



Quatuor Debussy
Louise Moaty
Requiem(s)

Mercredi 17 janvier 2018 – 20h30

Joseph Haydn

Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix

ENTRACTE

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem – version pour quatuor à cordes de Peter Lichtenthal

Quatuor Debussy

Christophe Collette, violon

Marc Vieillefon, violon

Vincent Deprecq, alto

Cédric Conchon, violoncelle

Louise Moaty, mise en espace

Christophe Naillet, création lumière

Requiem(s)

Les Sept Dernières Paroles du Christ de Haydn, le *Requiem* de Mozart : deux œuvres aux liens évidents, et pour commencer celui de prendre racine dans l'entre-deux d'un dialogue entre humain et divin, entre vie et mort, entre ciel et terre.

Deux œuvres qui font le choix du dépouillement, jusqu'à se détacher du texte même dont elles sont issues pour ne garder que la parole des cordes frottées – et cacher le sens au creux du son.

Dans ce mouvement vers l'essentiel restent quatre hommes, le bois, le métal, le crin des instruments : voilà notre matière de départ. Quatre présences, quatre solitudes qui font corps à travers la musique.

Une écriture qui part de ce que dessinent les corps des interprètes sur le plateau : comment peuvent se développer dans l'espace – et selon leurs possibilités de par cœur – les mouvements, les rencontres ou au contraire s'accentuer l'isolement. Se nourrir du geste même des musiciens, de sa dimension de labeur, de frénésie ou de jeu spirituel, en lien avec la dramaturgie souterraine que recèle chacune des œuvres.

Avec l'éclairagiste Christophe Naillet, nous travaillons la lumière comme une matière faite d'ombres et d'éblouissements à l'image de notre matière musicale, une lumière ayant son rythme propre, sa vie : comme la lumière du monde, dont la présence accompagne les hommes sur leur chemin.

Louise Moaty

Joseph Haydn (1732-1809)

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze [Les Sept Dernières Paroles de notre Rédempteur sur la croix] – version pour quatuor à cordes Hob. XX:2

Composition : hiver 1786-1787.

Création : Vienne, 26 mars 1787, Cadix, 6 avril 1787 (version originale pour orchestre symphonique Hob. XX:1).

Version pour quatuor à cordes : 1^{re} édition : Vienne, Artaria, 1788.

Durée : environ 55 minutes.

Introduzione. Maestoso ed Adagio

Sonata I. Largo. « *Pater, Pater, dimitte illis quia nesciunt quid faciunt* » [Père, Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font]

Sonata II. Grave e cantabile. « *Hodie mecum, hodie mecum eris in paradiso* » [Aujourd'hui, tu seras avec moi au paradis]

Sonata III. Grave. « *Mulier, ecce filius tuus* » [Femme, voici ton fils]

Sonata IV. Largo. « *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me* » [Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?]

Sonata V. Adagio. « *Sitio* » [J'ai soif !]

Sonata VI. Lento. « *Consummatum est* » [Tout est accompli]

Sonata VII. Largo. « *In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum* » [Dans tes mains, Seigneur, je remets mon esprit]

Finale. *Il terremoto* [Le tremblement de terre]. Presto e con tutta la forza

Bien que Haydn soit resté une bonne partie de sa vie pratiquement assigné à résidence au palais d'Esterháza, aux confins de l'Autriche et de la Hongrie, en tant que directeur de la musique du prince Nicolas le Magnifique, accaparé par de nombreux concerts et des saisons d'opéra pléthoriques, sa réputation de compositeur avait franchi les frontières, grâce aux éditions et aux interprétations de ses œuvres dans toute l'Europe. En 1786, Paris lui avait commandé des symphonies, et Londres s'impatiait en espérant pouvoir le faire venir un jour. Une commande lui parvint d'Espagne cette année-là. Dans la préface de l'édition de la version ultime de son œuvre (1801), Haydn raconte :

« Il y a environ quinze ans, un chanoine de Cadix m'a demandé de composer une musique instrumentale sur les sept dernières paroles du Christ. On avait alors l'habitude à la cathédrale de Cadix¹ d'exécuter tous les ans, durant le Carême, un oratorio dont l'effet se trouvait singulièrement renforcé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers étaient tendus de noir, seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette sainte obscurité. À midi on fermait toutes les portes et alors commençait la musique. Après un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait une des sept paroles et la commentait. Après quoi il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. Cet intervalle de temps était rempli par la musique [...]. J'ai dû dans mon œuvre tenir compte de cette situation. La tâche consistant à faire se succéder sans laisser l'auditeur sept adagios devant durer chacun environ dix minutes n'était pas des plus faciles [...] »

Haydn ne se rendit pas à Cadix pour la première audition de son œuvre pendant la Semaine sainte de 1787, mais une audition privée eut lieu à Vienne quelques jours auparavant. Une autre audition eut lieu un peu plus tard à Vienne chez le comte Walsegg, futur commanditaire du *Requiem* de Mozart. Haydn réalisa ensuite une transcription pour quatuor à cordes qu'il fit éditer l'année suivante, dans le but de la diffuser plus facilement. Son éditeur publia également une version pour piano solo, que Haydn a sans doute simplement supervisée. Enfin, en 1795, le compositeur entreprit de transformer son œuvre en oratorio, avec voix solistes, chœur et orchestre, sur un texte en allemand de son ami le baron van Swieten. De nos jours, elle est surtout connue dans cette version ultime, mais celle pour quatuor a une qualité d'intériorité sans égale.

« Chaque sonate, ou plutôt chaque parole, n'est exprimée que par une musique instrumentale, mais de façon à susciter l'émotion la plus profonde dans l'âme de l'auditeur même le moins averti. » (Joseph Haydn)

¹ En fait, il s'agissait du sanctuaire de Santa Cueva à Cadix

Pourtant le texte sacré est bien présent dans les versions purement instrumentales : en effet, Haydn a eu l'idée de tirer les motifs thématiques de ses « sonates² » à partir du texte latin lui-même : ainsi les rythmes et mélodies, joués essentiellement par le premier violon, sont « parlants » car ils découlent de la prosodie même des paroles du Christ. Les éléments évocateurs de nature extramusicale restent discrets, plus symboliques que descriptifs, plus intérieurs qu'anecdotiques : c'est avant tout de la « musique pure », destinée à émouvoir, et susciter la méditation et la prière.

Le mouvement lent était de rigueur pour une célébration aussi solennelle et recueillie : l'introduction des sept lentes sonates est elle-même un adagio. Haydn a eu recours à des tonalités variées pour éviter la monotonie, en préférant les couleurs sombres du mode mineur. Il emploie partout l'architecture classique par excellence qu'est la forme sonate, mais comme chaque pièce se concentre sur une seule parole, une seule idée, il a recours à la forme sonate monothématique, où un même thème est présenté sous divers éclairages et développé dans une rhétorique tonale clairement articulée. Les éléments pathétiques abondent dans le discours du quatuor : notes répétées en « battements de cœur », créant une impression d'attente, silences interrogatifs, harmonies tourmentées, lyrisme exploré...

Seul le « Tremblement de terre » final adopte un mouvement rapide qui apporte un contraste saisissant, inspiré par le récit de l'évangile de Matthieu (27:50-52) : « Jésus poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit. Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent, les sépulcres s'ouvrirent, et plusieurs corps des saints qui étaient morts ressuscitèrent ». La musique se fait davantage descriptive, dans un saisissant tableau de la colère de la nature d'une brièveté fulgurante. Nulle résolution classique des tensions ne vient adoucir cette fin abrupte, digne du plus grand drame.

Isabelle Rouard

² Au sens générique d'œuvres instrumentales.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Requiem – version pour quatuor à cordes de Peter Lichtenthal (1802)

Introïtus

Kyrie

Sequentia

Dies iræ

Tuba mirum

Rex tremendæ

Recordare

Confutatis

Lacrimosa

Amen

Offertorium

Domine Jesu

Hostias

Sanctus

Benedictus

Agnus Dei

Communio

Composition : 1791.

Achévé par Franz Xaver Süssmayr.

Publication : 1800, Breitkopf und Härtel.

Transcription pour quatuor : 1802.

Durée : environ 48 minutes.

Peu d'œuvres ont généré une exégèse plus échevelée que le *Requiem* de Mozart. Très vite, on y a vu les ultimes prières d'un mourant se recommandant à Dieu, luttant sur son lit de mort pour coucher sur le papier autant de musique qu'il peut encore, avant que d'être emporté dans l'au-delà. Pour corser la légende, tout un panel d'anecdotes à la véracité et à la crédibilité variables, comme les visites de plus en plus pressantes d'un mystérieux messenger en noir ayant commandité l'œuvre (il y eut bien un commanditaire, le comte von Walsegg, qui voulait honorer la mémoire de sa femme en s'attribuant la paternité de la création mozartienne), ou encore les rumeurs d'empoisonnement et de jalousie mettant en scène

Salieri, présenté comme le rival malheureux de Mozart, rebondissant d'un Pouchkine à un Milos Forman. Et voilà : le chant du cygne d'un génie fauché par une mort prématurée, l'ultime chef-d'œuvre, le parangon de tous les requiems à venir, l'inspiration d'innombrables pages religieuses, le morceau interprété aux funérailles des grands hommes, celui que l'on appelle « le » *Requiem* comme l'on parle de « la » *Neuvième*. Rien d'étonnant donc à ce que cette œuvre à la paternité multiple (car la femme de Mozart, Constanze, sollicita après la mort du compositeur Joseph Eybler puis Franz Xaver Süssmayr pour achever l'œuvre) ait aussi attiré les transpositeurs, comme Peter Lichtenthal, ami proche du fils de Mozart, qui donna une version réduite du *Requiem* en 1802. Celle-ci, qui rencontra un vif succès dans les milieux musicaux milanais au début du XIX^e siècle avant de tomber dans l'oubli, présentait des faiblesses instrumentales (disparition de certaines parties, manque de fluidité dans l'écriture pour cordes due à la connaissance limitée des instruments par Lichtenthal, qui était un amateur) auxquelles les membres du Quatuor Debussy ont voulu pallier afin de servir l'œuvre comme il se doit. Cette captivante réappropriation du matériau qui se contente des timbres similaires du quatuor – alors que les bassons et cors de basset, notamment, conféraient au *Requiem* une couleur instrumentale tout à fait particulière – permet de goûter peut-être plus intensément encore l'éloquence mozartienne.

Dans sa version pour quatuor à cordes, l'introduction – seule partie totalement achevée à la mort de Mozart – garde ses sonorités feutrées ; ses imitations navrées débouchent sur l'énergique double fugue du *Kyrie eleison*, avec son âpre chute de septième diminuée (le Père, premier sujet) et ses doubles croches pressées (le Fils, second sujet). La séquence caractéristique du *Requiem* ne fut qu'en partie composée par Mozart (il s'arrêta après les huit premières mesures du *Lacrimosa*), et orchestrée après sa mort seulement. Elle alterne volontiers passages furieux ou tragiques (le fiévreux *Dies iræ*, le volontaire *Rex tremendæ*, le contrasté *Confutatis*, la fin de l'émouvant *Lacrimosa*) et pages recueillies (le consolant *Recordare*, le *Tuba mirum* où chante le violoncelle). Dernière page à mêler le travail de Süssmayr aux notes de Mozart, l'*Offertoire* est plutôt agité ; sa partie centrale plus calme est enchâssée de deux fugues intranquilles. Les prières suivantes sont de Süssmayr, piochant pour son travail de couturier dans les sources qui sont à sa disposition. Le *Sanctus* est traditionnel dans son

caractère solennel, le *Benedictus* prend des accents caressants assez mozartiens, tandis que l'*Agnus Dei* s'ouvre dans la douleur avant de retrouver le matériau musical du début du *Requiem*, manière pour Süssmayr de boucler la boucle de l'œuvre inachevée.

Angèle Leroy

— LE SAVIEZ-VOUS ? —

Le quatuor à cordes

Deux violons, un alto, un violoncelle : cette formation, qui se constitue vers le milieu du XVIII^e siècle, hérite de la sonate en trio (deux parties de dessus et basse continue) et des œuvres à quatre parties de cordes de l'époque baroque (*sonata a quattro*, *concerto a quattro* chez les Italiens, sonate en quatuor, ouverture à quatre chez les Français, symphonies à quatre parties en territoires germaniques). Entre 1760 et 1800, elle devient l'effectif de chambre préféré des compositeurs, comme en témoigne leur abondante production : presque cent quatuors à cordes chez Boccherini, une soixantaine chez Haydn, vingt-six chez Mozart.

Le genre arrive à maturité au moment où il adopte des structures formelles similaires à celles de la symphonie classique (qui émerge au même moment) et une construction en quatre mouvements : un allegro de forme sonate ; un mouvement lent suivi d'un menuet (l'ordre de ces mouvements pouvant être inversés, le menuet se situant alors en deuxième position) ; un finale rapide, généralement de forme sonate ou rondo. Le premier violon se voit parfois doté d'une partie plus virtuose, voire d'un rôle concertant : ce type de quatuor, dit « brillant », aux allures de concerto pour violon, plaît encore dans la première moitié du XIX^e siècle. Mais de façon générale, le quatuor à cordes vise à l'égalité importance des instruments.

Dès lors, le genre revêt un enjeu particulier, car il atteste (ou non) de la maîtrise des techniques d'écriture et des formes : avec une telle homo-

généité de timbres, impossible de se réfugier derrière des effets sonores cache-misère ou une virtuosité d'apparat. Il devient même un cadre privilégié pour les expérimentations. On songera par exemple aux six *Quatuors* « À Haydn », où Mozart parvient à fusionner style classique et contrepoint, aux cinq derniers quatuors de Beethoven, qui remettent en question tant l'écriture instrumentale que le langage et la construction formelle. Mais les générations suivantes n'osent pas s'aventurer au-delà de ces innovations radicales. Il faut attendre Bartók (six partitions entre 1909 et 1939) pour qu'apparaissent des idées aussi inédites que spectaculaires, grâce, notamment, à l'étude des musiques populaires d'Europe de l'Est.

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, le quatuor à cordes redevient un laboratoire privilégié, révélateur de l'évolution des esthétiques et des possibilités offertes par les nouvelles technologies. Steve Reich le superpose à des sons enregistrés (*Different Trains* et *WTC 9/11*), George Crumb l'électrifie (*Black Angels*). Certains compositeurs travaillent avec l'électronique en temps réel pour amplifier les instruments et transformer leurs timbres, comme Jonathan Harvey (*Quatuor n° 4*) ou Yann Robin (*Scratches*). Mais c'est sans doute Stockhausen qui, à ce jour, a imaginé le dispositif le plus fou : dans *Helikopter-Streichquartett* (1993), les musiciens jouent chacun dans un hélicoptère en vol, les sons instrumentaux combinés au vrombissement des pales étant captés et transmis simultanément aux auditeurs restés sur notre bonne vieille Terre.

Hélène Cao

Joseph Haydn

Né en 1732 dans une famille modeste, Haydn quitte ses parents très jeune. Ceux-ci, musiciens autodidactes, conscients que l'enfant ne pourrait recevoir l'éducation qu'il méritait chez eux, le confient en effet dès l'âge de six ans à un cousin de la famille. Deux de ses frères suivront une trajectoire similaire : Johann Michael (né en 1737), compositeur, et Johann Evangelist (1743), ténor. Rapidement, Haydn devient choriste dans la maîtrise de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne ; les années suivantes sont consacrées à perfectionner sa voix, mais aussi sa pratique du clavecin et du violon auprès de Georg von Reutter. La voix du jeune homme ayant mué, ce dernier le met à la porte, et Haydn se trouve confronté pour quelques années à de pressantes questions de subsistance. En 1753, il devient secrétaire du compositeur italien Nicola Porpora, qui lui apprend « les véritables fondements de la composition » (Haydn *dixit*), un enseignement que le jeune musicien complète en étudiant les traités de Fux et Mattheson. Il commence à attirer l'attention du monde musical à la fin des années 1760, alors que, au service du baron von Fürnberg, il compose ses premières œuvres pour quatuor à cordes. Un court passage au service du comte von Morzin, à l'époque de son mariage avec Maria

Anna Keller en 1760 (qui ne fut pas une union heureuse), précède de peu un événement qui allait bouleverser la vie de Haydn : son embauche comme vice-maître de chapelle auprès de l'une des plus importantes familles hongroises, celle des princes Esterházy. Engagé par Paul II Anton, il sert après la mort de celui-ci l'année suivante Nicolas I^{er} « le Magnifique », profondément mélomane. C'est le début d'une longue période particulièrement riche en compositions (musique de chambre, et notamment quatuors et trios pour le prince, musique pour clavier, symphonies pour les musiciens des Esterházy), écrites à l'écart du monde musical viennois. Haydn est en effet rattaché aux propriétés des princes, Eisenstadt puis, à partir de 1769, le château Esterháza en Hongrie, et n'a que peu d'occasions de visiter la capitale autrichienne, même si Nicolas, conscient de son génie, lui laisse petit à petit plus de liberté. Il fait ainsi la connaissance de Mozart au début des années 1780, une rencontre qui débouche sur une amitié suivie et un très grand respect mutuel, qui durèrent jusqu'à la mort de Mozart en 1791. Sans empêcher Haydn de se tailler petit à petit une réputation internationale, cette relative solitude, couplée à son accès permanent aux ressources d'un ensemble de musiciens, lui laisse une

certaine indépendance : « Placé à la tête d'un orchestre, je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui provoque l'effet ou l'amoin-drit et par suite, corriger, ajouter, retrancher, en un mot oser ; isolé du monde, je n'avais auprès de moi personne qui pût me faire douter de moi ou me trasser, force m'était donc de devenir original. » Les œuvres dans le style *Sturm und Drang* (littéralement, « orage et passion »), vers 1770, celles de la période plus légère qui lui fait suite, ou les grandes œuvres « classiques » des années 1780 témoignent ainsi de la vitalité de l'inspiration du compositeur. Durant ces décennies, il joue un rôle central dans l'élaboration de ce qui allait devenir des genres fondamentaux de la musique, comme la symphonie ou le quatuor à cordes. La mort, en septembre 1790, du prince Nicolas ouvre pour Haydn une période de plus grande disponibilité ; Anton, son fils, n'appréciant pas particulièrement la musique, il laisse le compositeur libre de quitter le domaine familial. C'est l'occasion d'un voyage en Angleterre, sur l'invitation du violoniste et organisateur de concert Johann Peter Salomon. Arrivé là-bas au tout début de l'année 1791, Haydn y triomphe ; les concerts qu'il y dirige sont l'occasion d'écrire autant de nouvelles symphonies. Appelées les « symphonies londoniennes », celles-ci, les douze dernières du compositeur, furent toutes composées et créées lors

de ses deux séjours en Angleterre (1791-1792 et 1794-1795). À l'été 1792, de retour à Vienne, Haydn commence des leçons avec Beethoven, mais la relation entre les deux hommes semble assez vite avoir été plutôt difficile. Au retour de son deuxième séjour anglais, Haydn se tourne vers la musique vocale : il s'acquitte d'une messe par an pour Nicolas II Esterházy, qui a succédé à son père en 1794, tout en se consacrant à l'écriture de ses deux grands oratorios, *La Création* (1798) et *Les Saisons* (1801). Fatigué, il compose de moins en moins, et meurt en mai 1809, un an après sa dernière apparition en public.

Wolfgang Amadeus Mozart

Lui-même compositeur, violoniste et pédagogue, Leopold Mozart, le père du petit Wolfgang, prend très vite la mesure des dons phénoménaux de son fils, qui, avant même de savoir lire ou écrire, joue du clavier avec une parfaite maîtrise et compose de petits airs. Le père décide alors de compléter sa formation par des leçons de violon, d'orgue et de composition, et bientôt, toute la famille (les parents et la grande sœur, Nannerl, elle aussi musicienne) prend la route afin de produire les deux enfants dans toutes les capitales musicales européennes de l'époque. De 1762 à 1764, Mozart découvre notamment Munich, Vienne, Mannheim, Bruxelles, Paris, Versailles, Londres, La Haye, Amsterdam, Dijon,

Lyon, Genève et Lausanne. Il y croise des têtes couronnées, mais aussi des compositeurs de renom comme Johann Christian Bach, au contact desquels il continue de se former. À la suite de ses premiers essais dans le domaine de l'opéra, alors qu'il n'est pas encore adolescent (*Apollo* et *Hyacinthus*, et surtout *Bastien et Bastienne* et *La finta semplice*), il voyage de 1769 à 1773 en Italie avec son père. Ces séjours, qui lui permettent de découvrir un style musical auquel ses œuvres feront volontiers référence, voient la création à Milan de trois nouveaux opéras : *Mitridate, re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) et *Lucio Silla* (1772). Au retour d'Italie, Mozart obtient un poste de musicien à la cour de Hieronymus von Colloredo, prince-archevêque de Salzbourg, qui supporte mal ses absences répétées. Les années suivantes sont ponctuées d'œuvres innombrables (notamment les concertos pour violon, mais aussi des concertos pour piano, dont le *Concerto n° 9 « Jeunehomme »*, et des symphonies) mais ce sont également celles de l'insatisfaction, Mozart cherchant sans succès une place ailleurs que dans cette cour où il étouffe. Il s'échappe ainsi à Vienne – où il fait la connaissance de Haydn, auquel l'unira pour le reste de sa vie une amitié et un profond respect – puis démissionne en 1776 de son poste pour retourner à Munich, à Mannheim et jusqu'à Paris, où sa mère, qui l'avait accompagné,

meurt en juillet 1778. Le voyage s'avère infructueux, et l'immense popularité qui avait accompagné l'enfant, quinze ans auparavant, s'est singulièrement affadie. Mozart en revient triste et amer ; il retrouve son poste de maître de concert à la cour du prince-archevêque et devient l'organiste de la cathédrale. Après la création triomphale d'*Idoménée* en janvier 1781, à l'Opéra de Munich, une brouille entre le musicien et son employeur aboutit à son renvoi. Mozart s'établit alors à Vienne, où il donne leçons et concerts, et où le destin semble lui sourire tant dans sa vie personnelle que professionnelle. En effet, il épouse en 1782 Constance Weber, la sœur de son ancien amour Aloysia, et compose pour Joseph II *L'Enlèvement au sérail*, créé avec le plus grand succès. Tour à tour, les genres du concerto pour piano (onze œuvres en deux ans) ou du quatuor à cordes (*Quatuors « À Haydn »*) attirent son attention, tandis qu'il est admis dans la franc-maçonnerie. L'année 1786 est celle de la rencontre avec le « poète impérial » Lorenzo da Ponte. De la collaboration avec l'Italien naîtront trois des plus grands opéras de Mozart : *Les Noces de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et, après notamment la composition des trois dernières symphonies (été 1788), *Così fan tutte* (1790). Alors que Vienne néglige de plus en plus le compositeur, Prague, à laquelle Mozart rend hommage avec

la *Symphonie n° 38*, le fête volontiers. Mais ces succès ne suffisent pas à le mettre à l'abri du besoin. La mort de Joseph II, en 1790, fragilise encore sa position, et son opéra *La Clémence de Titus*, composé pour le couronnement de Leopold II, déplaît – au contraire de

La Flûte enchantée, créée quelques semaines plus tard. Mozart est de plus en plus désargenté, et la mort le surprend en plein travail sur le *Requiem*, commande (à l'époque) anonyme qui sera achevée par l'un de ses élèves, Franz Xaver Süssmayr.

— LES INTERPRÈTES —

Quatuor Debussy

Premier Grand Prix du Concours international d'Évian 1993, Victoire de la musique 1996 (« meilleure formation de musique de chambre »), le Quatuor Debussy jouit d'une reconnaissance professionnelle incontestable. Voilà plus de vingt-cinq ans qu'il se produit sur les scènes les plus prestigieuses : Japon, Chine, États-Unis, Canada, Australie, Russie... Ses tournées régulières lui ont permis de se faire un nom sur tous les continents. Parmi les valeurs et les engagements du Quatuor Debussy, on retrouve la curiosité, la surprise, le renouvellement, la découverte et le partage. En créant des passerelles avec différents domaines artistiques comme la danse (Maguy Marin, Anne Teresa De Keersmaeker, Wayne McGregor, Mourad Merzouki...), le théâtre (Philippe Delaigue, Richard Brunel, Jean Lacornerie...) ou encore les musiques actuelles (Yael Naim, Gabriel Kahane, Cocoon, Franck Tortiller, Keren Ann...) et le cirque (Compagnie

Circa), le Quatuor Debussy défend une musique « classique » ouverte, vivante et créative. Ayant depuis longtemps choisi de mettre l'accent sur l'échange, le Quatuor Debussy anime chaque année des ateliers pédagogiques en direction des enfants et s'inscrit dans des projets à destination de publics divers (personnes âgées, détenus, malades...). Il est également à l'initiative de concerts-rencontres pour tous afin de faire partager sa passion pour les musiques d'hier et d'aujourd'hui. Depuis son origine, le Quatuor Debussy s'investit activement aux côtés des jeunes quatuors à cordes en vue de leur transmettre ce qu'il a lui-même appris des grands maîtres. Outre le cycle spécialisé qu'il dirige au Conservatoire de Lyon depuis 2011, le Quatuor Debussy dispense son enseignement au sein de divers stages de musique, et notamment à l'occasion de son académie d'été, proposée depuis 1999 au mois de juillet dans le cadre de son festival « Cordes en ballade ». L'activité

discographique du Quatuor Debussy n'est pas en reste : après l'intégrale des quatuors de Chostakovitch, il continue à enrichir sa collection, notamment en musique française (Bonnal, Caplet, Debussy, Onslow, Ravel/Fauré, Witkowski, Lekeu), et à travers des explorations et rencontres artistiques : collaboration sur l'album *La Chair des anges* d'Olivier Mellano (Naïve), deux albums de comptines pour enfants avec Philippe Roussel (*Enfance et musique*), la transcription de concertos pour piano et sa version pour quatuor à cordes du *Requiem* de Mozart (Decca – Universal Music France). Le Quatuor Debussy a signé le premier enregistrement du nouveau label Evidence Classics avec un disque autour des « Héroïnes féminines » de Schubert et Janáček. Plus récemment, il s'est fait remarquer en enregistrant l'album jazz *Filigrane* (Signature – Radio France) aux côtés de Jean-Philippe Collard-Neven et de Jean-Louis Rassinfosse, et en publiant la bande originale du spectacle *Opus*, réunissant des quatuors de Chostakovitch. En 2017, les musiciens ont sorti un album consacré aux œuvres du compositeur américain Marc Mellits, ainsi que la bande originale du spectacle *Boxe Boxe Brasil*.

Le Quatuor Debussy est conventionné par le ministère de la Culture (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes), la Région Auvergne-Rhône-Alpes et la Ville de Lyon. Il est soutenu par la Métropole

de Lyon, la SPEDIDAM, l'association Musique Nouvelle en Liberté et la Banque Rhône-Alpes. Pour la saison 2017-2018, le Quatuor Debussy est en résidence au Théâtre Impérial de Compiègne et reçoit le soutien du programme ADAMI 365.

Louise Moaty

Les recherches protéiformes de Louise Moaty se nourrissent du rapport entre théâtre, musique et arts visuels. En avril 2017, elle met en scène *Alcione* à l'Opéra-Comique aux côtés de Jordi Savall. Cette même année sont reprises ses mises en scène de *La Petite Renarde rusée* de Janáček au Théâtre de l'Athénée à Paris (avec TM+) et du *Journal d'un disparu* de Janáček, qu'elle mêle avec des textes romani de la poétesse Papusza, deux spectacles produits par l'Arcal. En 2016, elle joue et met en scène *Sonnets* (à partir de dix-sept poèmes de Shakespeare qu'elle traduit avec l'écrivain Raphaël Meltz), aux côtés des luthistes Romain Falik et Thomas Dunford en alternance. Elle joue en 2014 à la Cité de la musique - Philharmonie de Paris son spectacle *This is not a dream* aux côtés du pianiste russe Alexeï Lubimov : dialogue entre la musique d'Erik Satie et John Cage jouée sur trois pianos (dont un préparé et un toy) et les images qu'elle fabrique et projette en direct avec une lanterne magique réinventée. Elle met en scène *L'Empereur d'Atlantis*,

opéra de Viktor Ullmann et Petr Kien, avec l'Arcal et l'ensemble Ars Nova en 2013-2014, *Venus and Adonis* de John Blow avec Les Musiciens du Paradis en 2012-2013, *Mille et Une Nuits*, qu'elle adapte et joue également, aux côtés de l'ensemble La Rêveuse en 2011, *La Lanterne magique de M. Couperin* en 2010 (toujours en tournée aujourd'hui avec Violaine Cochard). Créée en 2009 avec Collegium 1704, sa mise en scène de *Rinaldo* de Haendel s'est jouée jusqu'en juin 2014. Elle signe également la mise en espace des shows *Ela* et *Soyo* de la chanteuse franco-brésilienne Dom la Nena (2013, 2015), et met en scène à l'automne 2015 *Paris New York Odessa* pour le Festival d'Île-de-France. Ce spectacle, conçu avec des musiciens issus des Yeux Noirs, aborde le thème de la migration à travers le parcours des juifs d'Odessa à New York au début du xx^e siècle, en musique, images et textes issus des *Récits d'Ellis Island* de Georges Pérec et Robert Bober. Actrice, Louise Moaty s'est également formée au chant et au trapèze, et a soutenu un master 2 d'études théâtrales à l'Université-Paris III. Elle joue pour Eugène Green, Clément Postec, Nicolas Vial, Perrine Mornay, Alexandra Rübner, Jordi Savall et Benjamin Lazar, auprès de qui elle a souvent collaboré à la mise en scène : *Pyrame* et *Thisbé* de Théophile de Viau, dans lequel elle incarne Thisbé, *L'Autre Monde ou les États et empires de la*

Lune avec La Rêveuse, *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière et Lully, où elle joue Lucile, les opéras *Cadmus* et *Hermione*, *Il Sant'Alessio*, *Cendrillon*, *La la la* avec Les Cris de Paris, où elle est La Blonde, *Le Dibbouk d'An-Ski*, où elle joue Leah... Louise Moaty crée en 2015 sa propre compagnie : Les Mirages, avec laquelle elle propose en partage des expériences singulières et cherche à ouvrir de nouveaux horizons.

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

Concerts sur instruments du Musée.

AMPHITHÉÂTRE – CITÉ DE LA MUSIQUE

VENREDI 29 SEPTEMBRE ——— 20H30 SAMEDI 27 JANVIER 2018 ——— 18H00

REVISITING GRAPPELLI

Mathias Lévy, violon Pierre Hel dit le « Grappelli » (1924)
Sébastien Giniaux, violoncelle, guitare
François Salque, violoncelle
Jean-Philippe Viret, contrebasse

DEBUSSY ET LES MAÎTRES FRANÇAIS

Alain Planès, piano Énard (1891), clavecin Pleyel (1959)

MARDI 24 OCTOBRE 2017 ——— 20H30

SALON DE LA CAMERATA BARDI

Solistes des Arts Florissants
Paul Agnew, direction, ténor
Miriam Allan, soprano

MERCREDI 7 MARS 2018 ——— 20H30

UN SALON AU TEMPS DE CHOPIN

Christophe Coin, violoncelle Gand (1840)
Akiko Ebi, piano Pleyel (1842)

MERCREDI 25 OCTOBRE 2017 ——— 20H30

SALON DE L'HÔTEL CROZAT

Solistes des Arts Florissants
Béatrice Martin, clavecin Goujon-Swanen (1749-1784)
Élodie Fonnard, soprano

DIMANCHE 11 MARS 2018 ——— 15H00

UN SALON AU TEMPS DE GEORGE II

Ensemble Amarillis
Héloïse Gaillard, flûte à bec Stanesby (XVIII^e s.)
Violaïne Cochard, clavecin Longman & Broderip (fin XVIII^e s.), clavecin Jean-Henry Hemsch (1761)

VENREDI 24 NOVEMBRE 2017 ——— 18H00

UN SALON ALLEMAND À PARIS

Aurélien Delage, orgue Dupont (Conservatoire de Paris), piano carré organisé Énard (1791), clavecin Goujon-Swanen (1749-1784)

DIMANCHE 18 MARS 2018 ——— 16H30

OISEAUX BAROQUES

Hugo Reyne, flûte à bec, flageolet d'oiseau Bizet, serinette
Stéphanie Paulet, violon
Jérôme Vidaller, violoncelle
Yannick Varlet, clavecin

MARDI 28 NOVEMBRE 2017 ——— 20H30

Christophe Rousset, clavecin Goujon-Swanen (1749-1784)

VENREDI 11 MAI 2018 ——— 19H00

UN SALON À ALEP EN 1930

Waed Bouhassoun, oud Nahat (1931)



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS
REMERCIEMENTS EN 2017-18



Fondation Singer-Polignac, Adam Mickiewicz Institute, Goethe Institut, Délégation du Québec, Champagne Deutz, Demory

Intel Corporation, Gecina, Groupe Monnoyeur, UTB, IMCD,

Amic, AMG-Féchoz, Angeris, Batyom, Campus Langues, Groupe Balas, Groupe Inestia, Île-de-France Plâtrerie, Linkbynet, Smurfit Kappa

Philippe Stroobant, Tessa Poutrel

Patricia Barbizet, Jean Bouquot, Eric Couatts, Dominique Desailly et Nicole Lamson, Mehdi Houas, Frédéric Jousset,

Pierre Kosciusko-Morizet, Marc Litzler, Xavier Marin, Xavier Moreno et Joséphine de Bodinat-Moreno,

Alain Rauscher, Raoul Salomon, François-Xavier Villemain et les 2500 donateurs des campagnes « Donnons pour Démon »

LES PARTENAIRES NATIONAUX DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2019



Photo: Clavecin J.C. Grappelli avant 1930, dépôt du Mobilier National - Jean-Marc Angès - Licence ES 1-1001030, 20011546, 3-1001147.

PHILHARMONIE DE PARIS

01 44 84 44 84

221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS

PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LES CONCERTS
SUR LIVE.PHILHARMONIEDEPARIS.FR



RETROUVEZ LA PHILHARMONIE DE PARIS
SUR FACEBOOK, TWITTER ET INSTAGRAM

RESTAURANT LE BALCON

(PHILHARMONIE - NIVEAU 6)

01 40 32 30 01 - RESTAURANT-LEBALCON.FR

L'ATELIER-CAFÉ

(PHILHARMONIE - REZ-DE-PARC)

01 40 32 30 02

CAFÉ DES CONCERTS

(CITÉ DE LA MUSIQUE)

01 42 49 74 74 - CAFEDESCONCERTS.COM

PARKINGS

Q-PARK (PHILHARMONIE)

185, BD SÉRURIER 75019 PARIS

Q-PARK-RESA.FR

INDIGO (CITÉ DE LA MUSIQUE)

221, AV. JEAN-JAURÈS 75019 PARIS



MAIRIE DE PARIS