



LES SAVOUREUX CONSEILS D'UN MAÎTRE DE CHAPELLE A SES CONFRÈRES

La vie et les tribulations d'un musicien d'église au XVII^e siècle

par Henri Gagnebin

Comme pour l'existence des stars de cinéma, le public montre un vif intérêt aux péripéties des virtuoses. Il lui semble que ces carrières d'étoiles filantes doivent être tissées de soie et d'or, enivrantes des succès cueillis d'une ville à l'autre, parfumées des passions qu'elles soulèvent. Hélas ! la réalité est autre et la vie que mènent nos maîtres du clavier et de l'archet, course haletante de la chambre d'hôtel à la salle de concert, du wagon de chemin de fer à l'avion, est plus dure qu'un vain peuple ne l'imagine.

Pour d'autres raisons et dans des conditions certes différentes, l'existence d'un musicien errant du XVII^e siècle n'était guère enviable non plus. Nous en avons un témoignage fort direct grâce à un livre, publié en 1643, par le sieur Annibal Gantez, alors Maître de chapelle de St-Etienne d'Auxerre, et intitulé *L'entretien des musiciens*.

Cet ouvrage fut longtemps rarissime. Tiré à un petit nombre d'exemplaires, destiné par notre musicien « à ses disciples et

d'être le premier homme du monde en son métier, et cela parce que, disait-il, il savait vivre d'un métier qu'il ne savait pas ! A Paris, il occupa successivement les postes de maître de chapelle de Saint-Paul et des Saints-Innocents. Il avait obtenu la première place « par aventure », tandis qu'il avait remporté la seconde « au prix ». Mais, là encore, il eut mille à partir avec les curés, « ayant appris à ses dépens le martyre qu'on souffre dans les dites paroisses, où les Curés font les Syres et les Prélats ».

En sorte qu'en 1643, il partit pour Auxerre où il avait obtenu au concours le poste de maître de chapelle de St-Etienne. C'est là que, plein d'usage et de raison, las de vicier, il vivra le reste de son âge.

« BENE BIBERE ET LAETARI... »

C'était un bon vivant qui aimait le vin de Bourgogne. Sa devise : *Bene bibere et laetari...* Pour que ses confrères puissent mettre à profit cette sage philosophie, il

écrit *L'entretien des musiciens* sous forme de lettres où, dans une langue savoureuse, il donne d'utiles préceptes, cite abondamment les auteurs anciens, des traits de l'histoire grecque et romaine, ce qui prouve une solide culture.

A le lire, on pense sans cesse aux *Essais* de Montaigne, toute proportion gardée, bien entendu ; parfois à Rabelais dont il a la verve. Ce sont, par exemple, des consolations à un maître de chapelle, renvoyé de façon fort ingrate. Il lui dit : « Celui qui congédie mal à propos un excellent homme, reçoit plus de tort que celui qui est congédié, puisqu'il se prive du profit et de l'honneur de sa compagnie. Quand on signifiera à Diogène qu'il est banni de son pays, « et moy (dit-il) je les condamne de n'en bouger, car un brave homme, en quel pays que ce soit, c'est sa patrie, parce qu'il est bien venu partout ; mais les ignorants sont condamnés de demeurer toujours en mêmes

lieu, car ils mourraient de faim ailleurs. »

Au surplus, lui conseille-t-il, « quand vous serez en quelque autre Chapître, il faut parfois laisser tomber quelque paire de perdris pour captiver la bien vueillance de nos hostes. Je sçay bien que vous direz que cela est bon à des ignorants de s'ins-taller par des presens, mais je vous respon-dray qu'aussi un chacun doit connoître ses forces et son imbecilité, et tenir ceste règle, que, où la peau du lyon ne pourra suffire, il y faut coudre un peu de celle du renard ».

UN BON MUSICIEN

Il semble que Gantez ait été bon musicien. Il a laissé des motets et une ou deux messes. Dans l'une d'elles, et pour se ménager un succès d'actualité, il fit son *Kyrie eleison* note sur note sur l'air de la chanson *Allons en Candie, allons*, alors fort à la mode. C'était un procédé assez fréquent en ces temps-là.

D'autre part, notre compositeur professe des principes excellents tout au long de son livre. Encore que « la composition est aujourd'hui chose commune et n'y a si petit chantrillon qui ne face maintenant plus que du compaignon », il sait tout l'art que réclame une bonne page de musique : « Vous priez de croire qu'encore que l'art de la Musique ne soit pas relevé comme celui des lettres, il ne laisse pas d'être plus difficile, et par conséquent nécessaire d'avoir plus d'esprit en l'un qu'en l'autre ».

Mais il se méfie des théoriciens : « Cependant nous voyons beaucoup de discoureurs de musique qui ne sçauraient faire six mesures bien entrelacées, et des gens qui ont osé imprimer des théories pour nous enseigner comme il faut faire que néanmoins n'ont jamais fait un bon mottet ». Et puis « les œuvres n'ont pas besoin de prédicteur, puisqu'elles parlent d'elles-mêmes ».

« OFFREZ A QUELQUE AVARE CHANOINE UNE BOUTEILLE DE MALVOISIE... »

Mais c'est dans l'usage du vin que Gantez, qui s'y connaissait, donne les plus utiles conseils. « Il dépend quelque fois de nous d'avoir bonne ou mauvaise Fortune, car offrez à quelque avaré Chanoine une bouteille de Malvoisie, il nous soutiendra ; n'y donnez rien, il nous laissera ». « Et lorsque vous serez en condition dans quelque Chapître soyez courtois à tous, et familier à peu, boire parfois avec les camarades, car comme l'on ne prend le poisson qu'avec l'amorçon on ne saurait gagner l'amitié des musiciens qu'avec le verre ». Encore faut-il être modéré dans le boire : « Et tachez de ne pas acquérir la réputation que beaucoup de Chantres ont d'être sujets au vin, car encores qu'on die que tous les musiciens sont des yvrognes, sçachez aussi que tous les yvrognes ne sont pas musiciens... »

Ronsard a fixé les règles de la poésie chantée en s'inspirant des poètes de l'Antiquité

à ses plus intimes et familiers amis », il devint, au cours du XIX^e siècle, l'une de ces pièces que les bibliophiles pourchassent dans les ventes publiques ou dénichent dans les boîtes des bouquinistes, avec l'air de n'y attacher aucune importance, pour que leur ravissement n'éveille pas la cupidité du marchand. Il a été réédité, dans un tirage restreint, en 1878, ce qui nous permet d'en savourer le charme.

« AH ! QUE C'EST UNE PAUVRE CHOSE DE VICARIER... »

Or donc, le sieur Gantez, natif de Marseille, avait pris vocation de musicien d'église. A cette époque, les maîtres de chapelle changeaient assez fréquemment de paroisses, soit qu'ils ne s'entendissent pas aisément avec leur curé ou leur chapitre, car c'est folie de vous amuser à disputer, veu qu'avec les chappitres il n'y a rien à gagner », soit que leur humeur fût vagabonde.

Ils s'en allaient de ville en ville, de cathédrale en cathédrale, non pas en sleeping, comme nos modernes virtuoses, mais à pied, parfois à cheval, couchant à la belle étoile ou hospitalisés par quelque confrère. C'est ce que l'on appelait *vicarier*.

Ce qui n'allait pas sans aventures : « Ha ! que c'est une pauvre chose de vicarier sans argent, puis que cela n'oste pas seulement la mémoire mais encore le jugement. Vous assurez que ma bourse ayant failli, il m'a fallu coucher au serein, crainte de laisser mon manteau au cabaret, et par ce moyen faire le novice des filoux lesquels font coucher sous la cape du ciel ceux qui veulent estre reçus dans leur bande, afin de les accoutumer à la fatigue et à l'incommodité ».

« Dans cet état, ce ne fust pas les puces qui m'empêcheraient de dormir, mais faute de n'avoir souper, étant impossible de reposer si le ventre n'est satisfait. Toutefois en cela les musiciens sont heureux parce qu'ils ne craignent rien, car un Marchant n'en oserait autant faire, vous protestant qu'en cette posture, je n'eus pas seulement mémoire si dans les bois y avait des Loups, ou dans les chemins des Voleurs ».

« Mais pour achever je vous diray, que comme une disgrâce ne vient jamais seule, le lendemain après avoir desjeuné chez un curé, la pluie me saisit si fort dans ces montagnes du Lymosin, que je ne sçavais de quel bois faire fleches, ny à quel St me recommander. Néanmoins étant esloigné des retraites, j'eus recours au ciel, et après avoir dit toutes les prières que je sçavois par mémoire, je composai en musique un Pseaume de David qui me sembla venir à propos : *Solam me fac Deus...* »

C'est ainsi que notre pauvre Gantez, vicarier, tour à tour maître de chapelle à Marseille, Aix, Arles, Avignon, Grenoble, Aigues-Mortes, Toulouse, Montauban, Aurillac, La Châtre, Le Havre, Paris et Auxerre, à Saint-Pierre d'Avignon, il fut congédié pour avoir négligé de se faire bien venir des servantes des chanoines. A Arles, il déclarait à l'archevêque qu'il faisait meilleur commander un régiment de cavalerie qu'une compagnie de musiciens. Ailleurs, on lui conseilla de se marier. Mais notre homme prétendait « que les musiciens mariés faisaient presque toujours partie de la confrérie de Saint-Luc » et craignait qu, « sous prétexte de visiter les enfants de chœur, Messieurs les chanoines ne vinssent chez lui pour courtiser sa femme ».

Au Havre-de-Grâce, Gantez rencontre un organiste incapable, qui se vantait

Parmi les grands poètes dont l'art a pénétré dans les foyers les plus humbles, Pierre de Ronsard est certainement celui qui s'est le plus préoccupé de l'art des sons. Il est certain que musique et poésie sont proches parentes, l'une et l'autre cherchant à atteindre le même but, celui d'émuouvoir, mais avec des moyens différents.

C'est au XVI^e siècle, celui de la Renaissance, que précisément revient à l'honneur l'Antiquité et son idéal. Source d'un renouveau prodigieux dans tous les domaines artistiques, philosophiques ou même politiques.

Or, chacun le sait, Homère aède de génie, chantait ses vers en s'accompagnant de la lyre et les grands tragiques grecs étaient non seulement des poètes, mais également des musiciens, puisque la tragédie était chantée. Ce qui en faisait un spectacle beaucoup plus complet que ce qu'on a l'habitude d'entendre par comédie ou tragédie de nos jours. (Beaucoup plus tard, Wagner, poète et musicien, a repris l'idéal du spectacle complet où se mêlent le théâtre, la musique et l'architecture).

Il pratiquait le luth et la guitare

Ronsard, en plus de la connaissance théorique des idées de l'Antiquité sur la musique, pratiquait lui-même le luth et la guitare et, de plus, chantait d'une voix, paraît-il, assez médiocre.

Si Ronsard n'est pas le seul, loin de là, à s'être occupé des rapports entre la poésie et la musique, il a eu du moins le mérite d'avoir, le premier à son époque, essayé de fixer les règles de la poésie chantée dans son « Abrégé de l'art poétique » datant de 1565 où il affirme que « la poésie, sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix ».

Pour lui, les formes poétiques qu'il destine le plus volontiers à être mises en musique, sont les odes, les chansons, genre assez populaire, les sonnets et les hymnes. Autrement dit, il destine surtout ses œuvres de jeunesse à être mises en musique, celles écrites jusqu'en 1556 environ, n'ayant pas souhaité d'accompagnement musical pour des œuvres postérieures telles que des hymnes philosophiques ou épiques, des élégies, des poèmes, des discours et la « Franciade ».

Quant à ses conceptions proprement dites, ses idées d'humanisme et d'érudition empêchent certainement Ronsard d'avoir une vue saine de la question. En effet, dans son édition de 1552, des « Amours » et des « Odes », à côté du texte poétique, est imprimée la musique de Goudimel, innovation qui ne sera d'ailleurs pas renouvelée. Or, pour donner un exemple, Goudimel a composé la musique de la première strophe seulement de l'« Hymne Triomphal sur les Trespas de Marguerite de Valois », qui en compte quarante ! Ce qui veut dire que la même musique servait quarante fois de suite, répétitions pour le moins lassantes ! Pour les sonnets, le problème est identique :

la musique est composée pour le premier et la même sert pour les quatre-vingt-onze autres... Ce qui revient à nier le caractère affectif et le pouvoir d'évocation de la musique. Pour Ronsard et également les humanistes musiciens comme Marcile Ficin, la musique n'est en quelque sorte qu'un « accompagnement indéterminé du texte, dont elle rehausse automatiquement l'effet affectif qu'il lui soit, mettant l'auditeur dans un état propre à être ému — et c'est tout ». (1)



Ronsard

Sans cette conception humaniste de la poésie chantée, Ronsard se serait peut-être mieux rendu compte du rôle affectif profond de la musique, et que, d'autre part, le style musical de l'époque, celui de la chanson polyphonique, ne convenait guère, avec son contrepoint rendant le texte peu compréhensible, au rôle qu'il voulait lui faire jouer.

Une musique trop riche

Il aurait fallu, pour goûter pleinement les paroles, une musique très simple, comme celle des psaumes protestants, par exemple, musique qui aurait mieux supporté les répétitions qu'une écriture trop riche en soi. Il est en effet moins lassant de manger des denrées apprêtées avec la simplicité que des plats agrémentés de sauces savantes !

Mais il est bien évident que les conceptions musicales de Ronsard, même si elles sont erronées, ne diminuent en rien son génie et qu'il restera toujours un des plus grands poètes français.

Ceci prouve, une fois de plus, qu'il vaut mieux aller de la pratique à la théorie (du moins dans le domaine artistique) plutôt que de partir d'idées préconçues, aussi nobles soient-elles.

Jacques BRÉGUET.

(1) D. P. Walker, de l'Université de Londres.

ENTRETIEN A BÂTONS ROMPUS AVEC UN GRAND PIANISTE

Arthur Rubinstein: « J'ai commencé à travailler sérieusement à l'âge de 43 ans ! »

Il venait d'abandonner la présidence du Club mondial des célibataires

« Une heure passée avec Rubinstein, c'est une heure perdue ! » a répondu, voici quelques années, un critique genevois à Jacques Thibaud qui lui demandait le pourquoi de sa sévérité extrême envers le grand pianiste. Ce n'était certainement pas l'avis des nombreux mélomanes qui ont réservé une longue ovation à ce maître du clavier lors de son dernier concert à Genève.

Nous avons eu, à cette occasion, le privilège de bavarder à bâtons rompus avec Arthur Rubinstein. Le charme et la distinction qui se dégagent de sa personne sont aussi prenantes que ses interprétations. Sa conversation est pleine de fantaisie et rebondit sans cesse. Il s'exprime dans un français impeccable — ne parle-t-il pas couramment neuf langues ?

Une prodigieuse mémoire

« Si j'ai reçu un don, nous a-t-il confié, c'est celui de la mémoire. »

Rubinstein, en effet, possède un répertoire de plus de 200 pièces pour piano et 40 concerti. Il lui arrive parfois de descendre d'avion quelques heures avant un concert sans même savoir ce qu'il devra interpréter.

« Le mot succès me fait sourire... car je ne l'ai pas tout de suite rencontré. Je pense à ma première tournée aux Etats-Unis qui fut un échec. Ni le public, ni la presse ne confirmèrent les paroles du violoniste Huberman qui m'avait prédit un grand avenir. »

« Pourquoi cette froideur du public... je n'étais simplement pas encore un bon pianiste. »

« Croyez-moi, je suis sincère. Je n'ai commencé à travailler sérieusement mon instrument qu'à l'âge de 43 ans, année de mon mariage avec la fille de mon premier chef d'orchestre, Nela Mlynarsky. J'étais alors président du Club mondial des célibataires. Nombreux furent mes amis qui crièrent à la trahison et certains perdirent pas mal d'argent : ils avaient parié que je ne me marierais jamais ! »

« Je suis maintenant l'heureux père de quatre enfants, mais le temps que je puis leur consacrer est trop court. »

Ce qui n'empêche pas Arthur Rubinstein de s'intéresser aux jeunes talents. Plusieurs compositeurs modernes lui doivent la consécration.

« Mon autobiographie surprendra bien des gens... »

« Il est très difficile de « percer » à l'heure actuelle, aussi est-ce aux aînés qu'incombe le devoir d'aider les plus jeunes. »

Rubinstein, sollicité depuis longtemps par divers éditeurs, s'est enfin décidé à commencer l'ébauche d'un livre.

« Mon autobiographie surprendra bien des gens ; j'ai toujours détesté écrire et, pourtant, je me suis attaqué à ce travail en juillet et j'avoue y éprouver un grand plaisir. Un point me tracasse pourtant : rien que pour raconter ma jeunesse des années 1901 à 1906, j'ai déjà noirci 170 pages ! C'est ce qui s'appelle tomber d'un excès dans l'autre. La publication de l'ouvrage n'est pas pour demain... J'y travaille surtout le soir, dans ma chambre d'hôtel, parfois aussi dans l'avion. Et j'en fais, des voyages en avion, cette année, puisque les contrats signés m'imposent plus de 120 concerts. »

Rubinstein trouve cependant encore le temps d'enregistrer nombre de disques. L'un de ses plus récents surprendra les mélomanes habitués à associer son nom à celui de Chopin : il s'agit d'une gravure des cinq plus beaux concerti de Mozart.

« Que de chemin parcouru... »

« Le « catalogage » du virtuose est chose désagréable, nous dit le pianiste. Avec les années, la pénétration de certaines œuvres, de certains compositeurs, dicte en quelque sorte l'évolution de l'artiste. Je jouais Mozart à 13 ans, mais comment voulez-vous que le petit gredin que j'étais alors comprenne que, pour émouvoir, la simplicité est de rigueur dans l'interprétation. »

« Que de chemin parcouru depuis lors, et combien j'aime me rappeler ceux qui,

jadis, m'ont encouragé. Je pense surtout à Paderewski, à qui j'ai rendu visite en 1906 avec une recommandation du violoniste Joachim. Je revois encore les deux grands pianos de concert dont les claviers placés face à face me semblaient une gigantesque mâchoire, prête à me dévorer dès que je m'en approchais. Puis l'arrivée du Maître, irradiant toute la pièce, son accueil si cordial, ses merveilleux conseils. »

de Boulogne, est mitoyenne avec celle occupée jadis par Claude Debussy. Je ne l'ai d'ailleurs appris que récemment, lorsque le gouvernement y fit apposer une plaque commémorative. »

Bousculé par la foule des admirateurs et harcelé par les chasseurs d'autographes, Rubinstein s'est écrié :

« Les gens qui veulent un autographe sont terribles ! »



Photo Jean Mohr

Il vient d'enregistrer cinq concerti de Mozart

De nombreux souvenirs rattachent Arthur Rubinstein à la Suisse et il l'avoue : « Si je n'avais déjà deux domiciles, je viendrais volontiers m'y installer. Cela vous amusera peut-être d'apprendre que la maison que j'habite à Paris, square du Bois

Puis, soudain, son regard s'est adouci et il corrige, à voix basse :

« Et pourtant, il y a des gens plus terribles encore... ce sont ceux qui n'en demandent pas. »

(Propos recueillis par Georges Palluat.)

Bach — Sonates en trio, par le Trio Baroque de Montréal (Vox DL 920) — Des quatre œuvres réunies sur ce disque (BWV 1036 à 1039), seule la dernière peut être attribuée à Bach de façon certaine. Elles sont cependant fort voisines de caractère et leur réunion sur un disque trouve une justification supplémentaire dans l'unité de l'interprétation qu'en donnent ici trois artistes canadiens.

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

Bach — Concertos pour clavecin : en ré majeur, BWV 1054 ; en fa majeur, BWV 1057 ; en sol mineur, BWV 1058, par Gustav Leonhardt et son ensemble (Telefunken AWT 9411-C) — Ces trois partitions ont été arrangées par Bach d'après d'autres œuvres : le concerto pour violon en mi majeur, le quatrième Concerto brandebourgeois et le Concerto pour violon en la majeur, dans l'ordre.

Elles sont interprétées ici avec l'assurance décidée et la netteté rythmique pour lesquelles Gustav Leonhardt est connu. L'enregistrement rend pleinement justice à ce désir de précision.

Balakirev — 1^{re} symphonie, en ut majeur, par Sir Thomas Beecham et l'Orchestre Philharmonique Royal (His Master's Voice XLP 30002) — Rarement jouée, mais pleine de beautés captivantes, cette œuvre constitue une sorte de credo du chef spirituel de l'école des Cinq. Sir Thomas Beecham en donne une version inoubliable, attentive aux détails et superbement charpentée. Il s'agit ici de la réédition économique d'un enregistrement publié primitivement en 1957, et dont les qualités ont été soulignées par le passage des années.

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

ble, attentive aux détails et superbement charpentée. Il s'agit ici de la réédition économique d'un enregistrement publié primitivement en 1957, et dont les qualités ont été soulignées par le passage des années.

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

Bruckner — 7^{me} Symphonie, en mi majeur, par Otto Klemperer et l'Orchestre Philharmonique (Columbia C 91210/211 S) — L'entrée de Bruckner dans l'oubli, inlassablement prônée par maint auditeur latin, ne s'est pas encore produite. Et elle ne se produira pas tant que cette œuvre donnera lieu à des interprétations de la classe de celle-ci. Otto Klemperer présente une conception majestueuse de cette symphonie, dans laquelle la lenteur de certains tempos — dans le finale en particulier —

par ceux qui sont demeurés insensibles à sa beauté jusqu'à présent ; ces derniers trouveront sans doute dans ces enregistrements des raisons de réviser leur opinion. Le disque d'Ernest Ansermet offre, en complément de programme, une interprétation pleine de vie d'une autre page de Franck, Le Chasseur maudit.

Stravinsky — Petrouchka, par Efrém Kurtz et l'Orchestre Philharmonia (Encore ENC 111) — Cette interprétation, qui fut primitivement publiée en 1957, suit la partition revue en 1947 par le compositeur. Elle est à tous égards excellente et présente l'avantage de s'inscrire dans une série économique. Efrém Kurtz est attentif à l'homogénéité de l'ensemble, sans lui sacrifier les finesesses orchestrales dont Stravinsky a généreusement paré son œuvre.

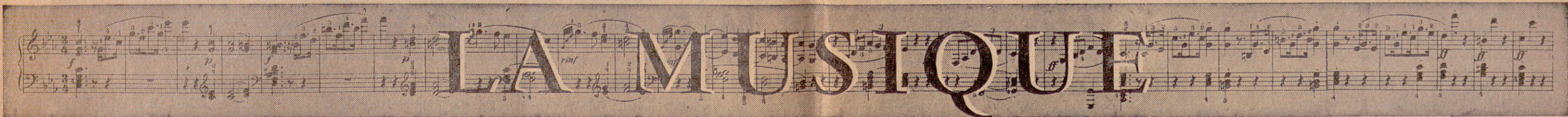
Dances concertantes ; Concerto en ré, par Colin Davis et l'Orchestre de Chambre Anglais (Oiseau-Lyre OL 50219) — L'académisme de la première de ces œuvres, qui doit beaucoup à Bach, n'est pas celui d'un simple pastiche ; l'originalité des deux autres pièces présentes sur ce disque est cependant plus apparente : la finesse de l'orchestration marque les Dances concertantes et le lyrisme du Concerto en ré s'accommode fort bien de l'humour délicat que le compositeur y manifeste. Assez rarement enregistrées, ces œuvres sont interprétées ici avec une intelligence scrupuleuse et forment un disque qui fournira à maint auditeur la matière d'intéressantes découvertes.

Demètre IOAKIMIDIS.

Pour votre discothèque

souligne l'ensemble. L'exécution est irréprochable et l'enregistrement de bout en bout exemplaire.

Franck — Symphonie en ré mineur, par Ernest Ansermet et l'Orchestre de la Suisse romande (Decca LXT 5654) ; par Pierre Monteux et l'Orchestre symphonique de Chicago (RCA LM-2514) — L'une et l'autre de ces interprétations comptent au nombre des plus belles de l'œuvre. Celle d'Ernest Ansermet se distingue par le classicisme de sa conception, celle de Pierre Monteux par sa fervente générosité. Ces deux enregistrements méritent d'être écoutés non seulement par ceux qui aiment la Symphonie de Franck, mais encore



Ne pas confondre le silence et le vide

On rapporte qu'un prédicateur, ayant pris pour texte le premier verset du chapitre 8 de l'Apocalypse : Il se fit dans le ciel un silence d'environ une demi-heure, se rassit paisiblement dans sa chaire et attendit pendant trente minutes. L'histoire ne raconte pas ce qu'en pensèrent ses ouailles,

un pianissimo subit, effet que les hommes parlant en public connaissent bien. Et ils s'en servent pour souligner les points les plus importants de leur discours. Ou bien, les silences, qu'un acteur maître de son art sait ménager pour donner à ses répliques une force accrue.



Photo Jean Mohr.

La qualité du silence est fonction de ce qui précède et de ce qui suit

ni à quelles réflexions elles s'abandonnerent. On peut en conclure toutefois que la qualité du silence est fonction de ce qui précède et de ce qui suit. Comme un trou n'est rien, avec quelque chose autour.

Le silence joue un rôle important en musique, comme dans le genre oratoire. On peut parler même de son équilibre. Certains compositeurs le redoutent, d'autres en abusent. Les premiers débilitent leur discours sans accorder le moindre répit à leurs auditeurs, qui en ont la tête cassée. Les seconds persèment leurs partitions de pauses interminables, qui provoquent le sourire et couvrent tout l'effet de leur musique. Il est délicat d'éviter ces deux dangers, de calculer exactement la durée nécessaire du silence et surtout de le préparer, de le rendre indispensable, pour qu'il porte de tout son poids.

Des compositeurs qui ont possédé cet art particulier, on peut citer Beethoven. En plus de bien d'autres pouvoirs, il savait ménager les temps de repos, riches de signification. En fait, et peut-être sans s'en douter, car il n'en avait pas les défauts, Beethoven était un grand orateur. Et c'est pourquoi sa musique, et les silences de sa musique, portent sur les auditeurs des races les plus diverses. Même si le sens profond de son art leur échappe, ils sont sensibles à cette puissance du discours qui les saisit, les subjugue.

De cet art oratoire, on peut signaler l'emploi fréquent du crescendo aboutissant à

Sur la fin de sa carrière, Mounet-Sully n'était plus très sûr de sa mémoire. « Il se prenait du souffle », comme on dit. Ce léger temps d'arrêt conférait à ses paroles une puissance incroyable. Nos jeunes acteurs feraient bien d'en prendre de la graine, au lieu de débiter leurs tirades à toute allure.

Il est arrivé à Beethoven, non seulement d'user du silence, mais de le traduire musicalement, cas unique. C'est un moment des plus émouvants de la Missa solennelle, quand, pendant l'élévation, tout se tait devant le suprême sacrifice. Beethoven a exprimé cet instant d'ineffable recueillement par un chant de clarinette très simple, des harmonies assourdis, qui créent une atmosphère d'adoration et de repliement intérieur. Cette page, saisissante dans sa simplicité, est trop souvent méconnue par les chefs d'orchestre, qui n'y voient qu'un interlude sans signification particulière.

De même que le prédicateur commentant un verset de l'Apocalypse par l'absence de toute parole, un pianiste a donné, paraît-il, à Londres, un « concert silencieux ». Il s'est assis à son clavier sans en toucher la moindre note. Et cela a duré longtemps. Manifestation à coup sûr originale, qui a soulevé un grand enthousiasme du sein d'un public avide d'excentricité.

Il y a silence et silence. Ou, plus simplement, il y a le silence et le vide. Ne pas confondre.

CROQUE-NOTE.

Le grand art du violon est en passe de s'éteindre

par Yehudi Menuhin

Dans le monde entier, exception faite de la Russie, du Japon et de la Chine peut-être, le grand art du violon, source de la connaissance des instruments à cordes, mais aussi de presque tout notre héritage musical, est en passe de s'éteindre. La masse des musiciens d'orchestre diminue en nombre aux Etats-Unis, en Allemagne et ailleurs, car partout on commence à manquer d'exécutants.

De même que sir Julian Huxley est gravement préoccupé de la sauvegarde des animaux sauvages, sauvegarde pour laquelle il a obtenu un appui généreux, de même je suis persuadé qu'il est indispensable, pour préserver notre espèce de l'extinction qui la menace, et qui s'est déjà abattue sur nos grands prédécesseurs, ces admirables violonistes qu'étaient les romanciers d'Europe orientale, de former des instrumentistes à cordes.

Pour moi, c'est l'Angleterre qui, entre tous les pays, me paraît le plus à même de fournir au monde de grands violonistes. En matière de style, rien ne vaut ses orchestres de chambre tels que le « London Mozart Players » ou mon propre petit orchestre de Bath. Le seul désavantage qu'ils présentent tient au fait que le professeur, quelle que soit sa valeur, se trouve handicapé lorsque ses élèves lui arrivent, car ils sont déjà trop âgés à la fois intellectuellement et physiquement pour apprendre la technique d'un instrument dont la complexité monumentale, presque équivalente à celle du ballet, exige d'être enseignée de bonne heure.

Les Russes ont beaucoup à nous apprendre

Lorsque nous ouvrirons, Ruth Railton et moi, notre Ecole de musique pour jeunes à Londres — la date est fixée à septembre prochain, mais il reste encore tant à faire ! — nous serons les pionniers de cette idée en Europe. Les écoles de musique pour jeunes qui existent en Union soviétique ont beaucoup à nous apprendre, mais la réciproque est vraie aussi.

Déjà, l'U. R. S. S. a délégué des spécialistes pour examiner le système d'internat anglais, et lors d'une conversation récente avec le fonctionnaire du ministère de la culture russe chargé des échanges culturels avec la Grande-Bretagne, il a été enchanté de la proposition que je lui ai faite d'échanger des professeurs.

J'ai dit que les Russes avaient beaucoup à nous apprendre. L'Ecole centrale de musique de Moscou a été fondée il y a trente ans, avec vingt élèves seulement. Aujourd'hui, c'est une école de grande dimension qui comprend deux bâtiments : l'un destiné à l'enseignement des enfants, l'autre à leur logement. Actuellement, environ une centaine d'enfants y sont pensionnaires.

C'est l'endroit le plus gai, le plus vivant que j'aie vu en Russie. L'atmosphère y est fort joyeuse, mais quand les enfants travaillent, ils font preuve d'un équilibre extraordinaire. Si seulement on ne leur faisait pas jouer de morceaux aussi surannés ! Mais cela fait partie de l'ambiance collet-monté qui engonce une si grande partie de la Russie. Peut-être les aiderons-nous à donner libre cours à leur fantaisie. Mais pour notre part, nous ferons bien de nous inspirer de leur technique d'enseignement en groupe, et de leur prodigieuse capacité d'application.

Une école de virtuoses

Ce qui incitait à l'assiduité et au dévouement en Russie d'autrefois, tant de la part du professeur que de celle de l'élève,

c'était évidemment l'absence totale de distractions dans la vie quotidienne de la plupart des gens. Aussi le petit juif russe des générations d'antan, qui menait une vie perpétuellement citadine, rétrécie et précieuse, et qui était constamment livré à de violentes émotions, trouvait-il son seul motif d'expression dans le violon : c'est ce qui explique que tant de violonistes depuis cette époque aient tous eu la même origine. Mais il est indispensable de créer aujourd'hui un climat plus sain, fût-il artificiel, en espérant bien que l'enfant doué y trouvera assez d'encouragements, de sentiment de sécurité et d'espoir, pour que fleurisse une carrière qui dépendait si souvent jusqu'ici de l'ambition présomptueuse d'une maman, cette race presque entièrement disparue de nos jours.

Dans un monde où la norme se situe à un certain niveau de confort et de sécurité, il est assez compréhensible qu'on veuille aujourd'hui cultiver cet art sans la précipitation du passé. En ce qui concerne la formation des virtuoses, les Russes font merveille. Lorsqu'un parent présente que son enfant est doué, il peut le présenter à un conservatoire. Le petit passe un test très simple, mais on exige de lui qu'il soit intelligent, qu'il ait de l'oreille, une bonne mémoire, et que ses notes de classe ordinaire soient satisfaisantes.

Dans cette école, les enfants consacrent la plus grande partie de leur temps à l'étude de l'instrument qu'ils ont choisi, mais il s'y ajoute l'enseignement du piano et de l'harmonie. Ils ne s'adonnent au sport que durant une heure par semaine. Il n'y a pas non plus, et c'est fort surprenant, d'enseignement politique jusqu'à l'âge de 16 ans, et encore est-il fort allégé. Le niveau général d'éducation est le même que dans toutes les écoles russes. Classes moins nombreuses et enseignement meilleur permettant aux enfants de mieux utiliser leur temps. Toutefois, l'on consacre presque tous les efforts à la fabrication de virtuoses.

Maison de redressement ou mission évangélique ?

Mais cela présente de graves dangers. En ce moment, tout est centralisé, mais nous ne devons pas qu'en Russie, tout est prévu aussi pour produire des chefs-d'œuvre destinés à l'exportation, et pour situer le niveau de qualité le plus haut possible. Rien de plus naturel en un pays où l'organisation se fait en fonction d'une idéologie qui fait tout à dessein.

Sur le plan musical, les Russes produisent d'admirables solistes, mais rarement des orchestres de chambre. Par ailleurs, le niveau orchestral, exception faite de Moscou et de Leningrad, se situe très au-dessous du niveau moyen de l'Occident. On peut s'imaginer le système russe comme une pyramide, dont les meilleurs éléments sont poussés jusqu'au sommet de gré ou de force. C'est seulement aujourd'hui que ce pays commence à en comprendre les dangers, et qu'il s'efforce de décentraliser, de susciter et de cultiver les talents en les répartissant plus équitablement sur toute l'étendue de son territoire.

On y comprend aussi le danger que présente le déséquilibre entre l'énorme public d'amateurs de musique et le nombre très restreint, relativement parlant d'exécutants. Aussi enseigne-t-on de plus en plus fréquemment dans quantités d'écoles la musique comme « deuxième sujet » à des non-professionnels, pour parvenir à créer une génération d'excellents amateurs.

Le peuple russe n'est pas seulement prodigieusement sérieux, patient et comme passif. L'atmosphère qui sévit dans ce pays

oscille entre celle d'une gigantesque maison de redressement et celle d'une mission évangélique.

Le violoniste de l'avenir sera un musicien complet

On peut voir d'où vient le vent de transformations qui balaie les vieux principes liés à la formation du soliste ou de l'exécutant d'orchestre, sans que rien n'existe entre ces deux extrêmes. Il suffit pour cela d'examiner d'un peu près l'Orchestre de Chambre de Moscou, que la vieille génération regarde d'un œil soupçonneux. Rudolf Barshai l'a créé de toutes pièces en rassemblant quatorze jeunes prix frais émoulus du Conservatoire.

Les Anglais ont entendu cet orchestre à Bath et à Londres. Mais si nous sommes capables de rivaliser avec lui en matière de précision, le musicien anglais ordinaire avec qui je travaille depuis ces dernières années, peut les battre à plate couture lorsqu'il s'agit de déchiffrage.

La musique de chambre est un problème d'équipe, ce à quoi excellent les Anglais.



Menuhin (à gauche) et Oistrakh. Leur violon est un royaume

Pour votre discothèque

Rudolf BARSHAI et l'Orchestre de Chambre de Moscou — Vivaldi : Concerto grosso pour quatre violons et orchestre à cordes, op. 3 no 10 ; Concerto grosso pour deux violons, violoncelle et orchestre à cordes, op. 3 no 11 ; Bartok : Divertimento pour orchestre à cordes (Decca BLK 21054). — La maîtrise de cet ensemble éclate dans le Divertimento de Bartok : cette musique, qui pose de réels problèmes aux exécutants, est ici jouée avec une aisance et une clarté proprement stupéfiantes. Aisance, mais non désinvolture : l'équilibre des volumes, la finesse des intonations et la pureté du style demeurent absolument fidèles à l'esprit de l'œuvre. Quant aux deux pages de Vivaldi, elles sont interprétées avec toute la grâce et la vivacité souhaitables.

Istvan KERTESZ et l'Orchestre Philharmonique d'Israël — Smetana : Ouverture, Polka et Furiant de la Fiancée vendue ; La Moldau ; Dvořák : Danses slaves, op. 46 nos. 1, 3, 5 ; op. 72 nos. 1, 2 Decca LXT 6024.

L'Orchestre est admirable de virtuosité et d'assurance, et le jeune chef hongrois éprouve manifestement de l'affection pour cette musique. L'ouverture de la Fiancée vendue est enlevée avec un brio éblouissant, qui ne sacrifie ni la clarté du phrasé ni la poésie expressive de la musique. Le tempo de la Moldau peut paraître un peu trop rapide, mais Istvan Kertesz évite du moins les variations de rythme que plus d'un chef fut tenté d'ajouter à l'œuvre. Les Danses slaves, ainsi que les deux autres extraits de la Fiancée vendue, sont joués de

façon expressive. Enregistrement fidèle, clair et brillant, à l'image des interprétations.

Yehudi MENUHIN, Leon GOOSSENS et l'Orchestre de Chambre du Festival de Bath — Bach : Concerto en ré mineur, pour violon, hautbois et cordes ; Vivaldi : Concerto grosso pour quatre violons et orchestre à cordes, op. 3 no. 10 ; Haendel : Concertos pour hautbois et orchestre à cordes, no. 1 en si bémol majeur, no. 2 en si bémol majeur, no. 3 en sol mineur (His Master's Voice ALP 1949). — Une série d'interprétations plaisamment détachées. Ni Menuhin, ni Goossens ne cherchent un rôle de vedette, et l'équilibre de leurs instruments restitue à l'œuvre de Bach tout son caractère intime. L'Orchestre est dirigé par Menuhin, qui a réussi à concilier ce rôle avec son travail de soliste de façon entièrement satisfaisante. Il n'y a aucune raideur dans les ensembles, ni le moindre relâchement. Dans le Concerto grosso de Vivaldi, Menuhin n'est qu'un des quatre solistes (les trois autres sont Robert Masters, Eli Goren et Sidney Humphries et la cohésion de ces musiciens est exemplaire. Les concertos de Haendel font entendre Leon Goossens en soliste, Yehudi Menuhin se contentant ici du rôle de chef d'orchestre. Ces trois œuvres — la seconde surtout — ne sont d'ailleurs pas faites pour encourager d'éventuels instincts de vedette chez le hautboïste. L'enregistrement est excellent, sans sécheresse ni résonance excessive.

Demètre IOAKIMIDIS.

Khatchatourian aux jeunes auteurs russes : « N'évitez pas les sujets d'actualité »

Moscou. — Une session plénière de l'Union des compositeurs de l'U. R. S. S. s'est tenue à Moscou. Cette session a été consacrée principalement à l'œuvre des jeunes compositeurs et environ cent jeunes compositeurs venus de toutes les républiques soviétiques y ont participé.

Les meilleures salles de concert de Moscou ont présenté au cours de la session plénière, plus de soixante œuvres de jeunes compositeurs, écrites au cours des dernières années. Il y a eu aussi, en marge de la session plénière, des rencontres entre les compositeurs et des représentants de l'opinion publique.

Rodion Chitcheidine, compositeur et l'un des plus jeunes dirigeants de l'Union des compositeurs de l'U. R. S. S., a présenté le rapport à la session plénière, à laquelle ont participé notamment Aram Khatchatourian, Guergui Sviridov et Tikhon Khrennikov.

La question du devoir civique du musicien, de sa responsabilité vis-à-vis de la société, ainsi que les problèmes du développement des traditions nationales dans la musique ont occupé une place importante dans la discussion.

Dans son intervention, le compositeur Aram Khatchatourian a dit notamment

qu'il admirait « le progrès des jeunes musiciens soviétiques au cours des dernières années ». Il a constaté l'apparition au cours des sept ou huit dernières années de dizaines de musiciens de talent et a souligné que « l'œuvre de nombre d'entre eux détermine aujourd'hui le niveau et le caractère de la culture musicale dans les Républiques soviétiques ».

Il estime que les jeunes compositeurs « ont une culture professionnelle excellente. Partant des traditions de la musique nationale, ils cherchent énergiquement de nouveaux moyens d'expression dans l'art réaliste ».

Khatchatourian a souligné particulièrement le succès des compositeurs des Républiques de la Baltique et de la Transcaucasie. Il a dit qu'il serait cependant « erroné de fermer les yeux sur les faiblesses dans l'œuvre de certains jeunes compositeurs » qui « évitent les sujets d'actualité et connaissent peu le folklore ».

« Quant à moi, a souligné Khatchatourian, je pense qu'un vrai compositeur doit connaître au moins trois cents airs populaires. »

(Agence de presse soviétique Novosti.)

GÉOGRAPHIE DE LA MUSIQUE POPULAIRE BRÉSILIENNE (IV)

Une danse dramatique d'origine médiévale: l'«Auto»

La région formée par les Etats d'Alagoas et de Sergipe est le centre d'irradiation des « Autos », qui sont des jeux dramatiques comprenant cortèges et représentations, avec des chants et des danses, des épisodes mimés ou parlés.

Le principe même de cette tradition, c'est-à-dire l'action dramatique populaire, jouée sur la place publique par des gens du peuple, est purement européenne. L'« Auto » n'était autre chose que le Mystère médiéval, que les Portugais avaient dès le XVI^e siècle introduit dans la colonie du Brésil et que les Pères jésuites composaient en langue Tupi et faisaient apprendre à leurs très chères ouailles bronzées, pour l'édification de tous et ad maiorem Dei gloriam.

Les « Autos » jésuitiques constituent un chapitre de l'histoire de la littérature à l'aube du Brésil ; ce sont des choses d'un passé très lointain ; ceux dont je vous parle, cependant — les « Autos » populaires — sont des manifestations d'aujourd'hui, partiellement vivantes dans les deux Etats déjà réferés, mais qu'on peut rencontrer, aussi, avec plus ou moins de vitalité, plus ou moins de pureté, dans beaucoup d'autres régions du pays.

Et s'il est vrai que la tradition de faire jouer des « Autos » reste européenne, il n'est pas moins vrai que les thèmes évoqués dans ces cortèges ou représentations empruntent des couleurs à toutes les races qui se rencontrèrent au Brésil, pour édifier ce Nouveau Monde.

Un exemple d'intégration raciale

Cette forme de théâtre populaire avec chants et danses traitant un sujet religieux ou profane était surtout représentée auparavant dans le cycle des fêtes de Noël durant la période de décembre et janvier. De par leur origine et leur emploi systématique par les jésuites profitant des figures classiques et des éléments indigènes comme facteur puissant de catéchèse, les « Autos » sont, dès le début, un exemple intéressant de synthèse et d'intégration raciale.

Depuis les jours passés où l'on voyait les enfants déclamer, danser et chanter accom-

pagnés de petits ensembles orchestraux, et ce toujours avec une intention apologue, le genre s'est popularisé. Les danses dramatiques quitteraient les parvis des églises pour constituer des cortèges et des défilés aux côtés des présentations corporatives qui participaient à la procession des « Corpus Christi ». Le spectacle religieux s'enrichit des danses des épées, des ballets enfantins, des rondes populaires et de divers genres qui donneraient à la fête la couleur si particulière que nous lui connaissons aujourd'hui.

Il y a des « Autos » qui retracent les luttes contre les Mores ou l'épopée des navigations lointaines, donc une origine portugaise ; il y en a qui évoquent des fastes africains ou la résistance des Quilombos (colonies d'esclaves évadés) contre les expéditions correctionnelles ; d'autres, très nombreux, font apparaître des Indiens emplumés, armés d'arcs et de flèches, qui dansent ou se livrent à des manigances ; et il y en a, même, comme le Cortège et la Danse du Boeuf — très répandus dans tout le pays — qui ont une formation nettement métisse : ni portugaise, ni africaine, ni indienne. C'est déjà la synthèse ; c'est déjà le pays où tous ces éléments ont fusionné qui dicte les motifs, d'ailleurs très variables, de cette danse.

Mario de Andrade emploie l'expression « danse dramatique » pour désigner les manifestations qu'on trouve dans ce secteur du folklore musical brésilien ; l'expression est commode, parce qu'il y a toujours du « ballet » dans ces manifestations, et même quelques-unes, surtout celles qui utilisent la thématique indienne, ne sont que des suites de danses. On ne peut donc raisonnablement les considérer comme des « Autos », parce que l'« Auto » implique l'idée de la représentation dramatique et d'un texte à réciter ou à chanter.

Treize variétés d'autos

Oneyda Alvarenga, dans son livre sur la Musique populaire au Brésil, arrive à dénombrer treize variétés d'« Autos » ou « danses dramatiques », employées dans le pays, dont quelques-unes sous-divisées en sous-types, avec des dénominations diffé-

rentes. Citons au hasard quelques-unes de ces dénominations : lapinhas, pastoris, fandango ou marujada, chegança ou chegança de mouros, bumba-meu-boi, boi cailemba, boi de Reis, congada ou congas.

De toutes ces danses populaires brési-liennes, la plus nationale et la production la plus typique du genre est le Bumba-meu-boi, la danse du boeuf ; c'est l'« Auto » qui a la plus grande diffusion, mais c'est



Photo Jean Manzoni

Une forme de théâtre populaire



COMPOSITEURS GENÉVOIS

L'éclectique Bernard Schulé

Cet ex-pianiste de cinéma muet passe avec aisance du cabaret à la musique religieuse

Le spectateur confortablement installé dans son fauteuil, qui, tout en suivant sur l'écran de cinéma les aventures de sa vedette préférée, prête une oreille plus ou moins attentive à la musique d'accompagnement est loin de se douter du travail que représente cette sonorisation musicale dont il subit les effets, parfois à son insu. Travail minutieux, qui exige du compositeur des connaissances techniques dans des domaines souvent fort éloignés de l'art des sons.

Vingt-quatre-images à la seconde

Comment procédez-vous, ai-je demandé à Bernard Schulé, pour vous imprégner de l'atmosphère d'un film ? — Je commence par voir celui-ci, une fois qu'il est terminé. Telles images, telles scènes, m'inspirent des idées musicales. J'en fixe alors le tempo, que je mesure au métronome, afin de pouvoir évaluer le temps qu'il me faudra pour développer musicalement la scène en question. Comme barème de base, je sais que le déroulement d'un film comporte vingt-quatre images à la seconde — à la télévision, le nombre est de vingt-cinq — et je calcule ainsi, d'après la pellicule, la durée exacte des divers épisodes.

Le rythme joue pour Bernard Schulé un rôle très important.

Chaque film a son rythme propre. Il s'agit de le saisir, de le traduire musicalement. C'est la raison pour laquelle il est plus facile de sonoriser un bon film qu'un mauvais, car un film de qualité obéit à un mouvement général bien équilibré, clairement déterminé, solidement construit. Outre l'unité de rythme, me paraît également primordiale une tonalité de base. Celle-ci se crée au cours du film, dans une perspective d'ensemble préalable et c'est elle qui permet de placer des accents, en les appuyant sur des tonalités plus ou moins éloignées de la tonalité de base, et de créer ainsi une tension. A ce propos, j'estime que c'est une grande erreur de notre temps de confondre tension et dissonance : dans un accord dissonant, la tonalité est entendue moins clairement et la tension s'affaiblit ; l'excès de dissonances peut même annuler complètement celle-ci.

Le montage sonore

Une fois la musique écrite, comment s'opère la synchronisation ? — Après qu'elle a été copiée pour les divers instruments — orchestre ou petit ensemble — la musique est enregistrée, en plusieurs morceaux, pas nécessairement

ses connaissances cinématographiques. Depuis 1961, il est de retour en notre ville.

Musique fonctionnelle

On s'étonne souvent qu'en qualité de musicien religieux, je puisse faire de la musique de film. Je vous avouerai que, pour ma part, je vois une certaine analogie entre ces deux expressions musicales : l'une et l'autre sont fonctionnelles. Je ne partage pas le mépris de beaucoup de gens à l'égard de la musique fonctionnelle. Combien d'œuvres de très grande valeur sont issues du genre ? Il y a beaucoup de mauvaise musique de film, c'est entendu. Mais il y a aussi de la mauvaise musique d'église... Qu'appellez-vous de la mauvaise musique de film ?

J'en ai écrit !... C'est celle qui ne répond pas à l'unité de rythme et de tonalité que je soulignais tout à l'heure et qui, de ce fait, ne semble avoir aucun rapport avec l'image. La bonne musique de film, elle, a une signification non seulement technique, mais surtout artistique. Elle est un élément essentiel et s'élaboré comme n'importe quelle œuvre d'art écrite sur une donnée, en l'occurrence, le scénario. Je considère le film sonore, qui n'a que trente années d'existence et qui est encore en pleine évolution, comme un art lyrique de notre temps.

Bernard Schulé à l'«Expo» 64

Voulez-vous me parler des films que vous avez sonorisés ?

Je ne vous citerai que quelques titres : *Bonjour jeunesse*, *Nicolas, mon ami* ; beaucoup de courts métrages, dont *La dernière étape*, en collaboration avec André Zumbach, où nous nous sommes livrés à des recherches intéressantes en mêlant musique électronique et musique réelle. Présentement, je fais un travail passionnant qui compose la musique pour Le Walt Disney Circarama (cinéma en rond), que le cinéaste Ernst Heiniger est en train de réaliser pour l'«Expo» 64. Neuf caméras synchronisées filment tout l'horizon. Ce documentaire, sur les paysages et les chemins de fer de Suisse, sera projeté dans une salle pouvant contenir 1200 personnes, prévue pour l'Exposition dans le pavillon des C.F.F. Le spectateur se trouvera placé au milieu de l'action, grâce à un écran géant circulaire de 90 mètres de long, sur lequel nous projetons les images. La musique sera transmise selon un système de stéréophonie par vingt-quatre haut-parleurs installés au-dessous de l'écran.

Musique légère et musique sérieuse

En-dehors du cinéma, qu'avez-vous composé ?

Beaucoup de pièces vocales, entre autres des chansons dans le style du cabaret allemand — très différent du cabaret français — à l'intention de notre excellente chanteuse-actrice Elsie Attenhofer, de Zurich. La tournée qu'elle effectue en ce moment en Allemagne, *Die Schiffsreise*, comporte en majeure partie des mélodies que j'ai écrites pour elle. Je voudrais insister sur la recherche de perfection, sur les exigences très élevées des interprètes de la musique légère : leur conscience professionnelle est exemplaire.

Et la musique dite sérieuse ?

Là encore, je ne vous nommerai que quelques partitions récentes : un *Te Deum* en *ceremonium*, dirigé remarquablement l'année dernière, à la Tonhalle de Zurich, par Gustav Meier, un jeune chef qui promet ; *Perspectives*, sept pièces pour piano, exécutées aux «Wittener Kammermusik-tage» ; *Résonances* pour cinq instruments à vent, des «cuivres», données par le Modern Brass Ensemble à New-York ; une cantate, commandée par Radio-Zürich à l'occasion du 1er août, *Land und Freiheit*, où j'ai essayé de renouveler le ton habituel de ces compositions patriotiques, d'éviter la mièvrerie et le conformisme pompier.

Vous menez donc deux activités parallèles ; votre optique varie-t-elle de l'une à l'autre ?

Aucunement ! Je m'efforce d'atteindre les mêmes buts : m'exprimer avec clarté, aussi simplement que possible et en recherchant l'euphonie.

Blanche STRUBIN.



Bernard Schulé : de l'euphonie avant tout

dans l'ordre. Puis, on procède au montage de la musique sur une bande perforée et on passe au mixage, qui consiste à rassembler sur une seule et même bande toutes les sources sonores du film — musique, paroles, bruitage, etc. Cette bande « mixée » est reportée en son optique (ou magnétique) ; on en fait ensuite un négatif, piste sonore qui viendra se joindre, d'un côté, au négatif de l'image.

Vous avez parlé de son optique, magnétique...

Il y a trois systèmes d'enregistrement musical : le son par aiguille, qui est le plus ancien ; le son optique, qui est le plus utilisé actuellement au cinéma ; enfin, le son magnétique, plus récent et le meilleur, car il comporte un nombre accru de fréquences. Cependant, en Suisse, quelques rares salles de cinéma seulement possèdent les appareils capables de reproduire ce son-là. Quand à la manière d'écrire pour ces différents systèmes, elle est, à quelques détails près, semblable. Dans le domaine de l'enregistrement, il y a des possibilités extraordinaires, qui demandent encore à être exploitées.

Au temps du cinéma muet

Quelles sont les circonstances qui vous ont amené à composer de la musique de film ?

J'ai toujours été attiré par le cinéma. Jeune lycéen, j'ai fait des remplacements à l'époque du «muet».

Le pianiste des salles obscures de ce temps-là improvisait-il ?

Non, la musique était prescrite et munie de numéros auxquels il fallait se conformer. J'habitais alors Zurich, où, quoique Genevois d'origine, j'ai passé mon enfance et ma jeunesse, mon père, ingénieur, professeur au Polytechnicum. On était très musicien, dans la famille ; mon grand-père maternel était organiste. Les études scolaires achevées, je me suis voué aux mathématiques pendant un an.

Le temps nécessaire à Bernard Schulé pour se rendre compte qu'il était décidément attiré davantage par les sons que par les chiffres — encore que ceux-ci, comme on a pu le voir plus haut, ne lui soient pas inutiles actuellement. Ensuite c'est un séjour de quelque vingt ans à Paris, où, après avoir suivi les cours de Cortot et de Nadia Boulanger, il succédera à Tournemire, de 1939 à 1945, à l'orgue de la basilique de Sainte-Clotilde — l'instrument de César Franck — puis deviendra organiste et maître de chapelle à l'église anglicane de l'Ambassade de Grande-Bretagne, cependant que, parallèlement, il approfondira

De celui qui siffle un petit air au compositeur de symphonies

Etre musicien, qu'est-ce ?

par Henri Gagnebin

Une de mes petites-nièces, qui fait des études, m'écrit :

« J'aimerais bien savoir le sens que tu attribues à l'adjectif musicien, à la qualité de musicien. Je suis aux prises avec plusieurs définitions données par mes professeurs. Pour l'un, « musicien » signifie « être doué de la compréhension des styles » ; pour l'autre, « être pour lequel la musique est le mode d'expression de soi ».

américain qui avait la prétention de déterminer, du premier coup, les capacités musicales d'un enfant. Ce disque faisait entendre successivement deux intervalles, et il fallait dire lequel des deux était le plus consonant. D'embellie, on nous présente une tierce et une quinte, et nous répondons, à l'unanimité, la quinte. En effet, la quinte est une consonance parfaite, tandis que la tierce est dite imparfaite. Eh bien, d'après

sont réservés à la littérature, les pouvoirs de la musique s'étendant au-delà, dans l'incompréhensible. Et, chose curieuse, cet aveu d'incompréhension est souvent le fait de gens fort cultivés et intelligents. L'intelligence leur barre la route.

Par exemple, on a souvent constaté combien les grands poètes romantiques étaient fermés à la musique. Pourtant, ils en mettaient dans leurs vers, mais ne la « comprenaient » pas. Victor Hugo s'en servait parfois pour ses grandes prosopées :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie, Je veux saluer ici, père de l'harmonie...

Ce qui est historiquement faux. Palestrina n'avait pas inventé l'harmonie. Mais enfin, ne voyons pas pédant. Ailleurs, Hugo déclare entendre, dans le chœur des chasseurs du *Freischütz* de Weber, le pas des nemrods froissant les feuilles mortes des forêts. Or, on n'y trouve rien de semblable, et c'est la preuve que le grand poète cherchait dans la musique ce qui n'y est pas.

Musset, lui, s'inspirait de l'art des sons pour écrire de magnifiques élégies.

Fille de la douleur, Harmonie ! Harmonie ! Langue que pour l'amour inventa le génie ! Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des lieux !

C'est très beau et passablement faux.

Baudelaire a discerné le génie de Wagner

Seul Baudelaire a montré une étonnante perspicacité en discernant le génie de Wagner, alors combien contesté, lors des représentations tempétueuses de *Tannhäuser*, à Paris, en mars 1861. Il vaut la peine de relire les pages qu'il écrivit à cette occasion. Encore y trouve-t-on des théories contestables : « Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. » Et Baudelaire de citer trois descriptions du prélude de *Lohengrin* qui, en effet, sont assez semblables, mais nous effarent par leur pathos romantique : « Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré plonge dans les espaces infinis... » C'est de la mauvaise littérature prétendant expliquer une belle musique.

Dans ces mêmes pages, Baudelaire expose sa théorie, bien wagnérienne, de la correspondance entre les arts : « car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne

pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées... » Et il résume cette conception dans ce vers célèbre :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Cette théorie me semble juste quand elle concerne certains compositeurs, tels Wagner ou Debussy. Mais pas pour beaucoup d'autres. Beethoven n'était pas un olfactif et Mozart semble indifférent aux paysages qu'il traversait au cours de ses nombreux voyages.

Ne lâchez pas le fil d'Ariane

Oui, comprendre c'est aimer, et ceux qui cherchent midi à quatorze heures risquent de lâcher le fil d'Ariane qui les conduirait à une communion véritable avec la musique. Ce fil d'Ariane mène, à travers un long labyrinthe, au prix d'une lente ascension, jusqu'à l'initiation complète. Rares, infiniment rares sont ceux qui parviennent au sommet et peuvent se déclarer entièrement musiciens. Ils doivent posséder une oreille absolue, capable de distinguer, de nommer chaque note de la partition moderne la plus embrouillée : être en état, comme exécutant, de pénétrer les secrets les plus intimes de l'œuvre qu'ils interprètent ; pouvoir construire une musique personnelle qui ne ressemble à aucune autre. C'est Bach, c'est Mozart, c'est bien peu d'autres génies.

Devant de telles exigences, le musicien ordinaire tremble et mesure ses lacunes. Heureusement pour lui, il reste des sommets moins inaccessibles qu'il peut tenter de vaincre. Et puis, qu'il se rassure, la musique des maîtres a besoin de l'immense armée des exécutants pour se faire entendre. Sans eux, elle serait la perle au milieu du désert. A tel point qu'on pourrait dire, paradoxalement, s'il n'y avait que les génies, il n'y aurait point de musique. Et l'on pourrait me répondre, en ricanant, sans eux il n'y en aurait pas non plus.

Tant il est vrai que l'art musical a besoin de serviteurs à tous les degrés, depuis l'amateur qui achète des disques et va au concert, jusqu'au créateur qui édifie son œuvre, en passant pour tous ceux qui coopèrent à l'accomplissement total : le soliste, le professeur de musique, l'artiste d'orchestre, l'organiste, le maître de chapelle et tous les autres. Encore faut-il qu'ils aiment leur profession et la servent avec conscience. Sinon c'est la dégringolade.

QUE SE PASSE-T-IL EN AMÉRIQUE LATINE ? (III)

Domingo Santa Cruz

Un ancien diplomate donne à la musique chilienne une vocation d'universalisme

Dans de précédents articles, Denis-Kali Lara a commencé de brosser un tableau de la vie musicale en Amérique latine. Il a évoqué l'originale figure d'un compositeur brésilien, Heitor Villa-Lobos, puis la vie et l'œuvre d'un musicien mexicain, Carlos Chavez. Aujourd'hui, il termine son étude par le portrait d'un grand artiste chilien, Domingo Santa Cruz.

Une étroite bande de terre montagneuse baignée par le Pacifique, commençant à l'extrême sud du continent américain, à quelque douze degrés du cercle polaire, et se terminant bien au-delà du Tropique, à moins de dix-huit degrés de l'Equateur : c'est le Chili. Nous y arrivons, maintenant, pour y rencontrer cette figure de grand seigneur de la musique qu'est Domingo Santa Cruz.

Santa Cruz a exactement l'âge de Carlos Chavez. Il n'est que de quelques semaines son cadet. Né dans la province de Valparaíso, il a suivi des cours de droit à l'Université du Chili, obtenant sa licence ès sciences juridiques et sociales en 1921. Après une courte carrière diplomatique, qui le mena à Madrid comme secrétaire de légation, il se consacra intégralement, en 1927, à l'art musical, en régime *full-time*.

Il avait créé en 1917, l'année de son admission à l'Université, une société Bach, composée d'un groupe restreint d'étudiants, qui se réunissaient pour chanter la polyphonie de la Renaissance et, surtout, Palestrina. Cette société, reformée en 1923, au retour d'Espagne de Santa Cruz, devait constituer le trépan duquel il se servirait pour révolutionner la vie musicale de son pays.

En 1919, il avait fait ses débuts de compositeur en présentant un *Te Deum* pour chœur masculin, soli, orchestre et orgue, avec la société Bach. Santa Cruz prétendait que celle-ci était, avant tout, « un mouvement, un courant rénovateur ».

La bataille du Conservatoire

Dans ces conditions il ne faut pas s'étonner qu'une telle société ait eu des luttes à soutenir.

Une des premières batailles à conquérir était le Conservatoire, avec ses méthodes arriérées, et le rôle de parent pauvre qu'il jouait parmi les institutions d'éducation du pays.

L'assaut fut donné, et la place tomba en 1928, au bout d'un siège prolongé, dont la chronique nous raconte l'âpre déroulement. Le gouvernement décida de renouveler les méthodes d'enseignement de l'établissement ; le compositeur et chef d'orchestre Armando Carvajal fut chargé de le diriger et Santa Cruz devint alors titulaire d'une chaire d'histoire de la musique et d'analyse de la composition. L'année suivante — nouvelle victoire — le Conservatoire était incorporé à l'Université du Chili, dans laquelle il allait constituer, avec d'autres écoles d'art déjà existantes, la faculté des beaux-arts.

En 1932, Santa Cruz — qui avait 33 ans — était nommé doyen de la faculté des beaux-arts. Il a conservé cette fonction jusqu'en 1953, quand il décida de prendre sa retraite. Le doyen réformateur recut, en 1951, le Prix National, récompense suprême que le Chili accorde à ses grands compositeurs.

Santa Cruz est l'auteur de deux symphonies comportant une large allégorie avec



Photo Jean Mohr.

Celui qui porte dans son cœur une simple mélodie voit sa vie embellie

J'ai répondu à la jeune fille qu'elle me posait une « colle » redoutable, qu'il est malaisé de cerner en trois ou quatre mots un état et une activité aussi complexes, mais qu'enfin, si elle y tenait, on pourrait résumer en ceci : « Est musicien, celui qui aime la musique » et, pour peu qu'on pousse les exigences plus loin, en ajoutant « et qui est capable de la pratiquer avec art et intelligence ». Car on peut être musicien à des degrés divers, c'est l'évidence, et il y a un espace entre celui qui peut siffleter un petit air et celui qui est capable de composer la symphonie *Jupiter* en quinze jours.

La condition première : aimer

On s'étonnera de ce que j'aie pris le mot « aimer » comme base d'une définition du musicien. Et pourtant le verbe semble exprimer la condition première de ceux qui se réclament d'Euterpe. On peut être très fort en musique et ne pas l'aimer. C'est affreux et, pour un professionnel, c'est un état semblable à celui du prêtre qui a perdu la foi. C'est un être misérable, qui a rogné ses ailes et va jusqu'à prendre en haine l'art qu'il pratique.

Tandis que celui qui porte dans son cœur une simple mélodie, des bribes d'œuvres entendues, voit sa vie transformée, éclairée, réchauffée, embellie. Il est soulevé au-dessus de lui-même, communie, peut-être sans le savoir, avec l'âme des maîtres et connaît la joie.

Si aimer la musique est une condition primordiale, cela ne suffit pas pour pratiquer cet art. Il est, hélas ! des amours malheureuses et pas payées de retour. Trop souvent des jeunes gens s'obstinent dans une voie sans issue, faute de dons suffisants. Qu'ils jouissent donc de la musique, en abandonnant l'ambition d'en faire leur profession ! D'autres, bien doués, se découragent en face des exigences rigoureuses qu'elle réclame, et c'est malheureux.

Il est très difficile à un directeur de conservatoire, chargé du soin de guider la jeunesse, de déterminer si tel élève possède les capacités nécessaires à une carrière musicale. Seule une assez longue période d'essai peut éclairer la question. Il arrive que les débuts soient laborieux et que, soudain, le papillon sorte de sa chrysalide. D'autres fleurissent tôt, puis se fanent.

Un test trompeur

Il me souvient que le savant Claparède, directeur de l'Institut des sciences de l'éducation Jean-Jacques Rousseau, nous avait mandés, avec quelques professeurs du Conservatoire, à venir entendre un disque-test

le Concerto de Telemann révèle lui aussi cette clarté d'écriture et cette fermeté architecturale qui s'imposent sans effort à l'auditeur.

Igor Markevitch et l'Orchestre symphonique d'Etat de l'U.R.S.S. Stravinsky : Symphonie de peuples - Moussorgsky : Six mélodies (Philips L. 02232 L). L'interprétation de la Symphonie de psaumes est admirable de clarté, l'ensemble de garçons du Chœur académique russe d'U.R.S.S. faisant preuve d'une parfaite cohésion et d'une excellente compréhension des intentions du chef. L'orchestre, sur cette face, est désigné comme étant celui de la Philharmonie d'Etat de Moscou : il est de la même excellente qualité que celui du verso. Les mélodies de Moussorgsky sont chantées par Galina Vichnevskaja, avec sensibilité et délicatesse. L'orchestration est l'œuvre de Markevitch : si l'on en admet le principe, on ne peut qu'en saluer la réussite.

Andres Segovia - Trois siècles de guitare (Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18632) - Segovia n'est pas seulement le plus grand guitariste classique contemporain ; plus peut-être que tout autre artiste, il a également contribué à élargir le répertoire de son instrument. Ce récent réunit des œuvres de Santiago de Murcia, Fernando Sor, Castelnuovo-Tedesco, Rodrigo, Ludovico Roncalli et Villa-Lobos, que Segovia interprète en virtuose, mais aussi en poète. Enregistrement fidèle et clair. Demetris IOAKIMIDIS.

Pour votre discothèque

Victoria de Los Angeles et Gonzalo Soriano - Mélodies espagnoles du XXe siècle (His Master's Voice ALP 1911) - Ce récital débute par les sept Canciones populares españolas de Manuel de Falla, dans lesquelles Victoria de Los Angeles paraît rester quelque peu au-dessous de ses moyens, jusqu'au Polo final qu'elle interprète avec chaleur. La maja dolorosa, de Granados, est une suite de tristes lamentations d'une jeune fille sur la mort de son ami ; l'interprétation est passionnée, techniquement brillante et excellentement accompagnée. Le verso du disque réunit des œuvres de Mompou, Montsalvage, Turina, Rodrigo et du chef d'orchestre catalan Eduardo Toldrà. Ces derniers sont particulièrement intéressants, l'allure de berceuse de Frolinas dos toxos captivant la mémoire.

Walter Holy, avec Jörg Faerber et l'Orchestre de chambre du Wurtemberg - Stoezel : Concerto en ré majeur pour six trompettes, quatre timbales, deux clavecins et double orchestre à cordes ; Telemann : Concerto en ré majeur pour trompette et orchestre à cordes (Philips G 05583 R) - Si Telemann commence à être bien connu du discophile, Gottfried-Heinrich Stoezel, autre contemporain de Bach, est en revanche assez mal représenté sur microsilicon. Son Concerto en ré majeur possède une indéniable grandeur et, bien servi par cette interprétation enthousiaste, il mériterait d'être mieux connu. D'une écriture plus raffinée,



Photo Werner Bischoff.

Un petit pâtre des Andes



UNE ENTREPRISE PLEINE D'ALÉAS

Quand Mademoiselle présente son petit conservatoire

Aujourd'hui est un grand jour pour Mademoiselle. C'est l'audition annuelle de piano de sa classe de garçons. Depuis de longues semaines, elle l'a préparée avec soin. Rien que le choix des morceaux a demandé de sérieuses réflexions, un dosage savant. Chacun des élèves doit avoir une pièce qui lui convienne, mesurée à ses capacités, et il faut éviter que la rivalité des mamans entre en jeu. Enfin, après quelques tergiversations, le programme a été établi au mieux des susceptibilités de chacun et la mise à l'étude a commencé.

Le « huit mains » : une affaire d'honneur

Depuis bientôt vingt-cinq ans qu'elle enseigne, Mademoiselle a toujours eu un huit mains à son audition. C'est une affaire

De légers applaudissements saluent l'entrée de Mademoiselle qui, très digne, jette un coup d'œil sur la salle pour s'assurer qu'elle est convenablement garnie. Et l'audition commence. Le premier quatre mains se déroule assez bien en dépit d'une amnésie intempestive de Frédéric, qui ne sait plus jouer sa basse et reste la main gauche en l'air. Heureusement, Mademoiselle est là pour un coup et, sans que personne s'en aperçoive, obvie à cette lacune fâcheuse.

Allegro ma non furioso !

Puis, ce sont les petits de première année. Ils ont l'âge heureux où nul trac ne paralyse et c'est plein d'assurance qu'ils débiteront leur morceau, non sans mettre parfois le doigt à côté. C'est un attrait de plus et le public s'attendrit. Au fur et à mesure que l'on monte l'échelle des classes, la différence s'accroît entre ceux qui sont doués et ont bien travaillé et ceux qui sont moins zélés. Enfin, paraît l'as de la bande, celui sur lequel Mademoiselle fonde ses plus chères espérances. C'est déjà un grand jeune homme et il attaque une valse de Chopin. Hélas ! la roche tarpeienne est près du Capitole. Trop sûr de lui, trop préoccupé de sa personne et de l'effet qu'il va produire, Ronald prend un mouvement excessif et se met



L'audition

Une histoire où se confondent les dièses et les bémols

d'honneur. Il ne s'agit pas de démentir cette fois, de se laisser distancer par des professeurs plus jeunes. Or, l'étude du huit mains a été particulièrement mouvementée cette année, d'autant plus qu'une méchante grippe s'est inscrite à paralyser tous les efforts. A tour de rôle, l'un des quatre exécutants était touché et Mademoiselle devait se mettre elle-même au piano pour remplacer l'absent.

Mais enfin tout s'est tassé et, au prix de mairies répétitions, les morceaux sont bien sûs et tout s'annonce au mieux. C'est donc sans trop d'appréhension que Mademoiselle revêt ses plus beaux atours. De leur côté, les garçons ont mis leur costume neuf et soigné leur coiffure. Jean-Paul, qui a les cheveux en baguettes de fusil, a même cru bien faire en les passant à l'eau. Il a l'air d'un aniche mouillé, ce qui lui a valu, au déjeuner, quelques plaisanteries humiliantes de papa.

Un détour discret mais indispensable

Quinze minutes avant l'heure fixée, tout le monde est présent, à l'exception d'Olivier qui est en retard comme toujours. Mademoiselle, forte d'une expérience d'un quart de siècle, organise un défilé de ses garçons en un petit endroit discret, pour éviter tout accroc en cours de route. Puis c'est l'envahissement bruyant de l'estrade par toute la bande, très excitée.

complètement dedans. C'est un désastre. Mademoiselle, rouge comme un coq, ne perd pas son sang-froid. « Recommence », dit-elle discrètement. Et le morceau se déroule, cette fois, sans encombre, salué d'applaudissements d'autant plus chaleureux. Un incident comique vient égarer l'assistance. Janine, la sœur cadette de Frédéric, qui se sent chez elle partout, a déjà fait quelques remarques de sa petite voix claire. Et comme maman a promis à ses enfants qu'après l'audition elle les mènerait à la confiserie, Janine, trouvant la séance trop longue, s'écrit en plein milieu d'un silence : « Dis, quand c'est les gâteaux ? ». Rire général. Et maman, très gênée, est obligée de faire sortir sa fille.

Enfin, voici le fameux huit mains. Au préalable, deux garçons se sont retirés discrètement et les voici tout fiers qui apportent à Mademoiselle une superbe corbeille de fleurs. Les applaudissements éclatent, récompensant le dévoué professeur de toute la peine prise.

Et c'est fini. Longtemps des groupes de parents et d'enfants restent à commenter l'événement. Mademoiselle est très entourée. Avec tact, elle distribue louanges et conseils. Et le soir, toute seule dans son petit appartement, elle songe, heureuse, en contemplant ses fleurs, à ces garçons qu'elle aime tant, qui sont sa vraie famille, et se demande si, d'ici vingt ou trente ans, quand ils seront des hommes, ils se souviendront encore de Mademoiselle. Croque-Note.

Michel Wiblé: « Ma mère devait me trainer devant mon piano quand un jour j'entendis Hindemith... »

Michel Wiblé est de ces rares heureux qui font mentir le proverbe selon lequel « nul n'est prophète en son pays ». En effet, à moins de 40 ans, il jouit déjà d'une notoriété locale et nationale que plus d'un de ses aînés pourrait lui envier. Affaire de chance ? Peut-être. Mais reconnaissons que le talent y est pour beaucoup.

LE CHOC DÉCISIF : « MATHIAS LE PEINTRE »

Chose curieuse, rien ne semblait prédestiner le jeune musicien à cette carrière. Le récit de ses débuts ne manque pas de saveur et vaut la peine d'être conté. Le petit Michel n'aimait pas, mais vraiment pas du tout, travailler son piano. Or, sa mère, qui lui donna ses premières leçons, ne l'entendait pas de cette oreille. Professeur, non sans raison, que ceux qui, dans leur jeune âge, ont interrompu leurs études musicales le regretteront toujours plus tard et ne voulant pas encourir sur ce point d'éventuels reproches futurs de la part de ses enfants, elle traîna jour après jour le garçon récalcitrant devant l'instrument et

lui imposa à son corps défendant gammes, exercices, arpegges... Inutile de dire la gratitude que le compositeur voue aujourd'hui à la persévérance maternelle !

La famille, d'ailleurs, était musicienne. L'on y pratiquait, par pur plaisir, le trio, le quatuor, et une belle collection de disques — Quatuors de Beethoven, musique de chambre de Mozart — contribuait encore à l'atmosphère générale. Néanmoins, c'est au Collège que le choc décisif eut lieu. Le professeur allemand Walther Müller, grand mélomane, apportait fréquemment en classe des enregistrements que ses élèves passaient leurs récréations à écouter. Il s'y trouvait, entre autres, l'œuvre fameuse de Paul Hindemith *Mathias le peintre*. L'impression sur Michel Wiblé fut si profonde qu'il recopia la partition, afin d'essayer de comprendre les motifs de cet engouement subit. Puis, c'est une conférence d'Ernest Ansermet sur Hindemith, au moment même où ce dernier venait de publier son livre *Unterweisung im Tonsatz*, que l'adolescent s'empresse de traduire en français pour son usage personnel.

ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Wiblé était « mordu » et il n'attendit pas d'avoir terminé ses études scolaires pour s'inscrire au Conservatoire : Charles Chaix, pour les branches théoriques ; Paul Dennes, pour le hautbois. Lorsque, en 1941, il obtint sa maturité classique, son avenir était tout tracé. Trois ans plus tard, il quitte à son tour l'Institut de la place Neuve, diplômé en poche. La composition le passionne : pendant deux ans, il travailla cette discipline avec Frank Martin et une année, à Paris, avec Olivier Messiaen.

La meilleure manière d'apprendre la composition, c'est l'analyse des œuvres des grands maîtres. Ce fut la base de l'enseignement de Martin ; ce fut aussi celle de Messiaen, avec qui j'ai passé en revue la production musicale du plain-chant à Webern.

LA VOIE DU JUSTE MILIEU

— A propos de Webern : votre œuvre se tient résolument en dehors du dodécaphonisme ; avez-vous écarté ce système une fois pour toutes ?

Jusqu'à présent, je me suis refusé à consigner la série des douze sons comme un absolu. Je reconnais certes l'intérêt que le procédé schœnbergien peut présenter en soi, mais pour ma part, je ne saurais l'envier. Ma conception de la musique est demeurée classique : je l'entends comme un discours. Que voulez-vous, j'ai été marqué par Hindemith, Frank Martin, Bartok, aussi, surtout à travers son *Concerto pour orchestre*. Néanmoins, la position d'un jeune compositeur « non-dodécaphoniste » est inconfortable : il se trouve entre deux chaises. Et je vous avouerai franchement que je me demande parfois si j'ai raison de me cramponner à une attitude révolue, de me dé-

Hindemith
La révélation

tourner des techniques nouvelles et de leurs acquisitions. Cette position intermédiaire que j'ai choisie, est-ce vraiment la bonne voie ? L'Evangile vomit les tièdes...

— N'est-ce pas, au contraire, une preuve de courage que d'être soi-même avant tout, que de nager à contre-courant au nom de la sincérité ? Et n'est-il pas plus difficile d'être moderne à votre manière ?

— Peut-être, en effet, la musique sérieuse est-elle pour beaucoup une solution de facilité.

Michel Wiblé parle de ses œuvres très simplement. Il les critique le tout premier, dans un esprit de jugement où n'entre pas plus de fausse honte que de fausse modestie. Et quand je lui demande si son succès hors de Suisse est aussi grand que chez nous, il me répond avec humour :

— Pour l'instant, je suis peu joué à l'étranger. Il y a certainement de ma faute : la paresse de proposer ma « marchandise ». Cela m'ennuie de jouer les commis-voyageurs...

Quant à l'inspiration, il la définit par ces mots sans prétention : « la chance de trouver quelque chose de bien ». Il compose au piano, estimant que son audition intérieure n'est pas assez subtile pour entendre tous les détails des enchaînements et saisir l'équilibre rythmique dans son ensemble.

— Et puis, à force de répéter un passage à l'instrument, on finit par déclencher la suite ; cela vient plus naturellement et c'est du vécu. Cependant, pour avoir une impression claire d'une œuvre, il faut l'entendre exécuter : les bonnes — ou les mauvaises — surprises sont rares, quant à la qualité sonore ; c'est plutôt en ce qui concerne ses grandes structures générales que l'exécution d'une œuvre en accuse les défauts. Voyez-vous, le difficile en composition, est tout autant d'avoir le courage de supprimer une chose qui vous paraît bonne en soi mais qui n'est pas à sa place là où on l'a mise, que de trouver ce qui manque.

Et de citer ce mot d'Arthur Honegger : « Quand ça ne va pas, il faut se mettre dans un fauteuil et se demander ce que l'auditeur attend à ce moment précis ».

COMPOSITION ET ACTIVITÉ ORCHESTRALE

Michel Wiblé est membre de l'Orchestre de la Suisse romande et comme dans la plupart des ensembles symphoniques, la coutume veut que le hautboïste assure également les parties de cor anglais, il joue indifféremment des deux instruments, tout en occupant le poste de cor anglais solo.

— Votre activité à l'O. S. R. est-elle favorable à votre travail de compositeur ?

— Oui et non. D'une part, elle est précieuse par le contact constant qu'elle impose avec la matière sonore vivante ; il est sain de pratiquer la musique quand on en écrit. D'autre part, cependant, je dois me méfier de deux dangers : les réminiscences inconscientes et la fatigue nerveuse. La tension d'esprit de l'instrumentiste d'orchestre — surtout au rythme de travail de l'O. S. R. — est comparable à celle du compositeur. L'équilibre est difficile à réaliser : les deux activités étant trop semblables, l'on ne peut se reposer de l'une par l'autre. Et puis, lorsqu'on a une œuvre en cours, elle vous poursuit, vous obsède ; si l'on n'a pas le temps matériel — et c'est souvent le cas — de noter une idée, l'on craint de l'oublier ou bien elle vient se mêler à ce que l'on joue momentanément à l'orchestre. Néanmoins, dans les deux cas, l'on a la satisfaction de faire revivre la musique.

PROPOS SUR QUELQUES ŒUVRES

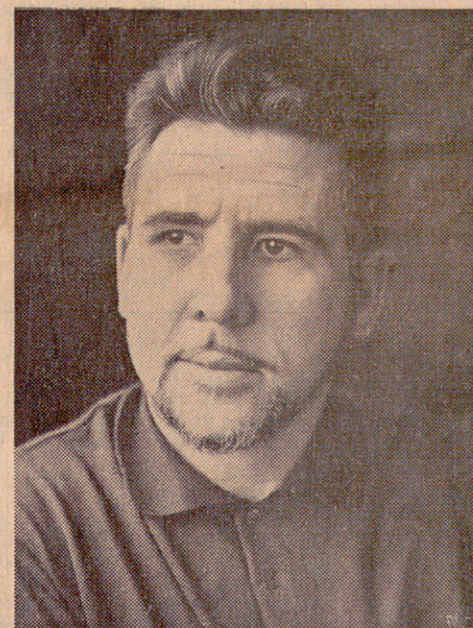
— Quelle est la partition que vous avez eu le plus de plaisir à écrire ?

— L'*Ouverture pour une fête de jeunesse*, commandée par l'Orchestre des Jeunesses musicales qui se rendait à un congrès organisé, au moment de la dernière Exposition universelle, à Bruxelles. L'*Ouverture* en question impliquait pour moi une contrainte, celle de ne pas exiger une trop grande difficulté d'exécution et cette contrainte s'est révélée positive.

L'Orchestre des J. M. de Suisse, dont le siège est à Genève et que dirige avec tant d'intelligence Robert Dunand, a d'ailleurs souvent inscrit le nom de Wiblé à ses programmes. Ainsi, il a créé sa *Ballade pour cor anglais et petit orchestre*, ses *Ricercari*, qui obtinrent le Prix de composition Maurice Sandoz des J. M. et qui furent donnés lors d'une tournée nationale de cet ensemble, son *Concerto grosso pour bois, cuivres et cordes* dédié à Robert Dunand, son oratorio *Lauda Sion Salvatorem*. Soulignons au passage que cette dernière partition fut encore exécutée, à l'occasion d'une Fête de l'Association des musiciens suisses, à Lucerne, dans une salle archi-comble. Je me permets d'insister sur ce dernier point, car si l'on se rappelle le maigre public réuni au Victoria-Hall, au printemps dernier, lorsque les Musiciens suisses élurent Genève pour célébrer leur fête annuelle, Passions. Non sans relever, toutefois, que cette année encore, l'A.M.S. avait tenu à honorer Wiblé en présentant un autre oratorio issu de sa plume, *Le Septième jour*. Quant à l'Orchestre de la Suisse romande, il offre à ses abonnés, voici quelque deux ans, la *Partita* pour orchestre de notre jeune concitoyen.

MUSIQUE ET RELIGION

— Si l'on joint aux noms déjà prononcés ceux de *Retable de Marie* et de la *Musique pour la liturgie de Noël* pour ensemble instrumental réduit, commandée par la paroisse de Malagnou, l'on constate que les compositions d'inspiration biblique tiennent

Michel Wiblé
Prophète en son pays

une place importante dans votre production.

L'on peut même y ajouter le *Mystère de Noël*, écrit en 1943, à l'âge de vingt ans... Et pourtant, je ne voudrais pas passer pour un spécialiste de la musique religieuse ; à mon sens, il n'y a pas de différence fondamentale entre la musique sacrée et la musique profane. Pour tout vous dire, je ne crois pas au style sacré. Bien entendu, je ne me servais pas d'un texte auquel je ne saurais souscrire ; mais je n'ai pas composé mes oratorios autrement qu'un concerto ou une ouverture d'orchestre, et là, au moins, je ne courais pas le risque de prendre le nom du Seigneur en vain. La composition, sur quelque plan que ce soit doit être une louange, et non un sermon en musique.

Et Michel Wiblé de conclure en citant une remarque de Karl Barth, à propos de Mozart, excellente définition de la juste attitude à adopter devant un texte à mettre en musique : « Sa musique, religieuse ou non, est chaque fois comme une libre réplique à la parole qui lui a été adressée. Il est inspiré par elle, mais il l'accompagne et l'enveloppe de son jeu. Il lui répond, et, ce faisant, acquiesce et conserve sa personnalité ».

Blanche STRUBIN.

P.S. — Un titre de ma dernière interview, où il était question de Frank Martin, ayant été omis par inadvertance, tout le début de cet article est demeuré obscur. La boutade à laquelle je faisais allusion consistait en ces termes, placés en tête de mes lignes : De « Golgotha » à « Pourceaugnac », raccourci audacieux, mais qui avait beaucoup amusé le compositeur, résumant en deux mots extrêmes — empruntés aux titres de ses œuvres — la production du maître. (B.S.)

DES SUGGESTIONS POUR VOS ÉTRENNES

NOUVEAUX LIVRES SUR LA MUSIQUE

Publications pour la jeunesse

Mme Guillemot-Magiot a le talent de présenter la vie et l'œuvre des musiciens célèbres, de façon agréable sur une base historique solide. Après Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, voici *Frédéric Chopin, musique et poésie* paru aux éditions de l'amitié, G. T. Ragot, Paris-Bruxelles. Le livre est illustré de dessins de A. Michel et de fragments musicaux. Il ravira les petits et les grands.

Jacques Brenner publie dans la collection « Vie et visages » des éditions du Sud, un *Mozart vivant*. Chaque période de la vie du grand musicien est racontée de façon attrayante, et suivie de fragments de lettres bien choisis. Ainsi, le titre du livre est pleinement justifié. D'abondantes illustrations enrichissent encore ce bel ouvrage.

Un ouvrage capital

Il convient de rappeler la parution du grand ouvrage en deux volumes, d'Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, à la Baconnière, Neuchâtel. C'est un livre de haute science et de profonde pénétration, par lequel notre illustre chef d'orchestre a pris rang parmi les penseurs les plus remarquables de notre temps. Fruit d'un grand effort, il en réclame aussi de ses lecteurs, qui seront d'ailleurs largement payés de leur attention.

Le centenaire de Debussy

La collection « Solfèges », des éditions du Seuil, s'est enrichie de plusieurs volumes excellents au cours de ces derniers mois. Nous avons déjà rendu compte du *Monstrueux* de Marcel Marnat, qui traite magistralement de la vie et de l'œuvre du compositeur de Boris Godounov. Voici un *Debussy*, de Jean Barraqué, qui s'inscrit en son rang dans la liste des livres qu'a suscités le centenaire de l'auteur de *Pelléas*. On y trouve des renseignements inédits sur la destinée du grand Claude-Achille et des analyses pertinentes de ses œuvres. Mais il ne convient pas de prendre au pied de la lettre les « roseries » que le grand musi-

cien envoyait à ses contemporains, et que M. Barraqué semble faire siennes. Le temps doit atténuer les passions.

Dans cette liste d'ouvrages sur Debussy, rappelons celui d'Emile Vuilleumier, paru chez Flammarion. Et surtout le livre des plus intéressants de notre compatriote

Ernest Ansermet
Science et pénétration

Marcel Dietschy, *La Passion de Claude Debussy*, la Baconnière, Neuchâtel. Nous en avons parlé longuement dans la page « Musique » de La Tribune de Genève. Nous avons fait de même pour Segalen et Debussy, par Annie Joly-Segalen et André Schaeffer, aux éditions du Rocher, Monaco. Toutes ces études et documents jetent un jour nouveau sur la personne du grand échantillon. Quant à l'œuvre, chose singulière, l'attention de la jeune

génération se tourne vers *Jeu*, partitions où elle voit l'origine de la musique actuelle dans la désintégration de l'harmonie. Je l'aime et l'admire aussi, mais pour d'autres motifs...

Temps présent et temps passé

En fait de musique actuelle, signalons *Panorama*, vaste ouvrage de 838 pages, dû à Claude Samet, avec la collaboration de plusieurs écrivains notoires, et publié aux éditions Gallimard. C'est une mine de renseignements précieux sur l'art musical contemporain. On y trouve des exposés sur les tendances du temps présent, des biographies, des études sur des œuvres marquantes, sur le jazz, la danse, le film et beaucoup d'autres sujets. Une trouvaille amusante est de consigner les critiques, favorables ou défavorables, les propos sur tel ou tel compositeur. Après un éloge vient un « éreintement » bien tassé. Dans ce cas, notre compatriote R. Aloys Mooser est souvent cité.

Pour en revenir à la musique du temps passé, voici un splendide volume sur *Jean-Philippe Rameau*, par Cuthbert Giville, aux éditions Desclée De Brouwer. Six cent cinquante-quatre pages, six hors-texte, trois cent dix-sept exemples musicaux, c'est dire l'importance de cette étude, qui est une somme de ce que l'on connaît sur l'auteur de *Castor et Pollux*. Il est impossible de résumer cet ouvrage en quelques lignes ; aussi nous y reviendrons dans un prochain article. Qu'il soit simplement signalé à tous les « Rameaux », qui savent la grandeur de l'homme et du musicien.

C'est au contraire un assez mince volume sur *Mozart* que nous offre Paul Nettl, traduit de l'allemand par L. Jospin, dans la « Petite Bibliothèque Payot ». Pour mince qu'elle soit, cette étude n'en est pas moins riche de beaucoup de science, d'aperçus originaux, de vues pénétrantes sur l'homme et l'œuvre. Ce n'est pas peu dire quand on sait le nombre et la valeur des ouvrages consacrés à Mozart au cours de ces dernières années, celui d'Alfred Einstein en particulier, ou celui de Jean et Brigitte Massin.

Henri GAGNEBIN.

Pour votre discothèque

jeu, et No 85 en si bémol majeur, « La reine » (Decca LXT 6022) - Il y a quelques années, Sir Thomas Beecham avait enregistré de magnifiques versions des douze symphonies « Londoniennes » de Haydn ; avec un même bonheur, Ernest Ansermet nous propose la série « Parisienne » en trois disques. On saluera cette réalisation avec d'autant plus de plaisir que ces œuvres sont beaucoup moins connues — et moins fréquemment enregistrées — que celles de la série postérieure. Dans l'interprétation enthousiaste d'Ernest Ansermet, elles constitueront sans doute des révélations pour plusieurs auditeurs. Le génie de Haydn n'est pas celui d'un brave « papa », précurseur de Mozart, mais bien celui d'un créateur original qui a su utiliser les forces orchestrales dont il disposait (celles du prince Esterházy) pour en tirer des successions de richesses mélodiques et harmoniques. Parmi les plus beaux moments de ces interprétations, on peut retenir le finale vigoureux et rythmique de l'œuvre, le mouvement initial de La reine, avec son évocation du premier thé-

me des Adieux, ainsi que toute la symphonie en sol mineur, dont le surnom ne correspond guère à la grandeur. Un superbe enrichissement des catalogues discographiques.

HUMMEL - Concerto pour piano en si mineur ; BOIELDIEU - Concerto pour piano en fa majeur, par Martin Galling, avec l'Orchestre symphonique d'Innsbruck, dirigé par Robert Wagner (Vox PL 12250) - Martin Galling est un jeune pianiste allemand qui a le mérite de s'attaquer ici à deux œuvres peu connues. L'une de celles-ci, celle de Boieldieu — n'est cependant guère intéressante. Composée de deux mouvements seulement, ce concerto juxtapose allègrement les lieux communs ; on comprend qu'il soit tombé dans l'oubli. Martin Galling l'interprète avec une attention scrupuleuse. Il apporte un même soin à l'œuvre de Hummel qui, sans être bouleversante de beauté, comprend du moins quelques passages intéressants, dont le commencement retenu du finale. Le soliste fait montre d'une belle clarté rythmique et l'accompagnement orchestral est soûplement mané.

MOZART - Symphonies No 33, en si bémol majeur, K. 319, et No 36, en do majeur, K. 425 « L'Inza », par Colin Davis et l'Orchestre symphonique anglais (Oiseau-Lyre OL 50218) - Par le soin avec lequel il respecte la cohésion des œuvres qu'il interprète, Colin Davis semble s'imposer au premier rang des mozartiens de sa génération. On peut lui reprocher d'aborder la symphonie de L'Inza avec

une pondération excessive, mais les aspects dramatiques de ce mouvement s'en trouvent soulignés. Si l'interprétation de cette œuvre souffre quelque peu de la comparaison avec la version d'Otto Klemperer, l'enregistrement de la Symphonie No 33 est sans doute le plus remarquable de ceux que les catalogues nous offrent actuellement. Le choix des accents, l'attention accordée à la basse et la vie du menuet attestent clairement l'envie de ce jeune chef anglais.

RACHMANINOV - 3me Concerto pour piano, en ré mineur, op. 30, par Byron Janis, avec l'Orchestre symphonique de Londres dirigé par Antal Dorati (Philips-Réalités C. 42) - Byron Janis aborde cette œuvre avec passion, marquant les contrastes dramatiques de la musique et déployant à bon escient une impressionnante sûreté instrumentale. Antal Dorati et les musiciens de Londres le secondent avec la même générosité, et Rachmaninov eût aimé le romantisme qui en résulte.

Demètre IOAKIMIDIS.



L'EXOTISME

L'exotisme musical est d'origine romantique. Certes, auparavant, les compositeurs se plaisaient à promener les spectateurs de leurs opéras dans des pays lointains, ce qui permettait des ballets aux costumes variés; la musique n'en restait pas moins strictement d'Ille-de-France, quand elle était signée Jean-Philippe Rameau, par exemple. Dans *Les Indes galantes*, la première entrée a beau se situer « dans le port d'une île turque de la mer des Indes » (sic), la seconde chez les Incas du Pérou, d'autres chez « les sauvages » d'une contrée indéterminée, ces bonds à travers le monde n'en changeaient pas d'une note le style, d'ailleurs superbe, du grand musicien.

Il en est de même de Mozart et des turqueries de *L'enlèvement au sérail* ou de *Alla Turca* de la sonate en la majeur. C'est simplement prétexte à mettre du caractère dans la partition ou le morceau. Au surplus, la « musique turque » était un poncif de l'époque et comprenait une orchestration de cuivres et de timbales. Nombre de compositeurs s'en sont servi. Et cela n'avait rien de turc.

L'ÉVASION ROMANTIQUE

Mais voici l'ère romantique, où la condition de l'artiste est profondément modifiée, de même que son esthétique. D'asservi à un prince ou à une institution, il devient un homme libre, avec toute la fierté, mais aussi les tracés, les soucis que ce terme implique. Il se sent étranger dans la société bourgeoise où son activité l'oblige à vivre; il aspire à une évasion spirituelle, qui se réalise parfois sur le plan matériel, le voyage. Etre ailleurs! Voir d'autres lieux, élargir sa vision du monde, entendre d'autres musiques, pénétrer l'âme d'autres peuples. Et commence le grand périple de l'exotisme musical.

Privilegé de la fortune, Félix Mendelssohn peut s'offrir des dépaysements. L'Ecosse lui inspire *L'ouverture des Hébrides (La Grotte de Fingal)* et sa troisième symphonie; l'Italie, sa quatrième symphonie. Il s'agit d'une musique d'atmosphère, d'une couleur particulière reflétant l'aspect de ces pays. C'est un exotisme prudent, plein de charme, mais où le folklore a peu de part. Et cette aventure ne nous fait pas sortir d'une Europe à portée de la main.

En 1844, Schumann accompagne sa femme dans une tournée de concerts en Russie. Cela nous vaudra les délicieux *Bilder aus Osten*, op. 66, les *Tableaux de l'Est* pour piano à quatre mains, que Reinecke a orchestrés. Mais ici encore c'est un exotisme peu caractéristique, et c'est surtout l'âme de Schumann, sa merveilleuse fantaisie, sa tendre mélancolie que nous y trouvons.

« LE DÉSERT » ŒUVRE LES PORTES DE L'INSTITUT A FÉLICIEN DAVID

En 1831, un jeune homme de vingt et un ans se trouvait à Paris dans la plus extrême misère; un oncle avaricieux lui avait retiré la pension mensuelle de cinquante francs qui lui permettait de suivre les cours du Conservatoire. Heureusement, les saint-simoniens accueillirent fraternellement le pauvre Félicien David, enthousiasmé par le principe « à chacun selon sa capacité, à chaque capacité suivant ses œuvres ». Pendant deux ans, le jeune musicien compose une trentaine de pièces pour le culte saint-simonien de l'abbaye de Ménilmontant.

Las ! en 1833 la secte est condamnée par les tribunaux et ses membres se dispersent. Quelques-uns, dont Félicien David, partent vers l'Orient pour y porter leur doctrine, et c'est Constantinople, Smyrne, la Haute-Egypte, la mer Rouge. Chassés par la peste, les missionnaires reviennent en France,



Musiciens et chanteurs japonais. Estampe de Kiyonaga (1725-1815)

Qu'est-ce que le système dodécaphonique?

par Blanche Strubin

Avant de poursuivre notre série d'interviews consacrées aux compositeurs genevois, il est peut-être utile de s'arrêter une fois à un terme revenu souvent au long de ces conversations et au sujet duquel plus d'un lecteur m'a interrogé : le système dodécaphonique. Ces articles ne s'adressent pas exclusivement à des spécialistes, mais ayant pour but, au contraire, d'éveiller l'intérêt de ce qu'on appelle le « grand public » pour la production musicale de notre cité à travers ceux qui l'élaborent, je veux bien tenter de définir, aussi brièvement et aussi clairement que possible, un principe d'écriture dont on parle beaucoup sans toujours savoir exactement de quoi il s'agit.

Tout d'abord, le mot comme tel. Dodécaphonisme ne signifie rien d'autre que musique à douze sons. Et ces douze sons ne sont pas nouveaux en soi, puisqu'ils constituent la base sonore, le matériel de départ, le vocabulaire, si l'on préfère, dont s'est servi, depuis des siècles, tout notre langage musical d'Occident. En somme, l'on pourrait dire que, comme M. Jourdain faisait de la prose à son insu, un Bach, un Mozart, etc., étaient des dodécaphonistes qui s'ignoraient... Boute-d trop facile, car le dodécaphonisme comprend, en surplus, une théorie explicitement énoncée, qui la sépare radicalement des compositeurs traditionnels cités plus haut. La première loi de cette théorie,

dont, comme l'on sait, Arnold Schönberg est le fondateur, c'est *l'atonalité*.

Le tonal et l'atonal

Ici, une parenthèse s'impose. Afin de situer *l'atonal*, il convient de définir son contraire : le *tonal*. Le sentiment de la tonalité harmonique s'est affirmé progressivement dans la musique occidentale, au fur et à mesure que celle-ci se développait dans le sens de la complexité. Monodique, à l'origine, vocale en son essence (le chant grégorien, dénommé aussi plain-chant), notre musique s'est peu à peu engagée, au gré d'une lente évolution, dans les voies de la polyphonie. D'abord, ce ne fut qu'une timide tentative de joindre à une mélodie donnée une espèce de seconde voix, note contre note. Ce contrepoint, prenant toujours plus de liberté, le nombre des voix rajoutées se multipliant à plaisir, la mélodie principale perdant de sa prééminence, au profit de l'individualisme des voix parallèles, l'on en arrive à des déroulements superposés de lignes mélodiques, distinctes en soi, mais néanmoins simultanément audibles. L'audition devenait par conséquent double : à la fois horizontale — linéaire — et verticale — harmonique.

C'est ainsi qu'est né le principe de l'accord. En même temps s'était élaboré, issu

des modes anciens, le système des gammes du sept notes diatoniques — la gamme majeure et la gamme mineure —, que l'on enseigne aujourd'hui encore dans nos écoles et, dans les classes de solfège, aux musiciens en herbe.

A l'avènement de l'harmonie, l'on prit conscience du rapport des notes entre elles, c'est-à-dire de leurs fonctions dans l'accord. On dénomma « tonique », ce premier degré de la gamme à quoi tend irrésistiblement toute cadence qui cherche sa conclusion — et qu'un enfant, même médiocrement doué, chante instinctivement; on appela « dominante » (5^{me} degré de la gamme), la note vers laquelle se dirige le plus naturellement la progression harmonique la plus élémentaire, et qui exerce un indéniable pouvoir d'attraction. L'on devrait encore citer la « sous-dominante » et la « sensible », mais cela nous mènerait trop loin. Résumée sommairement, c'est sur cette démarche fondamentale : tonique-dominante-tonique (le retour à la tonique constituant la « résolution ») que repose *grosso modo* toute la musique dite classique du XVIII^e siècle.

Le romantisme, par la suite, bouscula cet ordre logique des choses. Il élargit la cadence fondamentale I-V-I par l'introduction de nouveaux rapports fonctionnels, donnant la préférence à des degrés de la

gamme jusque là négligés, en leur assignant une signification nouvelle; il modula, avec des moyens toujours plus rapides, vers des tons toujours plus éloignés de ce centre de gravité que forme la tonique; il utilisa le chromatisme non plus seulement comme une arabesque mélodique, mais comme un procédé influant directement sur l'harmonie.

Schönberg définit les règles du « total chromatique »

En repoussant ses limites à l'extrême, l'harmonie finit par faire éclater ses cadres, remettant en cause la séculaire tradition tonale. Quelles conclusions les compositeurs de la fin du XIX^e siècle et ceux du début du nôtre allaient-ils tirer de cette nouvelle situation? Plusieurs solutions furent proposées. Examinons celle qu'apportait Schönberg.

Ce musicien, né à Vienne en 1874, mort aux Etats-Unis en 1951, avait commencé par écrire des œuvres à la manière de Wagner et de Richard Strauss. Ne décelant, pour sa part, plus d'issue dans un monde harmonique où, selon lui, tout avait été dit, il en sortit délibérément, se prononçant pour l'atonalité intégrale, aboutissement normal, à ses yeux, de l'évolution historique. Plus de tonique, plus de dominante, plus de cadence.

Voulant renouveler de fond en comble le langage musical, il renia les lois transmises de génération en génération et ne reconnut plus, dans la douzaine de notes qui constituent notre patrimoine linguistique, que des sons isolés, sans autre rapport entre eux que celui de l'intervalle. Mais bientôt, il découvrit la nécessité de règles capables de prêter consistance à son système. Ces règles, définitivement mises au net dans les années 1921-1922, qui, toutes, visent le « total chromatique » (c'est-à-dire les douze notes complètes de la gamme chromatique), peuvent se résumer en quelques points, dont voici les principaux.

Aucune note ne doit être reprise avant que les onze autres aient défilé, afin de souligner leur autonomie respective et de supprimer jusqu'au souvenir même d'une note principale. L'octave est honnie, en tant que survivance de la tonique. Les notes doivent se suivre selon un ordre strict et préétabli. Cet ordre, c'est au compositeur de le choisir : la succession des sons une fois arrêtée — on appelle cela une « série » —, l'œuvre entière doit être fondée sur cette série, et sur elle exclusivement. La série peut être utilisée à la fois (ou séparément) en verticale ou en horizontale. Elle donne lieu à des combinaisons diverses : la transposition; le renversement; la récurrence et la récurrence du renversement.

Une théorie guettée par l'intellectualisme

Prenons un exemple (il est de Schönberg lui-même) pour illustrer ce principe de la série, en numérotant les sons dans



Photo Jean Mohr

L'instrumentiste risque de devenir la victime d'une technique pure coupée de l'authentique sève musicale

Série de base : 1 (mi bémol ou ré dièse), 2 (sol), 3 (la), 4 (si), 5 (do dièse ou ré bémol), 6 (do), 7 (si bémol ou la dièse), 8 (ré), 9 (mi), 10 (fa dièse ou sol bémol), 11 (sol dièse ou la bémol), 12 (fa).

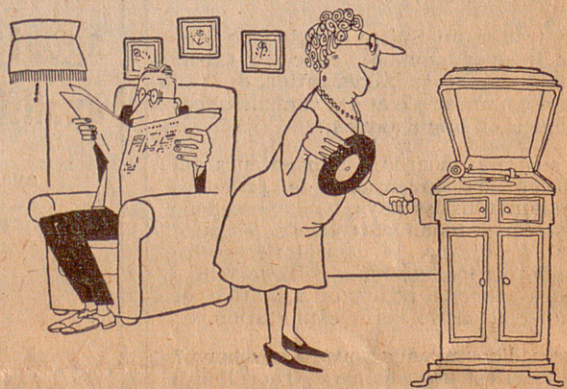
La récurrence va en sens contraire : l'on part de la note 12 (fa) pour revenir à la note 1 (mi bémol ou ré dièse).

Le renversement, lui, conduit en mouvement inversé la succession des intervalles. Ainsi, le premier intervalle de la série de base, mi bémol-sol (1-2), sixte mineure descendante, se traduira par ré dièse-si, sixte mineure ascendante; la seconde majeure ascendante sol-la (2-3) trouvera son équivalent dans la seconde majeure descendante si-la, etc.

Ce renversement, nous l'avons vu plus haut, se prête, à son tour, à la récurrence, et se terminera, par conséquent, sous cette nouvelle forme, par les notes la-si-ré dièse. Encore que ces différentes combinaisons thématiques ne soient pas sans rappeler des procédés analogues mis en œuvre, jadis, par les contrapunctistes, l'on voit toute la nouveauté qu'elles introduisent dans un domaine d'où la tonalité est exclue et où elles doivent, en quelque sorte, tenir lieu de celle-ci. L'on voit aussi le danger qui guette, sous ce jeu savant, le musicien tenté de s'y livrer. Sédait par les possibilités innombrables qui s'ouvrent à lui, il risque de devenir la victime d'une technique pure, coupée de l'authentique sève musicale. De fait, l'intellectualisation de la musique est la menace première qui pèse sur cette théorie.

Après avoir connu un regain d'intérêt, au lendemain de la seconde guerre mondiale, le dodécaphonisme n'a rien perdu de son actualité. Aujourd'hui comme hier, il nourrit des controverses passionnées. Ce n'est pas mon propos ici de prendre parti dans le débat. C'est aux « dodécas » qu'il appartient d'apporter la réponse par des œuvres de portée générale, accessibles à tous — à l'audition et non seulement à la lecture! — marquées de l'empreinte d'une vraie nature d'artiste et où l'esprit spéculatif se sera vivifié de toute cette part de spontanéité, d'intuition, de sensibilité musicale sans lesquelles le texte le mieux écrit ne reste que lettre morte.

Pour votre discothèque



vocaux, ainsi que la ferveur qui l'anime, en font un des plus hauts exemples de l'art de son auteur. L'exécution en respecte le caractère, et l'entendement est clair.

MOZART — Concertos pour violon : No 3, en sol majeur, K. 216 et No 5, en la majeur, K. 219, par Arthur Grumiaux, avec Colin Davis et l'Orchestre symphonique de Londres (Philips A 02224 L). — L'interprétation d'Arthur Grumiaux sacrifie la profondeur au brillant, mais l'assurance de son jeu séduira plus d'un auditeur. Le mouvement initial du concerto en sol mineur eût gagné à être abordé avec plus de sensibilité, mais l'allant de l'orchestre, joint à celui du soliste, rendent ces interprétations fort plaisantes à écouter.

MOZART — Concerto pour piano : No 17, en sol majeur, K. 453 et No 21, en do majeur, K. 467, par Geza Anda et la Camerata Academica du Mozarteum de Salzbourg (Deutsche Grammophon Gesellschaft LPM 18783). — Geza Anda est soliste et chef d'orchestre à la fois dans ces exécutions. C'est là un cumul qui présente certains risques, le plus évident étant celui couru par les parties orchestrales qui accompagnent les soli importants. Mais

l'avantage d'une interprétation conçue par un seul artiste est tout aussi clair, et nous vaut des versions dont la distinction retenue possède également une individualité certaine.

ORFF — Carmina Burana, par Milada Subrtova, Teodor et Jaroslav Tomanek, avec le Chœur philharmonique tchèque et l'Orchestre philharmonique tchèque, sous la direction de Václav Smetáček (Supraphon SUA 10409). — L'œuvre célèbre de Carl Orff est actuellement représentée dans les catalogues par trois versions de qualité, que dirigent Eugen Jochum, Wolfgang Sawallisch et Eugène Ormandy respectivement. Comparée à celles-ci, que nous apporte cette nouvelle interprétation? Sa force nous paraît résider en une grande cohésion orchestrale, au sein de laquelle les instruments à percussion sont perceptibles avec une clarté qui ne devient jamais indiscret; les chœurs, en revanche, n'égalent pas la conviction de ceux de l'université de Bayreuth, qui s'acquittaient de leur rôle avec une assurance enthousiasmante dans la version dirigée par Ormandy, et Milada Subrtova est parfois malheureuse dans l'aigu. Au total, de la correction plutôt que de la verve; or, c'est cette dernière qualité qui nous paraît pri-

mordiale dans l'exécution des Carmina Burana.

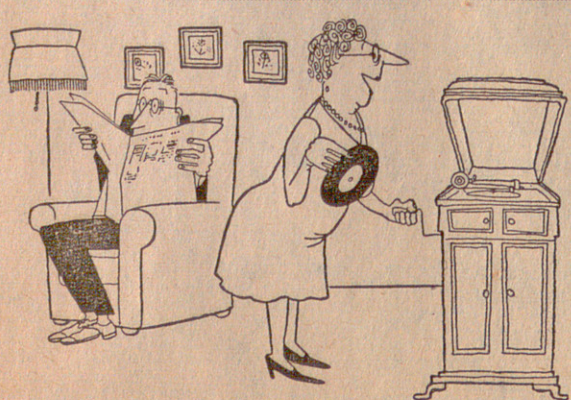
Rachmaninov — 2^{me} Concerto pour piano, en ut mineur, op. 18; Préludes : en sol mineur, op. 23, No 5; en sol majeur, op. 32 No 5; en sol dièse mineur, op. 32 No 12, par John Ogdon, avec John Pritchard et l'Orchestre Philharmonia (His Masters Voice ALP 1928). — Vainqueur en 1949 du dernier Concours Tchaïkovsky à Moscou, John Ogdon aborde la musique de Rachmaninov avec une assurance technique considérable, mais aussi avec sensibilité. Sans emphase, mais sans condescendance, il exprime avec un rare bonheur l'émotion que Rachmaninov a mise dans son œuvre. Cette version, dans laquelle la partie orchestrale n'est pas moins digne d'éloges que celle du soliste, pourra être une révélation pour plus d'un auditeur.

Roussel — Suite pour piano, op. 14; Sonatine, op. 16; Trois pièces, op. 49, par François Petit (L'Oiseau-Lyre OL 50221). — Interprétée avec décision et finesse, ces pages pianistiques de Roussel constituent un enrichissement appréciable aux catalogues discographiques. L'enregistrement est soigné, bien que manquant quelque peu de volume.

Schütz — Motets, par des chanteurs et instrumentistes des Concerts de Los Angeles, sous la direction de Robert Craft (Philips 641408 AXL). — A l'heure où la musique de Heinrich Schütz est redécouverte par nombre de mélomanes, ce disque apporte un aperçu captivant de son art. Les sonorités majestueuses des trombones, qui donnent à la première et à la dernière de ces pages une couleur étrange, la cantate en miniature que Schütz écrit autour d'une parabole et la solennité du premier verset du Psalme LXVII sont autant d'occasions d'apprécier la classe des artistes américains qui interprètent ici ces œuvres.

Demètre IOAKIMIDIS.

LA MUSIQUE



Pour
votre
discothèque

La Passion selon saint Matthieu

Exécutée pour la première fois en 1789, la Passion selon saint Matthieu compte aujourd'hui parmi les sommets non seulement de l'œuvre de Bach, mais encore de la pensée humaine. Il n'en a pas toujours été ainsi, cependant. Le public de Leipzig étant très conservateur, ses réactions à l'audition de la Passion furent éminemment défavorables. Cette « musique théâtrale » semble avoir soulevé les « justes protestations » de ceux qui l'écoutèrent alors, si nous en croyons un chroniqueur de l'époque...

De nos jours, cette œuvre constitue un monument de l'art occidental, et les chefs d'orchestre ne l'abordent en général qu'après avoir acquis une longue expérience de leur métier : elle permet une mesure de la maturité musicale de l'interprète. Cette mesure, Otto Klemperer l'apporte d'éclatante façon dans son sublime enregistrement de la Passion, à la tête d'un groupe de solistes, des Chœurs et de l'Orchestre Philharmonia (Columbia 33 CXS 1799, 33 CX 1800/1803).

Cette interprétation occupe neuf faces de disque, alors que l'œuvre s'accommodait jusqu'à présent de huit seulement, voire de six — au prix, il est vrai, de certaines coupures. Le fait est que Otto Klemperer choisit fréquemment des tempos plus modérés que ceux auxquels l'auditeur est accoutumé. Le résultat s'en manifeste dès le commencement : le chœur Kount, ihr Tüchter, helft mir klagen, acquiert une intensité d'émotion et une sincérité dramatique à propos desquelles on a évoqué telle eau-forte de Rembrandt.

Le respect que le grand chef d'orchestre éprouve à l'égard de l'œuvre accompagne manifestement d'une réelle affection, laquelle se traduit par le caractère admirablement vivant de cette interprétation ; les solistes abordent leurs rôles avec un sentiment analogue, et l'homogénéité de l'enregistrement ne peut évidemment qu'y gagner. Dietrich Fischer-Dieskau prête au personnage du Christ sa voix si belle ; son métier est apparent dans la clarté rythmique de sa diction, tandis que sa conception du Christ, à la fois digne et humainement attachante,

nous paraît convenir parfaitement au caractère de la direction de Klemperer. D'une façon analogue, Peter Pears chante les paroles de l'Évangéliste avec la même assurance musicale, et aussi avec une totale absence d'émphase.

Elisabeth Schwarzkopf et Christa Ludwig sont, elles aussi, en totale sympathie avec la conception du chef d'orchestre. La première possède toujours au suprême degré l'art d'exprimer profondément un sentiment en chantant quelques mots ; et nous avons particulièrement admiré la ferveur de la seconde dans *Erharme dich, mein Gott, um meiner Zuhörer willen*. Les autres solistes principaux sont Walter Berry et Nicolai Gedda, qui, seuls, appellent peut-être quelques réserves, pour des raisons d'ailleurs opposées. On peut reprocher au premier un certain manque de sensibilité, tandis que certains trouveront le second un peu trop théâtral. Mais n'a-t-on pas dit que la Passion selon saint Matthieu était « le drame musical par excellence » ?

L'interprétation d'Otto Klemperer confirme la pertinence d'un tel jugement. Il ne s'agit, à aucun moment, d'une froide reconstitution historique. Au contraire, Klemperer s'est efforcé — avec un total succès, croyons-nous — de retrouver les émotions qui devaient animer Bach lorsqu'il écrivait la Passion, et de les exprimer dans le langage musical classique tel que nous le concevons. Les musiciens de l'Orchestre Philharmonia, les membres des différents chœurs, ainsi que les solistes, ont répondu avec une parfaite intelligence à ses intentions.

La clarté de l'enregistrement respecte scrupuleusement la qualité de l'interprétation, et nous croyons que chaque mélomane éprouvera une joie très vive à découvrir les beautés de cette œuvre. Cependant, la musique et la perfection dans les détails ne constituent pas la raison première de cette admirable réussite ; cette dernière est due, avant tout, à l'impression d'unité qui s'impose à l'auditeur. Une unité qui apporte, au sens le plus pur du terme, un enrichissement profond et réel.

Demètre IOAKIMIDIS.

L'ÉTRANGE DESTIN D'UN COMPOSITEUR DE LA « PUISSANTE PETITE BANDE »

Dans la collection « Solfèges », les éditions du Seuil, à Paris, publient un excellent petit volume de Marcel Marnat sur Moussorgsky. Enrichi de nombreux documents, portraits, reproductions de manuscrits, dessins où l'on trouve, entre autres, ceux du peintre Hartmann qui ont inspiré les *Tableaux d'une exposition*, cet ouvrage donne l'essentiel de ce que l'on doit connaître sur l'auteur de *Boris Godounov*. Ces pages, d'une densité appréciable, évitent les polémiques soulevées autour de la personne et de l'œuvre du grand compositeur. Car, pour être mort le 16 mars 1881, il provoque encore des passions vives, d'après discussions, et ses partitions ne sont pas près d'être entendues dans leur version définitive, pour autant qu'on arrive jamais à les y établir. En un mot, Moussorgsky reste d'actualité.

Un homme pas comme les autres

A vrai dire, cette situation quelque peu paradoxale, Moussorgsky la doit à lui-même, à sa façon d'être et de vivre, à l'inachèvement de bon nombre de ses œuvres. Pourtant le début de son existence jusqu'à l'âge de vingt ans est normal. Il voit le jour, comme on dit, le 9 mars 1839, à Karevo, près de Pskov. Sa mère, romanesque et musicienne, lui enseigne le piano, si bien qu'à l'âge de neuf ans il joue un concerto de Field dans une réunion mondaine. Toute sa vie il restera un « excellent joueur de piano », comme Rimsky-Korsakov le déclare dans ses souvenirs, mais « il ne s'exerçait, cependant pas et n'avait aucun répertoire à lui ». Dans son enfance, sa nourrice, l'indispensable *niaïnia* des Russes, l'initie aux contes populaires « et ces contes m'empêchaient souvent de dormir ».

Il quitte l'armée pour se vouer à la musique

A treize ans, il entre à l'école des Aspirants de la garde et s'y montre brillant élève, en histoire et en latin. Il en sort à dix-sept ans avec le grade de lieutenant. Et commence une vie mondaine où Moussorgsky, tiré à quatre épingles et bien pomadé, remporte des succès de salon en jouant ses premiers essais de composition. Tout lui assure un bel avenir. A vingt ans, il quitte l'armée et se voue à la musique, sous l'influence dictatoriale de Balakirev, musicien admirablement doué, qui affirmait que les études musicales étaient inutiles, que, seules, la pratique et l'expérience formaient un compositeur.



Le 19 février 1861, le tzar Alexandre II abolit le servage. Cette mesure ruine la fortune de Moussorgsky, propriétaire terrien, qui comptait vivre de ses rentes. Il ne s'est jamais plaint de ses revers, mais le voici obligé de gagner son pain et il entre à l'Office des ingénieurs des Ponts et Chaussées, dont il sera congédié en 1866, pour entrer un an plus tard aux Eaux et Forêts. C'est donc une existence de fonctionnaire qu'il devra accepter, reléguant la composition à ses heures de loisir.

Dependant la santé de Moussorgsky s'altère. Dès sa jeunesse il est sujet à des crises de dépression nerveuse, voire d'épilepsie, qui au cours des années s'accroissent. Au surplus, il se met à boire plus que de raison et marche vers une lamentable déchéance, marquée de delirium tremens.

Moussorgsky a-t-il connu l'amour ?

Moussorgsky fut-il amoureux ? Une mélodie, *La petite étoile*, composée à l'âge de dix-huit ans, où il chante la mort d'une jeune fille, pourrait le faire croire. Mais ce n'est pas une preuve et l'on ne possède aucun indice de quelque passion féminine dans sa vie.

En revanche, sans doute pour ne pas souffrir de solitude, ou simplement par mesure d'économie, il habitait volontiers chez des amis. En 1863, il loue un appartement avec cinq compagnons ; plus tard il partage une chambre meublée avec Rimsky-Korsakov, jusqu'au mariage de celui-ci, en 1872. Rimsky a donc pu suivre de près le travail de son ami et il est fondé à dire qu'il le connaît à fond.

Au début de 1881, Moussorgsky est frappé de quatre attaques successives en vingt-quatre heures. On le transporte à l'hôpital militaire. Pendant les semaines suivantes, il a parfois des moments de lucidité et reçoit ses amis avec plaisir ; mais ensuite il se met à divaguer. En mars, pour fêter son anniversaire, il se procure du cognac, qu'il

Quatre-vingts ans après sa mort Modeste Petrovitch Moussorgsky demeure le centre d'une âpre polémique

par Henri Gagnebin

boit pendant la nuit pour échapper à la surveillance des médecins. A cinq heures du matin il est trouvé mort. Il avait quarante-deux ans.

Une originalité foncière et méconnue

Au départ, Moussorgsky compose « comme tout le monde ». Mais, à vingt ans, un séjour à Moscou lui fait une impression décisive, le révèle à soi-même. De cosmopolite qu'il était, il se sent Russe, enraciné dans son pays, portant le poids d'un long passé. Et il commence une œuvre, la *Marche de Schamyl*, qui exalte un héros caucasien se rendant, après trente ans de résistance, à la domination tsariste. Cette pièce est restée inédite.

Mais il faudra encore de longues années de tâtonnement, d'essais, de recommencements pour que ce choc initial développe tous ses effets, pour que Moussorgsky incarne le génie du peuple et l'exprime. Il écrit des mélodies, d'une inspiration tour à tour mystique et réaliste. « La vie partout où elle se montre, la vérité si amère qu'elle soit, un langage hardi et sincère, à bout portant : voilà à quoi j'aspire, voilà ce que je veux, voilà où j'ai peur d'échouer », écrit-il à son ami Stassov.

Marcel Marnat déclare : « Comme tous les paresseux, Moussorgsky travaillait par à-coups, mais avec une rapidité folle ». Il possédait un don d'imitation qui lui permit de traduire en musique des types russes bien caractérisés : le *Garnement*, le *Sémuriste*, l'*Errant*, le *Chef d'armée*. Mais tous ces personnages ne sont autres que lui-même.

Il va sans dire que c'est dans son chef-d'œuvre, *Boris Godounov*, que Moussorgsky s'est accompli pleinement. Le texte, tiré de Pouchkine, mais que le compositeur modi-

servait avec toute sa conscience d'artiste. Le rôle de Boris était tenu par Melnikov, bien-tôt remplacé par Fédor Stravinsky, le père d'Igor. En 1875, l'œuvre est publiée, en réduction piano et chant.

Au cours des années suivantes, Boris est repris, mais amputé de plus en plus au fur et à mesure des représentations. Puis il sombre dans l'oubli, et n'en serait peut-être jamais sorti, si... (voir plus loin). Moussorgsky composa encore deux autres opéras, *Khovantchina* et la *Foire de Gorotchinsky*, tous deux inachevés, qui seraient vraisemblablement inconnus, si... (voir plus loin).

Le dévouement (mal récompensé) de Rimsky-Korsakov

On sait que Moussorgsky faisait partie du groupe des cinq, la « puissante petite bande », composées de Balakirev, Borodine, César Cui, Rimsky-Korsakov et lui-même. A sa mort, tous ses manuscrits furent remis entre les mains de Rimsky, pour leur mise en ordre, l'achèvement des œuvres commencées et leur édition, assurée par les soins de Bessel.

C'était un travail considérable et combien délicat. L'auteur de *Shéhérazade*, qui avait tout de même ses propres œuvres à écrire, y passa plus de deux années, et cela avec le désintéressement le plus entier, car il ne toucha jamais ni rémunération, ni droits de co-auteur. La *Nuit sur le Mont-Chauve*, laissée en plusieurs variantes, lui demanda un effort particulièrement ardu. Si l'on ajoute que Rimsky a fait de même pour les œuvres inachevées de Borodine, dont le *Prince Igor* serait inconnu sans lui, on comprendra que, dans toute l'histoire de la musique, il n'est pas possible de trouver un homme plus généreux, plus dévoué à ses

La réouverture de la saison parisienne placée sous le signe du conformisme et de la banalité

Depuis la réouverture de la saison, nous avons beau consulter les programmes annoncés, nous n'y trouvons guère matière susceptible d'en renouveler l'intérêt. Les grandes associations symphoniques parisiennes ont publié les programmes du premier tiers de leur activité et l'on n'y relève rien de neuf : on ne sort pas des mêmes symphonies classiques ou romantiques, et des sempiternels concertos de piano (Tchaïkovsky ou Rachmaninov) donnés le même dimanche, à la même heure, dans des salles différentes, avec des pianistes et des orchestres différents. Ici, comme ailleurs, il y a pléthore de pianistes : c'est, à la longue, lassant malgré d'indiscutables talents.

Un événement attendu : les « Semaines internationales »

Nous allons peut-être sortir de cette ornière pendant quelques semaines grâce aux « Semaines musicales internationales de Paris » qui s'ouvriront le 24 octobre pour se clore le 29 novembre. Ces « Semaines » attendues depuis des mois ont bien failli sombrer, et ce n'est qu'au moment où nous écrivons ces lignes, c'est-à-dire à quelques jours de leur ouverture, que l'on a annoncé officiellement la trêve intervenue entre le syndicat des éditeurs de musique et les dirigeants de la R. T. F. Depuis des mois, en effet, une bataille — dont la musique contemporaine est la victime — se livre entre le syndicat des éditeurs et la direction de la R. T. F., celle-ci refusant d'accepter le nouveau tarif de location des matériels exigé par les éditeurs.

Ce n'est que grâce à la ténacité des organisateurs des « Semaines musicales », et uniquement en faveur de ces seuls concerts, grâce aussi à l'intervention des pouvoirs publics qui ont tenu à maintenir ces manifestations pour le prestige de la France, que les œuvres de musique contemporaine prévues pour la majorité des programmes pourront être maintenues et exécutées. C'est, à n'en pas douter, l'exécution de telles œuvres qui donnent leur prix et leur raison d'être à ces manifestations.

Neuf nations, cette fois-ci, y prendront part dans des proportions plus ou moins importantes : outre les grandes associations symphoniques parisiennes, on pourra entendre d'importantes formations étrangères, telles que l'Orchestre national de Radio-Danemark, le grand orchestre symphonique de la Radio polonaise, celui de la Radio hongroise, la Frankfurter Singakademie, le chœur Vallicelliano de Rome, l'ensemble instrumental allemand « Die Reihe », qui se voue à la musique de Webern et son école. C'est dire l'intérêt que présenteront les « Semaines internationales de musique » à Paris qui, en principe, ont lieu tous les deux ans.

Georges Auric a-t-il perdu son combat contre la médiocrité ?

On voit, par ce qui précède, que tout ne va pas pour le mieux au royaume de la musique... Hélas ! un autre sujet d'inquiétude nous vient des rumeurs concernant le Palais Garnier : ces rumeurs, non sans fondement, courent la ville : M. Georges Auric démissionnerait.

Pour l'heure, il est toujours à son poste, mais ainsi qu'il l'avait déclaré lors de sa conférence de presse, en juin dernier, le nouveau directeur est décidé à démissionner s'il ne peut obtenir ce qu'il veut, c'est-à-dire redonner son lustre à l'Opéra de Paris. Or, ainsi que l'écrit l'un de nos confrères, M. Auric lutte contre la « médiocrité », c'est elle seule qui a éloigné le public, et c'est contre elle qu'il se dresse.

Lequel aura raison de l'autre ? Car, ajoute notre confrère, « la médiocrité a pour elle des puissances avouées et des forces occultes ». A ce propos, nous venons d'assister à la reprise, à l'Opéra, de *Jeune au bûcher*, d'Arthur Honegger, qui fut bien le



Photo Bernard
Georges Auric a déclaré la guerre
aux forces occultes de la médiocrité

triomphe de la médiocrité. Rien n'était au point, ni l'orchestre, ni les chœurs, rien, excepté Claude Nollier, récitant admirablement, qui domina cette triste reprise. On aurait voulu enterrer à tout jamais Arthur Honegger que l'on ne s'y serait pas pris autrement, mais on n'accusera pas M. Georges Auric de l'avoir voulu ! Si sa démission, à plus ou moins brève échéance, se précise, il n'y aura sans doute plus grand espoir de sauver du naufrage l'Opéra de Paris.

Pour en revenir aux concerts, les solistes de Zagreb, sous la direction d'Antonio Janigro, ont donné un très beau concert consacré à Mozart, avec le concours du pianiste Jörg Demus (celui-ci assez décevant). Précision, clarté, vie intense et musicalité sans reproche demeurent l'apanage de ce célèbre ensemble.

L'extraordinaire technique de Christiane Billaud

Le jeune chef danois Henrik Bruun s'est présenté pour la première fois à Paris, pré-

cédé d'une réputation qui nous a paru quelque peu surfaite. A la tête de la Société des concerts du Conservatoire, Henrik Bruun, qui gesticule beaucoup, ne nous a convaincus ni par l'ouverture de *La Flûte enchantée*, ni par son exécution de la *Deuxième symphonie* de Brahms. A ce même concert le jeune et brillant pianiste français Eric Heidsieck a fait preuve, dans le *Quatrième concerto* de Beethoven, d'une maturité remarquable, sa technique éblouissante passant tout à fait au second plan, ce qu'on se plaît à souligner. Le jeu de Heidsieck nous fait penser, par sa clarté toute française, à celui de Robert Casadesu, et en écrivant cela, je pèse mes mots.

Il faudra compter aussi avec la jeune pianiste française Christiane Billaud, lauréate du Concours international Tchaïkovsky à Moscou, 1962. Elle s'est fait entendre à deux reprises en ce début de saison : au Châtelet, avec l'Orchestre Colonne, sous la direction de P. Dervaux, où elle exécutait deux concertos : Prokofiev (No 2) et Rachmaninov.

Christiane Billaud donna une haute idée de sa résistance physique et d'une technique extraordinaire ; mais cet esprit de compétition qui consiste à jeter en pâture au public les jeunes lauréats comme un produit sur le marché est fort déplaisant et finira par tuer la musique.

Christiane Billaud vient de donner un récital salle Pleyel, en présentant un programme sortant de la banalité routinière, ce dont on la félicite : Mozart, Mendelssohn, Samuel Barber, Dimitri Kabalevsky, Prokofiev. Le choix des œuvres était, dans l'ensemble, bien fait pour faire valoir sa magnifique virtuosité : jeu d'une parfaite égalité, touches moelleux, attaques précises, du très beau piano. Cependant, Mozart demande autre chose, et il n'y eut aucune communication dans son exécution de la belle *Sonate en ut mineur*, celle-ci demandant une maturité que la pianiste ne possède pas encore. Souhaitons donc à cette jeune femme simple et sympathique de prendre le temps de mûrir un talent qui ne fait aucun doute.

Une personnalité attachante : le pianiste Jean-Paul Sévillia :

Jean-Paul Sévillia, pianiste français lui aussi, est de la génération qui précède celle de Christiane Billaud. Brillant lauréat de plusieurs concours, dont celui de Genève en particulier, s'il n'a pu, comme d'autres, faire un départ « en flèche », ce sont les circonstances qui l'en ont empêché (dont son service militaire en Algérie) ; en revanche, ces mêmes circonstances ont mûri l'artiste qui nous revient en possession d'une personnalité réellement attachante et qui donne un grand prix à ses interprétations. De retour d'une tournée au Canada, il a donné un très beau récital à la salle des Conservatoires. Aucun effet spectaculaire chez Sévillia, aucune concession au goût du public avec un programme comportant quatre sonates. Un public essentiellement musicien, venu nombreux, a fait à l'artiste le succès le plus chaleureux. Sa maîtrise du clavier est totale et sa belle virtuosité de-

meure à l'arrière-plan avec le respect de la seule musique, et les interprétations de l'artiste ne sont jamais indifférentes. Mozart fut admirablement équilibré et sensible ; son sens du rythme s'est imposé dans Prokofiev et Bartok ; quant à la grande sonate de Liszt, l'interprétation qu'en donne Sévillia est d'un véritable poète du piano.

La Société des amis de la musique de chambre, fondée par Alfred Löwenguth, a fêté le 500ème concert qui avait attiré la foule à la Comédie des Champs-Élysées. Le « clou » de ce concert fut l'exécution du *Quintette à deux violoncelles* de Schubert par le Quatuor Löwenguth qui s'était adjoint le violoncelliste Pasquier. On souhaite longue vie à la société qui repart cette année sous de nouvelles bases et d'heureux auspices.

Renée VIOLLIER.



Entre fa dièze et si bémol

L'organisation mondiale du théâtre lyrique

Réunie à Strasbourg les 29 et 30 septembre, l'Assemblée générale de l'Association internationale des directeurs d'opéras, groupant plus de vingt représentants des principaux opéras de neuf pays d'Europe, a débattu les problèmes essentiels de l'organisation mondiale du théâtre lyrique.

Une coopération complète s'est établie entre les membres afin d'augmenter l'efficacité des efforts artistiques et financiers de chaque théâtre, notamment par des échanges de coproductions et enfin des festivals internationaux annuels, auxquels participent de très nombreux pays. Cette organisation s'intitulera « Europa ».

L'aide aux jeunes artistes du chant, metteurs en scène et chefs d'orchestre, ainsi que l'assistance aux jeunes compositeurs sont d'autres problèmes qui ont été constructivement traités par l'Assemblée.

Les personnalités les plus éminentes de l'opéra étaient présentes ou représentées à cette réunion et ont donné leur adhésion à ce programme.

Le Théâtre de la Fenice a invité la prochaine assemblée générale à Venise.

Un concours Clara Haskil

En hommage à la mémoire de la pianiste Clara Haskil, un « Concours Clara Haskil », vraisemblablement triennal, a été créé à Lucerne, dans le cadre des Semaines internationales de musique. L'importance et la raison de ce concours résident non seulement dans la perfection technique de l'exécution, mais surtout dans l'interprétation des œuvres prescrites.

Les pianistes inscrits au premier concours, qui aura lieu du 2 au 11 août 1963, devront être capables d'exécuter des œuvres de Bach, Mozart, Scarlatti, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Debussy et Ravel. Le gagnant recevra un prix de 10.000 francs suisses, et aura la possibilité d'enregistrer un disque de 30 cm. avec une grande maison de disques. Les candidats doivent être âgés de 16 à 35 ans.



La grande porte de Kiev qui a inspiré le finale des « Tableaux d'une exposition »

fia considérablement, lui offrait un sujet conforme à son génie. L'œuvre exigea un grand effort. Commencé dès 1866, *Boris*, dans sa première version, est refusé, en 1870, par le comité du théâtre Marie (six voix contre une) effaré d'une musique aussi audacieuse. Moussorgsky se remet au travail, taille, ajoute. C'est l'époque où il habitait chez Rimsky ; les deux amis collaborèrent, (1871-72). Enfin, le 24 février 1874, *Boris Godounov* est représenté au théâtre Marie, avec un grand succès de public et une critique plutôt fraîche. Napravnik, qui dirigeait, détestait cette musique, mais la

confères. Tout au plus Vincent d'Indy peut-il lui être comparé.

Vous pensez sans doute que tant d'abnégation mérite un préjugé favorable ? Eh bien, il n'en est rien et le pauvre Rimsky est devenu la tête de Turc d'on ne sait combien de critiques et de détracteurs. On le charge de tous les péchés d'Israël. Robert Godet, dans son ouvrage en deux volumes *En marge de Boris Godounov*, le traite, suprême injure sous sa plume, de « professeur » !

Tâchons d'être impartial et d'examiner le cas, succinctement et objectivement. En principe, Rimsky a eu tort, car il ne faut pas corriger la musique d'un compositeur tel que Moussorgsky, non plus que celle de tout autre. C'est trop dangereux. Pratiquement, il a rendu un immense service à Boris en le parant d'une orchestration merveilleuse, il était dans cet art l'un des maîtres les plus éminents qui jamais furent, et en tirant de l'oubli où elle croupissait cette œuvre, qui risquait bien d'y rester longtemps encore, sinon pour toujours.

Un compositeur en avance sur son temps

Quant aux corrections du texte, il en est d'heureuses, dues à l'expérience de vieux routiers que possédait Rimsky, d'autres moins. Il faut dire qu'il reprochait à son confrère « la rudesse des harmonies et des modulations, les fautes de contrepoint, la faiblesse de l'orchestration, en un mot des défauts techniques ». Or ce sont précisément ces « défauts » que l'on admire maintenant dans la musique de Moussorgsky, qui était en avance sur son temps et dont certaines trouvailles géniales horripilaient ses contemporains. « Il brigue », déclara Marnat, d'empoigner son auditeur dans sa subjectivité intégrale. Il parle à sa chair, à son inconscient. Moussorgsky ne craint pas la violence ni la magie : il croit à leurs effets, il les utilise sciemment ». N'est-ce pas la tendance de l'art contemporain ?

Quoi qu'on puisse contester à ses versions, il est parfaitement injuste de dire, comme Robert Godet, qu'avec une stupéfiante absence de scrupules le professeur Rimsky-Korsakov se rendit coupable d'un des pires attentats qui aient été commis (même en musique) sur un monument de l'esprit ».

Et c'est d'autant plus injuste que Rimsky, après avoir accompli son œuvre de salut, s'empresse de dire : « L'édition actuelle de l'opéra n'annule pas sa première édition originale et c'est pourquoi l'œuvre de Moussorgsky reste également intacte dans sa forme primitive ». Cette scrupuleuse conscience réduit à néant tout ce qu'on peut lui reprocher.

Pour tous renseignements, s'adresser au secrétariat du concours : Mlle Hanny Kuzmeyer, Conservatoire, Dreilindstrasse 82, Lucerne. Tél. (041) 61233.

Vif succès du « Quatuor à cordes » d'Alphonse Roy

Le « Quatuor à cordes » d'Alphonse Roy vient d'être donné à Schaffhouse, dans un concert sérénade. L'œuvre de notre concitoyen a remporté un très vif succès. C'est le quatuor Rybar, de Winterthur, qui en assurait l'exécution.

Le pianiste Georges Bernard en Hollande

Le pianiste Georges Bernard a joué récemment en Hollande, avec l'Orchestre philharmonique de Radio-Hilversum, le « 2e Concerto », de Chostakovitch, et à Athènes, avec l'Orchestre symphonique, le « 4e Concerto pour la main gauche », de Prokofiev. Ces concerts ont rencontré le plus favorable écho.

Les débuts d'un chef suisse au Metropolitan Opera

Jeune chef d'orchestre suisse, Silvio Varviso a dirigé pour la première fois « Madame Butterfly » au Metropolitan Opera. Les critiques sont divisés dans leurs opinions.

Pour Ross Parmenter, du New York Times, Silvio Varviso « a fait bonne impression. D'autres ont dirigé cet opéra avec moins d'allant et rarement les passages les plus dramatiques n'avaient été rendus avec une telle intensité ».

Mais pour John Gruen, du New York Herald Tribune, « malgré son talent considérable pour faire rendre à l'orchestre des sons d'une grande clarté... M. Varviso a paru peu soucieux de l'orchestre que de veiller à ce que les voix soient bien accompagnées. C'est ainsi qu'il a écarté les voix des chanteurs à des moments où cela était le moins nécessaire ».

(A. P.)

Moscou vu par le gros bout de la lorgnette

Moscou, juin 1966.

« Mais l'embourgeoisement du Bolchevik n'en fait pas un bourgeois. Chaque étape vers le confort lui apparaît comme une victoire du régime, une confirmation de la théorie marxiste... un idéal plus des salles de bains ». Ainsi s'exprime René Dabernat en conclusion de son excellent ouvrage *Les Nouveaux Bolcheviks* (Robert Laffont, Paris) qui vient de paraître.

Comme nous déambulions, mon ami André-François Marescotti et moi, le long de la rue Gorki, le soir de notre arrivée à Moscou, nous avions l'impression d'un embourgeoisement caractérisé. Plus rien de l'image traditionnelle du révolutionnaire, le poignard entre les dents, les mains tachées de sang. C'est un dimanche à 22 heures. Les gens se promènent paisiblement, rentrent de la campagne. De jeunes couples, chacun avec sa chacune, des mères de familles traînant leur marmaille, quelques très jolies filles et la masse des dandies, fortement bastionnées et pourvues d'arrière-train-de-luxe.

Conjugaison à l'infini

Chose curieuse, malgré l'heure tardive du jour dominical, les magasins sont ouverts et des files de clients attendent d'être servis. Attendre. C'est le mot d'ordre du régime. Depuis près de cinquante ans que la révolution est faite, on attend certaines des réalisations promises, un niveau de vie semblable à celui des Etats-Unis, comme on attend devant les petites boutiques qui encombrant les trottoirs, comme nous-mêmes avons dû attendre deux heures pour avoir nos chambres à l'hôtel de Pékin, où nous étions pourtant attendus. Ce verbe se conjugue à l'infini.

L'hôtel « Peking » est l'un des gratte-ciel dont s'enorgueillit Moscou. Malgré les divergences idéologiques avec la Chine de Mao (ils nous injurient, nous nous taisons) cet établissement de luxe est envahi des fils de l'Empire céleste. Le restaurant est pseudo-chinois et l'on peut y déguster des omelettes aux nageoires de requin et des mollusques. Mais il faut attendre...

Les étrangers se précipitent au « Gastronome », vaste magasin où s'étalent tous les mets délicats, les alcools du monde entier. Seul le rouble est proscrit et il faut payer en monnaie de son pays. Cela fait des devises dont les Soviétiques sont trop dépourvus. Et le change se calcule avec des bouliers compteurs. Partout, dans les magasins, les bureaux, les administrations ces bouliers figurent en bonne place. Cela leur

sert de cerveau électronique, et rappelle l'école enfantine de nos jeunes années.

La ville de Moscou, avec ses sept millions d'habitants, offre des contrastes étonnants. Des avenues d'une largeur triple des nôtres, bordées de grands et beaux bâtiments, avec, dans leur partie centrale, de ravissants jardins où les enfants s'amuse. Prenez une petite rue transversale et vous trouvez de modestes maisonnettes, peintes en vert ou en jaune, et même des maisons de bois, branlantes et affaissées comme de pauvres vieilles chenuées. C'est le vieux Moscou, celui que Napoléon vit brûler et que l'incendie respecta. Ils sont évocateurs, ces anciens quartiers, et l'on croit y rencontrer les personnages de Dostoïevski ou de Tolstoï. Voici précisément le charmant et modeste palais de la noblesse, transformé en maison des syndicats, où la Natacha de *La Guerre et la Paix* fit ses débuts dans le grand monde d'alors.

Des jardins, il y en a partout, de minuscules et d'immenses. Voici le parc gigantesque entourant les multiples et

riches bâtiments de l'Exposition permanente des réalisations de l'économie nationale de l'URSS. En le traversant, nous entendons, non sans surprise, les *Feux d'artifice* de Claude Debussy, diffusés par haut-parleurs. Plus loin, un chœur folklorique de Russie blanche, en costumes rouges et jaunes, chante des mélodies populaires.

Dans le pavillon de l'astronautique, on peut admirer les spoutniks qui font l'étonnement du monde. En cinéma, Gagarine commente ses exploits. Plus loin, d'énormes photographies de la Lune montrent que c'est la partie la plus désolée de l'univers, où les hommes aspirent tout de même à s'installer...

Un concours remarquable

Marescotti et moi sommes à Moscou pour assister au Concours international de musique Tchaïkovsky, non comme membres du jury, mais comme « hôtes d'honneur », appellation trop pompeuse.

Cela nous permet de passer du violon au violoncelle ou au piano, librement. Le niveau de ce concours est remarquable et nous entendons de jeunes artistes qui seront les célébrités de demain. Les exigences sont draconiennes et maints exécutants plus qu'honorables sont éliminés sévèrement. Ceux qui franchissent les barrages doivent jouer deux concertos avec orchestre parmi les plus difficiles. C'est Victor Bretiakov qui obtient le premier prix de violon, et une jeune femme, Kariret Guéorguian celui de violoncelle, tous deux de l'URSS. Quant aux épreuves de piano, elles ne sont pas terminées. Mais je m'en voudrais de ne pas signaler, d'ores et déjà, le beau talent d'un Français, François-Joël Thiollier.

Ce concours requiert les services d'un nombre élevé de membres de jury et attire beaucoup de musiciens des deux mondes. C'est donc un rassemblement joyeux d'artistes bien connus qui forment, en plein Moscou, une société particulièrement intéressante.

Mais ce qui frappe surtout, c'est la passion qu'apportent les mélomanes de la ville à ces compétitions. La foule assiège les portes des salles de concours, contenant deux mille places, au point

par **Henri GAGNEBIN**

qu'on se bat pour entrer. Nous avons assisté à une véritable bagarre, à une ruée pour franchir le barrage de contrôle. Sous la poussée, la barrière cède. Mais les agents de police interviennent et refoulent la marée montante avec brutalité. Des assaillants sont précipités par terre. On ne badine pas avec la police, en URSS !

Un « hôte d'honneur »

Nous étions à Moscou quand le président de Gaulle y fit son entrée. A dire le vrai, nous n'avons pas fait queue pour le voir, mais l'ambassadeur de Suisse et Mme Ganz, qui nous recevaient aimablement, ont pu nous décrire cette arrivée, qui fut grandiose. D'ailleurs la télévision renseignait des millions de téléspectateurs. A son habitude, le grand Charles se fit aimable, prononça quelques phrases en russe et serra la main de braves gens agitant de petits drapeaux français. La réception des Moscovites fut chaleureuse. Etait-ce sympathie personnelle ou arrière-pensée politique ? Sujet à ne pas toucher du doigt dans ces lignes.

Photo Roger Piola



Le touriste occidental n'y pense guère, mais à Moscou, l'heure du laitier, c'est aussi l'heure du balai. Ici, la place Rouge et la célèbre église Saint-Basile.

Tribune de Genève, 28 juin 66.