

# TRIO ANTARA

Concert pour Debussy



paraty



CONCERT  
POUR  
DEBUSSY

TRIO  
ANTARA

**EMMANUELLE OPHÈLE** FLûTE  
**ODILE AUBOIN** ALTO  
**GHISLAINE PETIT-VOLTA** HARPE

**BENOÎT SITZIA** COMPOSITION ET TRANSCRIPTIONS

**JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764),**

Pièces de clavecin en concerts, Cinquième Concert  
(adaptation : Trio Antara)

- 1. La Forqueray ..... 02:16
- 2. La Cupis ..... 06:26
- 3. La Marais ..... 02:29

**CLAUDE DEBUSSY (1862-1918),**

Six Épigraphes antiques  
(transcription : Benoît Sitzia)

- 4. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été ..... 02:38
- 5. Pour un tombeau sans nom ..... 03:40
- 6. Pour que la nuit soit propice ..... 02:35
- 7. Pour la danseuse aux crotales ..... 02:34
- 8. Pour l'Égyptienne ..... 02:56
- 9. Pour remercier la pluie au matin ..... 02:19

- 10. **CLAUDE DEBUSSY, Syrinx** ..... 02:59

**BENOÎT SITZIA (1990-),**

...à un grand oiseau impatient de la lumière...

- 11. Premier mouvement ..... 02:12
- 12. Trope I – à Danielle Martinez ..... 00:51
- 13. Deuxième mouvement ..... 01:58
- 14. Trope II – à Peter Eötvös ..... 01:34
- 15. Troisième mouvement ..... 01:55
- 16. Trope III – à Emmanuelle Ophèle ..... 02:13

- 17. **CLAUDE DEBUSSY, Des pas sur la neige** ..... 04:10  
(transcription : Benoît Sitzia)

- 18. **PAUL DUKAS (1865-1935), La plainte, au loin, du faune**  
« Pour le tombeau de Claude Debussy » ..... 04:42  
(transcription : Benoît Sitzia)

**MANUEL DE FALLA (1876-1946),**

- 19. Homenaje « Pour le tombeau de Claude Debussy » ..... 03:42  
(adaptation : Ghislaine Petit-Volta)

Le projet discographique **Concert pour Debussy** est le fruit d'une collaboration de plusieurs années entre le Trio Antara (Emmanuelle Ophèle - flûte, Odile Auboin - alto, Ghislaine Petit-Volta - harpe) et le compositeur et directeur artistique Benoît Sitzia.

Cet enregistrement consacre un travail de longue haleine mené par les membres du Trio sur la Sonate pour flûte, alto et harpe de Debussy (travail démarré à Avignon le 12 juillet 2006 avec le compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez) et plus largement sur le sens profond du cycle de Six Sonates pour divers instruments dont le compositeur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* entreprit l'écriture des trois premières entre 1915 et 1917. La mort de ce dernier en 1918 laissera ce cycle inachevé.

La *Sonate pour flûte, alto et harpe* – véritable atelier-laboratoire de la pensée et de la poésie debussyste – permettra l'essor et le passage à la postérité de cette formation chambriste qui inspire depuis nombre d'œuvres nouvelles.

Sa structure, ses références engagées à la tradition musicale française et ses questionnements et mises en perspective des idéologies modernistes, et par incidence contemporaines, ont servi de creuset à la construction du programme de ce disque.

Ainsi l'idée du « concert » baroque – avec ses hommages nominatifs et imaginaires – répond aux visions poétiques de Debussy, de ses contemporains et des compositrices et compositeurs de notre temps.

Un hommage fait d'hommages et d'images, qui explorent les liens d'inspiration et de sens qui s'affranchissent du temps et de l'esthétique.

Comme la mise en lumière d'une cosmogonie musicale qui nous éclaire moins sur ce que Claude Debussy était que sur ce qu'il est toujours aujourd'hui.

Benoît Sitzia





## LE PROGRAMME

Pour leur premier album, les musiciennes du **Trio Antara** rendent hommage à Claude Debussy, auteur de la Sonate pour flûte, alto et harpe qui donna naissance à leur formation instrumentale, une œuvre qu'elles ont déjà enregistrée en 2015 sur le disque en hommage à Rameau de la harpiste du trio, Ghislaine Petit-Volta.

Leur programme fait alterner des œuvres originales et des transcriptions. Réalisées par elles-mêmes ou par le compositeur français **Benoît Sitzia** (né en 1990), ces transcriptions pour leurs instruments présentent une lecture d'œuvres de Jean-Philippe Rameau, Claude Debussy, Paul Dukas et Manuel de Falla.

Une admiration profonde pour ces œuvres composées pour d'autres instruments préside à leur choix et justifie cette appropriation où le changement de médium instrumental induit des transformations de couleur sans jamais porter atteinte au texte original. Si l'on considère que toute notation musicale est déjà une transcription, celle d'une idée abstraite qui ne prend forme qu'à partir du moment où la plume s'est emparée de cette idée, alors l'interprétation de cette notation propose encore un autre type de transcription.

Toute interprétation permet d'obtenir une représentation tangible de l'idée originale, qui en soit, reste insaisissable. En ce sens, ces transcriptions de pages initialement composées pour clavecin, violon, viole de gambe, guitare ou piano, offrent aux musiciennes du Trio Antara la possibilité d'un approfondissement de ces œuvres autant que l'opportunité de tisser des liens, des connexions et des correspondances qui touchent à leur essence même.

L'hommage à Claude Debussy est donc ici rendu par le choix des compositeurs et des pièces présentées autant que par la couleur instrumentale si originale qui découle de sa Sonate pour flûte, alto et harpe.

Mu par un profond sentiment patriotique, Claude Debussy se lance dès le début de la Première Guerre mondiale, tandis que s'opposent les armées franco-prussiennes, dans la composition de Six Sonates pour divers instruments en hommage aux compositeurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La *Sonate pour flûte, alto et harpe* (1915) est la deuxième partition de cette série interrompue par la maladie qui emporte le compositeur en 1918. À l'aube d'une modernité musicale qu'il veut française, Debussy ne cesse par ailleurs d'émailler ses écrits critiques d'hommages rendus aux maîtres de l'Ancien Régime parmi lesquels Jean-Philippe Rameau figure au sommet de son panthéon musical. « L'immense apport de Rameau est ce qu'il sut découvrir de la "sensibilité dans l'harmonie" ; ce qu'il réussit à noter certaines couleurs, certaines nuances dont avant lui, les musiciens n'avaient qu'un sentiment confus », écrit-il en novembre 1912 dans un portrait du Dijonnais qui s'achève par ces lignes : « Comme la Nature, l'Art subit des transformations, décrit d'audacieuses courbes, mais finit toujours par retrouver son point de départ. Rameau, qu'on le veuille ou non, est une des bases les plus certaines de la musique, et l'on peut sans crainte marcher dans le beau chemin qu'il traça. C'est pourquoi, aussi, il faut l'aimer, avec ce tendre respect que l'on conserve à ces ancêtres, un peu désagréables, mais qui savaient si joliment dire la vérité ». C'est dans cet état d'esprit que Debussy accepte de participer à l'édification des Œuvres complètes de Jean-Philippe Rameau chez l'éditeur Durand, en signant le volume XIII consacré aux Fêtes de Polymnie.

Le deuxième volume de cette édition monumentale placée sous la direction de Camille Saint-Saëns dès 1894 est consacré aux **Cinq Pièces de clavecin en concerts**, le seul exemple de musique de chambre dans la production de Rameau. Postérieures à ses œuvres pour clavecin seul, ces Cinq Pièces sont publiées en 1741 pour « clavecin avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon », offrant ainsi plusieurs combinaisons instrumentales possibles. En confiant au clavecin la partie principale, le plus souvent virtuose, Rameau prend le contrepied de l'esthétique italienne de la sonate en trio, laquelle propulse les deux dessus au-devant de la scène, reléguant le clavecin

à une partie d'accompagnement. Rameau cherche en fait à rétablir l'équilibre entre les trois instruments, visant une distribution égale pour obtenir une conversation idéale ; c'est du moins ce que l'on peut déduire de la lecture de sa Préface à l'édition de 1741 quand il écrit « que non seulement les trois instruments se confondent entre eux, mais encore que les concertants s'entendent les uns et les autres, que surtout le violon et la viole se prêtent au clavecin, en distinguant ce qui n'est qu'accompagnement, de ce qui fait partie du sujet, pour adoucir encore plus dans le premier cas ». Le compositeur français conserve en revanche l'architecture italienne de la sonate en trois mouvements avec la succession vif-lent-vif.

Le Cinquième concert se compose de trois pièces dont les titres renvoient aux noms de « personnes de goût et de talent » de son temps. **La Forqueray** (Fugue en ré mineur), fait référence à Antoine Forqueray, grand maître de la viole de gambe, ou bien à son fils Jean-Baptiste, virtuose sur le même instrument et ami proche de Rameau. Cette pièce allègre a pu être offerte par le compositeur à Jean-Baptiste Forqueray pour son remariage en mars 1741 avec la remarquable claveciniste Marie-Rose Dubois. Déroulée telle une plainte langoureuse, **La Cupis** (Modérément en ré mineur) peut être dédiée à François Cupis, premier violon de l'Académie royale de Musique et de Danse au pupitre des représentations de nombreux ouvrages de Rameau, ou à sa sœur, Marie-Anne Cupis, dite La Camargo, danseuse dans la même institution qui participa aux représentations d'Hippolyte et Aricie en 1733.

Enfin **La Marais** (Rondement en ré majeur) est une gavotte dédiée à Marin Marais, grand rival d'Antoine Forqueray, ou à son fils Roland, également gambiste. Soucieuse d'obtenir un équilibre entre la flûte traversière, l'alto et la harpe, sans privilégier aucun des trois instruments, la transcription du Trio Antara sert idéalement la partition de Rameau, respectant les préconisations de sa Préface. Quant à l'anachronisme de l'idiome instrumental, il propulse l'œuvre au début du XX<sup>e</sup> siècle et propose en ouverture de programme un face à face direct avec Claude Debussy.





Les **Six Épigraphes antiques** pour piano proviennent d'une musique de scène composée par Claude Debussy en 1900-1901 pour accompagner les *Chansons de Bilitis* de son ami poète Pierre Louÿs qui avait publié en 1894 une soi-disant traduction de poèmes érotiques anciens dus à la poétesse et courtisane grecque du nom de Bilitis. Il s'agissait en fait de poèmes en prose rythmée issus de la propre plume du remarquable helléniste qu'était Louÿs.

Ce recueil à succès donna lieu à un spectacle le 7 février 1901, à la salle des fêtes du Journal, devant 300 personnes. Lors de cette unique représentation, les poésies de Louÿs furent récitées et mimées par cinq jeunes femmes (« tantôt en robe, tantôt avec des voiles drapés, tantôt sans rien du tout... ») accompagnées de la musique de Debussy écrite pour deux flûtes traversières, deux harpes et un célesta, une instrumentation très originale pour suggérer les sonorités des instruments de l'Antiquité (aulos, harpe, cithare, crotales...) et donner corps à l'atmosphère sensuelle qui émanait des textes de Louÿs.

Le compositeur avait livré une douzaine de pièces brèves qui n'ont pas été publiées de son vivant et dont le manuscrit autographe n'a d'ailleurs jamais été retrouvé, même si la découverte d'un matériel ayant servi à l'exécution de 1901 avait permis à Pierre Boulez d'en redonner une nouvelle exécution au Domaine musical à Paris en 1954.

Quelques semaines avant le début de la Première Guerre mondiale, Debussy reprend la musique de six de ces pièces (les n° 1, 7, 4, 10, 8 et 12) faisant précéder chaque page d'une épigraphe destinée à en suggérer l'atmosphère des poèmes originaux de Louÿs. « J'avais l'intention jadis, d'en faire une suite d'orchestre, mais les temps sont durs, et la vie m'est plus dure encore », écrit-il à son éditeur Durand le 11 juillet 1914 en livrant une partition réglée pour piano à quatre mains. Le cycle des **Six Épigraphes antiques** paraît en 1915 et la création a lieu le 2 novembre 1916 à Genève (Casino Saint-Pierre) par Marie Panthès et Roger Steinmetz. Si la première version est conçue pour piano à quatre mains, Debussy en réalise une deuxième pour piano à deux mains dès 1915.

Il existe de nombreuses transcriptions de ce recueil pour diverses formations instrumentales. Citons la première orchestration réalisée en 1932 par le chef suisse Ernest Ansermet ou encore le récent arrangement pour orchestre de chambre (dix instruments), réalisé en 2014 par Jean-Claude Petit pour le Paris Mozart Orchestra. La transcription de Benoît Sizia pour flûte, alto et harpe inscrit chacune de ces miniatures dans le registre général d'une Antiquité fantasmée et propose des dispositions très variées pour distinguer le coloris de chaque petite scène.

L'ouverture du recueil est confiée à la flûte traversière **Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été**. Sa mélodie pentatonique, composée de seulement cinq notes, évoque l'antique syrinx, la flûte du dieu Pan (également appelée flûte de Pan). Cette mélodie est rapidement reprise par l'alto avant que ne s'engage un dialogue entre les deux instruments. A cette conversation langoureuse succède un épisode plus animé où la harpe devient davantage présente. Pour peindre un tableau « dans le style d'une pastorale », Debussy évoque l'échelle pentatonique et a recours à la modalité (mode de sol sur ré). Le diatonisme ambiant procure à cette page un ton archaïsant illustrant une Antiquité totalement imaginaire.

**Pour un tombeau sans nom** offre le champ libre à la flûte qui déploie une mélodie suspendue au-dessus de l'accompagnement grave et lugubre des deux autres instruments. Le tempo lent, les accords complexes, les harmonies dissonantes (intervalles de secondes, quarts et septièmes) et le chromatisme contribuent au climat extatique et inquiétant de cette deuxième pièce.

Un monde fantasmagorique s'ouvre alors dans la troisième pièce, **Pour que la nuit soit propice**. Un nouveau thème pentatonique prend forme dans un environnement « lent et expressif » de quarts augmentés, d'appoggiatures et de notes répétées. L'instrumentation aux timbres dispersés et écartelés met en valeur l'écriture polyphonique de cette page aux strates rythmiques superposées, lointain souvenir de la musique de gamelan indonésien que Debussy avait entendue à l'Exposition universelle parisienne de 1889.

Après l'ombre jaillit la lumière de la quatrième pièce ***Pour la danseuse aux crotales*** qui stylise une danse, comme désarticulée tant ses rythmes sont souples. Le scintillement des crotales est révélé par les évocations claires et fugaces des glissandi de la harpe, par les trilles, les notes répétées et détachées de la flûte, autant que par les trémolos de l'alto.

***Pour l'Égyptienne*** est également une danse, plus ample et plus sensuelle que la précédente. Envoûtante, la flûte déploie une mélodie enrichie de mélismes orientaux. L'accompagnement de notes tenues dans le registre grave de la harpe et de motifs obstinément répétés à l'alto offre un contraste dissonant et fait ressortir le versant sombre de cette mélopée.

Le recueil se referme par un tournoiement léger, discret et fragile de doubles-croches ***Pour remercier la pluie au matin***. Cette figuration des fines gouttes de pluie est subtilement réalisée par une répartition et un relais des motifs entre les trois instruments. Dans cette vapeur apparaît in extremis le retour de la musique de la première pièce. Apparition et disparition de l'instant, chaque geste et chaque son s'inscrit dans l'espace et dans le temps et s'efface aussitôt. Ces pages debussystes révèlent une musique insaisissable, un face-à-face entre le ravissement et l'éphémère.

---

Les études hellénistiques du début du XX<sup>e</sup> siècle teintent la modernité française d'un regain d'intérêt pour la musique grecque. Les recherches de Maurice Emmanuel (*La Danse grecque antique d'après les monuments figurés*, 1896) ou de Louis Laloy (*Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, 1904) séduisent les compositeurs et nourrissent leur imaginaire. L'instrument qui représente au mieux cette Antiquité renaissante est la flûte traversière, incarnation moderne de l'aulos et de la syrinx.

Claude Debussy avait déjà confié à la flûte le superbe thème du *Prélude à l'après-midi d'un faune* composé en 1891-1894 à partir du poème de

Stéphane Mallarmé. En novembre 1913, il dédie à cet instrument une brève page destinée à illustrer un passage de *Psyché*, une pièce en vers de son ami Gabriel Mourey. Lors de la création parisienne de cette pièce, le 1<sup>er</sup> décembre 1913, le flûtiste Louis Fleury (dédicataire de la partition) devait jouer en coulisse durant la première scène de l'acte III pour accompagner le dialogue entre deux nymphes. L'une, effrayée par l'appétit sexuel insatiable de Pan, veut s'échapper, tandis que l'autre tente de la persuader des plaisirs et des joies offerts par le Dieu de la fertilité.

La musique de Debussy devait illustrer la splendeur de la musique de Pan décrite par Gabriel Mourey comme engendrant une unité avec l'univers dans son entier, provoquant une ardente osmose entre les corps et la Nature : « Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer... / Il semble que la Nuit ait dénoué / sa ceinture et qu'en écartant ses voiles / Elle ait laissé, pour se jouer / Sur la terre tomber toutes les étoiles... ».

Pour accompagner ce moment de lyrisme sensuel, voire érotique, où l'enivrement d'une nuit chaude et voluptueuse devait faire succomber la jeune nymphe craintive, Debussy imagine une mélopée lascive faite de tendres arabesques. La fluidité du discours produite par l'agencement de rythmes irréguliers et par le phrasé legato, le langage flottant dû au mélange de gamme par tons et de chromatisme, donnent à ce solo l'allure d'une improvisation où s'exprime une délicate sensualité teintée de mélancolie.

Louis Fleury garda l'exclusivité de l'interprétation de cette pièce pour flûte seule d'abord intitulée *La Flûte de Pan*. Après la mort du flûtiste survenue en 1926, l'éditeur Jean Jobert publie la partition en 1927 sous le titre de *Syrinx*, renvoyant ainsi à l'instrument autant qu'au nom de la nymphe qui se transforma en roseau pour échapper aux attentions du dieu Pan.





L'œuvre composée par Benoît Sitzia pour le Trio Antara émane d'une commande de la Bibliothèque nationale de France et de la Fondation Royaumont ; elle est créée le 18 octobre 2018 dans le cadre des commémorations du centenaire de la mort de Claude Debussy (concert « Debussy, l'écho d'une guerre » à la Bibliothèque Nationale de France).

Le titre de la partition **...à un grand oiseau impatient de la lumière...** reprend un vers extrait de *Psyché* (1913) de Gabriel Mourey. La pièce se présente comme une alternance de trois courts mouvements en trio avec trois brèves interpolations de tropes confiées à chaque instrument soliste. Toutefois, cette présentation de la partition reste ouverte et le compositeur indique que les six morceaux peuvent être intervertis ; il confie aux interprètes la liberté de les jouer dans un tout autre ordre, et même de laisser le hasard déterminer la succession de ces feuillets.

Lorsqu'il évoque le travail réalisé dans cette œuvre, Sitzia parle de « transcription composée » car chaque mouvement en trio fait référence à un compositeur. Le premier se réfère à Claude Debussy ; le deuxième à Pierre Boulez (emprunts à *Mémoriale* et à la grammaire motivique du *Soleil des eaux*) ; le troisième à Olivier Messiaen. Sitzia choisit quelques éléments de langage propres à chacun de ces compositeurs qu'il filtre au gré de son propre style.

Les trois tropes solistes sont plus personnels et constituent une sorte de « voix off » de l'auteur. Subtile et délicate, la musique de Benoît Sitzia épouse les contours de celle de ses aînés tout en maintenant une distance totalement maîtrisée. Méconnaissables et reconnaissables, les figures de style de Debussy, Boulez et Messiaen sont présentées par bribes, proposant une constellation de gestes unifiés par une organisation des hauteurs et des sonorités très française. Dans le **Trope III** dédiée à Emmanuelle Ophèle, la flûtiste donne à entendre quelques vers extraits de *Psyché*. La référence à **Syrinx** est donc double, renvoyant à l'œuvre de Debussy autant qu'à la pièce de Mourey. Ce n'est pas la première fois que Sitzia introduit ainsi un texte parlé dans une pièce instrumentale. Ce **Trope III** s'inscrit dans une suite d'œuvres où les musiciens interprètes ont la charge de paroles apparaissant dans la partition comme

une matière sonore à part entière. C'est par exemple le cas dans *L'Agogique du silence* (2017) pour saxophone, clarinette et accordéon et dans *Weltinnenraum* (2017) pour cinq instrumentistes, soprano et violon soliste.

**...à un grand oiseau impatient de la lumière...** est aussi le point de départ d'autres œuvres composées ultérieurement par Benoît Sitzia. Le fugitif **Trope I** pour harpe (moins d'une minute de musique) est à l'origine du premier volet de *l'Éloge du chant III* (2023) pour alto et harpe composé pour Odile Auboin et Sylvain Blassel. Quant au **Trope II** pour alto, il trouve des ramifications dans *écho-manifeste* (2019), une pièce pour 15 musiciens commandée et créée par l'Ensemble Intercontemporain. Ainsi Sitzia tisse-t-il œuvre après œuvre la toile de ses propres transcriptions, engendrant une production en fractale.

---

Le programme du Trio se poursuit avec **Des pas sur la neige**, extrait du Premier Livre de Préludes pour piano (1910) de Claude Debussy, dans la transcription pour flûte, alto et harpe réalisée par Benoît Sitzia. Composé au cœur de l'hiver, ce Prélude n° 6 porte la date du 27 décembre 1909 ; il est créé par Debussy le 29 mars 1911 (Paris, salle Erard). Le compositeur travaille ici avec une extrême raréfaction de matière : une figure iambique (brève-longue) en ostinato (ré-mi et mi-fa) marque une régularité rythmique au-dessus de laquelle s'inscrivent de lointains motifs provenant des profondeurs d'un paysage de désolation. Emaillée de gamme par tons entiers et d'échelles modales, la tonalité de ré mineur (celle du *Voyage d'hiver* de Franz Schubert...) devient hésitante, voire mystérieuse.

Pour le choix des couleurs instrumentales et la répartition des timbres, Benoît Sitzia observe minutieusement les nombreuses indications dont Debussy a augmenté la partition pour dessiner les différents plans sonores de l'œuvre (main gauche « murmurée », « comme un tendre et triste regret », « ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé »...). Il se dégage de cette transcription et de l'ensemble du programme

interprété par le Trio Antara une virtuosité secrète, une virtuosité d'essence poétique qui ne se laisse pas apercevoir.

Ces transcriptions pour flûte, alto et harpe révèlent les mystères et les secrets de ce qui paraissait le plus évident dans les œuvres choisies, suivant une esthétique globale en accord avec la trajectoire de Claude Debussy, si bien décrite par Vladimir Jankélévitch : « De part et d'autre, s'étendent devant nous l'infini, le possible, l'indéterminé, et l'esprit s'égare dans un entrecroisement inextricable de bifurcations bifurquées, dans un réseau labyrinthique de carrefours ramifiés et de carrefours de carrefours. Il n'y a plus de donnée simple, il n'y a qu'une complication complexe à l'infini. L'équivoque infinie n'est-elle pas le régime naturel de la musique ? » (*La Musique et l'Ineffable*, 1961).

---

Si la rencontre entre Claude Debussy et Paul Dukas remonte à leurs années d'études au Conservatoire de Paris, leur amitié date des années 1890. En 1920, deux ans après la mort de Debussy, le directeur de la toute nouvelle Revue musicale, Henry Prunières, lui rend hommage en réunissant les témoignages de ses contemporains et en publiant un supplément musical qui rassemble sous le titre de « Tombeau de Claude Debussy » les œuvres écrites par dix compositeurs dont Manuel de Falla, Albert Roussel, Erik Satie, Igor Stravinsky ou encore Maurice Ravel.

Paul Dukas, alors âgé de 55 ans, ouvre ce recueil en composant une brève pièce pour piano dont le titre **La Plainte, au loin, du faune...** est une reprise du premier vers de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé. Il rend ainsi hommage à Debussy en citant la musique que son ami avait composée à partir du poème de Mallarmé. D'abord engloutie, puis révélée par bribes, la mélodie de Debussy ressurgit et témoigne d'un véritable travail de mémoire de la part de Dukas. Il s'agit de l'une de ses dernières compositions et de son ultime pièce pour piano. Enveloppée de riches harmonies, la mélodie du Faune semble pleurer la mort de son créateur.



La transcription diaphane de Benoît Sitzia met subtilement en exergue les références à Debussy sans briser le recueillement installé par Dukas dans cette pièce d'hommage. C'est le compositeur lui-même qui crée cette page à Paris le 24 janvier 1921. Pour rendre à son tour hommage à Paul Dukas mort en 1935, Maurice Emmanuel consacre une étude à sa musique de piano où l'on peut lire cette belle phrase au sujet de **La Plainte, au loin, du faune...** : « Au sensualisme de Claude Debussy s'allie le grave parler de Paul Dukas, dans une étreinte fraternelle » (La Revue musicale, mai-juin 1936).

Le programme se referme avec **Homenaje**, hommage rendu par Manuel de Falla à Claude Debussy dans le *Tombeau de Claude Debussy* publié par Henry Prunières en 1920. Initialement écrite pour la guitare, la partition est ensuite transcrite pour piano par le compositeur, avant d'être finalement orchestrée et de prendre place en 1939 au sein de sa suite pour orchestre *Homenajes* (Hommages). Arrivé à Paris en juillet 1907, Manuel de Falla rencontre immédiatement Paul Dukas et Claude Debussy. Une belle amitié lie les trois musiciens durant les sept années parisiennes du compositeur espagnol. Debussy était fasciné par l'univers andalou du cante jondo et Manuel de Falla adjoint à son hommage de 1920 un texte important sur l'analyse du rapport de Debussy à l'Espagne.

Le style de **Homenaje** est sobre et concentré. Teintée du rythme de la habanera, la pièce mêle avec souplesse des motifs aux rythmes binaires et ternaires dans un flux continu hypnotique. Le matériau mélodique réduit à la répétition d'un intervalle descendant (fa-mi) confère à l'ensemble un caractère de lamentation, laissant s'échapper quelques sanglots figurés par l'intervalle de seconde augmentée (do dièse - si bémol). À la fin de la partition, Falla cite *La Soirée dans Grenade* (1903), la première pièce de Debussy s'inspirant du langage andalou. En décembre 1920, le critique musical Emile Vuillermoz qualifie ainsi cette page lente et mélancolique : « Presque une danse, et malgré tout, sensuelle, qui se balance ici d'une corde à l'autre ; d'une émotion pénétrante, irrésistible ».







## LE TRIO ANTARA

La formation flûte, alto et harpe apparaît pour la première fois en 1915 sous la plume de Claude Debussy. Emmanuelle Ophèle, Odile Auboin et Ghislaine Petit-Volta prolongent aujourd'hui l'aventure ouverte par la Deuxième Sonate, avec le Trio Antara créé en 2005.

Si ces trois musiciennes accomplies nourrissent des liens privilégiés avec les compositeurs d'aujourd'hui, Antara – dans sa volonté de faire voyager le public à travers toutes les époques musicales – propose, de Jean-Philippe Rameau à Peter Eötvös, avec parfois le recours aux transcriptions, un répertoire varié et passionnant. Conçus pour susciter la curiosité et favoriser le dialogue entre public et interprètes, ces programmes permettent aux chefs-d'œuvre de l'histoire de la musique de cohabiter harmonieusement.

Ces enchaînements inédits ne sont pas seulement des paris musicaux ambitieux : c'est une autre façon de vivre la musique que nous propose Antara. Chaque concert du Trio est ainsi une invitation à suspendre le temps, écouter, ressentir, partager, redonner sa place au plaisir et à la poésie.

## BENOÎT SITZIA

Après des études de guitare classique et d'orgue, Benoît Sitzia entame un cursus de culture musicale et de composition. Il obtient plusieurs récompenses en analyse, histoire de la musique et esthétique ainsi qu'un C.O.P. de composition, suivi d'un cursus de composition au CNSMD de Paris.

Ses œuvres sont créées et interprétées par différentes formations en France et à l'étranger (Ensemble Intercontemporain, Ensemble Rayuela, Trio Antara, Maîtrise de Radio France, Ensemble Chromosphère, Collectif Fractales, Ensemble Orchestral Contemporain, UMZE ensemble, ensemble Ars Nova...).

Sélectionné pour l'édition 2024 du programme de résidence artistique du Centre Arvo Pärt (Tallinn, Estonie), Benoît Sitzia est également directeur général et artistique de l'ensemble Ars Nova, président et co-fondateur du Collège Contemporain (regroupement de compositeurs, interprètes, ensembles et musicologues), programmateur musique classique de l'Impérial Annecy Festival et fondateur de l'Université musicale d'été – Annecy.



**Label :** Paraty

**Directeur du label :** Bruno Procopio

**Prise de son :** Judith Carpentier-Dupont

**Montage, mixage et mastering :** Judith Carpentier-Dupont

**Direction artistique :** Benoît Sitzia

**Coordination de projet et graphisme livret :** Stéphanie Molter

**Création graphique couverture :** Antoine Vivier

**Textes :** Corinne Schneider, Benoît Sitzia

**Photographies :**

Jean-Marc Volta (couverture, pages 11, 21, 25 et 26)

Stéphanie Molter (pages 7, 16 et 23)

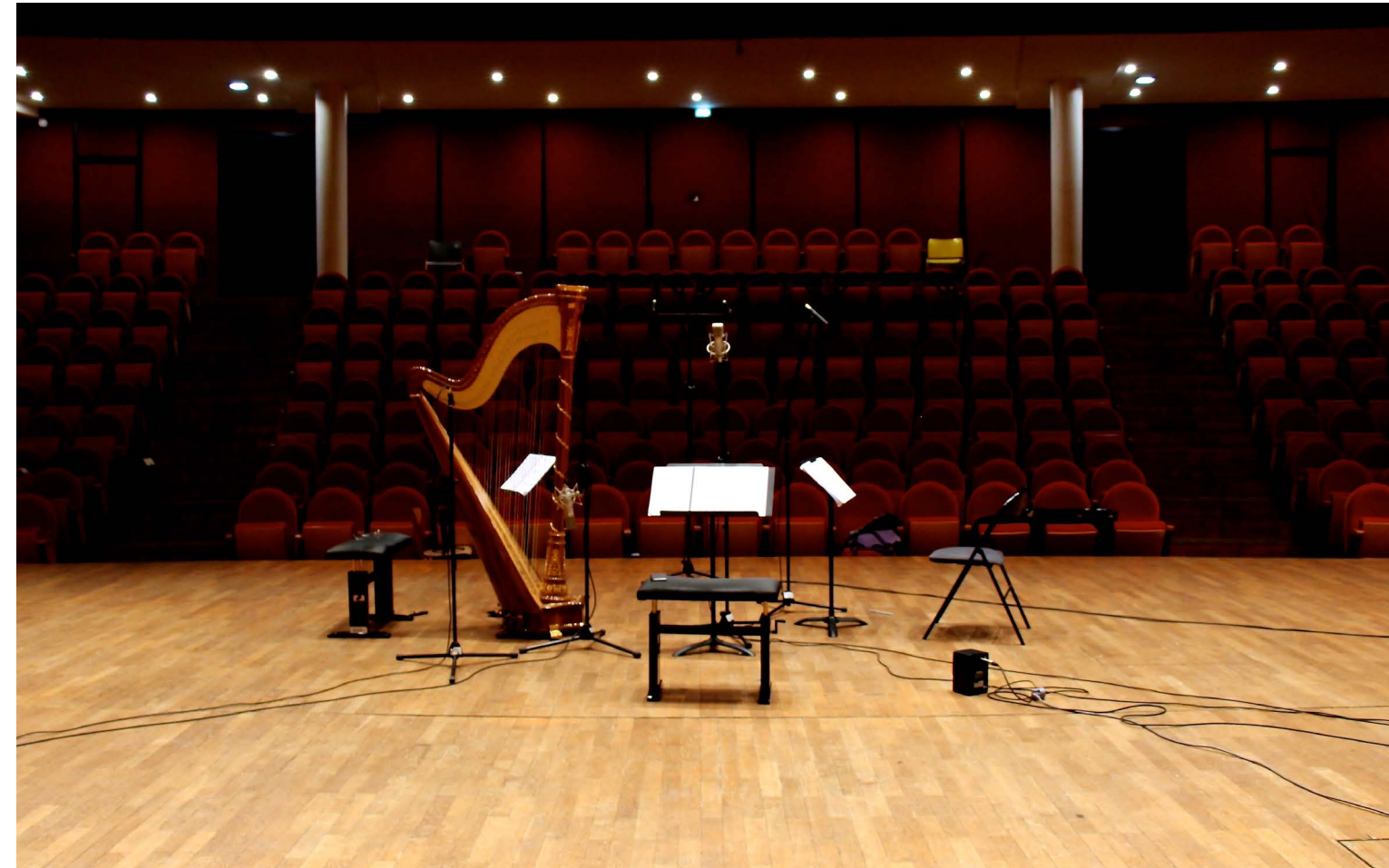
**Enregistrement :**

Décembre 2019 et novembre 2022, Auditorium Marcel Landowski, Paris

**Paraty Productions :** [contact@paraty.fr](mailto:contact@paraty.fr)

[www.paraty.fr](http://www.paraty.fr)

[www.facebook.com/TrioAntara](https://www.facebook.com/TrioAntara)



**REMERCIEMENTS :**

Benoît Sitzia, Collège Contemporain, Bibliothèque Musicale La Grange-Fleuret, Fondation Royaumont, Bibliothèque Nationale de France - BnF, Xavier Delette, Benoît Girault, Conservatoire à rayonnement régional - CRR de Paris.



