



OBSERVATOIRE INTERDISCIPLINAIRE
DE RECHERCHE ET DE CRÉATION EN MUSIQUE
COLLOQUE INTERNATIONAL CONFERENCE

L'héritage de Claude Debussy :
du rêve pour les générations futures

Claude Debussy's Legacy :
Du Rêve for Future Generations

29.02.-03.03.2012

www.debussy.oicrm.org

Hôtes / Hosts



L'OICRM est un groupe de recherche interdisciplinaire, interuniversitaire et international qui travaille sur les thématiques générales de la création et de la recherche en musique. Ce groupe réunit des chercheurs et des étudiants québécois, canadiens et étrangers.

OICRM is an interdisciplinary, interuniversity and international research group which aims to foster the development of research in musical creation and music. This group brings together researchers and students from Quebec, Canada and abroad.

En partenariat avec / In partnership with :



Conseil de recherches en
sciences humaines du Canada

Social Sciences and Humanities
Research Council of Canada



Remerciements / Acknowledgements

Madelaine Bédard, adjointe au doyen – développement, Faculté de musique – Université de Montréal

Yannick Bélanger, webmestre de l'OICRM, Faculté de musique – Université de Montréal

Justin Bernard, étudiant à la maîtrise en musicologie – Université de Montréal

Zoey Cochran, étudiante à la maîtrise en musicologie – Université de Montréal

Hélène Gagnon, coordonnatrice des événements spéciaux aux affaires publiques, Faculté de musique – Université de Montréal

François Gaudette, coordonnateur des services informatiques, Faculté de musique – Université de Montréal

Stephen Graham, responsable du service à la clientèle aux affaires publiques, Faculté de musique – Université de Montréal

Isolde Lagacé, directrice générale et artistique de la Fondation Arte Musica

Ariane Legault-Venne, étudiante au baccalauréat en musicologie – Université de Montréal

Pierre-Luc Ménard, responsable à la production aux affaires publiques, Faculté de musique – Université de Montréal

Jason Milan Ghikadis, graphiste de l'affiche officielle du colloque, Faculté de musique – Université de Montréal

Robert Orledge, musicologue – University of Liverpool

Stéphane Pilon, conseiller en communication aux affaires publiques, Faculté de musique – Université de Montréal

Myke Roy, coordonnateur au secteur électroacoustique, Faculté de musique – Université de Montréal

Mot de bienvenue

À 150 ans, à mesure que la figure de Debussy (1862-1918) recule dans l'auguste distance du passé, une moisson toujours plus abondante de documents entourant sa vie et son œuvre émerge : le moment semble justifié, propice même pour lui consacrer un événement scientifique d'envergure. Au-delà du prétexte d'un *Rund Geburtstag*, le compositeur a acquis une place prééminente dans l'avènement de la modernité musicale, sans que sa musique, d'une vivifiante jeunesse, ne prenne une ride. Après Paris donc, et avant Londres, Montréal s'autorise de la fascination de Debussy pour le Nouveau Monde, et de l'admiration qu'il y suscite en retour, pour lui consacrer cette année un colloque international. Même s'il n'a jamais traversé l'Atlantique, le compositeur a trouvé néanmoins en Amérique des appuis, des exégètes et des interprètes fervents et adulés. Chez les chanteurs québécois par exemple, qu'il suffise de citer Raoul Jobin et son Pelléas, ou Joseph Rouleau et son Arkel, rôle fétiche que ce dernier reprendra durant le colloque dans le cadre d'une production de l'Atelier d'opéra de l'Université de Montréal. C'est aussi que le centre de recherche qu'abrite la faculté de musique de notre Université, l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), s'est efforcé de créer un lieu de rencontre pour les chercheurs de toutes provenances, sommités autant que chercheurs en émergence, afin de stimuler les échanges dans une perspective interdisciplinaire, et promouvoir une recherche scientifique visionnaire de la plus haute exigence. Les chercheurs québécois de l'OICRM spécialisés dans la musique française du XX^e siècle y ont constitué une équipe de recherche, et après des colloques et des ouvrages consacrés à la Musique et la modernité en France (1900-1945) et à la Musique, l'art et la religion dans l'entre-deux-guerres, ils proposent pour la première fois un colloque consacré à un seul compositeur.

Chez les pionniers du modernisme, la musique de Debussy est celle qui rejoint le plus large public. Comme toute œuvre artistique, elle propose un réseau symbolique dont le sens est nécessairement actualisé dans des interprétations multiples. Cependant, sa richesse réside non seulement dans l'abondance des sens qu'elle véhicule, mais également dans son pouvoir de fascination. Avec sa pudeur caractéristique, le compositeur a défendu avec énergie le mystère de l'œuvre d'art. Il a mis dans la bouche de Monsieur Croche ces propos véhéments : « Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins... (c'est déjà un crime de lèse-mystère) : ils continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus de pantins, ils expliquent, démontent et, froidement, tuent le mystère : c'est plus commode et alors on peut causer. » Hum ! Prenons acte de cet avertissement d'outre-tombe, sans que cela n'entrave notre exigence de rigueur et notre quête d'élucidation scientifique. Dans cet esprit, au-delà de notre contribution à l'avancement des connaissances actuelles, je formule le vœu pour nous tous, participants de ce colloque, que nous fassions œuvre de passeur d'une culture, que nous développions un savoir vivant, qui sache ouvrir des perspectives originales tout en perpétuant le pouvoir de fascination de l'art debussyste auprès des générations à venir.

François de Médicis,
pour le comité organisateur

Présentation du colloque international *L'héritage de Claude Debussy: du rêve pour les générations futures*

Pour célébrer le 150^e anniversaire de la naissance de Claude Debussy (1862-1918), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) organise un colloque international dans le cadre des activités de l'Équipe musique française (Laboratoire musique, histoire et société). Quatre journées de rencontres s'articuleront autour d'une riche programmation de conférences et d'événements musicaux inédits. Le colloque débutera au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM, Auditorium Maxwell-Cummings, 1379 rue Sherbrooke Ouest) le mercredi 29 février et se poursuivra à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (200, avenue Vincent-d'Indy) du jeudi 1^{er} au samedi 3 mars.

Dans le but de prendre la mesure des développements récents des études debussystes et d'explorer les nouvelles perspectives qu'elles ouvrent sur la connaissance de l'héritage du compositeur, 43 conférenciers d'Europe et d'Amérique traiteront de la spécificité et de l'originalité du langage musical de Debussy, des rapports de l'esthétique debussyste avec la littérature et les arts, des rapports du compositeur avec la vie intellectuelle, politique et sociale de son époque, de son influence stylistique, de l'interprétation de sa musique, des rapports qu'il entretenait avec les institutions, de la réception et des retombées de son œuvre musicale et de ses écrits en France comme à l'étranger.

Presentation of the International Conference *Claude Debussy's Legacy: Du Rêve for Future Generations*

To celebrate the 150th anniversary of Claude Debussy's birth (1862-1918), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) is organizing an international conference, under the auspices of activities generated by the *Equipe musique française* associated with its *Laboratoire musique, histoire et société*. During four entire days, 43 papers and special musical events will be presented. The conference will take place at the Montreal Museum of Fine Arts (Auditorium Maxwell-Cummings, 1379 rue Sherbrooke Ouest) on Wednesday, February 29th and will continue at the Faculty of Music of the University of Montreal (200, avenue Vincent-d'Indy) from Thursday, March 1st until Saturday, March 3rd.

The conference will take stock of recent developments in Debussy studies and explore the new perspectives they open up on our understanding of the composer's legacy, including such subjects as the characteristics and originality of Debussy's musical language, the relationship between Debussy's aesthetics and the literature and arts of his time, the links between Debussy and the intellectual, political, and social life of his period, the stylistic influence of Debussy on the music of his period and on the Debussyste movement, the relationships of this composer with others in the musical world, performances of Debussy's music, his interactions with institutions of his period, the reception of Debussy's work in France and abroad and Debussy's writings as critic, letter-writer, poet, and creative writer.

Comités / *Committees*

Comité scientifique

François de Médicis, professeur titulaire, Faculté de musique – Université de Montréal

Michel Duchesneau, professeur agrégé et directeur de l'OICRM, chaire de musicologie, Faculté de musique – Université de Montréal

Steven Huebner, professeur James McGill, École de musique Schulich – Université McGill

Richard Langham Smith, professeur et doyen des études supérieures – Royal College of Music

Christoph Neidhöfer, professeur agrégé, École de musique Schulich – Université McGill

Comité organisateur

François de Médicis, professeur titulaire, Faculté de musique – Université de Montréal

Michel Duchesneau, professeur agrégé et directeur de l'OICRM, chaire de musicologie, Faculté de musique – Université de Montréal

Steven Huebner, professeur James McGill, École de musique Schulich – Université McGill

Richard Langham Smith, professeur et doyen des études supérieures – Royal College of Music

Ariane Couture, coordonnatrice de l'OICRM, Faculté de musique – Université de Montréal

Caroline Marcoux-Gendron, assistante à la coordination de l'OICRM, Faculté de musique – Université de Montréal

MERCREDI 29 FÉVRIER 2012 / WEDNESDAY, FEBRUARY 29TH, 2012	
Musée des beaux-arts de Montréal (Pavillon Michal et Renata Hornstein, 1379 rue Sherbrooke Ouest)	
1:00pm	Accueil et Inscription / Welcome and Registration
Auditorium Maxwell-Cummings	
2:00pm	Ouverture du colloque / Opening of the conference
CONFÉRENCES D'OUVERTURE Président de séance / Session chair : François de Médicis	
2:15pm	Richard Langham Smith, Royal College of Music, UK Personal reflections on Debussy 1862-2012 : has the barrel run dry?
3:00pm	Malou Haine, Université Libre de Bruxelles, Belgique Debussy vu par Jean Cocteau
3 :45pm	Robert Orledge, University of Liverpool, UK Debussy's concept of orchestration
4:30pm – 5:00pm Pause / Break	
Auditorium Maxwell-Cummings	
DEBUSSY AU QUÉBEC Président de séance / Session chair : Marie-Thérèse Lefebvre	
5:00pm	Paul Bazin, Université de Montréal, Canada Les chroniques musicales de Léo-Pol Morin : vecteur d'influence pour une réception québécoise de la musique de Claude Debussy
5:30pm	Claudine Caron, Université du Québec à Montréal, Canada De la musique « made in France » au Québec : Claude Debussy comme point de mire pour l'avancement des idées
6:00pm	Cocktail dînatoire de bienvenue
7:30pm	Concert (voir la programmation détaillée des événements musicaux)

JEUDI 1^{ER} MARS 2012 / THURSDAY, MARCH 1ST, 2012 ...	
Faculté de musique, Université de Montréal (200, avenue Vincent d'Indy)	
Salle Serge-Garant (B-484)	
8:30am	Accueil et Inscription / Welcome and Registration
DEBUSSY ET L'AMÉRIQUE Président de séance / Session chair : Danick Trottier	
9:00am	Marie Rolf, University of Rochester, USA Shattering the myths surrounding Debussy's <i>Marche écossaise</i>
Local B-420	
9:45am – 10:00am Pause/Break	

Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY ET L'AMÉRIQUE	
10:00am	Tobias Fasshauer, Humboldt-Universität zu Berlin, Germany Bridging musical worlds : arrangements of works by Debussy in the repertoire of the Sousa Band
10:30am	Sylvia Kahan, City University of New York, USA « Bent scales and stained glass attitudes » : critical reception of Debussy's music in the United States, 1884-1918
11:00am	James R. Briscoe, Butler University, USA The impact of Debussy : contemporary U.S. composers speak
Foyer de la salle Claude-Champagne / Claude-Champagne Foyer	
11:30pm – 12:30pm Lunch	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY COMME MODÈLE	
Président de séance / Session chair : Denis Herlin	
12:30pm	Luis Velasco Pufleau, EHESS, France La réception et l'influence de Debussy dans le Mexique postrévolutionnaire
1:00pm	Justine Comtois, Université de Montréal, Canada / EHESS, France Claude Debussy : modèle à suivre ou à éviter ? La réception du maître français par Alfredo Casella
1:30pm	José Bettencourt Da Câmara, Universidade de Évora, Portugal Claude Debussy et son ami portugais Francisco de Lacerda
Local B-420	
2 :00pm – 2 :15pm Pause / Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY ET LA SCÈNE	
Président de séance / Session chair : Richard Langham Smith	
2:15pm	Gregory Marion, University of Saskatchewan, Canada <i>La Boîte à joujoux</i> : thinking outside/inside the (toy) box
2:45pm	Brian Hyer, University of Wisconsin at Madison, USA The poetics of dénouement in Act III Scene 1 of <i>Pelléas et Mélisande</i>
3:15pm	Mark McFarland, Georgia State University, USA The games of <i>Jeux</i>
Local B-420	
3:45pm – 4:00pm Pause / Break	

Salle Serge-Garant (B-484)	
ANALYSER DEBUSSY Président de séance / Session chair : Sylvain Caron	
4:00pm	Stéphan Etcharry, Université de Reims Champagne-Ardenne, France Résonances debussystes dans les mélodies d'Arthur Honegger
4:30pm	August Sheehy, University of Chicago, USA « Les Sons et les Parfums tournent » : Debussy and the hermeneutics of gesture
5:00pm	Sylveline Bourion, Université de Montréal, Canada La présence multiforme de la répétition chez Debussy : intégration et dialectique du continu et du discontinu
Local B-420	
5 :30pm – 5:45pm Pause / Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY ET MESSIAEN Président de séance / Session chair : Jean Boivin	
5:45pm	Timothy Cochran, Rutgers University, USA The composer's eye : interpretive lenses in Messiaen's analyses of Debussy
6 :15pm	Christopher Brent Murray, Université Libre de Bruxelles, Belgique <i>Pelléas et Mélisande</i> as raw material for Olivier Messiaen's musical language
7:30pm	Opéra (voir la programmation détaillée des événements musicaux)

VENDREDI 2 MARS 2012 / FRIDAY, MARCH 2ND, 2012 ...	
Faculté de musique, Université de Montréal (200, avenue Vincent d'Indy)	
Salle Serge-Garant (B-484)	
8:30am	Accueil et Inscription / Welcome and Registration
ANALYSER DEBUSSY Président de séance / Session chair : Robert Orledge	
9:00am	Matthew Brown, University of Rochester, USA Follow the leader : Debussy's contrapuntal games
9:45am	Mark DeVoto, Tufts University, USA Debussy's absolute pitch and choice of keys
Local B-420	
10:15am – 10:30am Pause / Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
CANONISER DEBUSSY Président de séance / Session chair : Christopher Moore	
10:30am	Marianne Wheeldon, University of Texas at Austin, USA « Debussysme » after Debussy
11:00am	Barbara Kelly, Keele University, UK Writing early Debussy in interwar France
11:30am	Danick Trottier, Université de Montréal, Canada Monumentaliser Debussy : de la grandeur culturelle à la grandeur religieuse

Foyer de la salle Claude-Champagne / Claude-Champagne Foyer	
12:00pm – 1:30pm Lunch	
Salle Serge-Garant (B-484)	
ANALYSER DEBUSSY	
Président de séance / Session chair : Jacinthe Harbec	
1:30pm	Boyd Pomeroy, University of Arizona, USA Debussy's G-sharp/A-flat complex : the adventures of a pitch-class from the <i>Suite bergamasque</i> to the <i>Douze études</i>
2:15pm	Francesco Spampinato, IDEAT (CNRS-Paris 1 Sorbonne), France Les stylèmes gestuels dans le langage musical de Debussy
Local B-420	
2 :45pm – 3 :00pm Pause / Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY MÉLODISTE	
Président de séance / Session chair : Malou Haine	
3:00pm	David J. Code, University of Glasgow, UK A debussyan genre : reflections on the « song triptych »
3:45pm	David Grayson, University of Minnesota, USA <i>Paysage sentimental</i> : « si doux, si triste, si dormant... »
Local B-420	
4:30pm – 4:45pm Pause / Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY LE MODERNE	
Président de séance / Session chair : Steven Huebner	
4:45pm	James Deaville, Carleton University, Canada Debussy's cakewalk : race, modernism and music in fin-de-siècle Paris
5:15pm	François de Médicis, Université de Montréal, Canada Créer « après » Wagner : la musique d'Alfred Bruneau et de Claude Debussy dans les années 1890-1902
5:45pm	Jean-Jacques Nattiez, Université de Montréal, Canada La discrédence poétique / esthétique dans <i>La Cathédrale engloutie</i>
7 :30pm	Concert (voir la programmation détaillée des événements musicaux)

SAMEDI 3 MARS 2012 / SATURSDAY, MARCH 3RD, 2012 ...	
Faculté de musique, Université de Montréal (200, avenue Vincent d'Indy)	
Salle Serge-Garant (B-484)	
8:30am	Accueil et Inscription / Welcome and Registration
DEBUSSY ET LES INTERPRÈTES	
Président de séance / Session chair : Roy Howat	
9:00am	Caroline Rae, Cardiff University, UK Marius-François Gaillard's Debussy : performances and recordings – controversy and legacy
9:30am	Giuseppe Montemagno, Université Paris IV – Sorbonne, France En italien, puis en français : Arturo Toscanini dirige <i>Pelléas et Mélisande</i> à la Scala de Milan (1908-1925)
10:00am	Jocelyn Ho, State University of New York at Stony Brook, USA Debussy and late-Romantic performing practices : an investigation of Debussy's piano rolls of 1913
Local B-420	
10:30am – 10:45am Pause-Break	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY MÉLODISTE	
Président de séance / Session chair : Marie Rolf	
10:45am	Paul Dworak, University of North Texas, USA Debussy's vowel spaces in <i>Proses lyriques</i>
11:15am	James McGowan, Carleton University, Canada Signifying motives, middleground analysis, and the (re)interpretation of narrative in Debussy's « La Mort des amants »
11:45am	Michel Lehmann, Université Toulouse 2 – Le Mirail, France <i>Les Cinq Mélodies sur des poèmes de Charles Baudelaire</i> : comment s'éloigner du romantisme ?
Foyer de la salle Claude-Champagne / Claude-Champagne Foyer	
12:15pm – 1:30pm Lunch	
Salle Serge-Garant (B-484)	
DEBUSSY ET LES ARTS	
Président de séance / Session chair : Jean-Jacques Nattiez	
1:30pm	Muriel Joubert, Université Lyon 2 – Lumière, France L'art de la profondeur dans la musique de Debussy et la peinture : vers l'abolition de la perspective
2:00pm	Laure Bazin-Carrard, Université Paris IV – Sorbonne, France L'œuvre debussyste du peintre Ceri Richards (1903-1971)
2:30pm	Michel Duchesneau, Université de Montréal, Canada Debussy et l'estampe japonaise
3:00pm	Roy Howat, Royal Academy of Music, UK The <i>Œuvres complètes de Claude Debussy</i> 30 years on
Local B-420	
3 :45pm – 4:00pm Pause / Break	

Salle Serge-Garant (B-484)	
CONFÉRENCE DE CLÔTURE	
4:00pm	Denis Herlin, Université François-Rabelais de Tours, France Quatre nouvelles mélodies de jeunesse de Debussy
4:45pm	Clôture
Restaurant Le Contemporain – Musée d’art contemporain de Montréal (185 rue Sainte-Catherine Ouest)	
7:00pm	Banquet

Les chroniques musicales de Léo-Pol Morin : vecteur d'influence pour une réception québécoise de la musique de Claude Debussy

Paul Bazin
Université de Montréal, Canada

Résumé

À la fois pianiste, chroniqueur-musicographe, compositeur, pédagogue, le canadien Léo-Pol Morin compte parmi les personnalités marquantes d'une génération qui s'est consacrée à l'intégration et à la diffusion de la musique de la modernité dans le panorama culturel de la province du Québec. Tant en raison de la pratique de son métier d'interprète à l'échelle internationale que de ses écrits musicographiques dans quelques-uns des journaux les plus importants de la province, Morin s'est activement impliqué dans la promotion de la musique des compositeurs de la modernité française. Il accorde une attention particulière à la musique de Debussy, pierre angulaire d'une trinité formée par ce compositeur, Gabriel Fauré et Maurice Ravel. De quelle façon s'est-il fait vecteur de ce répertoire, quelles stratégies rhétoriques a-t-il employées pour le diffuser auprès du lectorat de ces journaux? Enfin, quels sont les contemporains ayant œuvré à ses côtés dans la modernisation de la culture musicale québécoise? Telles sont quelques-unes des questions qu'aborde cette communication.

Notice biographique

Détenteur d'un baccalauréat en interprétation du chant classique de l'Université de Sherbrooke (2010), Paul Bazin poursuit actuellement des études de maîtrise en musicologie sous la supervision de François de Médicis (Université de Montréal). Depuis 2009, il assiste le musicologue Jean Boivin dans ses recherches portant sur la création musicale contemporaine au Québec. Ses études de maîtrise concernent l'esthétique, la réception et l'application des méthodes contemporaines de composition dans les œuvres vocales du compositeur Serge Garant. Outre ses études en musicologie, Paul Bazin pratique la composition en autodidacte; ses œuvres ont notamment été jouées à l'Université de Sherbrooke.



L'œuvre debussyste du peintre Ceri Richards (1903-1971)

Laure Bazin-Carrard
Université Paris – Sorbonne, France

Résumé

Ceri Richards, mélomane et pianiste amateur d'origine galloise, fut particulièrement apprécié des critiques influents londoniens de son temps. C'est après la Seconde Guerre mondiale que les références musicales apparaissent avec plus d'importance dans son travail artistique dont la série des *Cathédrales englouties* (v. 1957-1967), inspirée du prélude éponyme de Debussy, est unanimement reconnue. L'ensemble de ce corpus, d'une grande richesse expressive, interroge le musicologue. Que nous montre Richards de la *Cathédrale engloutie* et des autres partitions debussystes choisies? Quels moyens picturaux utilise-t-il? Quelle nouvelle compréhension des pièces debussystes nous offre-t-il? Afin de répondre à ces interrogations et d'entrer dans la démarche créatrice du peintre, autour de la *Cathédrale engloutie* plus particulièrement, nous établissons une mise en relation des deux arts à partir des atmosphères harmoniques et des indications pianistiques de la partition de Debussy, que Richards qualifie lui-même de « très, très visuelles »¹.

Notice biographique

Laure Bazin-Carrard est agrégée d'éducation musicale (1994), diplômée du Conservatoire National de Région de Bordeaux et de l'École Normale de Musique Alfred Cortot en piano. Elle appartient au groupe de recherche « Musique et Arts Plastiques » au sein de l'OMF à l'UFR de Musique et Musicologie de l'Université Paris-Sorbonne. Elle a publié notamment un article sur Charles Blanc-Gatti (« Blanc-Gatti et Ravel », 1999) et deux articles sur Ceri Richards (« *Les Cathédrales englouties* de Ceri Richards : fragments d'analyses », 2008 ; « *Le Prélude de Debussy* du peintre Ceri Richards », 2011). Elle a soutenu sa thèse de doctorat sur *La musique dans la vie et l'œuvre de Ceri Richards*, sous la direction de Michèle Barbe, en janvier 2012.



¹ [...] I found [...] the atmospheric and mood of the instructions for the pianist [...] very, very visual.

Conversation de Ceri Richards (à propos de la *Cathédrale engloutie* de Claude Debussy) avec John Ormond pour le film, réalisé pour la télévision, *A Piano has Many Strings*, BBC Wales, 6 novembre 1969.

Claude Debussy et son ami portugais Francisco de Lacerda

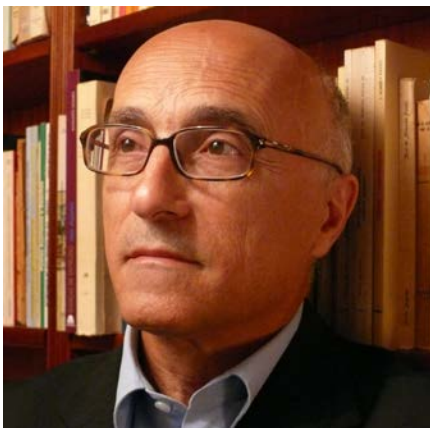
José Bettencourt Da Câmara
Universidade de Évora, Portugal

Résumé

Dans son livre *Francisco de Lacerda musicien portugais en France* (Paris, 1996), l'auteur de la communication considère qu'il faut distinguer dans le parcours de Francisco de Lacerda (1869-1934) ses relations avec Claude Debussy, alors que d'autres noms très importants y figurent tels que d'Indy, Ravel, Ansermet, Cortot, Falla. En prenant appui sur *Danse sacrée et Danse profane* que Claude Debussy a composée sur un thème emprunté à Lacerda, la communication mettra en valeur les croisements de la biographie des deux musiciens grâce à des documents inédits, réunis par l'auteur pendant presque tout son parcours de chercheur. Même si des traces d'influences diverses parcourent l'œuvre de Lacerda en tant que compositeur, même si sa personnalité artistique a été assez forte pour qu'on ne puisse pas le considérer comme un simple disciple du compositeur français, force est de reconnaître que ce dernier marquera le musicien portugais.

Notice biographique

Musicologue, professeur, José Bettencourt Da Câmara a fait ses études de musique (Orgue, Composition) à l'Instituto Gregoriano et au Conservatório Nacional (Lisboa), où il a reçu les diplômes supérieurs de Composition et de Chant. Diplômé aussi en philosophie et en théologie, il détient une licence en Histoire (Universidade de Lisboa), une maîtrise et un doctorat en philosophie Contemporaine (Universidade Nova de Lisboa). Membre du Chœur Gulbenkian de 1972 à 2000, ancien Président de Juventude Musical Portuguesa et directeur du Conselho Português da Música, professeur de Musicologie au Département de Musique de l'Universidade de Évora, il est l'auteur de nombreux livres et articles publiés en France et à l'étranger.



La présence multiforme de la répétition chez Debussy : intégration et dialectique du continu et du discontinu

Sylveline Bourion
Université de Montréal, Canada

Résumé

L'œuvre de Debussy frappe par la rupture qu'elle induit avec les canons formels hérités du passé. Cela est un fait couramment admis : Debussy serait presque parfaitement indifférent aux notions structurelles de symétrie, de retour, de thème. Pourtant, la récurrence, élément essentiel du discours musical, n'est pas absente de son œuvre, loin de là : au contraire sa mise en série démontre un emploi endémique de ce procédé. Cette communication envisage trois niveaux hiérarchiques distincts où nous observons des formes de répétition.

- Une première forme est celle de la **duplication**, procédé qui consiste à doubler presque systématiquement chaque élément musical, qu'il soit de l'ordre du motif ou de la phrase, avant d'enchaîner avec le suivant.
- Un autre niveau, celui que nous appellerons **thème structural**, intervient à un niveau hiérarchique supérieur : celui de l'œuvre elle-même, qui est souvent structurée par le retour d'un thème ou d'un motif à valeur thématique qui en vient ponctuer le déroulement, en en soulignant les principaux rouages structuraux.
- Enfin, un dernier niveau hiérarchique, encore supérieur au précédent, est celui de la **résurgence de quelques motifs**, qui réapparaissent d'une œuvre à l'autre et dont la découverte constitue en quelque sorte l'ébauche d'un glossaire des « mots debussystes » récurrents.

Notice biographique

Titulaire d'un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal sous la direction de Jean-Jacques Nattiez et de Dujka Smoje, Sylveline Bourion est l'auteure de travaux parus dans la revue *Musurgia*. Elle a récemment publié chez *Vrin* un ouvrage sur la stylistique de Debussy, consacré à l'étude d'un phénomène infime mais primordial, la duplication. Par ailleurs, elle enseigne la musicologie, la rédaction et l'histoire de la musique à l'Université de Montréal, et poursuit divers travaux littéraires, publiés chez *Contre-Jour*.



The impact of Debussy: contemporary U.S. composers speak

James R. Briscoe
Butler University, USA

Résumé

United States composers today have encountered Debussy's influence with a variety of responses. All the while, as Philip Glass expressed in 1997, « Everybody talks about the biggies—Stravinsky, Webern, Bartók, all those—but now I'm thinking more about Debussy. » The objective of this paper is to explore the impact of Debussy on compositional assumptions among living Americans. The study is based on recent interviews by the author with 19 foremost United States composers, from Joan Tower and Wynton Marsalis to Joseph Schwantner to John Corigliano. Its method, based on telephone and personal interviews, progresses in two stages: to learn at first hand composers' ideas that they say Debussy continues to instigate, and second to interpret remarks at times roundabout. Composers concur that his permission to launch unbounded exploration means the most. Debussy for nearly all provokes a world view, an unbounded exploration, a disinclination to hard agenda, a timbral form and options for continuation, building blocks continuously reformulated, and in George Crumb's terms Debussy as « *archeological* — as a child would, digging and discovering. »

Notice biographique

James Briscoe is Professor of Musicology at Butler University in Indianapolis. He earned the Ph.D. at the University of North Carolina-Chapel Hill. Briscoe's scholarship focuses on music by Debussy, that by women composers, and on music history teaching. *Debussy: A Guide to Research* (1990), *Debussy: Preludes for Piano* (critical edition, 1991), *62 Songs of Debussy* (1993), *Debussy in Performance* (contributing editor, 2000), the *New Historical Anthology of Music by Women* (2004) and the *Contemporary Anthology of Music by Women* (1997) are representative. He edited a contributed volume, *Vitalizing Music History Pedagogy* in 2010 and delivered a keynote address for the First International Symposium on Music History Teaching at the University of Sao Paulo in 2010.



Follow the leader : Debussy's contrapuntal games

Matthew Brown
University of Rochester, USA

Résumé

Debussy and counterpoint : the phrase seems counter-intuitive. Debussy is regarded as the quintessential harmonist, who flaunted conventional rules of voice leading. And yet, counterpoint was central to his education at the Paris Conservatoire : Debussy not only studied figured bass and fugue, but he also performed works, such as Bach's Chromatic Fantasy and Fugue. He also discussed music in contrapuntal rather than harmonic terms. In 1893 he remarked to André Poniowski : « The shaping of the music is what strikes you, and the arabesques crossing each other to produce something which has never been repeated : harmony formed out of melodies! » To demonstrate Debussy's extraordinary contrapuntal skills, this paper studies his treatment of two French nursery rhymes, « Nous n'irons plus au bois » and « Do, do, l'enfant do » in « La Belle au bois dormant » (1890), « Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois" » (1894), « Jardins sous la pluie » (1903), and *Rondes de printemps* (1910).

Notice biographique

Matthew Brown was born in London and studied at the Royal College of Music J.D., King's College (B. Mus.), Cornell University (M.A., Ph. D.), and Harvard University (Society of Fellows). His publications include three books – *Debussy's « Ibéria » : Studies in Genesis and Structure* (Oxford, 2003), *Explaining Tonality : Schenkerian Theory and Beyond* (Rochester, 2005), and *Debussy Redux. The Impact of His Music on Popular Culture* (Indiana, 2011) – and over thirty articles and reviews. His current projects include books on Baroque polyphony and music in horror films, as well as an edition of Debussy's *Pelléas et Mélisande* to accompany illustrations by P. Craig Russell.



De la musique « made in France » au Québec : Claude Debussy comme point de mire pour l'avancement des idées

Claudine Caron
Université du Québec à Montréal, Canada

Résumé

Au Canada français, entre 1900 et 1940, la musique de Claude Debussy devient naturellement un sceau synonyme de « musique moderne », que ce soit auprès de l'élite artistique et intellectuelle – membres de l'Encéphale, de l'Arche et du Casoar-Club – que des critiques musicaux et du grand public. Fondée sur un ensemble de concerts ayant contribué à dessiner la vie culturelle comme ceux offerts par Cédia et Victor Brault, Léo-Pol Morin, le Quatuor Chamberland, le Quatuor Dubois et la Société des Concerts symphoniques de Montréal, et ceux présentés par le Quatuor Kneisel et le pianiste Alfred Cortot, notamment, cette communication vise à comprendre la place esthétique, idéologique et symbolique de la musique de Debussy au cœur des discours sur la musique dans la presse de l'époque ainsi que dans l'historiographie québécoise. Comment l'œuvre de Claude Debussy participe-t-elle à l'avancement des idées sur la musique au Québec? Telle est la question au centre de nos préoccupations.

Notice biographique

Claudine Caron est spécialiste de l'histoire de la musique du Québec et du Canada, chercheuse postdoctorale au Laboratoire sur l'imaginaire du Nord (UQAM), rédactrice en chef des *Cahiers de la SQRM*, chargée de projets au Centre de musique canadienne et membre de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (UdeM). Elle a notamment fait paraître des articles et des recensions dans *Circuit, musiques contemporaines*, *Intersections*, *Les Cahiers de la SQRM*, *Paroles gelées* (UCLA) et *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*. Elle prépare l'édition intégrale du journal de Ricardo Viñes (OICRM) et une monographie sur Léo-Pol Morin (Leméac).



The composer's eye : interpretive lenses in Messiaen's analyses of Debussy

Timothy Cochran
Rutgers University, USA

Résumé

This paper explores the entangled relationship between analytical and compositional perspectives apparent within Messiaen's analyses of Debussy. Focusing mostly on his explications of *Pelléas et Mélisande*, I choose three of Messiaen's analytical concepts to explore within the context of his wider compositional practice : (1) the rhythm of dynamics, (2) dominant ninth-chords *avec la tonique à la place de la sensible*, and (3) inexact augmentation/diminution. What results from this inquiry is not a linear model of influence from analytical insight to compositional technique, but rather a view of Messiaen's analyses as interpretations made through particular lenses drawn from within and without Debussy's music. Just as Debussy left an indelible mark on how Messiaen would understand and create music, Messiaen's idiomatic approach to composition shaped what he discovered in analysis as well, including in works by Debussy.

Notice biographique

Timothy Cochran is a fifth-year Ph.D. student in Musicology at Rutgers, the State University of New Jersey. His current research focuses on Olivier Messiaen's analyses of Debussy's music in the posthumous *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tim's other research interests include music and narrative in the nineteenth century, topic theory, and popular music. Prior to his time at Rutgers, Tim received degrees in Music Theory from West Chester University and Temple University. Outside of academia, Tim remains an active church musician.



A debussyan genre : reflections on the « song triptych »

David J. Code
University of Glasgow, UK

Résumé

Debussy composed eight song triptychs between 1891 and 1913. Containing almost all the *mélodies* of these years, the series tracks his development from post-Wagnerian maturity to « late » style. While we have several fine readings of individual songs, the triptych form has received little focused analytical attention. One reason might be glimpsed in Susan Youens's assertion that these little cycles are not as « musically unified as [those] of Schubert, Schumann or Mahler ». Indeed the few existing studies generally emphasize textual links over musical ones, often in service of a narrowly « narrative » sense of unity. In this paper, I take a fresh look at the various kinds of textual and musical unity on view in this distinctively Debussyan form. Considered allegorically, the development of this genre can be read as an evolving response to the imperatives of modernist historiography, as experienced by one influential composer at a pivotal phase of its ascension.

Notice biographique

David J. Code is Lecturer in Music at the University of Glasgow. Previously, he taught at Stanford University on a Mellon Postdoctoral Fellowship, and at Bishop's University in Québec. His articles on Debussy, Mallarmé and Stravinsky have appeared in leading journals including *JAMS* and *19th-Century Music*; his critical biography of Debussy was published by Reaktion Press in 2010. In 2010-11 he was awarded an AHRC Research Fellowship to support work on a monograph about Debussy and modern listening. Recently he has also begun working on music in film, notably the use of pre-existing compositions in the works of Stanley Kubrick.



Claude Debussy : modèle à suivre ou à éviter?

La réception du maître français par Alfredo Casella

Justine Comtois
Université de Montréal, Canada / EHESS-CRAL, France

Résumé

Tout au long de sa carrière de compositeur, Alfredo Casella (1883-1947) semble faire un cas particulier du maître français Claude Debussy. Lors de sa période de formation en France (1896-1915), Debussy est une source d'inspiration majeure pour le jeune compositeur en quête d'un style qui lui soit personnel. De retour en Italie, Casella encourage les jeunes compositeurs à s'inspirer des techniques européennes, incluant celles de Debussy, pour moderniser la musique instrumentale italienne. Cependant, avec la mise de l'avant du passé musical italien, pour la création d'un art national, Casella adopte progressivement une position différente, voire diamétralement opposée, face à la musique de Debussy. Le compositeur français n'est alors plus un modèle, ni même, comme le propose le titre de ce colloque, un « rêve pour les générations futures », mais plutôt, si l'on en croit Casella, l'auteur d'un langage tout à fait incompatible avec « l'esprit profondément italien ». Nous proposons une étude de nature critique, historique et esthétique d'œuvres de Casella datant de 1902 à 1930. Nous tenterons d'établir un lien méthodologique entre les affirmations et les opinions dans les écrits de Casella et leur application dans ses compositions par l'entremise de l'argumentation développée par le musicien.

Notice biographique

Justine Comtois a complété sa maîtrise en Musicologie sous la direction de François De Médicis en 2007 durant laquelle elle a effectué un stage de quatre mois au Fond d'archives Alfredo Casella de la Fondation Giorgio Cini de Venise auprès du professeur Giovanni Morelli. Boursière du FQRSC, elle a complété un doctorat en Musicologie en cotutelle entre l'Université de Montréal (sous la direction de Michel Duchesneau) et l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (sous la direction d'Esteban Buch). Justine Comtois a soutenu sa thèse intitulée *Nationalisme et cosmopolitisme chez Alfredo Casella (1883-1947)* en septembre 2011. Depuis septembre 2010, elle est membre du comité de rédaction de la Revue en ligne *Transposition. Musique et sciences sociales*, mise sur pied par des doctorants du Centre de Recherche sur les Arts et le Langage de l'EHESS.



Debussy's cakewalk : race, modernism and music in fin-de-siècle Paris

James Deaville
Carleton University, Canada

Résumé

This paper explores the four works based on black cultural material by Debussy from the perspective of the contemporary debate over the cakewalk in French culture and society. After a brief historical consideration of the dance's rôle in fin-de-siècle Paris, we query how Debussy came into contact with the cakewalk. The composer himself reports little about how the dance contributed to the genesis of the works, but given his predilection for the Nouveau Cirque, for example, it is possible to speculate based on a reconstruction of the theatre's repertory. Rather than attributing to the composer a particular subject position regarding blacks and their culture through his appropriation of the cakewalk, we will then explore what it meant for Debussy to align himself with those elements of Parisian society that embraced the dance form and its music. However, as we shall see in the case of Debussy and his Parisian milieu, the modernist adoption of the cakewalk was fraught with problematic constructions of race, which cannot be ignored.

Notice biographique

James Deaville is a Professor in the School for Studies in Art and Culture : Music at Carleton University. Most recently he has edited a collection of essays for Routledge (*Music in Television : Channels of Listening*, 2011), and he has also published books for Schott and Pendragon. He has published extensively about music and media, music and race, Liszt and Wagner in (among others) *JAMS*, *Journal of the Society for American Music*, *Journal of Musicological Research* and *Notes*, and has contributed chapters of books published by Oxford, Cambridge, Routledge, Chicago, Princeton, Yale, Rochester, Ashgate, Continuum, and Boehlau.



Debussy's absolute pitch and choice of keys

Mark DeVoto
Tufts University, USA

Résumé

The remarkable flexibility of Debussy's tonal language included a capacity for free and instantaneous modulation between even the most distantly related keys. At the same time, his practice reveals a definite predilection for certain keys, and for signaling certain preferences by the use of specific key signatures. The relationship of C-sharp minor and E major, combined into a bifocal superkey, is at the heart of the structure of the *Prélude à l'après-midi d'un faune*, to cite only one of the most familiar examples. More complex relationships are found in works of larger scale, especially *La Mer* and *Pelléas et Mélisande*, with C-sharp major and D-flat major in parallel but different roles that are often symbolic as well as structural. Such relationships reinforce the idea that Debussy's sense of structure was often governed by absolute-pitch considerations.

Notice biographique

Mark DeVoto, composer and writer, trained at the Longy School of Music, Harvard College and Princeton University, and taught at Reed College, the University of New Hampshire, and Tufts University before his retirement from teaching in 2000. A prolific writer on analytical topics, he edited the revised fourth (1978) and fifth (1987) editions of Walter Piston's *Harmony*, and the critical edition of Alban Berg's *Altenberg Lieder*, op. 4. His *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music* was published in 2004 by Pendragon Press; his *Schubert's Great C major: Biography of a Symphony* will be published this year.



Debussy et l'estampe japonaise

Michel Duchesneau
Université de Montréal, Canada

Résumé

C'est au milieu du XIX^e siècle que l'Occident découvre le Japon alors que le pays s'ouvre au commerce avec l'Europe et l'Amérique. Les échanges commerciaux avec le Japon s'accompagnent de la découverte de l'art japonais qui suscite un véritable engouement de la part des artistes. Le japonisme s'étend rapidement à la littérature, la peinture et la musique pour atteindre son apogée à la fin du siècle avec, comme œuvre musicale emblématique, l'opéra *Madame Butterfly* de Puccini. Dans le cadre de cette conférence, nous nous intéresserons à l'influence du japonisme sur l'œuvre de Claude Debussy. Au-delà du goût du compositeur pour les japoneries, nous nous interrogerons sur l'apport esthétique de l'art japonais et plus particulièrement celui de l'estampe japonaise dans le processus créateur du compositeur. C'est une image inspirée d'une estampe d'Hokusai, *L'Intérieur du flot en face de Kanawaga*, que le compositeur choisit pour illustrer la partition de *La Mer*. Ce fait n'est pas anodin et témoigne certainement du lien qui existait dans l'esprit du compositeur entre sa musique et l'œuvre de l'artiste japonais. Nous aborderons de façon comparative les questions de stylisation, de couleur, de rythme et d'équilibre.

Notice biographique

Professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et titulaire de la chaire en musicologie de l'Université de Montréal, Michel Duchesneau est l'auteur du livre *L'avant-garde musicale en France et ses sociétés de 1871 à 1939* (Mardaga, 1997), co-éditeur des collectifs *Musique et modernité en France* (PUM, 2006), *Musique, art et religion dans l'entre-deux-guerres* (Symétrie, 2009), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste* (VRIN, 2010), d'articles et de conférences sur la musique française de la première moitié du XX^e siècle. Appuyé par des subventions de recherche du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Fond Québécois de recherche sur la société et la culture, il a réalisé deux volumes consacrés aux écrits du compositeur et pédagogue français Charles Koechlin (Vol I *Esthétique et langage musical*, Vol II *Musique et société* Mardaga, 2006 et 2009). Rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines* de 2000 à 2006, son intérêt pour l'étude des courants musicaux d'avant-garde l'a mené à publier sur la création musicale québécoise et sa réception. Depuis 2004, il dirige l'*Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique* (OICRM). En 2007, il crée avec Valérie Dufour, chargée de recherche au Fond national de recherche scientifique belge, le Réseau International d'étude des écrits de compositeurs (RIEEC).



Debussy's vowel spaces in *Proses lyriques*

Paul Dworak
University of North Texas, USA

Résumé

The first three formants of each French vowel form a nonlinear three-dimensional space $F1 \times F2 \times F3$, with schwa (ə) as its virtual center or point of lowest energy, and i, y, a, and u as its vertices. Within the songs of *Proses lyriques*, Debussy explores this formant space by creating motives from vowel sequences in the lyrics of the songs. Some vowel motives correspond with specific pitches or intervals in the melody and are used consistently with those sung motives. Vowel intervals characterized by large distances in formant space imply a large energy change that often reinforces the natural accentuation of syllables in the melody and words, or that may correspond with large intervals in the melody. Conversely, Debussy uses vowel intervals of lesser energy, those between vowels close to each other in formant space, to vary vowel timbres when the pitch of the melody remains constant on successive syllables. To reinforce the meaning of the words, he prolongs vowel motives by inserting sequences of lesser energy change, and he contrasts groups of vowels with each other so that they function as complements in vowel space. Debussy voices chords in the piano so that their spectra smoothly flow into sung vowels by a process of addition and subtraction of harmonics. The result is a tight integration among melody, harmony, rhythm, texture, and vowel motives that captures the meaning of the texts that constitute *Proses lyriques*.

Notice bioraphique

Paul Dworak is a Professor of Music Theory at the University of North Texas. He is co-author with Robert Ottman of *Basic Ear Training Skills* and author of the software accompanying this text. He has authored papers on music cognition, computer-based instruction, and the music of Lutoslawski, and he received a grant to study the representation of colors in the harmonic language of Olivier Messiaen. He was the recipient of a grant from the National Institute of Education to study the teaching of musical creativity, and he recently was funded to implement experiential learning activities in undergraduate online music theory instruction. He has served on the faculty of the University of North Texas since 1979, and during part of that time also served in various administrative capacities.



Résonances debussystes dans les mélodies d'Arthur Honegger

Stéphan Etcharry

Université de Reims Champagne-Ardenne, France

Résumé de conférence

De nationalité suisse et de culture germanique, profondément marqué par Bach et Beethoven, l'un des compositeurs emblématiques de la « polytonie » – ainsi qu'il la nommait lui-même –, Arthur Honegger (1892-1955) a connu une véritable révélation en découvrant la musique de Debussy. Il est, semble-t-il, le seul compositeur du Groupe des Six qui révèle une intégration aussi claire et maîtrisée de l'influence stylistique debussyste dans ses propres compositions de jeunesse. Celle-ci représente en quelque sorte chez lui une phase d'émancipation et de transition entre ses travaux académiques d'étudiant au Conservatoire et les propositions plus personnelles d'un compositeur en quête de modernité. L'analyse approfondie du *corpus* des mélodies écrites durant la Grande Guerre (*Trois Poèmes de Paul Fort*, *Six Poèmes d'Apollinaire*, *Nature morte*) tentera ainsi de mettre en lumière la pénétration de traits stylistiques chers à Debussy et les modalités de leur mise en œuvre dans le corpus étudié.

Notice biographique

Docteur en musicologie et agrégé de musique, Stéphan Etcharry est maître de conférences à l'Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA). Il travaille principalement sur la musique française au tournant des XIX^e et XX^e siècles, et plus particulièrement sur l'hispanisme (Henri Collet notamment). Derniers articles : « *En torno a la presencia del Quijote en la canción francesa y francófona (1950-2005)* », « Intertextualité et dramaturgie dans *Le Toréador* (1849) d'Adolphe Adam », « La "Dame des Six" à la Comédie-Française : Germaine Tailleferre et la musique de scène de *Madame Quinze* (1935) », « Reynaldo Hahn et la Grande Guerre ».



Bridging musical worlds : arrangements of works by Debussy in the repertoire of the Sousa Band

Tobias Fasshauer
Humboldt-Universität zu Berlin, Germany

Résumé

As is generally known, Claude Debussy's cakewalk-inflected compositions are a response to the ragtime craze that was stimulated in Paris by the performances of the American « March King » John Philip Sousa and his band in 1900 and 1903. Far less familiar is the fact that the Sousa Band in turn played a handful of transcriptions of works by Debussy in later years. These arrangements seem to represent the highest degree of sophistication and modernity that could ever be found in the programmes of this popular ensemble. Focusing on arrangements of the *Prélude à l'après-midi d'un faune* by Sousa and of *La Cathédrale engloutie* by Herbert L. Clarke (both written in 1921), this paper aims to demonstrate that the adaptation of Debussy's works for wind band could only partially build on the contemporary standards of scoring for this medium. Thus, arranging Debussy for band did not only mean crossing borders in a social and aesthetic sense but also in a technical one.

Notice biographique

Tobias Fasshauer studied musicology and theatre studies, in addition to music education (main subject music theory) in Detmold and Berlin, Germany. From 1997 to 2010 he was research assistant on the Hanns Eisler Complete Edition. He is co-editor of the new critical edition of Eisler's Collected Writings and editor of Eisler's *Chamber Symphony*. In 2005 he completed his doctoral dissertation on the subject of Kurt Weill's song style at the Technical University Berlin. He is currently working as a freelance scholar, composer and arranger in Berlin. Since November 2011, he is employed as a lecturer (*Lehrkraft für besondere Aufgaben*) for music theory and musicology at the Humboldt-Universität zu Berlin.



***Paysage sentimental* : « si doux, si triste, si dormant... »**

David Grayson
University of Minnesota, USA

Résumé

Like a number of early Debussy songs, *Paysage sentimental* exists in multiple versions. It appears in a manuscript collection (the Vasnier Songbook), and was published in successively revised versions : first in a journal and then in a collection of three *mélodies*. A comparison of these three versions, which span almost twenty years, reveal differences connected both to Debussy's developing style and to progressive shifts in the intended performers and audience —from a private work whose realization depended on his participation to one directed to the broader public. Debussy attached an impossibly early date of composition to the « definitive » publication, thereby insisting that it be received as an early work rather than representative of his current style. Such anxiety, a consequence of Debussy's self-image as a progressive composer, recurred periodically during his career. The three song versions, each problematic in its own way, will also be considered from an editorial perspective.

Notice biographique

David Grayson, professor of musicology at the University of Minnesota, earned his PhD at Harvard and studied with Nadia Boulanger. The author of *The Genesis of Debussy's « Pelléas et Mélisande »*, he is on the editorial board of *Cahiers Debussy* and contributed to the Cambridge Opera Handbook on *Pelléas*, *Debussy Studies*, *Debussy and His World*, *The Cambridge Companion to Debussy*, *Rethinking Debussy*, and *Music, Theater, and Cultural Transfer : Paris, 1830-1914*. His edition of *Pelléas* for the *Œuvres Complètes* involved collaboration with Pierre Boulez, Claudio Abbado, and John Eliot Gardiner. He contributed to *Mozart's Piano Concertos : Text, Context, Interpretation*, and wrote the Cambridge Music Handbook *Mozart : Piano Concertos Nos. 20 and 21*.



Debussy vu par Jean Cocteau

Malou Haine
Université Libre de Bruxelles, Belgique

Résumé

Depuis les délicieux aphorismes du *Coq et l'Arlequin* en 1918, Cocteau a été considéré comme un opposant à l'esthétique de Debussy, car il trouvait « trop de sauce » dans sa musique, comparée à celle dépouillée à l'excès d'un Erik Satie : « On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans la brume Wagner, mais on y attrape mal », écrivait-il notamment. Or si l'on étudie avec attention l'ensemble des écrits de Cocteau sur la musique, on constate certes que le poète s'est positionné comme un défenseur de Satie et du Groupe des Six, mais que très rapidement, il n'a cessé de clamer son admiration pour l'auteur de *Pelléas*. Ses écrits visent à justifier sa position d'antan par un emportement exubérant d'une jeunesse qui désirait se dégager de la présence trop lourde de ce « colosse de charme » afin de voir s'engager la musique française dans une nouvelle voie. Dès son allocution au premier concert des Six, en novembre 1920, Cocteau la termine par un poème de deux quatrains *À la mémoire de Claude Debussy*. Plusieurs autres hommages à Debussy ont suivi.

Notice biographique

Malou Haine est Professeur à l'Université Libre de Bruxelles et Chargée de mission auprès de la Politique Scientifique Fédérale (Belgique), après avoir dirigé pendant seize ans le MIM (Musée des instruments de musique). Visiting Professor à Urbana-Champaign en 1986, elle a aussi enseigné à l'École Normale Supérieure de Paris (1991, 1993 et 1998). Elle est l'auteur ou coauteur d'une vingtaine d'ouvrages et en a dirigé une vingtaine d'autres. Ses sphères de recherche portent sur la vie musicale en France et en Belgique de 1750 à 1940. Parmi ses sujets de prédilection, on peut notamment citer : Jean Cocteau et la musique, Franz Liszt, les correspondances de musiciens, etc. En collaboration avec Michel Duchesneau, elle dirige la nouvelle collection « *MusicologieS* » (Vrin, Paris), après avoir dirigé seule « *Musique/Musicologie* » de 1985 à 2006 (Mardaga, Liège) et « *Perpetuum mobile* » de 2007 à 2009 (Symétrie, Lyon).



Quatre nouvelles mélodies de jeunesse de Debussy

Denis Herlin

Université François-Rabelais de Tours, France

Résumé

Depuis la découverte de deux *Nuits blanches* (1898), l'imposant corpus des mélodies de Debussy vient de s'enrichir de quatre nouvelles mélodies datant des années 1881-1882 : *L'Archet* (poème de Charles Cros), *Le Matelot qui tombe à l'eau* [*Chanson triste*] (poème de Maurice Bouchor), *Romance* [*La Fleur des eaux*] (poème de Maurice Bouchor) et *Les Elfes* (poème de Leconte de Lisle). Bien que *L'Archet* eût été publié en 1992 d'après une copie incomplète figurant dans un carnet d'esquisses, les trois autres n'étaient connues que par des fragments appartenant à ce même carnet. Si les trois premières sont de proportion habituelle, la dernière, *Les Elfes*, contraste par sa longueur (175 mes.) et son souffle épique. Après avoir étudié le choix des textes poétiques mis en musique et la datation de cet ensemble, il s'agira d'analyser les liens qui unissent ces quatre manuscrits au carnet d'esquisses, témoignage des recherches musicales que le jeune Debussy entreprenait alors, sans doute en marge de sa formation au Conservatoire.

Notice biographique

Denis Herlin, directeur de recherche au CNRS à l'IRPMF, est l'auteur de trois catalogues de fonds musicaux, des t. 1 et 2 du *Catalogue thématique des œuvres de Jean-Philippe Rameau* avec Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau, d'une série d'articles sur la musique baroque française et sur l'œuvre de Claude Debussy, ainsi que de plusieurs éditions critiques, notamment les *Pièces de clavecin en concerts* de Rameau (avec Davitt Moroney) et les *Nocturnes* de Debussy. Rédacteur en chef des *Œuvres complètes de Debussy* depuis 2002, il a publié avec François Lesure l'édition de la correspondance générale de Debussy.



Debussy and late-Romantic performing practices : an investigation of Debussy's piano rolls of 1913

Jocelyn Ho

State University of New York at Stony Brook, USA

Résumé

Claude Debussy (1862–1918) is often regarded as a post-Romantic composer; yet, the Romantic piano tradition of Franz Liszt and Frédéric Chopin was very much part of his milieu. While Debussy's compositional style was certainly radical, was this true of his pianism? Written texts about Debussy's performances and supposed preferences are often contradictory or inadequate; a comprehensive analysis of Debussy's piano-roll recordings is needed and will be presented in this paper. The computer application *Sonic Visualiser* and other statistical tools will be used to aid with the analysis. The way in which Debussy's performing practices affect musical meaning will be investigated using Robert Hatten's semiotic theory of marked oppositions and tropes. The investigation of the piano rolls reveals that Debussy firmly upheld late-Romantic performing traditions. His performing practices significantly impact on musical meaning, which is at times different to that implied by the score. These findings raise issues that challenge the current perception of Debussy's piano music and its interpretation.

Notice biographique

Hailed as an artist possessing « a surprisingly unrelenting physical technique » (*The Australian*) and « drawing unbelievably beautiful sonorities from the piano » (*2MBS Magazine*), Jocelyn Ho is one of the leading young pianists in Australia. She has won major piano competitions in Australia and overseas, including the first prize in the 2010 Australian National Piano Award. As a theorist, Jocelyn Ho has published papers in the *American Mathematical Monthly* and the Springer LNAI series, and has presented internationally, including the 2011 Third International Conference of Mathematics and Computation in Music held at IRCAM, Paris. She is currently completing a doctorate with Gil Kalish at Stony Brook University. Jocelyn Ho is a Young Steinway Artist.



The *Œuvres complètes de Claude Debussy* 30 years on

Roy Howat
Royal Academy of Music, UK

Résumé

This address considers the 30-year history (already!) of the *Œuvres complètes de Claude Debussy*, and what we as scholars and musicians have learnt from it. Has the edition caused notable shifts in performance and editorial practice? If so, are they desirable ones, and how do we decide that? These queries prompt an appraisal of decisions taken in the course of the edition so far, and of ways in which it may have developed existing editorial practice. Minor departures from our editorial model (initially based on the Bärenreiter Berlioz edition) have been prompted by characteristics peculiar to Debussy's music and sources, ranging from Debussy's recorded performances to his peculiarities of musical notation, some of which were subjugated to standard engraving and printing conventions in prior editions. The *Œuvres complètes de Claude Debussy* have thus marked out new editorial territory by actively taking on board such sources and revisions of notational convention.

Notice biographique

Roy Howat is known as both scholar and pianist. One of the founding editors of the *Œuvres complètes de Claude Debussy*, he has edited four volumes of piano music in the series. His other critical editions include a Dover volume of Chabrier piano music and a larger series of Fauré's music for Peters edition. His books include the influential *Debussy in proportion* (Cambridge UP, 1983) and the more recent *The Art of French piano music* (Yale UP, 2009); his recordings include major piano and chamber works by composers including Debussy, Chabrier, Fauré and Pierné. He holds the post of Keyboard Research Fellow at the Royal Academy of Music, London.



The poetics of dénouement in Act III Scene 1 of *Pelléas et Mélisande*

Brian Hyer
University of Wisconsin at Madison, USA

Résumé

At the beginning of Act III Scene 1 of *Pelléas et Mélisande* (1895), Mélisande stands alone at a window in one of the castle towers, singing as she combs out her long, radiant hair. True to the promise of her song, Pelléas enters the garden and urges her to lean forward and touch her hand to his. As she does, her hair tumbles down from the window and unfolds, in slow motion, onto Pelléas below. In the opera's most notorious tableau, Pelléas bathes in her hair, sending kisses along its tresses to Mélisande above. As an « imitation of an action », the scene literalizes Aristotle's division of tragedy into an entangling (*desis*) and unraveling (*lisis*), a dialectic that also structures the musical narrative. As sensational (and overdetermined) as the dramatic imagery is, the music is mimetic on another, deeper level, presenting us with a sensuous image of the subjective experience of its listeners.

Notice biographique

Brian Hyer is Professor of Music at the University of Wisconsin – Madison. His research involves the construction (and reconstruction) of historical modes of cognition for music of the eighteenth, nineteenth, and twentieth centuries, an initiative that blurs boundaries between music theory, music history, and music criticism. A forthcoming book, *Figuring Music*, contextualizes the music of Bach, Rameau, Mozart, Schubert, and Wagner within and against contemporaneous cultural practices, from artificial perspective and landscape to stage design and stereoscopic photography; from natural history and human physiognomy to plant genetics and evolutionary biology; from mathematical logic and non-Euclidean geometry to political economy, cultural geography, and psychoanalysis.



L'art de la profondeur dans la musique de Debussy et la peinture : vers l'abolition de la perspective

Muriel Joubert
Université Lyon 2 – Lumière, France

Résumé

Parmi les nombreuses allusions à la notion d'espace dans l'œuvre de Debussy, certaines se rapportent à l'idée de profondeur (« déplacement du centre de gravité » selon Bayle, « fond et figure » selon Boucourechliev). Or, au même moment dans l'art pictural, la perspective – codage plus ou moins rigoureux de la profondeur né à la Renaissance – est progressivement remise en question. L'évolution de la perception de la profondeur dans la musique de Debussy semble coïncider avec la modification progressive de l'expression de la profondeur dans la peinture. La perspective, picturale ou sonore, serait-elle ainsi abandonnée au profit d'autres systèmes de représentation ? Cette étude comparée, centrée sur l'analyse du répertoire pour piano et des œuvres picturales qui s'échelonnent de l'impressionnisme au cubisme, est guidée par une approche psychoacoustique voire phénoménologique. Surgit alors l'évidence de l'interdépendance de la temporalité à la profondeur, à l'intérieur de laquelle l'être humain n'est plus au centre, comme déplacé du point unique fixé par la perspective.

Notice biographique

Muriel Joubert, docteur en musicologie et auteur d'une thèse intitulée *Matière, Espace, Temps. L'œuvre de Debussy à la rencontre des arts et des lettres*, est professeur agrégé à l'Université Lumière Lyon 2 (France). La réflexion d'esthétique comparée qu'elle mène sur la période artistique de Debussy à partir d'une approche qui combine perception et analyse, et touche ainsi à la psychoacoustique, lui a permis d'élargir ses recherches à la musique du 20^{ème} siècle. A la suite d'articles importants sur Ligeti, Muriel Joubert mène actuellement un travail plus général sur la notion de profondeur en musique, dans la période qui s'étend de la fin du 19^{ème} siècle à aujourd'hui.



« Bent scales and stained glass attitudes » : critical reception of Debussy's music in the United States, 1884-1918

**Sylvia Kahan
City University of New York, USA**

Résumé

While the musicological literature has dealt extensively with French critical and press reception of Debussy's music during the composer's lifetime, no similar in-depth study has been done of contemporaneous critical attitudes in the United States towards Debussy or his *œuvre*. Through a study of articles in newspapers and music journals from 1884 (the year that Debussy won the Prix de Rome) through 1918 (the year of his death), I propose to examine trends in writings about Debussy's music by American critics and the influence that these writings may have had in shaping public perception of the composer in particular and modernist music in general. Shifts in critical language over the course of these thirty-odd years signify the evolving acceptance of Debussy's « ultra-modern » works into the mainstream of twentieth-century repertoire. My study will focus on critical reception of 1. First American performances of the *G-minor String Quartet* by the Kneisel Quartet (1901-04) ; 2. First American performances of Debussy's major orchestral works in New York, Boston, and Chicago (1904-09) ; 3. Vincent d'Indy's five-city tour with the Boston Symphony (1905) ; 4. New York performances of *Pelléas et Mélisande* (1908, 1918). Additionally, the study will examine early essays on Debussy's aesthetic ideas (e. g. Lawrence Gilman's works), press notices of the first American publications of Debussy's music, and the first interviews by American reporters of the composer.

Notice biographique

Sylvia Kahan is Professor of Music at the City University of New York, where she is a member of the Piano and Musicology faculties. She has performed as concerto soloist, recitalist, and chamber musician in all of New York's major halls and throughout North America and Europe. As a musicologist, Sylvia Kahan specializes in 19th- and 20th-century French music and culture. Her two books, *Music's Modern Muse* (also published in french) and *In Search of New Scales* (both published by University of Rochester Press) have received high critical praise. Sylvia Kahan earned degrees from the Oberlin Conservatory, Michigan State University, and the CUNY Graduate Center, and continued her studies with renowned pianist Richard Goode. She served two terms as President of the American Musicological Society-New York Chapter and is currently a member of the AMS Council.



Writing early Debussy in interwar France

Barbara Kelly
Keele University, UK

Résumé

The paper examines the first initiatives to interpret Debussy's early career. Prunières devoted a special issue of his journal, *La Revue musicale*, to « La Jeunesse de Claude Debussy » in 1926, which consisted of extracts of his correspondence with Mme Vasnier, unpublished early songs, and numerous testimonies from peers, such as Robert Godet and Maurice Emmanuel, as well as a critique of Debussy's unpublished early songs by Charles Koechlin. The volume initiated a number of important controversies. First, Prunières challenged Emma Debussy's wish to « correct » the youthful composer's unsophisticated letters. Second, Maurice Emmanuel and Koechlin disagreed over whether Debussy's genius was nascent or evolved over time. Finally, the critic and biographer Léon Vallas challenged the value of the unpublished songs, initiating a disagreement that re-emerged in « L'Affaire Prunières-Vallas » in *La Revue musicale* (1934). At stake was what image of Debussy should be left for posterity.

Notice biographique

Barbara Kelly is Professor of Musicology at Keele University, UK. She specialises on French music of the late nineteenth and early twentieth century. She is author of *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud* (Ashgate 2003), and is contributing editor of *French Music, Culture, and National Identity* (Rochester, 2008), and *Berlioz and Debussy, sources, contexts and legacies* (Ashgate, 2007) with Kerry Murphy. She has written articles and chapters on Debussy, Ravel and Les Six. In 2008 she received British Academy funding to work on the Léon Vallas Archives in Lyon. She is currently completing a monograph on *French Musical Modernism (1913-1939)*, supported by an Arts and Humanities Research Council Fellowship.



Personal reflections on Debussy 1862-2012 : has the barrel run dry?

Richard Langham Smith
Royal College of Music, UK

Résumé

It would be blinkered to claim that the only advances in our understanding of Debussy since his centenary in 1962 have come from musicology. This keynote takes a wider view, focussing on some important documentary and disciplinary advances but also stretching wider. Performers have also advanced our understanding of Debussy as have interpreters of *Pelléas*, in particular producers who have found new interpretations, sometimes grafted on to the original, sometimes quite foreign. And for the first time, some of us have had opportunities to see *Pelléas* as a play in several eye-opening performances in France and Belgium. Performance-practice has also thrown some light on Debussy's music as have reissues of early recordings and the composer's piano rolls. But the net can stretch wider. Haven't new readings of the poetry Debussy set also deepened our understanding of the impetuses behind Debussy's texted music (if not untexted too)? Studies of Baudelaire, Verlaine and Mallarmé (not to mention Maeterlinck) have developed considerably. And new approaches to such issues as Analysis, Cultural and Sociological studies and reception history have also expanded our view. A thorough and comprehensive study of all such advances would be beyond the scope of any talk: Richard Langham Smith, just starting out on a Debussy quest in 1962, and guided in first thoughts by Edward Lockspeiser, presents a personal overview of the past 50 years.

Notice biographique

RLS went on to study Music at York University where he specialised in Baroque Music and studied the Harpsichord. He gained a Dutch Government scholarship to study at the Amsterdam Conservatory while simultaneously researching the writings of Debussy, of which he published an English edition in 1977. He performed with several Baroque groups and continued work on French Music with books on *Pelléas et Mélisande* (The Cambridge Opera Guide); a book of Debussy Studies; and more recently *French Music since Berlioz*. His reconstruction of Debussy's « other » opera *Rodrigue et Chimène* opened the new Opéra de Lyon in 1993, and his new edition of *Carmen* has recently been used for a run of performances by Sir John Eliot Gardiner at the Opéra-Comique and in Granada and recorded on DVD. In 1994 he was admitted to the Ordre des Arts et des Lettres at the rank of Chevalier. He is currently Research Professor of Music at the RCM and chair of the « Words and Music » Undergraduate programme at the Open University.



Les Cinq Mélodies sur des poèmes de Charles Baudelaire : comment s'éloigner du romantisme ?

Michel Lehmann
Université Toulouse 2 – Le Mirail, France

Résumé

Conformément à l'hypothèse de travail que nous adoptons depuis plusieurs années dans le cadre de notre recherche autour de la mélodie française de la fin du 19^e siècle – une mélodie française prolonge le poème, parfois recomposé, mais élevé à un statut poético-musical où l'énonciation renforcée par la signifiante musicale décuple la portée de l'énoncé –, nous tenterons de montrer comment Debussy prend en charge la proposition baudelairienne d'un romantisme renvoyé dans le monde du souvenir. Baudelaire ayant privilégié le ton lyrique comme vecteur principal de son opération de distanciation, nous présenterons selon la méthode des unités rhétoriques pertinentes proposée par la stylistique française un relevé des figures lyriques créées par le poète et prises en compte par le musicien. Le relevé des figures musicales de style lyrique montre en effet que Debussy a suivi le projet baudelairien d'une forte fossilisation de leur contenu et d'une nette délimitation de leurs contours. Au-delà du projet esthétique et théorique repris par Debussy, les *Cinq Mélodies sur des poèmes de Charles Baudelaire* nous proposent un renouvellement de la configuration normative de la mélodie française, celle d'une voix conventionnellement accompagnée au piano déclamant par le chant un poème.

Notice biographique

Maître de conférence à l'Université Toulouse II-Le Mirail, Michel Lehmann a d'abord entamé une carrière de concertiste et de chef d'orchestre international. Ancien directeur musical de l'Opéra de Dijon, il a été directeur du département de Musique de l'Université de Toulouse II. Il dirige actuellement l'Institut de Recherche Pluridisciplinaire en Arts, Lettres et Langues de cette même université (IRPALL). Depuis janvier 2011, il dirige également le centre culturel *La Fabrique culturelle*, situé en plein campus toulousain, favorisant particulièrement une programmation artistique de rencontres et d'échanges entre artistes, chercheurs et étudiants. Ses premières recherches scientifiques ont été consacrées à l'influence du drame romantique français sur l'opéra italien de la fin du *primo ottocento*. Depuis, il dirige un groupe de recherche au sein de l'institut IRPALL qui travaille le répertoire de la mélodie française de la fin du 19^e siècle avec des outils poético-musicaux inspirés de la stylistique et de la linguistique.



***La Boîte à joujoux* : thinking outside/inside the (toy) box**

Gregory Marion
University of Saskatchewan, Canada

Résumé

Emile Vuillermoz's storyboard for the 1936 « cinéphonie » rendition of *Children's Corner* bears a striking resemblance to André Hellé's scenario for *La Boîte à joujoux*, a *ballet pantomime* upon which Hellé and Debussy collaborated in 1913-14. Debussy did not live to see *La Boîte* staged, and thus reference to the visual chronicle of Vuillermoz's piece casts an intriguing light on the prospective world of the Hellé/Debussy project; but more purposefully, the connection helps to expose a darker undercurrent in *La Boîte*, one intent on discrediting the wildly successful Ballets Russes : from this perspective Debussy's inner agon contradicts the outer frivolities of *La Boîte*, for he sets his penetrating gaze on *Petrushka*, a point exposed in the paper on levels ranging from unnerving moments when musical cross-referential threads are subversively treated through collage and other means, to forms of negation achieved by Debussy's misalignment of characters and mise-en-scènes in the two ballets.

Notice biographique

Gregory Marion is an Associate Professor of Music and is currently the Acting Department Head in Drama at the University of Saskatchewan. Marion earned a Ph.D. in Music Theory from the University of Michigan, a Mmus degree from the University of Alberta, and a Bmus from the University of Western Ontario. Marion's areas of expertise include European music of the late 19th and early 20th centuries, and especially the music of Claude Debussy, with a secondary interest in the music of Franz Schubert. He has published various articles, and has presented in Canada, the United States, Europe, and Australia.



The games of *Jeux*

Mark McFarland
Georgia State University, USA

Résumé

Jeux, more than any other of Debussy's works, has resisted analysis. Attempts have been made using a variety of analytic approaches, with limited success. This paper employs a number of analytic methodologies and also considers the chronological placement of the ballet within the composer's output in order to uncover the work's organizational principles. Debussy had recently met Stravinsky, and *Jeux* reflects the Russian composer's opposition of diatonic and chromatic (whole-tone and octatonic) harmony. This process of Leitharmony, combined with the frequent disjunctions in the ballet, allow the work to be analyzed in terms of Cone's theory of stratification, interlock, and synthesis. *Jeux* also points towards « Feux d'artifice », composed only months later, that uses aggregate formation as a formal principle. This study therefore relates not only to Debussy's unique approach to form, but also to the development of his musical style as well as Stravinsky's influence on it.

Notice biographique

Dr. Mark McFarland specializes in the music of Debussy and Stravinsky and has published articles in *Music Theory Spectrum*, the *Journal of Music Theory*, *Cahiers Debussy*, *Studi Musicali* and the *International Journal of Musicology* on these composers. He is also the author of the Stravinsky entry for the recent *Oxford Bibliographies Online : Music*. His other research interest is jazz, and he has published an article on polytonality in the music of Dave Brubeck and read papers on Bill Evans' performances of selected standards. Dr. McFarland is currently an assistant professor of Georgia State University.



Signifying motives, middleground analysis, and the (re)interpretation of narrative in Debussy's « La Mort des amants »

James McGowan
Carleton University, Canada

Résumé

This paper explores relationships between text and tonal structure in Debussy's « La Mort des amants », the last song from Debussy's *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Using Schenkerian analytic methodology, the presentation illustrates text-music relationships and motivic parallelisms that imbue hierarchic tonal structure with extra-musical meaning. In some cases, non-tonal elements confront a prevailing tonal structure, and such juxtaposition is depicted in a modified Schenkerian approach. Debussy's use of idiosyncratic formal organization in the song allows for a narrative interpretation that not only accounts for plausible textual readings, but also its unusual tonal plan. Further, by engaging specifically with analyses by Katherine Bergeron and Lori Seitz Rider, this study illustrates how Debussy has depicted the symbolist ideas inherent in the poetry within his compositional decisions. This paper re-interprets their narrative analyses by accounting for motivic and formal features that become apparent only with consideration with of foreground-middleground interaction.

Notice biographique

James McGowan is an Assistant Professor of Music and Supervisor of Performance Studies at Carleton University. He holds a Ph.D. in music theory from the Eastman School of Music, and master's degrees from the University of North Texas and University of Toronto. As reflected in his publications and presentations, his primary research interests include theory and analysis of jazz, popular music, and nineteenth-century art song.



Créer « après » Wagner : la musique d'Alfred Bruneau et de Claude Debussy dans les années 1890-1902

François de Médicis
Université de Montréal, Canada

Résumé

Dans les années 1890, les opéras de Bruneau créent l'événement dans le milieu musical français et suggèrent une première alternative proprement française au drame wagnérien. À la même époque, Debussy affirme sa personnalité dans ses premières grandes œuvres, comme le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Je propose un parallèle entre les deux compositeurs sur le plan du langage musical et de ses associations poétiques : gamme par tons, symbolique du ton de *fa* dièse majeur, organisation rythmique, développement motivique et utilisation des voix en coulisse. Cette comparaison ne vise pas à minimiser les divergences esthétiques qui séparent Debussy de Bruneau, ni à réduire le premier à un émule du second. Cependant, pour tout jeune compositeur cherchant à échapper aux sirènes wagnériennes dans les années 1890, les opéras de Bruneau se signalaient par leur succès et leur originalité, et il ne serait pas étonnant que Debussy y ait trouvé matière à inspiration.

Notice biographique

Professeur titulaire à l'Université de Montréal, François de Médicis se spécialise dans la musique française et russe du premier tiers du 20^e siècle (Debussy, Milhaud, Scriabine et Stravinski). Membre du comité éditorial de l'édition critique des œuvres de Saint-Saëns chez Bärenreiter, rédacteur francophone d'*Intersections* (2006-2009), il a co-dirigé le livre *Musique et modernité en France, 1900 à 1945* (2006), publié des articles dans *Acta Musicologica*, *Music & Letters*, *Il Saggiatore musicale*, *Intersections*, *STM-Online*, *l'Enciclopedia della musica* (Einaudi), et dans des recueils d'articles publiés par Vrin, la Sorbonne, l'Harmattan, et les Presses de l'Université de Montréal.



En italien, puis en français : Arturo Toscanini dirige *Pelléas et Mélisande* à la Scala de Milan (1908-1925)

Giuseppe Montemagno
Université Paris IV – Sorbonne, France

Résumé

Le 2 avril 1908, *Pelleas e Melisanda*, dans la version rythmique italienne de Carlo Zangarini, fut créé au Teatro alla Scala de Milan sous la direction d'Arturo Toscanini. Ayant « transfusé tout son être » dans l'interprétation de l'œuvre, Toscanini comprit bientôt le caractère engagé du spectacle, au terme duquel il s'empessa d'applaudir les spectateurs restés dans la salle, en signe de mépris envers ceux qui étaient partis. Par contre, les éloges du compositeur furent reportés par la presse, soucieuse de rendre compte de la soirée.

Tout autre devait être l'atmosphère de la reprise de l'œuvre en 1925, dirigée par Toscanini, lorsque *Pelléas et Mélisande* fut présentée dans une nouvelle production signée par Giovacchino Forzano et, surtout, par une distribution française. L'essor international de la carrière de Toscanini avait dû le convaincre de l'opportunité de présenter l'opéra dans sa version originale, contre la politique du régime fasciste, qui adoptait une politique d'italianisation des textes étrangers.

Notice biographique

Giuseppe Montemagno a perfectionné ses études à l'Université de Catane (Italie), puis à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), où il a obtenu le DEA en Histoire de la musique et musicologie. Ses intérêts de recherche portent sur la dramaturgie musicale, les migrations culturelles et les échanges artistiques entre la France et l'Italie aux XIX^e et XX^e siècles, sujets sur lesquels il a publié des articles et participé à de nombreux colloques. En 2001, lors du bicentenaire de la naissance de Vincenzo Bellini, il a contribué à organiser le colloque international *Vincenzo Bellini et la France*, dont il est co-éditeur des actes.



***Pelléas et Mélisande* as raw material for Olivier Messiaen's musical language**

Christopher Brent Murray
Université Libre de Bruxelles, Belgique

Résumé

Expanding upon on the study of Messiaen's musical borrowings in my recent dissertation, I will demonstrate how, from his student years onward, Messiaen reused critical moments from Debussy's works, transforming and incorporating them into the musical patchwork of his own compositions. My research follows Messiaen's changing use of Debussy's music, and shows how, for Messiaen, Debussy's œuvre would come to represent a mine of musical objects invested with particular subjective, emotional meaning. Messiaen used these objects, often key dramatic moments from *Pelléas et Mélisande*, within the architecture of his own compositions. Unlike Dukas' citation of *Pelléas* in *Ariane et Barbe-Bleue*, it does not seem that Messiaen intended for these borrowings to be identified by the listener, but it does seem that he hoped their origin would lend his music a certain meaning and value.

Notice biographique

Christopher Brent Murray is a postdoctoral research fellow in musicology at the Université Libre de Bruxelles where he is working on a project about musical life in Brussels during the Second World War. Murray defended his thesis, *Le développement du langage musical d'Olivier Messiaen : traditions, emprunts, expériences* at the Université-Lumière Lyon 2 in 2010. He is the author of several articles on Olivier Messiaen and 20th century French music and musical life. Along with Yves Balmer and Thomas Lacôte, Murray is writing a book theorizing Messiaen's use of pre-existing musical material.



La discrédance poétique / esthétique dans *La Cathédrale engloutie*

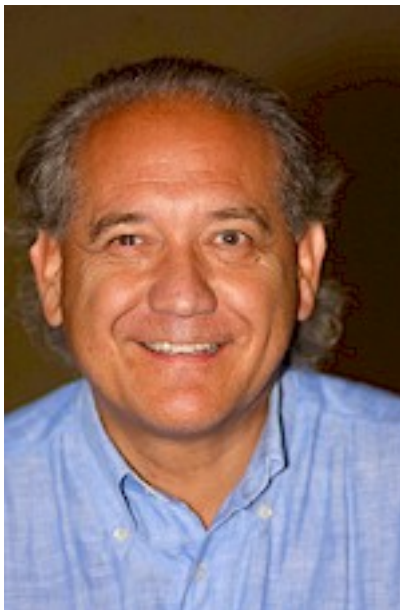
Jean-Jacques Nattiez
Université de Montréal, Canada

Résumé

Une analyse immanente des quinze premières mesures de *La Cathédrale engloutie* démontre que la pièce est construite sur un motif générateur, comme le dit Rétzius à son sujet : *ré-mi-si*, qui fait l'objet de transformations subtiles de différente nature. Par ailleurs, l'application des méthodes d'analyse perceptive (recours aux principes de Meyer et approche expérimentale) tend à prouver que ce n'est pas ce motif qui est perçu par les auditeurs et les auditrices. La démonstration conduira à interroger la relation micro-macrostructure chez Debussy.

Notice biographique

Jean-Jacques Nattiez est professeur émérite de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Connu pour ses travaux sur la sémiologie musicale, il est aussi l'auteur de nombreux livres et articles sur l'œuvre de Wagner, la pensée de Boulez, les relations entre musique et littérature, la musique des Inuit, des Aïnou du Japon, des Tchouktches de Sibérie et des Baganda de l'Ouganda dont il a publié des disques. Il a été le directeur général de *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, publiée en cinq volumes de 2001 à 2007 aux éditions Einaudi et Actes Sud. Il termine actuellement un *Traité de musicologie générale*.



Debussy's concept of orchestration

Robert Orledge
University of Liverpool, UK

Résumé

Although he was not as superficially brilliant as orchestrator as Ravel, the imaginative and subtle textures that Debussy created remain as distinctive and as important as his « personal harmonic chemistry ». From the revolutionary sound world he created for *L'Après-midi d'un faune* (the « awakening of modern music » for Pierre Boulez) to the mercurial textures of *Jeux*, Debussy's orchestral palette grew in size and resourcefulness, even if he disliked writing out full scores to the extent of asking composers like Caplet and Koechlin to complete them after 1911. Based on my experience in evaluating, completing and orchestrating Debussy's unfinished works, and in editing his separate orchestrations for the *Œuvres complètes* (V/11, forthcoming), I shall attempt to evaluate what orchestration meant to Debussy and the ways in which his style developed.

Notice biographique

Robert Orledge was educated at Clare College, Cambridge. From 1971 until 2004, he lectured at Liverpool University, where he was awarded a Personal Chair in 1991. As well as numerous articles on French music between 1850 and 1950, his books include *Gabriel Fauré* (1979), *Debussy and the Theatre* (1982), *Charles Koechlin: His Life and Works* (1989), *Satie the Composer* (1990), and *Satie Remembered* (1995). Since taking early retirement in 2004, he has completed and orchestrated most of Debussy's unfinished works, including *La Chute de la Maison Usher*, the *Poème pour violon et orchestre* (2008-10) and *Le Diable dans le beffroi* (2010).



Debussy's G-sharp/A-flat complex: the adventures of a pitch-class from the *Suite bergamasque* to the *Douze Études*

Boyd Pomeroy
University of Arizona, USA

Résumé

This paper explores a peculiar feature of Debussy's musical vocabulary, running through his works from early to late, namely a penchant for a certain « complex » of harmonic and contrapuntal habits or routines, in conjunction with bass pedal points on G-sharp/A-flat. This pitch-specific association often seems to arise independently of a given piece's larger surrounding tonal context, and furthermore, in connection with specific formal functions and expressive effects. The fascination of these passages arises from the balance of, or tension between, the evocative resonance of pitch-specific associations with the competing demands of tonal-syntactical coherence in a given context. The paper will draw this out, using an extended Schenkerian-derived analytical approach to harmony and voice leading. From a historical perspective, it will trace Debussy's engagement with the pitch-specific complex as a stream or thread running through many instrumental works from the *Suite bergamasque* onward, culminating in its complete domination of, and final resolution in, the *étude* « Pour les sonorités opposées ».

Notice biographique

Boyd Pomeroy teaches music theory at the University of Arizona. He holds degrees from the University of Edinburgh, Guildhall School of Music and Drama, and Cornell University, for a doctorate on tonality and form in Debussy's orchestral music. In addition to the music of Debussy, he is known for his work on Schenkerian and formal approaches to sonata form in 19th-century music. His publications include articles in *Music Theory Spectrum* and the *Journal of Schenkerian Studies*, as well as chapters in *The Cambridge Companion to Debussy*, *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, and *Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie*.



Marius-François Gaillard's Debussy : performances and recordings – controversy and legacy

**Caroline Rae
Cardiff University, UK**

Résumé

Marius-François Gaillard (1900-73) has long been a mere footnote in French music of the interwar years, remembered if at all for conducting the Paris première of Varèse's *Intégrales* (revised version) in 1929. Yet, he first gained attention as a pianist during the First World War, becoming known for his Debussy performances at the Salle Gaveau concerts for the « blessés de la guerre ». In 1920, he became the first pianist to perform the (then) complete piano works of Debussy, a feat he repeated at the Théâtre des Champs-Élysées in March 1922, attracting the unreserved praise of Emma Bardac. In 1928, he embarked on a series of Debussy recordings for Disques Odéon, as well as piano rolls for Pleyela. This paper will explore Gaillard's Debussian and pianistic credentials to propose that had his reputation not been tarnished by the negative and highly politicised criticism at the time of his completion of the *Ode à la France*, the quality of his pianistic achievement would merit a position at least equivalent to that of Viñes or Giesecking.

Notice biographique

Caroline Rae is a Senior Lecturer in Music at Cardiff University and a specialist on French music since Debussy as well as twentieth-century music in Cuba, including the musical writings of Alejo Carpentier. The author of *The Music of Maurice Ohana* (2000) and editor of the revised edition of *Messiaen* (2008), she has published numerous articles on many aspects of French and Cuban music, and is currently working on new studies of Dutilleux, Jolivet and Messiaen. A pianist and former pupil of Dame Fanny Waterman and Yvonne Loriod-Messiaen, she remains active as a performer.



Shattering the myths surrounding Debussy's *Marche écossaise*

Marie Rolf
University of Rochester, USA

Résumé

Debussy biographers have identified Meredith Read as a « Scottish general » who likely commissioned Debussy's *Marche écossaise*. Because Read supposedly spoke no French, his meeting with the composer allegedly required a translator. In fact, Read was not Scottish but American, a « general » in title only who had never seen military duty, and a career diplomat who was fluent in French. It is surprising that such fundamental errors about Read have been perpetuated, given the massive documentation available on him and his illustrious family. The author has studied more than sixty boxes of Read family papers, revealing facts about Read and the origins of Debussy's *Marche écossaise* that until now have remained unexplored. The title page of Debussy's *Marche écossaise*, published in 1891, alludes to Read's Scottish ancestry, the knighthood that was bestowed upon him, as well as the piping tune that apparently served as the cantus for Debussy's arrangement. The « Earl of Ross » march, however, is a misnomer. With the help of bagpipers worldwide, the author has been able to identify the true title of the melody on which the *Marche écossaise* is based, thus exploding yet another myth surrounding this work.

Notice biographique

Marie Rolf is Associate Dean of Graduate Studies and Professor of Music Theory at the Eastman School of Music in Rochester, New York. Her research interests range from the music and manuscripts of Debussy and Mozart to topics in analysis and performance, keyboard skills, and the pedagogy of music theory. In 1991, she brought to light sixty new bars of Mozart's *Rondo for Horn in E-flat*, KV 371, publishing the first edition of that work for horn and piano (Bärenreiter), and in 2004, she authenticated a completely unknown song by Debussy, *Les Papillons*, publishing a facsimile transcription and essay on the work (New York Public Library). Rolf is a founding member of the editorial board for the *Œuvres complètes de Claude Debussy*; her critical edition of *La Mer* appeared in 1997, and her volume of Debussy's songs (those composed in the 1880s) for the complete-works edition (Durand) is scheduled to appear in 2012. Rolf has lectured in London, Paris, Tours, Geneva, Melbourne, Montreal, and throughout the United States.



« Les Sons et les Parfums tournent » : Debussy and the hermeneutics of gesture

August Sheehy
University of Chicago, USA

Résumé

This paper presents an analysis of Debussy's *Prélude n° 4*, « Harmonie du soir », from the perspective of physical gesture. A gestural approach mitigates the disintegrative effect of focusing on a primary musical parameter (e.g., pitch, rhythm, or harmony); at the same time, it avoids an excessive reliance on theory that fits awkwardly and only partially with Debussy's music (e.g., Schenkerian analysis). Gesture is holistic, as recent scholars in cognitive science and psychology have argued; it thereby corresponds intuitively with listening to music not as unrelated bits of information, but as a whole sonic texture. Yet, gestural analysis is still heavily mediated by language; I therefore consider it a hermeneutic approach, the value of which lies in its potential for facilitating attractive (re)hearing. I suggest that « Harmonie du soir » engenders gestures of turning and their progressive phenomenological effects.

Notice biographique

August Sheehy is a graduate student in Music History and Theory at the University of Chicago. His dissertation research focuses on practices of music analysis as they developed in the nineteenth century, with special emphasis on questions of subjectivity and ethics. Other research interests of his include nineteenth- and twentieth-century musics, theory and analysis, criticism, philosophy, noise, and the history of science. August has presented his work at the annual meetings of the American Musicological Society and Society for Music Theory.



Les stylèmes gestuels dans le langage musical de Debussy

Francesco Spampinato
IDEAT (CNRS – Paris 1 Panthéon-Sorbonne), France

Résumé

Dans l'histoire de la réception de la musique debussyste, on peut reconnaître l'évocation récurrente de *gestes*, employés comme métaphores de tournures musicales précises. Ces images sont un indice précieux pour tracer une plus vaste *phénoménologie de l'imaginaire musical debussyste*. Nous examinerons ici quelques « gestes musicaux » récurrents chez Debussy. Une analyse stylistique qui se nourrit des apports de modèles théoriques développés par les sciences cognitives permettra de mieux comprendre la relation entre les *expériences kinesthésiques et gestuelles* évoquées par les auditeurs et les *stylèmes* musicaux debussystes auxquels ces images sont associées. À partir de l'étude des images corporelles évoquées dans la réception, il sera donc possible de proposer une typologie des stratégies d'écriture musicale de Debussy et d'examiner la manière dont les éléments propres à son langage musical prennent naissance, se transforment et se combinent tout au long de son parcours créateur.

Biographie

Francesco Spampinato (Ph.D. Musicologie, Université d'Aix-en-Provence) est membre de l'Institut d'Esthétique, Arts et Technologies (CNRS/Sorbonne) : projet « Sciences du Langage Musical ». De 2002 à 2010, il a enseigné la Philosophie de la musique, l'Histoire de la musique et la Psychologie de la musique à l'Université d'Aix-en-Provence et dans plusieurs conservatoires supérieurs italiens. Depuis 2001, il publie des travaux scientifiques dans des revues spécialisées et dans des ouvrages collectifs. En 2008, il a publié l'ouvrage *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale* (l'Harmattan, Paris) et en 2011, toujours chez l'Harmattan, le volume *Debussy poète des eaux. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*.



Monumentaliser Debussy : de la grandeur culturelle à la grandeur religieuse

Danick Trottier
Université de Montréal, Canada

Résumé

Cette conférence se propose d'analyser deux événements fondateurs dans la canonisation de Debussy : *Le Tombeau de Claude Debussy* publié par *La Revue musicale* en décembre 1920 et la cérémonie du 17 juin 1932 dans le cadre de la remise à la ville de Paris du *Monument de Claude Debussy 1862-1918*. D'un événement à l'autre, le musicologue assiste au déploiement de dispositifs culturels et de stratégies structurantes dans le but de transformer Debussy en saint, opération jouant au cœur même de sa représentation symbolique : Debussy devient alors le génie musical par excellence de la culture française du XX^e siècle. Cette transformation s'appuie sur un espace herméneutique, rendu possible grâce à l'un des médiateurs par excellence de la canonisation de Debussy : Emile Vuillermoz. À travers le discours qu'il développe pour légitimer son entreprise exégétique, Vuillermoz insuffle à l'héritage debussyste une aura culturelle plus grande que nature, marquant ainsi la valeur canonique et iconique que les générations futures attribueront à Debussy.

Notice biographique

Danick Trottier est professeur invité à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, de même que directeur adjoint du Laboratoire musique, histoire et société de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique. Il enseigne dans cette institution les cours de sociologie de la musique et d'histoire de la musique populaire québécoise. Trottier détient un doctorat en musicologie (Université de Montréal/EHESS) et a finalisé au cours de l'année 2010 un stage postdoctoral à l'Université Harvard. Il a publié dans le numéro 2010 des *Cahiers Debussy* un article intitulé « La pratique de l'hommage chez Debussy ».



La réception et l'influence de Debussy dans le Mexique postrévolutionnaire

Luis Velasco Pufleau
EHESS, France

Résumé

La figure de Claude Debussy traverse toute l'histoire musicale du Mexique durant le XX^e siècle et façonne encore aujourd'hui la manière de percevoir ses principaux acteurs. Dans cette perspective, l'étude de la réception de Debussy et de son œuvre est particulièrement pertinente pour éclairer les querelles idéologiques et les orientations esthétiques des compositeurs mexicains de la première moitié du XX^e siècle. A cette époque, les enjeux idéologiques et esthétiques qui opposaient les compositeurs mexicains postrévolutionnaires portaient notamment sur le développement d'une nouvelle musique mexicaine et la redéfinition de sa place dans la modernité musicale occidentale. Les compositeurs mexicains ont construit une représentation de Debussy qui dépasse largement la réception de son œuvre. Cette représentation répond aux besoins spécifiques de la construction idéologique du nationalisme musical mexicain et peut nous éclairer sur ses mécanismes de légitimation à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Les compositeurs mexicains ont perçu l'œuvre de Debussy comme le début ou la fin d'une certaine modernité musicale européenne, dans sa spécificité française.

Notice biographique

Luis Velasco Pufleau a effectué des études musicales aux Conservatoires de Bordeaux, Agen et Paris XVI (guitare, analyse, musique de chambre contemporaine et composition électroacoustique). Doctorant en Musique et musicologie à l'Université de Paris-Sorbonne et à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), il finit ses recherches sur les rapports entre esthétique et politique dans l'œuvre du compositeur mexicain Silvestre Revueltas (1899-1940), notamment dans le contexte du Mexique postrévolutionnaire et de la Guerre civile espagnole. Il enseigne l'Histoire et l'Analyse de la musique au Centre de Formation Supérieure des Enseignants de la Musique et de la Danse (CEFEDM) d'Aquitaine.



« Debussysme » after Debussy

Marianne Wheeldon
University of Texas at Austin, USA

Résumé

In the 1920s, it was not uncommon to see phrases such as « la torpeur debussyste » and « l'impasse debussyste » scattered throughout the music criticism of newspapers and specialist journals. *Debussysme* in music was criticized for its deficiencies in form and its neglect of melody and counterpoint. Its harmonic language was censured for the *clichés* it introduced and its aesthetic was described as rarified, precious, and vague. In short, *debussysme* fell foul of the post-war generation of composers and their attendant critics, who felt compelled to distance themselves from the perceived decadence of pre-war composition. This paper examines the debates over *debussysme*, focusing on its lexical transformations in the decade following the composer's death. Understanding how *debussysme* was reinterpreted during these years allows one to trace the early formation of Debussy's legacy, how it was influenced by the personalities involved, and the cultural politics to which his memory was put to use.

Notice biographique

Marianne Wheeldon is Associate Professor of Music Theory at the University of Texas at Austin. She is the author of *Debussy's Late Style* (Indiana 2009) and co-editor, with Elliott Antokoletz, of *Rethinking Debussy* (Oxford 2011). Her articles on Debussy have appeared in numerous journals and collections of essays, most recently « Debussy's Legacy : the Controversy over the *Ode à la France* » in the *Journal of Musicology* (August 2010).



Concerts

Claude Debussy (1862-1918)

Natif de Germain-en-Laye, en banlieue de Paris, Debussy entre au Conservatoire de Paris à l'âge de dix ans, où il commence des études de piano avant de bifurquer vers la composition. Au début des années 1880, deux voyages en Russie lui permettent de découvrir des œuvres musicales russes modernes qui influenceront son style de jeunesse. En 1884, il remporte le prestigieux Prix de Rome, et passe deux années en Italie, à la Villa Médicis. De retour à Paris en 1887, il se lie d'amitié avec des poètes fin de siècle, tels que Pierre Louÿs et Mallarmé, et compose sa *Fantaisie pour piano et orchestre*. En 1888, Debussy entreprend un pèlerinage à Bayreuth pour entendre des opéras de Wagner, subissant certes l'ascendant de cette musique envoûtante, mais réalisant aussi rapidement l'urgence de s'en détacher.

Dans les années 1890, le compositeur s'installe à Montmartre, un quartier « bohème » de Paris d'où émergent de nouveaux mouvements artistiques. Il s'impose dans le milieu d'avant-garde musicale en composant des mélodies, des pièces pour piano et un quatuor à cordes. Un projet théâtral avorté en collaboration avec Mallarmé est à l'origine du *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894). Il écrit son opéra *Pelléas et Mélisande* d'après une pièce de théâtre de Maeterlinck, autre artiste symboliste. Il en complète l'essentiel en 1895, et ne cesse de le réviser jusqu'à sa création en 1902.

À la mi quarantaine, Debussy devient le compositeur français le plus en vue, s'illustrant par des œuvres orchestrales majeures, comme *La Mer* (1905) et les *Images* (1907), ainsi que des pièces pour piano qui font bientôt partie du répertoire, en particulier



ses deux livres de *Préludes* (incluant « Des pas sur la neige » ou « La Cathédrale engloutie » du livre I de 1910). En 1914, après avoir été diagnostiqué d'un cancer qui le fait cruellement souffrir, il compose encore des études pour piano et trois sonates pour ensembles de chambre, jusqu'à ce que la mort l'emporte en 1918, dans sa cinquante-sixième année.

Si on considère Debussy comme un des initiateurs de la révolution musicale du XX^e siècle aux côtés de Stravinski et de Schoenberg, son esthétique le détournait d'une quête du renouvellement du langage se concentrant exclusivement sur des fins techniques. En revanche, il cherchait à étendre toujours davantage le champ d'expression du musical.

Justin Bernard

Claude Debussy : musique et pensées (lecture-récital)

29 février 2012, 19h30, Salle Bourgie du MBAM (1339, rue Sherbrooke Ouest)
François Chaplin (pianiste) et Jean Marchand (lecteur)

Programme

Debussy : « Les Sons et les Parfums tournent dans l'air du soir » (extrait du 1^{er} livre des *Préludes*)

Monsieur Croche

Debussy : « Ondine » (extrait du 1^{er} livre des *Préludes*)

La musique en plein air

Debussy : « Jardins sous la pluie » (extrait des *Estampes*)

Debussy professeur de piano Texte de Madame Worms de Romilly

Debussy : « Golliwogg's Cakewalk » (extrait de *Children's Corner*)

Debussy à Chouchou

Debussy : « Doctor Gradus ad Parnassum » (extrait des *Children's Corner*)

Madame de Cambremer Chopin et Debussy... Texte de Marcel Proust

Chopin : *Nocturne en si bémol mineur*, opus 9, n°1

Chopin : *Nocturne en ut dièse mineur*, opus posthume

Petite mienne, lettre à Emma (4 décembre 1913)

Debussy : « Clair de lune » (extrait de la *Suite bergamasque*)

Debussy à Louis Laloy (à propos de Ravel)

Ravel : « Les oiseaux tristes » (extrait des *Miroirs*)

Debussy à Durand (5 août 1915)

Chopin : *Etude*, opus 25, n° 1

Debussy à Durand (12 Août 1915)

Debussy : « Etude pour les arpèges composés » (extrait du 2^d livre des *Études*)

Cette vie de salle d'attente

Fauré : *Premier Nocturne*, opus 33, n° 1

Lettre de Chouchou de Raoul Bardac

Texte de Claude-Emma Debussy

*Sauf mention, les textes sont de Debussy, extraits de sa correspondance, d'articles ou d'interviews.

« Les Sons et les Mots tournent dans l'air du soir »

Debussy, merveilleux magicien des sons, maniait superbement le verbe. Comme Schumann, Berlioz ou Saint-Saëns, il excellait à rendre par des mots une pensée aiguë, originale, audacieuse jusqu'au paradoxe, vigoureuse jusqu'à l'injustice, souvent assaisonnée du sel de l'ironie, et parfois simplement, tendrement émouvante.

Le programme de ce soir croque une des facettes multiples et souvent insaisissables d'un Debussy volubile, fantasque et passionnément éternel.

Proust s'invite à ce concert aux couleurs chatoyantes mêlées d'une mélancolie délicieusement surannée, témoin d'un autre siècle et pourtant si moderne, autour d'un texte qui marie légèreté et humour en une subtile alchimie. Evoquant Pelléas et Chopin par le toucher, la sensibilité, les couleurs, Proust met en lumière la proximité qui existe avec l'esthétisme de Debussy.

Ce spectacle original mêle des extraits d'œuvres de Debussy, mais aussi de Ravel, de Chopin et de Fauré qu'évoque tour à tour Debussy dans ses correspondances.

Voici donc le Debussy humoriste, pourfendeur des publics snobs, dénigreur des musiques à l'eau de rose, affûtant toujours un humour aiguisé et mordant, et ne se privant pas de lancer quelques salves, des piques bien tournées à l'encontre de Ravel...

Mais, c'est aussi l'aimant papa de « Chouchou », l'amoureux des feuillages et de la mer renouvelée qui se présente à nous... et le spectateur ne peut qu'être sensible et troublé face à au portrait d'un homme dont le mystère qui l'entoure et les paradoxes qu'il cultive n'en font pas moins une personnalité attachante entrée au panthéon de l'histoire moderne de la musique.

François Chaplin

Biographies

François Chaplin (pianiste)



Formé par Ventsislav Yankoff au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, François Chaplin obtient ses Premiers Prix de piano (1^{er} nommé) et musique de chambre et poursuit ensuite ses études dans le cadre du cycle spécialisé chez Jean-Claude Penner. L'intégrale des *Nocturnes* de Chopin paru en 2010 est unanimement salué par la presse (*ffff* de Télérama, label 2010 du Ministère de la culture, Maestro Pianiste, etc) ainsi que l'enregistrement de l'intégrale de l'œuvre de Debussy (Diapason d'Or, *ffff* de Télérama, Award BBC Magazine à Londres, Allemagne, etc.) qui fait déjà figure de référence dans le monde entier. Dans sa discographie, on découvre également un disque Chopin (*Ballades, Barcarolle, Berceuse*) salué par la presse, un Schumann (*Kreisleriana, Scènes d'enfants*), Poulenc (l'œuvre pour deux pianos avec Alexandre Tharaud), Carl Philipp Emanuel Bach (récompensé d'un Award BBC) et un disque Mozart avec deux concertos (version quatuor à cordes).

En janvier 2012 paraîtra un disque consacré à l'œuvre pour 2 pianos et 4 mains (avec Philippe Cassard) de Claude Debussy dont on fêtera le 150^{ème} anniversaire de naissance. À cette occasion, François Chaplin est invité au Canada, aux USA, au Japon, en Belgique, en Grande Bretagne, etc. Il est invité en soliste dans le monde entier (Tokyo, Berlin, Moscou, Saint Petersburg, Riga, Paris, Almati, Mexico...) et par de nombreux orchestres, comme l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre Philharmonique de Saint Petersburg, le Japan Philharmonic Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre National de Lorraine, l'Orchestre Colonne, etc. Il participe régulièrement à de nombreux festivals prestigieux comme La Roque-d'Anthéron, le Festival de Saint-Bertrand-de-Comminges, les Rencontres internationales de Nohant (Chopin), le Festival International de Pontlevoy, Les Flâneries Musicales de Reims, Piano en Valois, le Festival Chopin à Paris Bagatelle, le Festival international de Cervantino au Mexique et le Festival international de Yokohama au Japon pour ne nommer que ceux-là.

François Chaplin est également professeur de piano au CRR de Versailles et donne des *master classes* de musique française à l'étranger, notamment au Conservatoire de Saint Petersburg, à l'Université de Montréal, en Norvège et au Japon.

Jean Marchand (lecteur)



Jean Marchand a joué au théâtre près de trente pièces dont *Hamlet* et *Elvire/Jouvet/40* au Théâtre de Quat'Sous, *Les bas-fonds*, *Roméo et Juliette*, *Le songe d'une nuit d'été*, *Antigone* et *Hamlet* au Théâtre du Nouveau Monde (nomination pour le Masque du meilleur acteur de soutien), *Une musique inquiétante*, *La cantatrice chauve*, *Au retour des oies blanches*, *Deux pianos quatre mains* au Théâtre du Rideau Vert (cette dernière pièce en anglais à l'American Conservatory Theatre de San Francisco), *Kiss of the Spiderwoman* au Centre National des Arts, *Elle est là* et *Désordre public* à l'Espace Go. Il a également participé à quelques créations dont *Dernier recours* de Baptiste à Catherine de Michèle Lalonde, *Je vous écris du Caire* de Normand Chaurette, *Floes* de Sébastien Harisson et *Un carré de ciel* de Michèle Magny au Théâtre d'Aujourd'hui. Il a incarné Salieri dans *Amadeus*, Joseph

Mashkan dans *Old Wicked Songs* et tout récemment le psychiatre Martin Dysart dans *Equus* au Segal Center et Erik Satie dans *Edgar et ses fantômes*. À la télévision, il a été de la distribution du feuilleton *Le clan Beaulieu* et de plusieurs télé-séries dont *Laurier*, *Les filles de Caleb*, *Les orphelins de Duplessis* (nomination pour un prix Gémeaux), *Paparazzi*, *Réseaux* et *Trudeau* (nomination pour un prix Gemini). Il a également été de la distribution de *The Phantom* pour la NBC. On a pu le voir à deux reprises dans *Les grands esprits* (Machiavel et Chopin), dans plusieurs téléthéâtres et émissions pour enfants et au cinéma, dans une quinzaine de films dont *Mars/Avril*, *A Gift for Kate* (avec Martha Henry), *Le chemin de Damas*, *Jésus de Montréal* et *Next Floor* (Prix du meilleur court métrage au Festival de Cannes 2008). Comme acteur et pianiste, il a créé *Moi, Berthold Brecht* avec Monique Mercure et *Je persiste et signe... Brel* avec Danielle Oddera. On l'a également vu aux côtés de Monique Leyrac dans *1990* et *Nelligan*. On l'a entendu à de nombreuses reprises comme lecteur sur les ondes de Radio-Canada et comme narrateur dans plusieurs documentaires et en concert avec l'Orchestre symphonique de Québec (*Lélio* de Berlioz, *Egmont* de Beethoven et la *Symphonie Kaddish* de Bernstein). Il a de plus animé l'inauguration de la Grande Bibliothèque de Montréal et la soirée-hommage au libraire Henri Tranquille. Il a été membre du jury Montréal pour les « Masques » (2005-2006).

Jean Marchand poursuit également une carrière de pianiste comme soliste, chambriste et accompagnateur. Il a collaboré entre autres avec la violoniste Denise Lupien, les violoncellistes Matt Haimovitz, Philippe Muller, Elizabeth Dolin et Antonio Lysy, les barytons Allan Monk et Nathaniel Watson et les pianistes Lise Boucher et Dale Bartlett. Il a participé aux festivals de musique de chambre de Montréal et d'Ottawa ainsi qu'aux festivals internationaux de Lanaudière et du Domaine Forget. On a pu l'entendre à maintes reprises sur les ondes de la SRC et de Radio-Two. Jean Marchand a enregistré plusieurs disques dont *Variations for two pianos* avec Dale Bartlett (CBC records) et *Musique de salon* avec Lise Boucher (Atma Classique). Il est présentement professeur de musique de chambre à la Schulich School of music de l'Université McGill.

Pelléas et Mélisande

1^{er} mars 2012, 19h30, Salle Claude-Champagne (220, avenue Vincent d'Indy)
Atelier d'opéra (direction : Robin Wheeler) et Orchestre de l'Université de Montréal
(direction : Jean-François Rivest)

Distribution

(par ordre d'entrée en scène)

Golaud, demi-frère de Pelléas, petit-fils d'Arkel
David-Olivier Chénard, baryton (jeudi 1^{er} mars)
Julien Horbatuk, baryton (samedi 3 mars)

Mélisande, épouse de Golaud
Carol Léger, soprano (jeudi 1^{er} mars)
Anne-Marine Suire, soprano (samedi 3 mars)

Geneviève, mère de Pelléas et Golaud
Kathryn Humphries, mezzo-soprano (jeudi 1^{er} mars)
Erica Martin, mezzo-soprano (samedi 3 mars)

Arkel, roi d'Allemonde
Joseph Rouleau*, basse

Pelléas, fils de Geneviève, petit-fils d'Arkel
Jean-Philippe Fortier-Lazure, ténor (jeudi 1^{er} mars)
Andrzej Stec**, ténor (samedi 3 mars)

Yniold, fils de Golaud, issu d'un premier mariage
Perrine Dubois, soprano (jeudi 1^{er} mars)
Ana Paula Cunningham, mezzo-soprano (samedi 3 mars)

Berger
Stefano Saykaly, baryton

Médecin
Stefano Saykaly, baryton

* Chanteur invité

** Diplômé de l'Université de Montréal

Chœur de l'Atelier d'opéra (Acte I)

Pascale Boilard
Charles Brocchiero
Simon Chalifoux
David-Olivier Chénard
Alana Cosgrove
Ana Paula Cunningham
Jordon Delage
Olivier Delaire
Sarah Desjardins
Perrine Dubois
Alexis Gagné-Wilkinson
Julien Horbatuk

Kathryn Humphries
Suzanne Juigne-Taffot
Catherine Laforest
Marianne Laliberté
Frédéric Larochelle-Martin
Karoly Lavoie
Erica Martin
Mark Pedrotti
Francis Perron
Stefano Saykaly
Nick Veenhoven

Les mendiants (Acte II)

Olivier Delaire
Alexis Gagné-Wilkinson
Karoly Lavoie

Les servantes (Acte V)

Pascale Boilard
Alana Cosgrove
Marianne Laliberté

Genèse de l'œuvre

Lors d'une visite à son ancien professeur de composition Ernest Guiraud, Debussy décrit l'auteur d'un texte d'opéra idéal comme « celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien ; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu. Je rêve de poèmes qui me fournissent des scènes mobiles où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort ». Ces paroles prophétiques semblent décrire à merveille l'art de Maeterlinck. Debussy dit avoir d'abord lu la nouvelle pièce de ce dramaturge, *Pelléas et Mélisande*, à sa publication, avant d'avoir assisté à l'unique représentation qu'en a donné le Théâtre des Bouffes du Nord de Paris en 1893.

La pièce figure un château ténébreux en des temps immémoriaux, une idylle entre une jeune femme mystérieuse et le demi-frère de son mari, la marche inéluctable d'un destin tragique auxquels les personnages semblent s'abandonner en toute passivité, et présente une action qui allie onirisme éthéré, réalisme prosaïque et une violence par moment quasi insoutenable.

Le compositeur se rend à Gand, en Belgique, pour rencontrer Maeterlinck et obtenir le droit de mettre *Pelléas et Mélisande* en musique. Une première version complète de l'opéra est terminée en 1895, mais fait l'objet de constantes révisions jusqu'à la création de l'œuvre en 1902 à l'Opéra Comique de Paris, pour laquelle Debussy ajoute également des intermèdes destinés à meubler l'interruption de l'action durant les changements de décors.

Malgré l'entente cordiale qui préside à la première rencontre de Maeterlinck et Debussy, la relation entre les deux hommes se détériore considérablement à l'approche de la création de l'opéra. Lorsque la presse annonce en 1900 que le rôle de Mélisande va être confié à Mary Garden, le dramaturge belge manifeste bruyamment son opposition. La cantatrice Georgette Leblanc que Maeterlinck avait rencontrée en 1895 était devenue sa maîtresse, et maintenant il voudrait qu'on lui réserve le rôle titre féminin. Il entame un recours en justice et veut saboter la production. « Je suis obligé d'espérer, écrit-il dans *Le Figaro*, que ce sera une faillite retentissante et rapide ».

La première de l'opéra suscite de puissants remous, tiraillée entre les réactions hostiles du public conservateur et l'appui enthousiaste et fervent de la jeune garde musicale et artistique. Mais la résistance s'émousse et le succès va grandissant, conférant à la renommée de Debussy un retentissement international.

Justin Bernard

Synopsis

L'essentiel de l'action se déroule au royaume d'Allemonde en des temps légendaires. Golaud, petit-fils du roi Arkel, prend pour épouse l'énigmatique Mélisande. Pelléas, demi-frère cadet de Golaud, veut quitter le château avant l'arrivée du couple, mais le roi le convainc de rester, et une attirance réciproque naît bientôt entre Mélisande et le jeune homme.

Acte I

Egaré dans la forêt au cours d'une partie de chasse, Golaud découvre Mélisande en larmes au bord d'une fontaine. Elle reste évasive sur son passé, mais accepte de suivre le chasseur hors de la forêt.

Dans une salle du château, six mois plus tard, le roi Arkel écoute Geneviève, la mère de Golaud, faire la lecture d'une lettre de ce dernier. Il voudrait rentrer chez lui avec Mélisande, qu'il vient d'épouser en secondes noces. Pelléas, quant à lui, souhaite quitter le château pour se porter au chevet d'un ami agonisant. Arkel autorise Golaud à revenir, mais comme le père de Pelléas est gravement malade, il enjoint le jeune homme de rester pour veiller sur lui.

Mélisande, que Geneviève accueille à son arrivée, est intimidée par l'aspect du château. Pelléas rejoint les deux femmes et ils regardent s'éloigner le navire qui a amené Mélisande et qui risque le naufrage sur une mer houleuse.

Acte II

Pelléas mène Mélisande dans le parc, au bord d'une fontaine. La jeune femme joue avec son alliance et l'échappe dans l'eau. Elle se demande comment expliquer l'accident à Golaud, et Pelléas lui conseille de dire la vérité.

Golaud est alité pour soigner une blessure. Au moment même où la bague de Mélisande coulait au fond du puits, Golaud tombait de cheval. S'abandonnant d'abord aux soins de sa femme, il découvre qu'elle a perdu son anneau. Elle ment et prétend l'avoir égaré dans une grotte. Golaud lui ordonne d'aller à sa recherche. Puisqu'il fait nuit, Pelléas accompagne Mélisande.

Arrivé à la grotte et lié par le mensonge, Pelléas dit à Mélisande qu'elle doit pouvoir décrire l'endroit où elle prétend avoir perdu sa bague. Un rayon de lune illumine soudainement trois pauvres vieillards endormis à l'entrée de la grotte, et les jeunes gens repartent, troublés.

Acte III

Mélisande peigne ses longs cheveux à la fenêtre d'une tour. Pelléas apparaît au pied du château et lui déclare qu'il va partir. Elle lui tend la main, mais il ne peut l'atteindre. Les longs cheveux de Mélisande se déroulent alors et Pelléas s'en enveloppe et les embrasse. Golaud les surprend et réprimande leur comportement enfantin.

Golaud emmène son demi-frère dans un sombre souterrain où il intimide Pelléas en lui faisant contempler le fond d'un gouffre. Après l'atmosphère oppressante du souterrain, Pelléas est soulagé de se retrouver sur une terrasse à l'air libre, baigné par la lumière du jour. Golaud lui recommande d'éviter Mélisande, qu'il faut ménager car elle attend famille.

Devant la fenêtre de la chambre de Mélisande, Golaud fait espionner les deux jeunes gens par Yniold, le fils de son premier mariage. Il le hisse à la fenêtre et lui demande de décrire ce qu'il y voit. Golaud apprend que les deux jeunes gens sont simplement assis côte à côte et contemplent silencieusement la lampe. Sa fureur se déchaîne et Yniold, dont la peur va croissant, finit par menacer de crier si son père ne le repose pas par terre.

Acte IV

Dans une chambre, Pelléas annonce à Mélisande que son père est rétabli et qu'il peut désormais partir. Il prend rendez-vous avec elle dans le parc pour lui faire ses adieux ce soir là.

Arkel tente d'égayer Mélisande et se désole qu'elle soit forcée de vivre dans un château si sombre et lugubre. Golaud, faisant irruption dans la chambre bouillant de colère, demande à sa femme d'apporter son épée. Brusquement, il se met à la tirer violemment par les cheveux.

Alors qu'il joue seul dehors, Yniold entend s'approcher un troupeau de moutons. Il remarque qu'ils ne se dirigent pas vers l'étable, mais le berger est trop loin pour entendre sa question et pour lui révéler qu'il les mène à l'abattoir.

Mélisande vient retrouver Pelléas à la fontaine du parc. Au moment de lui faire ses adieux, le jeune homme lui déclare son amour. Elle lui confie alors qu'elle l'aime depuis le jour où elle l'a rencontré. Ils s'embrassent passionnément, mais réalisent que Golaud les observe dans l'ombre de la forêt. Il tue Pelléas et Mélisande s'enfuit.

Acte V

Mélisande, qui a donné naissance à une petite fille, se meurt. Golaud, toujours en proie au doute, veut savoir si sa femme lui a été infidèle. Mélisande, qui semble avoir perdu la mémoire des événements récents, ne comprend pas ses questions. On lui présente sa fille qu'elle prend en pitié. Les servantes envahissent la pièce sans avoir été appelées, et quand elles s'agenouillent, le médecin réalise que Mélisande a rendu l'âme.

Justin Bernard

Concert Debussy

2 mars 2012, 19h30, Salle Claude-Champagne (220, avenue Vincent d'Indy)

Programme

Première partie sous la direction artistique de Jean-Eudes Vaillancourt : *Diane au bois* (création canadienne)

-*Ouverture pour piano 4 mains*, avec le Duo Ex-Æquo (Laurence Lambert-Chan et Romain Pollet)

-*Scène pour soprano et ténor* (arrangée par François de Médicis et Ariane Legault-Venne), avec Hélène Brunet (Diane), Andrzej Stec (Éros), Camille Lambert-Chan (flûte), Romain Pollet (piano)

Deuxième partie avec l'Orchestre 21, direction Paolo Bellomia :

-*Sérénade pour violon et orchestre*, partition de Robert Orledge (première mondiale de la version pour orchestre de chambre), avec Frédéric Moisan (violon)

-*Fantaisie pour piano et orchestre*, avec Jimmy Brière (piano)

-*Duo pour deux ténors* de Rodrigue et Chimène, Acte II (partition de Robert Orledge, première canadienne), avec Adrian Rodriguez Sterling (Hernan), Nick Veenhoven (Bermudo)

-*Des pas sur la neige* (orchestration de Robert Orledge)

Diane au bois

Debussy amorce la composition de *Diane au bois* dès 1881, durant ses études au Conservatoire. Lorsqu'il montre ses esquisses à son maître de composition, à qui il va dédier l'ouverture, Ernest Guiraud lui conseille de réserver cette œuvre pour plus tard. Il estime que le style, trop audacieux, est peu propre à lui obtenir les faveurs du Prix de Rome. En 1885, une fois pensionnaire de la Villa Médicis et le prix en poche, Debussy remet *Diane* en chantier, dont il compte terminer une scène pour en faire son premier envoi de Rome. C'est une période déchirante dans la vie privée du jeune Debussy. Il est séparé de sa flamme, Marie-Blanche Vasnier, qui était aussi sa muse depuis plusieurs années. Mariée, de quatorze ans son aînée, cette chanteuse talentueuse avait rencontré Debussy dans le cours de chant de Victorine Moreau-Sainti où le musicien tenait la partie d'accompagnement. C'est en pensant à ses amours avec la jeune femme que Debussy aurait composé la scène de *Diane au bois*.

Le texte de cette œuvre est tiré de la comédie lyrique éponyme de Théodore de Banville (1863). Debussy aimait beaucoup cet écrivain dont les poèmes lui ont également inspiré de nombreuses mélodies de jeunesse. La scène qu'il a mise en musique se trouve au cœur de l'intrigue, au moment de la confrontation de Diane et Éros.

Sur le plan stylistique, la scène de *Diane* témoigne d'un écartèlement entre les entraves d'une tradition opératique dont Debussy peine à se dépêtrer, et le désir d'émancipation et d'expérimentation d'un compositeur à la recherche d'une manière personnelle. Le sujet de la pièce le séduit car « cela ne rappelle en rien les poèmes dont on se sert dans les envois », et il réalise qu'il se « trouve dans l'obligation d'inventer de nouvelles formes » (comme il l'écrit au mari de sa muse, Eugène-Henri Vasnier). Il pourrait s'inspirer de Wagner mais « il serait ridicule même d'essayer ». Il achève la scène en 1886, mais le projet dans son entier n'aboutira jamais. Bien que Debussy n'ait pas orchestré la partie instrumentale, sa partition est clairement pensée pour l'orchestre. Des mélodies conçues de toute évidence pour le cor de Diane et la flûte d'Éros circulent dans la scène comme des thèmes récurrents, pour symboliser les protagonistes et refléter leurs états émotifs. La musique de Debussy aspire plus particulièrement à dépeindre l'évolution psychologique des sentiments de Diane, dont la grandeur un peu froide du premier récitatif se laisse progressivement émouvoir, pour s'épancher à la fin dans son grand duo d'amour passionné avec Éros.

Synopsis

Éros, dieu de l'amour, trouve refuge dans les bois, exilé des cieux par Jupiter. Diane, la déesse de la chasse, est la cause de sa déchéance. Seule immortelle résistant à l'amour, elle refuse que les dieux de l'Olympe compromettent leur dignité en s'abandonnant à ce tendre sentiment. Malgré la cruauté qu'elle lui témoigne, Éros veut conquérir le cœur de Diane et retrouver sa place parmi les dieux. Dans la scène mise en musique par Debussy, il essaie d'attirer la déesse en jouant de la flûte. Celle-ci approche malgré elle, et ne remarque pas immédiatement Éros, qui feint le sommeil. Elle est triste car elle a surpris une de ses nymphes, Glauqué, en compagnie d'un amant. Lorsqu'elle aperçoit Éros, qu'elle croit endormi, elle veut l'embrasser sur le front, espérant que les bois protègent son secret. Son cœur est le théâtre d'une bataille intérieure, et lorsqu'elle cède finalement à la tentation, Éros se réveille. Se faisant passer pour le berger Endymion, il essaie de convaincre Diane de retourner les sentiments qu'il lui porte. Elle résiste, en proie à la culpabilité, car elle est réputée pour sa chasteté et son refus de l'amour. Mais après avoir livré une âpre lutte, Diane, vaincue, finit par s'abandonner à la volupté de l'amour partagé.

Zoey Cochran et François de Médicis

Sérénade pour violon et orchestre de chambre

Claude Debussy,
reconstruite et orchestrée par Robert Orledge

Aux alentours de 1930, Emma Debussy offrit une page de musique sans titre au compositeur et pianiste cubain Joaquín Nin (1879-1949) : c'était l'esquisse d'une section d'ouverture pour soliste et piano en mi majeur. Celle-ci apparut dans un catalogue de vente en 2010. Elle ne comportait pas de texte, mais concluait avec une idée dramatique qui semblait destinée à la corde la plus grave du violon, ce qui me porta à soupçonner que ce dernier était bel et bien l'instrument soliste auquel avait pensé Debussy en la composant.

J'ai donc transformé cette esquisse en une œuvre de concert à part entière et l'ai intitulée *Sérénade*. Le thème d'ouverture de Debussy est doucement ondulant et revient à la mesure 6 dans un contexte harmonique différent. Cela m'amène à dater sa composition entre 1892-4, ce qui la rendrait contemporaine à celle de *L'Après-midi d'un faune*, qui en partage l'armure et l'atmosphère méditative.

J'ai construit la pièce en forme d'arche (A-B-C-D-C1-B1-A1), où le B dérive directement du premier thème de Debussy, par métamorphose. Le C est une section *scherzando*, plus légère, et le D est lié au C tout en formant le cœur lyrique, plus lent, de la *Sérénade*. La répétition du C mène à un point culminant et à une cadence du soliste, et les thèmes sont ensuite rejoués dans l'ordre inverse, pour terminer l'arche en beauté, comme elle a commencé, avec Debussy. J'ai modifié ma partition originale pour la représentation de ce soir : elle sera jouée par 17 interprètes, et sera ainsi une première mondiale, elle aussi. Le résultat en est d'autant plus intime et complexe qu'il se rapproche de l'esprit méditatif et retenu imaginé par Debussy.

Robert Orledge, traduction de Zoey Cochran

Fantaisie pour piano et orchestre

Debussy écrit sa *Fantaisie pour piano et orchestre* entre 1889 et 1890, durant une phase de maturation cruciale pour son style. Récipiendaire du Premier Grand Prix de Rome en 1884, Debussy conçoit cette œuvre à son retour de la Ville Éternelle, et comme les lauréats sont tenus d'envoyer des œuvres composées durant leur séjour à l'étranger, la *Fantaisie* lui sert de quatrième « envoi ». Vincent d'Indy met l'œuvre en répétition en 1890 pour la donner à un concert de la Société nationale de musique. À la dernière minute, considérant la longueur du programme, d'Indy décide de ne jouer que le premier mouvement. Se refusant à briser l'unité de son triptyque, Debussy profite de la pause d'une répétition pour retirer les partitions des pupitres des musiciens de l'orchestre, puis il explique à d'Indy : « en réfléchissant il eût mieux fallu une exécution suffisante des trois morceaux, qu'une exécution satisfaisante du premier, obtenue, grâce à vous ». La *Fantaisie* ne sera jamais jouée du vivant du compositeur.

Cette *Fantaisie* témoigne d'influences diverses. Debussy la termine après avoir eu la révélation des musiques exotiques de l'Exposition Universelle de 1889, et certains commentateurs y voient l'empreinte de la musique de Java. De plus, l'œuvre a recours à un thème récurrent et à différents procédés d'unification associés à la forme cyclique de César Franck, et elle trahit l'influence plus directe de la *Symphonie sur un thème montagnard français* de Vincent d'Indy, un exemple fameux d'œuvre concertante cyclique pour piano et orchestre. L'influence franckiste, importante dans l'œuvre instrumentale de Debussy à cette époque, culminera ensuite dans l'éblouissant *Quatuor à cordes* (1893), qui lui, sera bel et bien créé à la Société nationale de musique.

La *Fantaisie* adopte la coupe en trois mouvements vif-lent-vif typique des concertos, mais les trois morceaux s'enchaînent ici par de subtiles transitions. Dans le premier mouvement, *Andante ma non troppo*, le premier thème, l'incontournable mélodie génératrice des franckistes, est exposé au hautbois. Il est ensuite repris par le piano et développé tout au long de l'œuvre. Dans le deuxième mouvement, *Lento e molto espressivo*, un thème d'un lyrisme voluptueux déploie ses longues volutes alanguies en dialogue à l'orchestre et au piano, ponctuées ici et là d'harmonies et d'effets de sonorités proto impressionnistes. Le troisième mouvement, *Allegro molto*, très dynamique, débute par une figure obstinée dérivée du thème générateur, sur lequel se détache un thème enjoué et espiègle. Le thème cyclique est repris en apothéose pour clore l'œuvre.

Zoey Cochran et François de Médicis

Duo pour deux ténors de Rodrigue et Chimène, Acte II, Tableau 1

Claude Debussy,
orchestré par Orledge

Avant de découvrir la pièce symboliste de Maeterlinck *Pelléas et Mélisande*, qui inspira son célèbre opéra éponyme, Debussy mit en musique trois actes d'un opéra héroïque et superficiellement wagnérien sur un livret de Catulle Mendès (1890-1893). Cet opéra héroïque relate les événements de la tragédie médiévale *El Cid*, où le maure Rodrigue est déchiré entre son amour pour Chimène et son devoir, qui l'oblige à venger son vieux père Don Diègue de Bivar, humilié publiquement par Don Gomez de Gormaz, le père arrogant de Chimène. Rodrigue finit par tuer ce dernier en duel dans le deuxième acte, mais cela se produit bien après le beau duo chanté par les deux ténors Hernan et Bermudo, frères cadets de Rodrigue, dans lequel ceux-ci se distraient de leur partie d'échecs à la vue d'un mendiant à l'apparence misérable s'approchant du Château de Bivar. Apitoyés par son triste état, ils lui proposent, dans un émouvant duo, de se laisser reconforter et d'accueillir « Jésus, qui ouvre son paradis/À qui n'a pas fermé sa porte ». Bien évidemment, le mendiant n'est autre que Don Diègue déguisé, qui est venu mettre à l'épreuve l'aptitude de ses trois fils à le venger.

Avec cette expression poignante de bienveillance et de charité dépourvue d'affectation, Debussy oublie complètement Wagner. Le refrain modal du duo et les échanges entre les solistes sont intégrés de manière subtilement discrète, et la maîtrise de l'écriture compense amplement pour l'influence possible de Massenet dans la mélodie lyrique du refrain lui-même. Pour la représentation de ce soir, j'ai simplement ajouté une résolution cadentielle à la fin, pour transformer le duo en pièce de concert.

Robert Orledge, traduction de Zoey Cochran

Des pas sur la neige

Des pas sur la neige, le sixième dans le premier livre de *Préludes* de Debussy, était en fait le cinquième à être complété, à une date convenablement hivernale, le « 27 décembre 1909 ». Debussy pensait peut-être à la page couverture originale de *Children's Corner*, qu'il avait conçue pour Jacques Durand l'année précédente, où Jimbo, le petit éléphant, traversait une tempête de neige et traînait la tête de la fameuse poupée de chiffon au visage noir et aux cheveux hérissés, comme un énorme ballon poilu. Ou peut-être, comme le suggère Jean-Michel Nectoux, il aurait pu voir les énormes empreintes qui semblaient disparaître soudainement dans la mystérieuse photographie *Paysage*, prise en 1906 par Robert Demachy (elle est reproduite à la page 211 de *Harmonie en bleu et or*).

Peu importe sa source, cette œuvre est probablement la plus morne et énigmatique des œuvres de maturité de Debussy : les tons invariables des empreintes lentes et pénibles créent délibérément un sentiment de monotonie qui ne trouve de relâche harmonique que rarement. Debussy nous informe dès le début que « ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un paysage triste et glacé », et que les phrases ponctuées et poignantes, en arche, qui s'élèvent par-dessus celui-ci sont « comme un tendre et triste regret ». J'ai essayé de capturer cette atmosphère d'un autre monde dans mon arrangement pour treize instruments (2011).

Robert Orledge, traduction de Zoey Cochran

Biographies

Paolo Bellomia (direction d'orchestre)



Paolo Bellomia est professeur de direction d'orchestre et responsable du secteur de direction à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il maîtrise un vaste répertoire s'étendant de Mozart à Boulez. Ses prestations en tant que chef invité l'ont emmené tour à tour en Autriche, au Brésil, en Bulgarie, en Équateur, aux Pays-Bas, en France, en Italie, au Mexique, en République tchèque, en Russie, aux États-Unis et dans différentes villes canadiennes.

Né à Rome, il a fait ses études musicales à la Faculté de musique de l'Université de Montréal où il a obtenu une double maîtrise en composition et en techniques d'écriture : auprès d'André Prévost, pour la composition, et auprès de Massimo Rossi, pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue. Par la suite, M. Bellomia s'est vu attribuer un diplôme de doctorat en direction d'orchestre, Lorraine Vaillancourt étant sa directrice de recherche.

Plusieurs fois boursier du Fonds pour la formation des chercheurs et l'aide à la recherche (Québec), du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des Arts de l'Ontario et du Conseil des arts et des lettres du Québec, il a pu réaliser une recherche postdoctorale de deux ans, sous la direction de Michael Charry (New York) et bénéficier de nombreux cours de maître dans les grandes institutions américaines et européennes. Il compte parmi ses maîtres Jiří Bělohlávek et Kirk Trevor (République tchèque), Pierre Boulez (Paris), Harold Farberman (Hartford), Sixten Ehrling (New York), Carlo-Maria Giulini (Los Angeles) et Gustav Meier (États-Unis). Paolo Bellomia a obtenu d'importantes subventions du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture pour ses projets *Établissement de nouveaux professeurs-chercheurs* et *Recherche et création* (2008 à 2011). De plus, il est un des lauréats de la subvention de la Fondation canadienne pour l'innovation appuyant la réalisation de son *Traité multimédia sur la direction boulezienne*, ouvrage consacré à la direction du répertoire postromantique et contemporain.

Jimmy Brière (piano)



Le pianiste Jimmy Brière est l'un des meilleurs jeunes musiciens canadiens. Il est régulièrement invité à se produire en concert ou en récital aux États-Unis, en Europe et au Canada. Premier Prix du Concours International de Hong-Kong en 1997, lauréat du Concours International de Porto en 1996, et lauréat du Concours national des jeunes interprètes de Radio-Canada en 2001, Jimmy Brière s'est fait entendre au Festival international de musique de Tolède, au Festival de Lanaudière, au Banff Center of the Arts, au Festival of the Sound, au Festival Orford et au Festival international du Domaine Forget, entre autres.

Chambriste recherché, il s'est produit avec des musiciens et des formations de renom, dont le contrebassiste Edgar Meyer, le clarinettiste James Campbell, le New Zealand String Quartet et les Canadian Chamber Players. Il a aussi été invité comme soliste par de nombreux ensembles. Mentionnons l'Orchestre Classica de Porto, au Portugal, la Philharmonique de Plevén et la Philharmonique de Ruse, en Bulgarie, l'Orchestre de chambre I Musici de Montréal, et les orchestres symphoniques de Québec et de Montréal. Plusieurs de ses prestations ont d'ailleurs été diffusées à la radio de Radio-Canada et de la CBC, à la WFMT-FM de Chicago ainsi qu'à la Kol Hamusica, en Israël.

L'enregistrement discographique est un volet important de la carrière de Jimmy Brière. Signalons la parution de son premier CD solo pour l'étiquette Analekta, composé d'œuvres pour piano de Rota, Korngold et Corigliano, trois compositeurs récipiendaires d'Oscars. Cet enregistrement a été chaudement salué par la critique internationale.

Jimmy Brière est diplômé de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, de l'Indiana University et du Glenn Gould School de Toronto, où il a étudié sous la direction des réputés Marc Durand, Leon Fleisher, Menahem Pressler et André Laplante. Il est aujourd'hui professeur invité à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Hélène Brunet (soprano)



La soprano Hélène Brunet, nouvelle figure de la musique baroque à Montréal, charme son auditoire et les critiques par le timbre riche de sa voix, ses interprétations senties et sa profonde musicalité.

Au cours des dernières années, elle a eu la chance de se perfectionner à l'Université de Montréal auprès de Gail Desmarais et de Catherine Sévigny, ainsi qu'auprès de plusieurs acteurs importants du domaine baroque et ce, au Québec, au Canada, aux États-Unis et en Allemagne. Entre autres : Luc Beauséjour, Charles Daniels, Emma Kirkby, Louis Laviguer, Suzie Leblanc, Helmuth Rilling, Daniel Taylor, Jeffrey Thomas et Alexander Weimann. Sous la direction de ce dernier, elle a chanté avec Les Voix Baroques lors de leur concert d'oratorios de Carissimi, présenté dans le cadre du *Festival des musiques sacrées de Québec* en octobre 2010. Au cours de cette même année, Hélène a interprété le rôle de Maddalena dans *La Resurrezione* de Händel à l'occasion d'un concert présenté par *American Bach Soloists*, à San Francisco. Elle a également chanté l'*Oratorio de Pâques* de J.S. Bach (Louis Laviguer) et la *Passion selon Saint-Matthieu* lors de la série de concerts *King's at the Cathedral*, dirigée par Paul Halley, à Halifax.

Son répertoire ne se limite pas qu'à l'époque baroque, puisqu'on a aussi eu la chance de l'entendre, à l'automne dernier, dans la *Symphonie n° 4* de Mahler avec l'Orchestre du Conservatoire de Montréal, sous la direction de Raffi Armenian. Ses collaborations avec le

Studio de musique ancienne de Montréal (Christopher Jackson) se font de plus en plus fréquentes, de même pour l'Ensemble Caprice (Matthias Maute), avec lequel nous pourrions l'entendre lors de la tournée montréalaise *Salsa Baroque* cette saison. En décembre 2011, nous avons pu l'entendre dans l'*Oratorio de Noël* de Bach avec l'*Orchestre Métropolitain*, sous la direction de Yannick Nézet-Séguin.

Duo Ex-Æquo (2 pianos)



Constitué de Laurence Lambert-Chan et de Romain Pollet, Ex-Æquo est un duo-piano plutôt original, proposant un répertoire éclectico-américano-jazzo-classico-drôle avec une forte tendance à l'amusement ostentatoire... et une dose de sérieux bien sûr. Formé par Jean-Eudes Vaillancourt, Ex-Æquo est actif depuis 2011. Le duo a fait de nombreux concerts à Montréal et a participé au Festival duo Piano Kaleidoscope à Orford. Actuellement, Ex-Æquo prépare l'enregistrement de son prochain CD.

Camille Lambert-Chan (flûte)



Camille poursuit ses études de flûte traversière au baccalauréat à l'Université de Montréal auprès de Denis Bluteau, flûte associée à l'Orchestre symphonique de Montréal. Elle a également participé à quelques classes de maîtres, notamment auprès de Leone Buyse, Mathieu Dufour, Emmanuel Pahud, Shigenori Kudo et Michel Debost. En octobre 2007, dans le cadre des concerts « Étoiles du futur », Camille a été invitée à se produire à quatre reprises à titre de soliste avec l'orchestre *I Musici* de Montréal, sous la direction du Maestro Yuli Turovsky.

Invitées par l'ambassade du Canada au Pérou en juin 2006, Camille et sa sœur Laurence ont donné une série de concerts à la résidence officielle de l'ambassade du Canada, au Conservatoire national de Lima, en plus d'un récital pour les jeunes garçons de l'orphelinat Hogar Santa Maria. Le 19 juillet 2008, elles ont donné leur premier concert européen à l'amphithéâtre Jean-Cocteau au Cap d'Ail Festival, situé sur la Côte d'Azur, en France. Depuis 2005, le duo des sœurs Lambert-Chan est invité à prendre part à certains concerts donnés par la diva Natalie Choquette. Elles ont ainsi participé à de nombreux festivals, dont le Festival des musiques sacrées de Québec, le Festival de musique de Laterrière au Saguenay et le Festival de musique de chambre de Montréal. Le 26 février 2008, le trio Choquette-Lambert-Chan a offert un concert inédit intitulé « La Truite et Schubert » à la salle du Gesù au profit des organismes de coopération internationale Mer et Monde, et Jeunes et Société. Mentionnons que le 22 septembre 2011, Camille et Laurence lançaient leur deuxième album, pour flûte et piano, intitulé *Sognando*.

Frédéric Moisan (violon)



Frédéric Moisan débute le violon en France. Parmi ses professeurs, il bénéficiera, entre autres, de l'enseignement de Jean-Christophe Spinosi, de Dominique Barbier et d'Anne-Marie De Boisgisson. C'est suite à l'obtention de sa médaille d'or en violon et en musique de chambre qu'il poursuit en 2000 ses études à Nantes en intégrant la « Formation Supérieure d'Orchestre » sous la direction de Charles Frey et la classe de perfectionnement de Mr. Fevai au CNR.

En 2002, Frédéric part étudier en Finlande auprès de Tapani Yrjölä et remporte le concours de « Jeune soliste de Carélie du Nord » en 2003. Ceci le conduit à intégrer l'Orchestre Symphonique de Joensuu avec lequel il jouera pendant 2 ans. En 2005, Frédéric quitte la Finlande pour venir se perfectionner auprès de Claude Richard à l'Université de Montréal, obtenant sa Maîtrise en interprétation en 2007 et son Doctorat en 2010, portant sur la version originale de 1902 du *Concerto* de Sibelius. Il est désormais l'assistant de Mr. Richard.

Comme soliste, Frédéric Moisan s'est produit France à l'automne dernier, en Finlande et au Québec. En plus d'être appelé à jouer régulièrement avec divers orchestres du Québec, il est actuellement violon solo de l'Ensemble Arkea et de l'Orchestre 21, ainsi que violoniste de l'Ensemble Portmanto depuis 2011 et du « Collectif 9 ». Frédéric utilise un violon de Peter Westerlund qu'un mécène a généreusement mis à sa disposition.

Romain Pollet (piano)



Romain Pollet est un pianiste-bassoniste de vingt-trois ans originaire de Bordeaux. Titulaire des Diplômes d'Études Musicales de piano et de basson du Conservatoire de Bordeaux, où il est l'élève de Maryse Brun, Aurélie Forré puis Jean-Philippe Guillo en piano, Jean-Marie Lamothe en basson allemand, et Simon Lebens et Dominique Descamps en musique de chambre, il décide ensuite de se diriger vers la pédagogie et obtient en 2009 le Diplôme d'État de Professeur de piano au Centre de Formation des Enseignants de la Musique – Aquitaine, ainsi que la Licence de Musicologie de l'Université Michel Montaigne Bordeaux 3. Il a reçu la bourse d'admission à la Maîtrise de l'Université de Montréal, la bourse Stanley Mills destinée aux instrumentistes à anches doubles, le Fonds Paul-Marcel et Verna-Marie-Gélinas en piano ainsi qu'une bourse aux étudiants étrangers pour poursuivre ses études. En 2011, il obtient sa Maîtrise en interprétation auprès de Marc Durand (piano), Martin Mangrum (basson) et Jean-Eudes Vaillancourt (musique de chambre, duo-piano) à l'Université de Montréal. Romain, récemment invité par l'orchestre du Conservatoire de Bordeaux, a joué tant en Europe qu'au Canada.

Adrian Rodriguez Sterling (baryton)



Diplômé du Collège Vanier en chant classique en 2008, Adrian Rodriguez Sterling poursuit actuellement son baccalauréat à l'Université de Montréal avec les professeurs Catherine Sévigny et Rosemarie Landry. Participant à l'Atelier d'opéra de l'Université de Montréal depuis quelques années, il a été membre de chœur dans la production *Don Giovanni* en 2009, puis a tenu le rôle d'Achille dans l'opéra *Giulio Cesare* de Händel en 2011. Adrian campera prochainement le rôle de Zapata dans l'opérette *Les Chanteurs de Mexico* présentée par le Théâtre Lyrique de la Montérégie.

Andrzej Stec (Stêts) (ténor lyrique)



Le ténor lyrique polonais Andrzej Stec (Stêts) se produit tant en opéra qu'en récital aux États-Unis, au Canada, en Asie et en Europe, grâce à ses deux passeports, son sang cosaque, son goût français, son rêve américain, son tempérament latin, son âme polonaise et son cœur consacré à Jésus... Polyglotte, il a été formé dans différentes institutions américaines et a obtenu, en 2009, son doctorat en musique à l'Université de Montréal. Doté « ...d'une jeune voix polonaise d'une saisissante beauté... » que l'on compare à celle de son célèbre compatriote Jan Kiepura pour le charisme et la beauté de l'interprétation, Andrzej Stec s'est voué au chant, en particulier à l'opéra et à la mélodie par amour de la poésie, après avoir longtemps étudié à Chicago en théâtre et en danse.

À Montréal, Andrzej Stec s'est produit dans le rôle de Roméo (*Roméo et Juliette* de Gounod), Nadir (*Les pêcheurs de perles* de Bizet), Alfredo (*La Traviata* de Verdi), Barinkay (*Die Zigeunerbaron* de Johann Strauss), Don Ottavio (*Don Giovanni* de Mozart) et Alfred (*La chauve-souris* de Johann Strauss), dans des cantates de Bach, avec l'ensemble Da Capo, et dans plusieurs récitals de mélodies, avec Jean-Eudes Vaillancourt, à la Place des Arts et à La Chapelle historique du Bon-Pasteur à Montréal, au Festival international de poésie à Trois-Rivières, ainsi que dans plusieurs villes de Pologne.

À Chicago, il a chanté le rôle du Docteur (*A Month in the Country* de Lee Hoiby), de Tom (*Rake's Progress* de Stravinsky) et de Tamino (*La flûte enchantée* de Mozart). Il a travaillé avec l'Opera Moda, le Chicago Opera Theatre, et fut plusieurs fois soliste avec l'Orchestre de chambre Bach à Rockford. En France, il a chanté pour le Festival de mélodies françaises de Dalton Baldwin à Villecroze, effectué une tournée internationale pour M^{me} Jeanette Aster dans plusieurs villes de Bourgogne, à Berlin et à Gorzów Wielkopolski, Pologne. Andrzej Stec s'est fait remarquer dans les festivals (Aspen, Chautauqua NY, Chautauqua OH, La Roche d'Hys) et, dernièrement, à Cleveland, États-Unis, en chantant le rôle d'Arturo (*I Puritani* de Bellini) et du Berger (*Roi Roger* de Szymanowski). En 2011, Andrzej Stec a été nommé *Ambassadeur de Stalowa Wola*, sa ville natale en Pologne.

Jean-Eudes Vaillancourt (piano et direction artistique)



Jean-Eudes Vaillancourt est très actif depuis son plus jeune âge sur la scène internationale, tout comme ses sœurs Lorraine (Nouvel Ensemble Moderne) et Pauline (Compagnie Chants Libres). Comme pianiste, chambriste, chef d'orchestre, la critique est unanime à saluer ses interprétations précises, raffinées, d'une énergie débordante, en même temps que du plus haut niveau d'expressivité.

Après des études spécialisées à New York (avec Rosina Lhevine), Rome (avec Tullio Serafin) et Paris (Vlado Perlemuter, Louis Fourestier), il continua de se produire tant en Europe qu'en Amérique. Parallèlement, son enseignement devint de plus en plus recherché.

Professeur agrégé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (Canada), il y a fondé la classe d'ensemble-claviers en 1974, et y dirige depuis lors aussi bien les classes de musique de chambre que d'accompagnement. Plusieurs ensembles de musique de chambre et de duettistes-pianistes lui doivent leur formation et remportent des prix internationaux. Depuis 2011, il est la cheville ouvrière du Festival « Kaléidoscope Deux-Pianos » du Centre d'arts Orford. Aussi, depuis 2008, il forme avec le ténor lyrique polonais Andrzej Stec un duo recherché tant en Europe qu'en Amérique.