes Martenot, dont le ululement domine parfois la masse, et un piano « diamantant » l'orchestre (selon le terme du musicien), de manière si virtuose et si exposée que l'œuvre fait presque figure de symphonie concertante.

Après l'« Introduction », qui énonce le « thème-statue » et le « thème-fleur », des mouvements évoquant l'amour alternent avec

... L'ŒUVRE
PEUT AGACER
PAR SON
MÉLANGE
DE BOUR-
SOUFLURE
ET D'AVANT-
GARDISME, DE
BRUTALITÉ
SONORE ET
DE LYRISME
EXTATIQUE...

d'autres intitulés « Turangalîlâ » ; deux scherzos referment chaque moitié de la symphonie. On remarque en particulier le monumental « Turangalîlâ 1 » et ses quatre thèmes, l'architecture complexe du « Chant d'amour 2 », la jubilatoire « Joie du sang des étoiles », le statisme envoûtant du « Jardin du sommeil d'amour », la plénitude du « Développement de l'amour » et l'apothéose du « Finale ».

La *Turangalîlâ-Symphonie* fut créée à Boston le 2 décembre 1949, non par Koussevitzky, affaibli, mais par son protégé, Leonard Bernstein. Au lendemain, le *Boston Globe* fustigeait « la musique la plus longue et la plus futile dont on puisse se souvenir » et le *Boston Herald* un « clinquant mélodique incroyable » ! Certes, l'œuvre peut agacer par son mélange de boursoufflure et d'avant-gardisme, de brutalité sonore et de lyrisme extatique (lors de sa première européenne, fin juillet 1950 au festival d'Aix-en-Provence, elle suscita encore de vifs débats). Mais sa puissance est unique. Démesurée, débordante, aveuglante, la partition s'est bel et bien imposée comme un classique du XXe siècle.

Le Réveil des oiseaux (1953)

Olivier Messiaen aimait à se définir comme « compositeur, rythmicien et ornithologue ». Fasciné dès sa jeunesse par les oiseaux, il prit l'habitude de transcrire leurs chants et de les inclure à ses propres œuvres. En 1953, il leur consacre pour la première fois une partition entière : *Le Réveil des oiseaux*, concerto pour piano d'une conception originale et d'une grande poésie. L'œuvre sera la seule, au sein du catalogue de Messiaen, à ne contenir rigoureusement que des chants d'oiseaux, dûment identifiés, « sans aucun rythme ni contrepoint ajoutés », précisait Messiaen. Elle regroupe des chants d'oiseaux d'Île-de-France et reproduit fidèlement leur rythme de vie et de chant entre minuit et midi, un jour de printemps ; « c'est une œuvre complètement véridique », se plaisait à affirmer le compositeur.

Assez symétrique, la partition est structurée par six cadences du piano alternant avec des tutti, celui du centre étant le plus fourni. Proche d'une musique de chambre, la première section, « Minuit », présente quelques oiseaux (rossignol,

chouette, torcol, bouscarle, alouette, engoulevent). Viennent « 4h du matin, l'aube, réveil des oiseaux » : un tutti s'intensifie jusqu'à un prodigieux foisonnement. Le silence se fait subitement lorsque pointe le premier rayon du soleil. Une nouvelle section débute, « Chants de la matinée », qui s'achève par une vaste cadence du piano. Enfin, « Midi : grand silence » fait entendre les derniers chants (pinson, pic-épeige, coucou).

Le Réveil des oiseaux n'a rien d'abstrait, tout au contraire – on ne peut pas en dire autant de certaines des pièces ornithologiques ultérieures de Messiaen : *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), *La Fauvette passerinette* (1961), *La Fauvette des jardins* (1970) et *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) s'avéreront parfois arides. Dédié à Jacques Delamain, l'initiateur de Messiaen en ornithologie, le morceau fut créé le 11 octobre 1953 au festival de Donaueschingen, avec Yvonne Loriod au piano, l'orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden étant dirigé par Hans Rosbaud.



HENRI DUTILLEUX

(1916-2013)

Symphonie n° 1 (1949-1951)

Tout en plongeant ses racines dans la tradition, Henri Dutilleux s'est progressivement inscrit dans la modernité, à l'écart des courants dominants de l'avant-garde. Composée entre 1949 et mai 1951, sa *Symphonie n° 1*, également sa première œuvre orchestrale d'envergure, témoigne déjà de sa quête

d'un style personnel. Il y a « peu [d'œuvres] qui réunissent, sous une forme aussi épanouie, tant de science, de classicisme et d'originalité », écrira sa biographe Pierrette Mari. La partition sera créée le 7 juin 1951, à la Maison de la Radio, par l'Orchestre national dirigé par Roger Désormière.

Il faut dire et redire le chef-d'œuvre que constitue cette *Symphonie n° 1*, même si les réalisations ultérieures de Dutilleux l'ont fait quelque peu négliger. Sans volonté de rupture radicale, son langage est marqué par « un certain atonalisme, spontané et d'ailleurs relatif », dira le compo-

teur – atonalisme témoignant d’une nette évolution depuis la *Sonate pour piano* (1948), reconnue par Dutilleux comme son premier opus.

À l’heure où se constitue l’avant-garde sérielle, composer une « symphonie » (même si Dutilleux hésita sur le choix de ce terme) pouvait apparaître réactionnaire. Tout en reprenant l’architecture globale, le musicien chercha cependant à renouveler le genre. Sa *Symphonie n° 1* rejette les cadres préétablis – issus de la forme sonate et impliquant développements et réexpositions – pour leur préférer la croissance organique et la variation du matériau. À partir de cette œuvre s’affirme, au centre des préoccupations de Dutilleux, le concept de mémoire, qui trouvera son accomplissement dans *Métaboles* (1965) et *Ainsi la nuit* (1977).

Avec une grande fluidité, la « Passacaille » varie à trente-cinq reprises une séquence de quatre mesures. Énoncée aux contrebasses, celle-ci gagne différents groupes instrumentaux. Dès les premières mesures, on remarque la parenté du style de Dutilleux avec le jazz (une certaine nonchalance et une propension à la *blue note*, probablement) ; l’influence de Bartók est assez nette également. Le « Scherzo » est un *perpetuum mobile* fiévreux et fantastique. Son thème principal, dont les notes sont nerveusement répétées, lui confère une étonnante virtuosité. La page s’achève sur l’apothéose de ce matériau, qui trouve enfin une issue vers un accord parfait éclatant.

Dans l’« Intermezzo », une mélodie initiée au cor puis chantée aux violons se déroule sans retour sur elle-même. Dutilleux met ici

en œuvre une technique qui lui restera chère, celle de l’auto-engendrement progressif de la matière. Dans un climat fait d’angoisse et d’engourdissement, l’impression d’improvisation domine. Comme le mouvement initial, le « Finale » repose sur un principe de variation. Un thème en forme de choral puissant, issu de l’« Intermezzo », donne lieu à six métamorphoses et une coda. Bien souvent la violence du lyrisme rappelle Albert Roussel. Après différents pics d’intensité, une torpeur s’installe, illustrant ce « pouvoir incantatoire de la musique » dont Dutilleux était en quête.

Le Loup. Fragments symphoniques (1952–1953)

Vers 1952, le danseur et chorégraphe Roland Petit, fondateur des Ballets de Paris, passe commande à Dutilleux d’une partition pour le ballet *Le Loup*. Il associe le compositeur à Jean Anouilh et Georges Neveux, auteurs de l’argument, et Carzou, décorateur. Leur spectacle sera créé au théâtre de l’Empire, à Paris, le 17 mars 1953, avec Roland Petit dans le rôle-titre. Programmé dans le monde entier durant de nombreuses années, *Le Loup* sera l’un des ballets les plus réussis de l’après-guerre.

Après avoir longtemps refusé l’exécution de sa musique au concert, Dutilleux avouera en 2010 avoir changé d’avis. D’une étrange beauté, sa partition pour *Le Loup* est formée de trois parties (correspondant aux trois tableaux du ballet) « équilibrées rythmiquement comme le seraient les différents mouvements d’une symphonie », affirmait le musicien. Des « Frag-

ments symphoniques » en seront issus, reproduisant cette structuration tripartite et représentant la moitié de la durée totale du ballet.

Sur la place d’un village, un dompteur fait exécuter des tours à un loup, lorsqu’un couple de jeunes mariés vient à passer. Insouciant, le jeune homme danse avec une bohémienne. Le dompteur laisse croire à la jeune épouse que son mari s’est changé en loup. Elle suit l’animal, réalisant dans la nuit qu’il n’est pas son époux. Mais il est trop tard : elle l’aime. Les villageois viendront séparer ce couple illégitime à double titre. Voulant défendre l’animal, la jeune femme mourra avec lui.

Séduit par ce scénario renouvelant « dans un climat plus sombre cependant [...] le mythe de la Belle et de la Bête », Dutilleux composa une musique contrastée et sensible. Ni avant-gardiste ni vraiment néo-classique, elle s’avère même plus facile d’accès que la *Symphonie n° 1*, pourtant antérieure. En dépit des nombreuses péripéties de l’argument, le compositeur a évité le piège du morcellement ; « il m’a semblé que la partition ne devait former qu’un seul bloc », expliquait-il. Même si elle est jalonnée de différentes danses, comme le veut la loi du genre, l’œuvre ne consiste nullement en une succession de numéros, mais plutôt en un poème symphonique. Quelques thèmes en assurent l’unité, en particulier la mélodie foraine et la belle plainte du loup, à laquelle l’aigu du basson donne toute son éloquence.

Il ne fait aucun doute que cette partition mérite d’être considérée aujourd’hui comme une œuvre symphonique à part entière, à laquelle le concert doit ouvrir ses portes.



LILI BOULANGER

(1893-1918)

D'un soir triste ; D'un matin de printemps (1917-1918)

Avec leurs titres quelque peu anecdotiques, *D'un soir triste* et *D'un matin de printemps* laissent mal présager de leur force évocatrice. Impossible de comprendre ces pièces de Lili Boulanger l'une sans l'autre, bien qu'elles puissent être exécutées séparément. Malgré leurs caractères opposés, illustrant les deux facettes de la musicienne, elles possèdent un même rythme à trois temps, une couleur modale

identique et surtout le même thème mélodique. À l'origine destinées à des formations de chambre, les deux partitions furent orchestrées par Lili Boulanger peu après leur composition en 1917-1918.

D'un soir triste s'ouvre avec des quintes rugueuses des cordes, sur lesquelles les clarinettes énoncent le thème principal. Toute la puissance de la pièce est déjà présente ; Lili Boulanger a souvent été rapprochée de Debussy, mais ce morceau évoque également Ravel par une certaine âpreté harmonique. L'écriture s'enrichit graduellement, avec un sens de la couleur harmonique stupéfiant chez une compositrice de 24 ans. Dans une atmosphère grave et d'une ardeur croissante, le thème donne lieu à un riche développement polyphonique ; la précision de l'oreille ayant présidé à une telle éla-

laboration est prodigieuse. De quelle tristesse vespérale est-il ici question ? Rien ne le dit, mais n'oublions pas que la santé de Lili Boulanger s'était considérablement détériorée depuis 1916 – elle n'ignorait pas être condamnée à court terme, ce qui peut expliquer le caractère funèbre et la violence intériorisée de l'œuvre. Introduite par les timbales et une sombre fanfare, la partie centrale est d'un onirisme énigmatique. Avant la conclusion « douloureuse et calme » – fataliste, également –, le thème principal revient sous différents jours, « lointain comme un souvenir ».

Il semble logique, au concert, de faire suivre *D'un soir triste* de la pièce *D'un matin de printemps*, l'une des rares inspirations un tant soit peu optimiste que l'on doive à Lili Boulanger. On a peine à croire que son thème, qui se présente sous la forme d'une danse vive et joyeuse, soit le même que celui de *D'un soir triste*. Énoncé à la flûte, il est soutenu par les accords légèrement articulés des cordes, de couleur fort debussyste. Arrive un passage plus calme, « mystérieux, soutenu, rubato » : sur fond de trilles et d'harmonies pleines d'audace, les violons se lancent dans une ardente mélodie. Dans un climat impressionniste, le violon solo annonce le thème principal... qui réapparaît tel qu'au début de la pièce, puis varié de façon élégiaque, et comme repris par une boîte à musique, avant son dernier énoncé, *tutti* et à pleine puissance.



PIERRE- OCTAVE FERROUD

(1900-1936)

Foules (1922-1924)

Disparu dans un tragique accident de la route à l'âge de 36 ans, le compositeur Pierre-Octave Ferroud reste surtout connu pour avoir fondé la société de musique de chambre Le Triton en 1932. Mais les quelques partitions qu'il laisse nous assurent que la musique française a été privée de l'un de ses maîtres.

Parmi elles, le poème symphonique *Foules*, que Ferroud dédia à son épouse. Composé entre avril 1922 et octobre 1924, le morceau fut officiellement créé le 21 mars 1926 à Zurich, dans le cadre du festival annuel de la récente Société internationale de musique contemporaine, où il constituait la contribution française – il est possible que l'œuvre ait bénéficié d'une première lecture en 1925, à Lyon, sous la direction de Jean Witkowski.

Foules veut évoquer « le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs », expliquait Ferroud. Comme toujours chez lui, c'est cependant la logique musicale qui domine. Les sons traduisent

bien l'énergie de la vie citadine, mais jamais ils ne cèdent au pittoresque. L'argument n'est que le point de départ d'une partition « conçue selon un plan entièrement classique », précisait encore le musicien, à la manière d'un allegro ou d'une finale de symphonie.

Abrupte et opulente, jouant de violents contrastes et de la force d'un matériau transcendé par la puissance orchestrale, l'écriture rappelle souvent celle de Florent Schmitt, dont Ferroud fut le disciple. La veine est pourtant plus objective, ou si l'on préfère, plus moderne. L'harmonie est riche et ses enchaînements rudes, l'orchestration – incluant célesta et piano – met les vents à l'honneur, et use volontiers de relais instrumentaux au sein d'une même unité.

Deux éléments thématiques, l'un placide à la flûte, l'autre chanté au hautbois, sont variés et confrontés, donnant lieu à différents pics d'intensité. Une parenthèse fait apparaître un nouvel élément traité en fugato. L'œuvre s'achève sur l'apothéose de la superposition des trois éléments. Facture impeccable, textures finement mises au point, avant que d'être violemment bous-

culées ; l'impression qui domine à l'écoute de *Foules* est celle d'un implacable mécanisme.

Symphonie en La (1930)

Des caractéristiques semblables se retrouvent, à une plus large échelle, dans la *Symphonie* composée par Ferroud entre mai et octobre 1930 à Manosque. Dédiée au chef et mécène américain Serge Koussevitzky, qui la commanda pour le cinquantenaire de son Boston Symphony Orchestra, l'œuvre fut cependant créée le 8 mars 1931 par Pierre Monteux à la tête de l'Orchestre Symphonique de Paris.

À nouveau s'imposent l'esprit classique de Ferroud, ses rythmes brutaux, ses harmonies et ses modulations sans concession ; en somme, une certaine radicalité dans le refus d'un postromantisme complaisant autant que d'un impressionnisme affecté. À cet égard, l'« art objectif » de Ferroud, ainsi que le qualifiait son biographe Claude Rostand, n'est pas sans lien avec le courant germanique contemporain de la *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle objectivité »), incarné principale-

ment par Paul Hindemith.

Cette *Symphonie*, la plus importante partition orchestrale de Ferroud, manifeste une conception volontiers contrapuntique de l'écriture. Le compositeur en faisait une profession de foi : « C'est par le contrepoint que la musique atteint à cet universel dont elle est la langue, l'harmonie gardant toujours une couleur nationale. » D'architecture traditionnelle, le premier mouvement « Vivace » use d'une écriture motoriste où les éclats orchestraux, l'irruption du silence et de manière générale la péripétie sont les principes moteurs du discours.

L'« Andante : *espressivo assai* » est le mouvement le plus développé. Dans un climat harmonique fondé sur le triton, lyrisme et texture gagnent en densité, jusqu'à un épisode plus agité. La plénitude sonore et les couleurs de cette page sont un bel exemple de la singularité du style de Ferroud, qui alterne constamment entre retenue et expressivité. L'« *Allegro con brio* », fondé sur des matériaux des deux mouvements précédents, accentue la vigueur et la dimension objective de l'écriture.

... C'EST PAR
LE CONTRE-
POINT QUE
LA MUSIQUE
ATTEINT
À CET
UNIVERSEL
DONT ELLE
EST LA
LANGUE,
L'HARMONIE
GARDANT
TOUJOURS
UNE COU-
LEUR
NATIONALE...

Musical score for a symphony, featuring multiple staves with complex notation, dynamics, and performance instructions. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *sfff*, as well as performance directions like "Senza sord." and "Arco". The notation includes notes, rests, and articulation marks. A section marked with a circled "4" is also present.

Symphonie en la de
 Pierre-Octave Ferroud.



ANDRÉ JOLIVET

(1905-1974)

Cinq danses rituelles (1938-1940)

Premier chef-d'œuvre orchestral d'André Jolivet, les *Cinq danses rituelles* marquèrent leur temps, et demeurent un jalon de la musique française. Composées en 1939 dans une version pianistique, elles furent orchestrées en 1940 et créées le 5 décembre 1944 au Théâtre des Champs-Élysées, sous la direction d'André Cluytens. Malgré quelques huées, l'accueil fut très enthousiaste. Présent lors de cette première, le critique Antoine Goléa évoqua le choc que fut pour lui la découverte de l'œuvre, dont il eut le sentiment net qu'elle était une partition majeure de son époque.

Avec *Mana* pour piano et *Incantations* pour flûte, antérieures de quelques années, les *Cinq danses rituelles* sont représentatives du style incantatoire de Jolivet, d'une expressivité brute, sinon brutale, en quête d'une force primitive qui rende la musique à sa force originelle. L'œuvre illustre cinq étapes de la vie des peuples archaïques, « chez lesquels l'âme humaine a gardé toute sa virginité », écrit Jolivet. Mais le compositeur ne restreint pas son propos : « Les titres [des cinq pièces] correspondent aux différentes étapes de la vie sociale et religieuse [...] de toute vie

humaine. Ce sont, en fait les danses de la naissance et de la puberté, de la guerre et de la virilité, de l'amour et du mariage, de la mort et de la résurrection ».

Le projet de l'œuvre amène Jolivet à mettre en œuvre une technique compositionnelle assez nouvelle – l'influence assez nette du *Sacre du printemps* reste de surface. Chaque pièce se développe à partir de brèves cellules répétées jusqu'à l'obsession, entre immobilité et frénésie, créant l'illusion d'une improvisation. Les rythmes sont lancinants, l'harmonie modale produit des agrégats dissonants. Pour traduire le caractère primitif de l'écriture, l'orchestration vise une sorte de chaos – savamment organisé –, par l'originalité des combinaisons de timbres, l'utilisation de résonnances, et par l'impact physique de sa puissance.

La « Danse initiatique », à sept temps, instaure des syncopes rythmiques, sur lesquelles se posent des accords puis une ligne mélodique ornée, jusqu'à un climax. La « Danse du héros » énonce un ostinato agressif dans les graves ; après l'accalmie centrale, il se diffuse à tout l'orchestre à travers une écriture motoriste exaltant la force. L'hypnotique « Danse nuptiale » est au contraire d'une magnifique

douceur. Elle consiste en la répétition variée d'une phrase naïve, aux deux hautbois en relais, sur des balancements harmoniques. Après un point culminant, seuls quelques fragments de la phrase subsistent ; la flûte l'énonce une dernière fois. La « Danse du rapt » est une marche d'une violence implacable, formée de bribes mélodiques agressives et entourées de fusées de cordes, jusqu'au paroxysme d'une mélopée de cuivres. Dans un climat harmonique statique et obsédant, la « Danse funéraire », à cinq temps, oscille entre fa et fa dièse au chant, et entre si et si bémol à la basse. Quelques volutes mélodiques se dessinent, une ligne de cordes s'impose plus franchement. La partition se referme sur des tenues noyées dans des résonances de gong, de tam-tam et de harpes, comme un retour à la matière primitive du son.

CHAQUE PIÈCE SE DÉVELOPPE À PARTIR DE BRÈVES CELLULES RÉPÉTÉES JUSQU'À L'OBSESSION.



Danseur sur la façade
du Théâtre des
Champs-Élysées.



GABRIEL PIERNÉ

(1863-1937)

***Les Cathédrales*, Prélude pour le poème dramatique de M. Eugène Morand (1915)**

En 1915, Gabriel Pierné est sollicité par Eugène Morand pour composer la musique de scène de son poème dialogué *Les Cathédrales*. Le musicien s'était déjà livré à cet exercice dans les années 1890, pour des pièces d'Edmond Rostand et, déjà, de Morand. Avec beaucoup de solennité et de patriotisme, *Les Cathédrales* met en scène la tragédie de la Grande Guerre. Les cathédrales françaises, personnifiées, narrent les préjugés qu'elles subissent et les souffrances de la population. Le spectacle est créé avec succès le 6 novembre 1915, dans le théâtre récemment rouvert de Sarah Bernhardt, place du Châ-

telet. La comédienne, dans le rôle de la cathédrale de Strasbourg, y incarne littéralement le martyr évoqué par la pièce – elle s'est fait amputer de la jambe droite quelques mois auparavant.

Le Prélude des *Cathédrales* est la première pièce d'un ensemble de huit, parmi lesquelles une « Chanson picarde » ou un « Épisode des Églises » (la partition est dédiée au chef d'orchestre Camille Chevillard). Le morceau compte parmi les plus sombres inspirations de Pierné, proche par sa gravité de la fresque *L'An mil* et marqué par l'univers sonore franckiste. À l'orchestre peut s'ajouter, *ad libitum*, un chœur mixte. Le musicien offre un parfait équivalent au décor suggéré par Morand : « Ciel de crépuscule. Plaine dévastée, submergée de brouillard et noyée de brume, une pleine du Nord entre les tranchées. » Un thème se déroule lentement dans l'extrême grave, à l'unisson aux cordes, contrebas et clarinette basse : il s'agit en réalité d'une déformation de « La Marseillaise », méconnaissable. Un soldat rêve de la victoire : à des appels de cuivres se conjugue l'entrée du chœur – harmonies d'une grande noblesse, puissante expressivité. L'exaltation est à son comble, cuivres et tambour se font

martiaux à l'approche de la victoire. Au loin, la trompette fait résonner « La Marseillaise », identifiable cette fois. « Mais que sans fin sont les jours, sans nombre les deuils qui nous en séparent, écrit encore Morand. Par-delà les lignes ennemies, des voix désespérées clament leur angoisse du fond des églises détruites. » C'est la plainte scandée par le chœur, « O Domine exaudi nos ». Le Prélude des *Cathédrales* se referme, Pierné offrant un équivalent sonore aux derniers mots de Morand : « Une cloche, au loin, se lamente dans la nuit. »

***Divertissements sur un thème pastoral*, op. 49 (1931)**

« Le thème n'a pas beaucoup plus d'importance que le titre d'un livre par rapport au livre lui-même ». C'est la boutade qu'aurait lancée le chef Hans von Bülow à propos des *Divertissements sur un thème pastoral* de Gabriel Pierné. Ce morceau, aussi séduisant que savamment mené, prend appui sur un thème folklorique, prétexte à une série de variations libres ; il est vrai que c'est la diversité des styles et de l'orchestration, d'une admirable finesse, qui fait l'intérêt de l'œuvre, davantage que ce thème lui-même. L'emploi du terme de

« divertissements », plutôt que de « variations », dit assez le tour plaisant que Pierné entendait donner à sa partition.

De fait, ces *Divertissements sur un thème pastoral*, série d'épisodes colorés, forment un remarquable petit concerto pour orchestre, d'abord sérieux puis empruntant à la valse viennoise et au jazz, genres réputés légers que Pierné affectionnait particulièrement. Une musique pour faire plaisir, écrite avec art. Composée dans l'été 1931, la partition fut créée le 7 février 1932 par l'Orchestre Colonne, sous la baguette de Pierné bien sûr, qui dirigea la formation durant trois décennies.

L'œuvre est formée de onze « doubles » (terme synonyme de « variations », qui indique la proximité de celles-ci avec le thème original). Les premiers sont confiés aux contrebasses puis aux violons. Le troisième présente un « stretto canonique » en pizzicati. Ce sont ensuite basson et contrebasson qui reprennent le thème, puis les cors, entourés des gammes virtuoses successivement aux vents et aux cordes. L'atmosphère s'alourdit lorsque survient le sixième double, en choral aux trombones, trompettes et tuba. Le thème est ensuite brièvement confié aux vio-

lons (certains en harmoniques) et altos, les vents exécutant des figurations chromatiques.

Au premier tiers de sa durée, la partition bascule dans la légèreté. Le huitième double est une délicieuse « Viennoise », valse souple et langoureuse aux harmonies sucrées, confiée aux cordes (solos puis tutti) et à la harpe. Suit un réjouissant « Cortège blues », marche jazzy aux trompettes en sourdine alternant avec cordes et vents ; une section centrale développe leurs motifs, avant la réapparition du cortège. Le morceau rappelle les *Impressions de music-hall* de Pierné, composées dans les années vingt sous l'influence du Groupe des Six et de Cocteau, quelques années après l'introduction du jazz en France. Le dixième double met à l'honneur le saxophone alto, gratifié d'une phrase nonchalante à laquelle répondent des cordes rêveuses à l'unisson. Après une transition, le dernier double, « En forme de gigue », referme l'œuvre avec beaucoup de verve.

La seconde partie de sa partition plaisait tant à Pierné qu'il la remania en 1935 pour un ballet ; cette nouvelle version fut publiée sous le titre de *Viennoise et Cortège-blues*, op. 49 bis.

UN SOLDAT RÊVE DE LA VICTOIRE : À DES APPELS DE CUIVRES SE CONJUGUE L'ENTRÉE DU CHŒUR - HARMONIES D'UNE GRANDE NOBLESSE, PUISSANTE EXPRESSI- VITÉ.



DANIEL- LESUR

(1908-2002)

Symphonie de danses (1958)

Chacune des notes de la *Symphonie de danses* témoigne de la probité et de la sincérité de Daniel-Lesur. De son sens de la belle ouvrage également, tant cette partition de 1958, commandée de la Direction générale des Arts et Lettres, contient de savoir-faire et d'invention. Remontant en amont de la conception classique de la symphonie, Daniel-Lesur propose

une suite de danses baroques (ou de pièces apparentées) libre de tout argument extra-musical. Son ambition : un « retour aux sources de la musique instrumentale, issue du geste » – autrement dit, de la danse. Et lorsque Daniel-Lesur affirme que cette dernière « demeure la plus vigoureuse amarre nous empêchant de dériver loin du naturel », il faut y voir une profession de foi : celle d'un créateur qui, aux artifices avant-gardistes, privilégie un artisanat enraciné dans la tradition. En cela, Daniel-Lesur reste admirablement fidèle aux orientations spiritualistes de ses débuts, à l'époque du groupe Jeune France.

Pour créer l'effet d'une sonorité

antérieure au lustre de l'orchestre romantique, le compositeur rassemble un ensemble à cordes, quatre timbales et un piano. Celui-ci, peu audible en tant qu'individualité, tient lieu pour ainsi dire de clavecin moderne, et complète les cordes de ses qualités percussives. Pièces lentes et vives alternent, généralement de forme ternaire. Leurs motifs sont brefs et simples, répétés plus que développés : l'écriture cherche à renouer avec un passé idéal, un passé d'avant l'ère classique, même si le style harmonique appartient bien au XXe siècle.

Successivement : l'« Ouverture », qui repose sur un motif violent et entêtant ; la « Pavane » à cinq temps, instable et aux couleurs post-fauréennes ; la « Saltarelle », d'une furie bondissante ; « Arabesques », dont les lignes s'entrecroisent lentement dans un étrange climat ; l'« Inter-mède », qui emprunte aux pièces précédentes ; la « Sarabande », quasi-fauréenne, calme et dépouillée ; la « Badinerie », presque une étude de timbres, dont la seconde partie plus mélodique débouche sur la « Contredanse », continuo de croches scandé de violents accords, une parenthèse centrale faisant reparaître un fantôme de la « Sarabande » ; le « Carillon », où le piano tintinnabule doucement ; enfin le « Tambourin », avec son thème populaire et virevol-

SON AMBITION : UN « RETOUR AUX SOURCES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE, ISSUE DU GESTE », AUTREMENT DIT, DE LA DANSE.

tant traité en fugato.

La *Symphonie de danses* fut d'abord diffusée sur les ondes de la RTF le 27 novembre 1958, dans une interprétation de l'Orchestre national dirigé par Pierre Dervaux. Le 4 décembre suivant avait lieu sa création publique, à l'occasion des cinquante ans de Daniel-Lesur, salle Gaveau à Paris, avec l'Orchestre de chambre de la RTF sous la baguette de Pierre Capdevielle. La version définitive de l'œuvre fut donnée au Festival d'Aix-en-Provence, le 16 juillet 1959, par la Société des concerts du Conservatoire dirigée par Manuel Rosenthal. Elle est dédiée à Michel-Rostislav Hofmann, traducteur et musicographe franco-russe, auteur notamment d'ouvrages sur la danse.



LOUIS AUBERT

(1877-1968)

« UN GRAND
ÉCRIVAIN
FRANÇAIS
A VOULU
REPOSER ICI
POUR N'Y
ENTENDRE
QUE LE
VENT ET
LA MER. »

Le Tombeau de Chateaubriand (1948)

« Un grand écrivain français a voulu reposer ici pour n'y entendre que le vent et la mer. » Sans doute Louis Aubert s'inspira-t-il de cette épitaphe, gravée près de la sépulture de François-René de Chateaubriand, lorsqu'il lui consacra un « tombeau » en 1948. Il est à remarquer que le terme de tombeau est ici à double sens : il s'agit à la fois de la sépulture elle-même, et du genre musical. La partition d'Aubert est ainsi un poème symphonique – évocation de la tombe de Chateaubriand, qui se dresse fièrement face à la mer dans l'îlot du Grand-Bé, au large de Saint-Malo –, en même temps qu'elle s'inscrit dans la belle tradition des « tombeaux », ces morceaux méditatifs que se dédient les compositeurs. Une fois n'est pas coutume, un musicien rend hommage à un écrivain ; c'est le centenaire de la naissance de Chateaubriand qui en donna l'occasion à Aubert, lui-même né près de Saint-Malo.

Le compositeur livre ici son unique marine musicale. *Le Tom-*

beau de Chateaubriand, même s'il suggère la majesté de l'océan et l'aspiration de l'homme au lointain, évite les effets faciles des pièces impressionnistes. La fanfare initiale, fière et sérieuse, fournit son matériau à la pièce. À ses métamorphoses un orchestre puissant et sombre offre sa ductilité. L'harmonie fait parfois songer à Ralph Vaughan-Williams ou Gustav Holst ; et dans la vaste partie centrale, plus calme, plane l'ombre d'Honegger. Les envoûtantes étendues de la partition n'appartiennent pourtant qu'à Aubert. On ne connaît guère jusqu'alors que ses *Six poèmes arabes* ; il serait juste de se pencher sur ce *Tombeau de Chateaubriand*, éminemment épique, et loin de démeriter au sein du symphonisme français. Vers un dernier sommet le morceau s'envole, faisant chanter les cuivres en une magnifique gradation. Et l'on croit voir illustrés ces vers du poème *La Mer de Chateaubriand* : « Quand de ton sein par les vents tourmenté / Quand des écueils et des grèves antiques / Sortent des bruits, des voix mélancoliques / L'âme attendrie en ses rêves se perd ».

- LOUIS AUBERT** 42
Le Tombeau de Chateaubriand
pour orchestre
3.3.3.0 — 4.3.3.1 — timb - perc - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
14'
- LILI BOULANGER** 32
D'un matin de printemps
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 2 perc - cel - hpe — cordes [divisées]
5'
- D'un soir triste*
pour orchestre
2.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 2 perc - cel - hpe — cordes [divisées]
10' 30"
- JEAN CRAS** 15
Journal de bord
3.3.3.4 — 4.3.3.1 — timb - 4 perc - 2 hpe — cordes
22'
- DANIEL-LESUR** 40
Symphonie de danses
pour piano, percussion & orchestre à cordes
24'
- PAUL DUKAS** 8
L'Apprenti sorcier
3.2.3.4 — 4.4.3.0 — timb - 4 perc - hpe — cordes [divisées]
12'
- La Péri*
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 5 perc - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
20'
- Symphonie en ut*
3.3.2.2 — 4.3.3.1 — timb — cordes
38'
- HENRI DUTILLEUX** 30
Le Loup
pour orchestre
3.2.2.2 — 2.2.2.1 — timb - perc - pno - cel - hpe — 12.10.8.7.6
29'
- Symphonie n°1*
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.0 — timb - 4 perc - pno - cel - hpe — cordes [divisées]
31'
- PIERRE-OCTAVE FERROUD** 33
Foules
pour orchestre
3.3.3.3.1 — 4.4.3.1 — timb - 5 perc - pno - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
13'
- Symphonie en La*
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb — cordes [divisées]
25'
- ARTHUR HONEGGER** 22
Pastorale d'été
1.1.1.1 — 1.0.0.0 — cordes
8'
- Symphonie liturgique*
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 2 perc - pno — cordes
29'
- Symphonie n°4*
2.1.2.1 — 2.1.0.0 — perc - pno - glock — cordes
25' 30"
- ANDRÉ JOLIVET** 36
Cinq danses rituelles
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — 3 perc - pno - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
25'
- CHARLES KOEHLIN** 20
La Course de Printemps
4.3.3.3 — 4.4.4.2 — 2 timb - perc - pno - grand orgue - 2 hpe — 14.12.10.8.8
28'
- Seven Stars' Symphony*
I. Douglas Fairbanks
3.3.3.3 — 4.3.0.0 — timb - 2 perc - pno - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
4'
- II. Lilian Harvey
3.3.3.2.1 — 4.0.0.0 — perc - pno - cel - clavecin — cordes [divisées]
- 3'
- III. Greta Garbo
2.2.3.2 — 2.2.0.0 — pno - hpe — cordes [divisées]
3'
- IV. Clara Bow
4.3.3.3.1 — 4.4.3.1 — timb - 4 perc - pno - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
6'
- V. Marlène Dietrich
2.2.2.2.1 — 4.0.0.0 — pno - hpe — cordes [divisées]
3'
- VI. Emil Jannings
3.3.3.3.1 — 4.4.3.1 — timb - 2 perc - pno — cordes [divisées]
3'
- VII. Charlie Chaplin
3.3.3.3.1 — 4.4.3.2 — timb - 6 perc - pno - cel - clavecin - 2 hpe — cordes [divisées]
12'
- ALBÉRIC MAGNARD** 7
Symphonie n°4, op. 21
3.3.3.2 — 4.3.3.0 — timb - hpe — cordes
40'
- OLIVIER MESSIAEN** 27
Les Offrandes oubliées
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 3 perc — cordes [divisées]
7' à 12'
- Le Réveil des oiseaux*
pour piano solo & orchestre
4.3.4.3 — 2.2.0.0 — 4 perc - cel — 8.8.8.8.6 [divisées]
22'
- Turangalîla-Symphonie*
pour piano solo, onde Martenot solo & grand orchestre
3.3.3.3 — 4.5.3.1 — cel — 16.16.14.12.10 [divisées]
80'
- DARIUS MILHAUD** 25
Le Bœuf sur le toit
2.1.2.1 — 2.2.1.0 — 2 perc — cordes
18' à 19'
- GABRIEL PIERNÉ** 38
Divertissements sur un thème pastoral
pour orchestre de 78 musiciens
3.3.3.3.1 — 4.3.3.1 — timb - 2 perc - hpe — 14.12.10.8.6
11'
- Les Cathédrales*
pour chœur mixte ad libitum & orchestre
2.2.2.2 — 2.3.3.1 — timb - 4 perc - harmonium - 2 hpe — 12.10.8.6.5
10'
- ALBERT ROUSSEL** 16
Bacchus et Ariane
3.3.3.3 — 4.4.3.1 — timb - 3 perc - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
2 séquences : 18' et 21'
- Le Festin de l'araignée*
2.2.2.2 — 2.2.0.0 — timb - 2 perc - cel - hpe — cordes [divisées]
Ballet de 38', extraits symphoniques de 17'
- Symphonie n°4, op. 53*
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.4.3.1 — timb - 3 perc - hpe — cordes [divisées]
23'
- FLORENT SCHMITT** 12
Antoine et Cléopâtre
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 5 perc - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
2 séquences de 20'
- La Tragédie de Salomé, op. 50*
pour orchestre
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 5 perc - 2 hpe — cordes [divisées]
30'
- Symphonie n°2, op. 137*
3.3.3.3 — 4.3.3.1 — timb - 4 perc - cel - 2 hpe — cordes [divisées]
25'



ENTRETIENS avec Jean-Claude Casadesus,
Stéphane Denève et Yan Pascal Tortelier
réalisés par Nicolas Southon en 2014–2015.

CRÉDITS PHOTOS Tous droits réservés

TEXTES
Nicolas Southon

DESIGN
Anna Tunick (www.atunick.com)

POUR PLUS D'INFORMATIONS
Promotion.dse@umusic.com
www.durand-salabert-eschig.com
20, rue des Fossés Saint Jacques
75005 Paris – France