



**Opéra Orchestre  
National  
Montpellier**

Occitanie / Pyrénées-Méditerranée



**la Vignette**  
scène  
conventionnée  
université  
Paul-Valéry

**Magnus Fryklund**

direction

**Orchestre national Montpellier Occitanie**

**27 min**

**Francis Poulenc (1899–1963)**

Sinfonietta

I. Allegro con fuoco

II. Molto vivace

III. Andante cantabile

IV. Finale

Entracte

**15 min**

**Gabriel Fauré (1845–1924)**

Masques et bergamasques – Suite opus 112

I. Ouverture: allegro molto vivo

II. Menuet, tempo di minuetto: Allegro moderato

III. Gavotte: Allegro vivo

IV. Pastorale: Andante tranquillo

**15 min**

**Claude Debussy (1862–1918)**

Petite Suite (retranscrite pour orchestre  
par Henri Büsser en 1907)

I. En bateau

II. Cortège

III. Menuet

IV. Ballet

# Francis Poulenc (1899–1963)

## Sinfonietta

3

Composée en 1947, la *Sinfonietta* de Francis Poulenc est une commande de la BBC pour le premier anniversaire du « Third Programme », véritable ligne de force des services radiophoniques britanniques dans le domaine culturel et artistique jusqu'en 1970. Cette initiative est l'œuvre de l'éditeur Chester qui souhaite par cette commande relancer et faire découvrir aux auditeurs anglais la musique française. Au sein de cette démarche et en hommage à une amitié de longue date, Poulenc dédie sa partition à Georges Auric, compagnon et collaborateur qui figure, lui aussi, dans ce que Cocteau nommera le « Groupe des six ». Poulenc compose donc sa partition entre août 1947 et septembre 1948, et la première exécution de l'œuvre se fait à Londres le 24 octobre 1948 par le Philharmonia orchestra sous la direction du chef français Roger Désormière.

En réalité, ce n'est pas par hasard que le compositeur s'attèle à nouveau au genre symphonique. D'abord engagé dans un projet de quatuor, l'écriture orchestrale apparaît à ses yeux comme pressante : « *Dans les premières mesures, je me disais : ce serait en tout cas mieux à un hautbois, ici il faudrait un cor, là une clarinette. N'est-ce pas condamner, d'un coup, cette œuvre ?* » (Francis Poulenc, *Entretiens*).

Justifiant à nouveau la pertinence du dédicataire, c'est sur les conseils de Georges Auric que Poulenc conserve certains thèmes initialement imaginés pour son quatuor dans cette œuvre. L'intitulé de *Sinfonietta* semble d'ailleurs l'excuser d'avoir cédé à cette tentation, assumant son retour à la démarche néoclassique où Poulenc s'était déjà essayé et distingué. Sans réduire sa partition à d'humbles proportions, le compositeur écrit une vraie symphonie, dans laquelle il place même quelques souvenirs des pages de Haydn, par leur caractère vif et allègre. Le second mouvement sautillant nous rappelle cette fois le ballet *Les Biches* composé en 1924 et *Les Mamelles de Tirésias* en 1926. La musique se pare d'évocations de paysages champêtres, se penche parfois sur un romantisme léger et se souvient de sa première élaboration chambriste dans le traitement de l'orchestre. La variété de coloris, propre à Poulenc, fait briller par éclats les thèmes enjoués et malicieux de cette partition poétique dont l'académisme est depuis son titre renié.

# Gabriel Fauré (1845–1924)

## Masques et bergamasques

### Suite opus 112

Tirée de la comédie musicale en un acte intitulée *Masques et bergamasques*, la suite pour orchestre en quatre mouvements de Gabriel Fauré est créée le 16 novembre 1919 à Paris par la Société des concerts du Conservatoire. Le collaborateur de Fauré, René Fauchois, décrit l'argument dans le programme de la première: «*Le sujet de masques est très simple: Arlequin, Gilles et Colombine, les masques qui amusèrent souvent la Cour, s'amusent à leur tour, à être les spectateurs d'une fête galante à Cythère: les seigneurs et les dames qui les applaudissaient leur donnent, sans le savoir, la comédie impromptue de leurs menues coquetteries et de leurs propos légers*».

Avec frivolité, malice et une pointe d'ironie, les personnages hauts en couleur de la *commedia dell'arte* nous attirent sans malveillance dans leur univers poétique. À cette époque, Fauré n'a que très peu écrit pour la scène lyrique. À plus de soixante ans, le compositeur est malade et sa surdité se fait sentir impitoyablement. De plus, son poste de directeur au Conservatoire de Paris lui ôte le temps qu'il aimerait dédier à la composition. Cette suite est proche de son unique opéra, *Pénélope*, dont le premier succès encourage Fauré à écrire d'autres œuvres scéniques. La Grande Guerre et ses désastres le détourneront pourtant du théâtre jusqu'à ce qu'il reçoive une commande d'Albert 1<sup>er</sup> de Monaco pour le théâtre de Monte-Carlo. Fatigué et peu enclin à entreprendre la composition d'une partition entièrement nouvelle, il pense d'abord à reprendre la *Fête Galante*, qui avait eu un grand succès en juin 1902, elle-même inspirée des quelques esquisses anciennes. Il demande à son collaborateur René Fauchois d'écrire un texte dans le style de Verlaine qui pourrait relier des œuvres aux divers effectifs, existantes ou nouvelles. Le spectacle qu'il propose à Monte-Carlo s'articule en un acte et compte huit numéros, dont quatre mouvements de cette suite.

L'utilisation du terme «suite» renvoie sans équivoque à la période baroque et ancre la démarche du compositeur dans celle de ses contemporains engagés dans un retour au passé au sein de tendances néo-classiques. Cette suite de Fauré, en tant que succession de danses stylisées, présente en quelque sorte un retour en arrière, un voyage dans le temps, peut-être même une promenade hors-temps. Par ces atmosphères chamarrées où se côtoient des personnages merveilleux, Fauré pose comme décors des tableaux pastoraux où les paysages précis sont reniés au profit d'un ailleurs rêvé que le compositeur semble chercher obstinément. «*La musique de Fauré compose à elle seule un décor utopique et uchronique, un paysage non localisable, un paysage de partout et de nulle-part qu'on est tenté, faute de mieux, d'appeler bergamasque*» (Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, 1992). La scène de ce théâtre idéal se tient dans un nulle-part que pourtant nous saisissons tous. Comme Verlaine, les contours de cette musique ne prennent forme qu'en demi-teinte, en sourdine, dans une ambiance ombragée. C'est dans cette décennie que Fauré dévoile le pays de ses rêves et son attirance vers des escapades mystiques. Les deux cycles de mélodies,

*La Chanson d'Ève* d'abord, en 1910, puis *l'Horizon chimérique* en 1921, s'inclinent en une ultime révérence à la vie et comme dernière quête vers un Ailleurs inaccessible. Le regard perdu vers l'infini, Fauré s'éteint quelques années plus tard, en 1924, en ayant toujours cherché en musique un havre de paix. Malgré son ton bon enfant, cette partition porte le sceau du dernier style de Fauré, celui des derniers *Nocturnes* et des dernières *Barcarolles*, celui de sa musique de chambre. En effet, le discours fauréen, simple et parfois salonard dans ses premiers opus, se métamorphose et fait éclore des pages de musique d'une complexité et d'une richesse à nulle autre pareille. Les progressions de marches harmoniques portent de sublimes mélodies qui se meuvent au sein d'ambivalences modales et tonales. Cependant, cette suite ne conserve de cette modernité que les contours discrets et s'engage davantage vers un caractère champêtre et vif.

L'Ouverture provient de son *Intermezzo* pour orchestre, un essai symphonique abandonné depuis février 1868. Figurant alors dans ces premiers opus, le style vif et enjoué quelque peu mozartien contraste avec les numéros qu'il précède. Comprise elle aussi dans ces essais de jeunesse, la Gavotte nous rappelle *Le Tombeau de Couperin* de Ravel, élève de Fauré. Le Menuet, pour sa part entièrement recomposé, conserve des ressemblances mélodiques avec le *Quatrième Prélude pour piano opus 103*, datant de 1910. Pastorale fait échos à *Pénélope* avec ses thèmes nobles et suaves. Dans l'utilisation de contrepoint à quatre voix, la formation qu'il reçut à la Schola Cantorum ressurgit et démontre à nouveau que le discours fauréen propose une légèreté dans le ton mais une syntaxe élaborée. Ce n'est pas sans raison que ce morceau clôt la suite, entre charme et volupté.

La partition est créée à Monte-Carlo le 16 novembre 1919 dans des décors inspirés de *L'Escarpolette* du peintre Jean-Antoine Watteau. Son succès entraîne une reprise par Albert Carré, alors directeur de l'Opéra-Comique, le 4 mars 1920, dans des décors cette fois de Lucien Jusseaume, inspirés de *La Fontaine de Pégase* de Nicolas Lancret.

Contre toute attente pour Fauré, cette œuvre est l'une des plus jouées du compositeur. Un peu découragé par les difficultés de son unique opéra *Pénélope*, œuvre plus complexe dans laquelle il avait placé plus d'ambition, Fauré dédie ses dernières années à la mélodie, au piano et à la musique de chambre, domaines de prédilection qui parsemèrent son œuvre tout entière.

# Claude Debussy (1862–1918)

## Petite Suite (retranscrite pour orchestre par Henri Büsser en 1907)

L'univers poétique et féérique semble attirer les compositeurs français de cette époque qui se laissent volontiers charmer par les réminiscences italiennes sous-jacentes des bergamasques. En effet, Debussy s'attèle à une *Suite Bergamasque* pour piano en 1890 et fait naître avec elle une des plus emblématiques compositions pianistiques de sa jeunesse. Dans un même univers enfantin et délicat, c'est un autre cycle pour piano qui figure au concert de ce soir.

La *Petite Suite*, est à l'origine une suite pour piano à quatre mains, commencée en 1886 et jouée pour la première fois le 2 février 1889 par Debussy lui-même et le pianiste et éditeur Jacques Durand dans un salon parisien. Cette commande à destination des amateurs doués justifie sa simplicité d'exécution et formule un net contraste avec l'élaboration et la complexité du discours debussyste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le compositeur articule sa partition en quatre mouvements, qu'il songe à étoffer par deux pièces supplémentaires, *Masques* et *L'Isle joyeuse*, avant qu'il ne se décide à les publier séparément.

Comme son jeune contemporain Fauré, Debussy teinte ses pages d'un souffle poétique et littéraire, puisant ses références dans les poèmes du recueil *Fêtes galantes* de Paul Verlaine pour ses deux premiers mouvements. Contrairement à la démarche qu'assume Poulenc bien plus tard, le compositeur ne manifeste alors pas d'intérêt notable pour le retour aux répertoires anciens, pourtant en vogue. S'il prend bientôt Rameau comme référence et l'érige en représentant de la musique française, c'est bien plus dans une tendance nationaliste et dictée par la nécessité de rétablir et de redéfinir une musique proprement française, qu'il se propose à son tour de sublimer. Il côtoie quelque peu la Schola cantorum et retourne avec nostalgie vers une musique baroque, reprenant de ce répertoire l'appellation de « suite ». Successions de danses, de tableaux évocateurs et terrain de jeu propice aux escapades de l'imaginaire et de l'irréel, la suite, telle qu'elle est entendue par les compositeurs français d'alors, regarde vers la poésie. Debussy est un lecteur assidu qui, en cette année 1886, lit Moréas, Verlaine, Baudelaire, Shelley et Shakespeare pour murmurer ses premières amours avec le symbolisme. C'est l'époque de ses *Ariettes oubliées*, cycle de mélodies composé en 1888 sur des poèmes de Verlaine, et puis ses *Cinq poèmes* d'après *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire en 1887.

L'intimité et la confession de cette suite naissant dans une lancée éminemment chambriste se cristallisent jusque dans sa création. Debussy se rend chez l'éditeur Jacques Durand pour jouer avec lui la *Petite Suite* à son domicile, le 1<sup>er</sup> mars 1887. Le succès est vif malgré le peu de spectateurs. Cette œuvre doit attendre plusieurs années avant d'être révélée au grand public et connaître la célébrité. Quelques mois plus tard, Debussy visite Dukas à la classe de Giraud au Conservatoire pour jouer avec lui cette partition devant les nouveaux élèves. Parmi eux se trouve Henri Büsser. C'est donc

sans grand étonnement que ce jeune français lauréat du prix de Rome en 1893, élève de Gounod, proche de Massenet et bien plus tard professeur de Dutilleux au Conservatoire, décide de transcrire du Debussy. Il s'attèle d'abord à l'orchestration de cette *Petite Suite* en 1907, avant de réviser cette fois la suite symphonique *Le Printemps* que Debussy commença à composer en 1887 et qui le supervise dans sa réappropriation. La *Petite Suite* revisitée par Büsser ne garde de son premier auteur que les harmonies ambivalentes, les atmosphères légères et la souplesse rythmique de son discours. La matière orchestrale se défait des sonorités diaphanes et prend plus de matière, valorisant les jeux de timbres francs et les dialogues mélodiques cadencés d'accents populaires. À travers cette partition nouvelle, c'est un double visage qui nous est dévoilé comme un hommage moderne aux compositeurs français.

**Irène Mejia Buttin**  
Étudiante au CNSMDP



## Magnus Fryklund

direction

Magnus Fryklund est né à Karlstad en Suède en 1990. Alors qu'il est encore étudiant à l'Académie royale danoise de musique il a déjà une grande influence sur la vie musicale scandinave. En 2015, il est nommé chef assistant à l'Opéra de Malmö pour *Eugène Onèguine*. Il dirige aussi *La Petite Renarde rusée* et *L'Enfant et les sortilèges* à l'Académie royale danoise de musique. En 2016–2017, il dirige *Les Noces de Figaro* à l'Opéra de Malmö, ainsi que des concerts avec l'Orchestre symphonique d'Helsingborg, les ensembles Athelas et Musica Vitae, parmi d'autres engagements. En 2017–2018, il est chef titulaire à l'Opéra de Malmö où il dirige plus de 35 productions (*Rigoletto*, *Lakmé*, *Hansel et Gretel*...) Cette même année, il est engagé pour 2 saisons, en tant que chef d'orchestre en résidence à l'Orchestre symphonique d'Helsingborg où il dirigera 5 concerts différents par saison. Il réalise des enregistrements avec Athelas Ensemble and Coco. En 2018, il est nommé, pour deux saisons, chef assistant à l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie.

# Orchestre national Montpellier Occitanie

---

**Jean-François Carenco**  
président  
**Valérie Chevalier**  
directrice générale  
**Michael Schönwandt**  
chef principal  
**Anne Laffargue**  
administratrice générale

---

*Premiers violons*  
**Aude Périn-Dureau**  
violon solo  
**Christophe Quatremer\***  
violon co-soliste  
**Yigong Zhang**  
violon second soliste  
**Esther Bortot**  
**Isabelle Charneux-Rys**  
**Nina Skopek**  
**Michel Berrier \***  
**Olga Carboni \***  
violons

---

*Seconds violons*  
**Ludovic Nicot**  
chef d'attaque  
**Pavel Soumm**  
violon second soliste  
**Christian Cottalorda**  
**Thierry Croenne**  
**Charlotte Gaillard \***  
**Blandine Matrot \***  
violons

---

*Altos*  
**Florentza Nicola**  
troisième alto solo  
**Estevan De Almeida**  
**Reis**  
alto second soliste

---

**Corinne Bourré**  
**Marie-Élisabeth Roesch-**  
**Touveneau**  
altos

---

*Violoncelles*  
**Pia Segerstam**  
troisième violoncelle  
solo  
**Laurence Allalah**  
violoncelle second  
soliste  
**Jean-Paul Bideau**  
violoncelle

---

*Contrebasses*  
**Jean Ané**  
contrebasse solo  
**Benoît Levesque**  
troisième contrebasse  
solo

---

*Flûtes*  
**Corentin Garac \***  
flûte solo  
**Isabelle Mennessier**  
flûte jouant le piccolo

---

*Hautbois*  
**Claire Bagot \***  
hautbois solo  
**Tiphaine Vigneron**  
cor anglais solo jouant le  
hautbois

---

*Clarinettes*  
**Andrea Fallico**  
clarinette solo  
**Patrice Maire**  
petite clarinette solo  
jouant la clarinette

---

*Bassons*  
**Frédéric Moisan**  
basson solo co-soliste  
**Laurentiu Gabriel Sava \***  
second basson

---

*Cors*  
**Paul Pitzeck \***  
cor solo  
**Marie Benoît**  
cor grave

---

*Trompettes*  
**Nicolas Planchon**  
trompette co-soliste  
cornet solo  
**Dominique Bougard**  
trompette

---

*Timbales*  
**Philippe Limoge \***

---

*Percussions*  
**Philippe Charneux**  
percussions solo  
**Raphaël Lucas \***  
percussions

---

*Harpe*  
**Isabelle Toutain \***

---

\* Musiciens supplémentaires