

CD
SCHUBERT
RSI

UN TEXTE INÉDIT EN FRANÇAIS DE GUSTAV LEONHARDT

SYMPHONIA

LA REVUE DE LA MUSIQUE



ERMITAGE

La sonate op. 10/3 de Beethoven, *par Michaël Levinas, p. 3*

Schubert, *par André Suarès, p. 5*

Schubert : discographie essentielle, *p. 8*

Schubert : la vérité et la douleur, *par Jacques Drillon, p. 10*

Profil de carrière : Pierre Amoyal, *par Anne Crignon, p. 12*

L'objet musical (fin), *par Clément Rosset, p. 14*

Autoportrait, *par François Bayle, p. 15*

Points d'interrogation dans Froberger, *par Gustav Leonhardt, p. 18*

Gustav Leonhardt, crayons, *par Olivier Baumont, p. 21*

Gustav Leonhardt, « amoureux de Bach », *p.23*

Frans Brüggen, flûtiste (1977), *par Jacques Drillon, p. 26*

Le musicien du silence, *nouvelle de Léon Bloy, p. 31*

Soliloque, *par Jacques Drillon, p. 34*

T 2226 - 17 - 59,00 F



Schubert : portraits, études, discographie. Baroque : des entretiens avec Gustav Leonhardt et Frans Brüggen. Une nouvelle de Léon Bloy. La carrière de Pierre Amoyal. Autoportrait de François Bayle.

Distribution

I.L.D

DES CATALOGUES PRESTIGIEUX...
DES ARTISTES RENOMMÉS...
DES PARUTIONS REGULIÈRES...

CALIG

TACTUS

LARGO

CBC RECORDS
LES DISQUES SRC

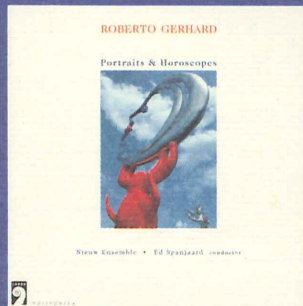
PAVANE
RECORDS

ERMITAGE

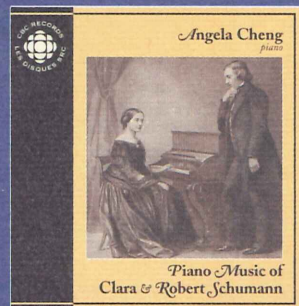
TUDOR®
Musique oblige



WAGNER : LES MAITRES
CHANTEURS DE NÜRNBERG
Choeur et Orchestre Symphonique
de la Bayerischen,
dir. RAFAEL KUBELIK
CALIG 50971 Coffret 3 CD



ROBERTO GERHARD
Portraits & Horoscopes
Nieuw Ensemble,
dir. Ed Spanjaard
Largo L 5134



"Centenaire de la mort de
Clara Schumann"
CLARA & ROBERT
SCHUMANN
Angela CHENG, piano
SRC MV 1087



GIOVANNI GABRIELI
"Musique pour la gloire de Venise"*
Consort Fontegara,
dir. RENÉ CLEMENCIC
Tactus TC 550701



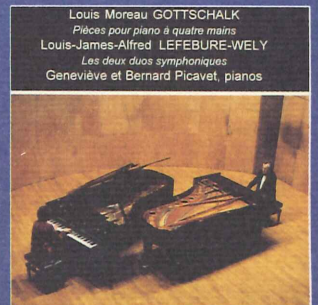
CONCERTOS POUR DEUX
HARPES
Oeuvres de Gossec, Debussy, Ravel,
Françaix
Susanna MILDONIAN,
Catherine MICHEL
PAVANE ADW 7337



"Centenaire de la mort de
Clara Schumann"
CLARA SCHUMANN
Valses romantiques - Soirées
musicales - Variations - Scherzo -
Romance - etc..
Veronica JOCHUM, piano
Tudor TD 7007



SCHUBERT
Symphonie n°8 "Inachevée"
TCHAIKOVSKY
Suite du Ballet "Casse Noisettes"
RTSI Orchestra
dir. SERGIU CELIBIDACHE
Ermitage ERC 12003



Louis Moreau GOTTSCHALK
Pièces pour piano à quatre mains
L.J.A. LEFEBURE-WELY
Les deux duos symphoniques
Geneviève & Bernard
PICAVET, pianos
ILD 642169

CATALOGUE GRATUIT SUR SIMPLE DEMANDE

Distribution

I.L.D

37, RUE DE LA BELLE FEUILLE - 92100 BOULOGNE
Tél : 01.46.03.40.68 - Fax : 01.48.25.29.41

Les 32 sonates de Beethoven (XIV)

Ce mois-ci : La sonate op. 10/3
Une forme/force qui va...

Elle commence de « vive force ». Elle semble tout entière naître d'un élan étrange, inquiétant : *Egmont*, *Coriolan* ou bien encore la montée irréprouvable des violences dans *Léonore III*. Dès l'ouverture, les thèmes se métabolisent progressivement.

L'opus 10/3 : elle débute, phrase ascendante et crescendo ; un point d'orgue sur la dominante et la descente ! De bas en haut, de haut en bas ! La sonate est secouée d'impérieux mouvements contraires qui propulsent bien souvent la main gauche au dessus de la main droite. On devine l'orchestre des première et deuxième symphonies. Les contrepoints se renversent et s'innervent.

Le modèle classique devient déferlements, irruptions, modulations illuminées.

« *Détrompe-toi. Je suis une force qui va.* » (*Hernani*, III, 4.)

L'opus 10/3 nous mène très loin et très haut ! On se sent comme entraîné et aspiré. Courants vertigineux : crescendi, traits de virtuosité fulgurante qui déchirent les registres, mais aussi polyphonie rageuse et impitoyable, variantes infinies dans le rondo. Vertige et rigueur implacable à la fois.

« *L'agent aveugle et sourd de mystères funèbres* » (*Hernani*, III, 4.)

Le pianiste, interprète de cette grande sonate

ne doit pas se soustraire à l'extrême tension que suscite son déroulement. Il ne faut pas oublier que l'opus 10/3 a été conçu entre 1796 et 1798. Ici, la tension formelle annonce déjà l'opus 106 et la conquête du romantisme : impulsion et complexité.

Insolite : la densité combinatoire de l'œuvre (je pense particulièrement au rondo), l'exacerbation des techniques de variation créent un sentiment de « sur-développement », d'ubiquité thématique et comme une sensation d'étourdissement polyphonique. La singulière expressivité du son s'accompagne d'un climat de sourde menace et de défi surnaturel. Nous sommes au cœur du XIX^e siècle musical (j'avais déjà connu une impression identique en fixant trop longtemps certains chefs-d'œuvre picturaux, écrasants par leur dimension : le plafond de la Chapelle Sixtine).

Musique de l'emportement, nouvelle intensité de l'écriture formaliste, l'op. 10/3 exprime la puissance du souffle beethovénien dans une dialectique qui inspirera et permettra la poursuite de l'œuvre par le compositeur. Musique de l'emportement : il faut toujours s'y confronter quand on interprète Beethoven, au piano comme à l'orchestre.

Michaël Levinas.

Le CD du mois prochain :

Le combat de Tancredi et Clorinde, de Claudio Monteverdi

**dirigé par
Edwin Loehrer,**

**celui qui a redécouvert l'art du chant italien du
XVII^e siècle. Violence et passion...**

RÉDACTION

ADMINISTRATION

10 rue de Louvois
75002 Paris
tél. : 01 42 96 22 37
télécopie : 01 42 96 02 19.
e-mail: ermitage@calva.net

PUBLICITÉ

10 rue de Louvois
75002 Paris
tél. : 01 42 96 22 37
télécopie : 01 42 96 02 19.
e-mail : ermitage@calva.net

ABONNEMENTS

« Symphonia »
10 rue de Louvois
75002 Paris France
1 an : 519 F (11 numéros)
6 mois : 318 F (6 numéros)
Etranger : nous consulter.

DIFFUSION

VIP
4 boulevard des Iles
92130 Issy-les-Moulineaux
01 41 90 19 30.

RÉDACTION

Rédacteur en chef :
Jacques Drillon
Secrétaire de rédaction :
Vanessa Perrier.

PROJET GRAPHIQUE

Marisa Ferioli
MISE EN PAGE
Clara Cassanelli

IMPRESSION

ARTI GRAFICHE
MILANO
Via Bomico 24
23036 Palazzolo S/O
BRESCIA (Italie)

DISTRIBUTION

Diffusion :
Transport Presse
5 place des Marseillais
94220 Charenton-le-Pont

ADMINISTRATION

Directeur de la publication :
Nicola R. di Matteo
Gérant :
Nicola R. di Matteo,
« Symphonia » est édité
par Ermitage, sarl au capital
de 50 000F. Commission
paritaire : 76431.

Copyright (textes et photos) :
tous droits réservés à « Symphonia ». Les textes confiés ne sont pas rendus. Les textes sont publiés avec l'autorisation des ayants droit ; en l'absence d'ayants droit connus de la rédaction, celle-ci reste à leur disposition pour toute régularisation éventuelle. Les textes de publicité sont rédigés sous la responsabilité des annonceurs, et n'engagent pas « Symphonia ». La revue se réserve le droit de refuser sans justification toute insertion publicitaire. Dans le prix de vente de chaque livraison sont inclus, d'une part, le prix de la revue seule (35,40F), d'autre part, le prix du CD seul (23,60F) Toutes les photos sont D.R., sauf mention spéciale.



LE DOSSIER

Schubert

par André Suarès (1928)

Paru dans la revue « Revue musicale », cet article dit assez bien ce qu'était le génie de Schubert, celui qui, dit l'exergue, se révèle entièrement dans son chant, et, du même coup, celui de Suarès portraitiste, qui se révèle entièrement dans son verbe

Sich auszusingen

Une naissance obscure, une famille de petites gens ; la vocation la plus certaine et longtemps contrariée, une lutte qui ne finit jamais contre la gêne et même la misère ; un petit homme sans prestige, lourd et myope, vieux avant l'âge, une grosse tête sur de rondes épaules, du ventre, un rire épais, une timidité à explosions grossières ; rien de plaisant, sinon le démon de la musique parfois, quand il perce la croûte de ce masque ingrat ; une seule chance dans un morne destin, deux ou trois amis dévoués, qui aiment son art, qui ont foi à l'homme et croient à ce qu'il fait ; l'avarie à vingt-cinq ans, et dès lors une santé en ruines ; toutes déceptions en amour ; des plaisirs vulgaires ; ni gloire ni succès, pas le moindre laurier et pas le sou ; et pour tout achever, la mort à trente-et-un ans : voilà le pauvre Schubert et sa vie à Vienne, entre 1797 et 1828, dans le temps même où Beethoven, également malheureux, tournait du moins en triomphe une héroïque infortune. Mais ce pauvre petit musicien laisse en mourant un monceau d'œuvres : plus de cinq cents lieder, neuf symphonies, douze sonates, deux trios, deux quintettes, dix quatuors, un octuor, cinq messes, deux cents danses, une dizaine d'opéras, des cantates, que sais-je ? Ses chefs-d'œuvre sont méconnus ou ne sont pas édités. Vingt ans après sa mort, il est célèbre. Et un siècle plus tard, de tous les musiciens romantiques, il est le seul encore vivant. Il tient à Weber d'une main, de l'autre à Liszt et à Wagner. Au loin, presque en Asie,

Moussorgski est à naître. Toute la musique d'un siècle en cinq noms, une ère nouvelle commençant à Debussy. On ne peut rien penser justement de Schubert, si on ne tient pas compte de son âge. Qu'est-ce qu'un musicien mort avant ses trente-deux ans ? Qu'on imagine Beethoven cessant de vivre avant l'*Héroïque* et Wagner avant le premier *Tannhäuser*. Bach et Mozart exceptés, jamais grand musicien n'a montré une abondance égale ni une telle possession de soi, dès son adolescence. La *Symphonie inachevée* est de 1822 ; la *Symphonie en ut majeur*, de 1828 : Schubert a vingt-cinq et trente ans. On ne peut pas savoir ce qu'un tel musicien eût donné s'il avait vécu. A trente ans, le musicien n'est pas encore un homme pour la musique : il ne la féconde pas, il ne la maîtrise pas : il la subit. Comme son premier amour enivré, elle le mène : il ne la gouverne pas. Le fait est que Schubert me laisse souvent l'idée d'une fille de Beethoven ou d'une femme. C'est un paradoxe que ce gros garçon, si laid et si privé, en apparence, de toute grâce, ait une âme féminine. Il en a le souple sentiment, l'élan sincère et assez honnête pour n'être jamais affecté. On voit bien que Beethoven est un beaucoup plus grand homme ; et comme tête pensante, que Schubert ne peut pas lui être comparé. Schumann, Berlioz, plusieurs autres sont plus intelligents que Schubert, lequel parfois, semble manquer tout à fait d'esprit. Il lui arrive même d'être un peu niais. Mais il ne s'agit pas de penser : il est question de musique. Et dans l'art d'exprimer les sentiments, sinon les

idées, par les sons, Schubert l'emporte sur la plupart des grands esprits. N'est-ce pas le cas de Mozart lui-même. Il y a une beauté sonore, et l'affaire du musicien est de la réaliser. Le reste s'ensuit. Cet art fût-il accompli, la volonté n'y est presque pour rien.

Les œuvres de Schubert sont œuvres de l'instinct. Quels que soient son étude et ses scrupules, il est l'homme du don naturel et non de la culture. Quand il eût fini par tout savoir, sa science n'eût rien été près de ce qu'il possédait en naissant et qu'il savait sans l'avoir appris. En un sens, il n'est pas plus artiste que le chant populaire, ni moins. Mais le chant populaire est esclave le plus souvent, et Schubert toujours libre : car l'harmonie est pour Schubert ce qu'au chant populaire est le rythme. C'est l'harmonie qui nous délivre ; et d'abord, c'est l'harmonie qui nous libère du rythme, ce grossier tyran. Schubert doit toute sa vertu à son instinct harmonique : par là, il a été lui-même ; et par là il dure. Il touche à la beauté de la ligne sans y tendre, comme il rencontre la neuve et belle harmonie sans la chercher. L'harmonie seule est conquérante. Rien ne ressemble moins que Schubert à Bach ou à Rameau ; et si l'on peut comparer un art à un autre, la musique de Schubert est ce qu'il y a de plus étranger à la poésie de Keats, de Mallarmé ou de Baudelaire. Mais on pourrait dire aussi de Pope, de l'abbé Delille et de Boileau.

On n'a jamais été de son pays autant que lui. Schubert est Vienne faite homme et qui chante. Mozart n'est pas si autrichien que Schubert est viennois. Dans Mozart, on trouve de l'Italie, de l'Allemagne, de la France

aussi. Dans le jeune Schubert, la plus vieille Allemagne même est viennoise. A travers la *Symphonie inachevée* passe une sorte de pressentiment funèbre et comme les accents d'un requiem derrière un voile : n'importe, Schubert y donne le branle à un mouvement de valse. Le temps du *Laendertanz* s'impose partout à lui.

Je l'avoue : je ne fais pas de Schubert ma lecture favorite ni mon chant quotidien. On se lasse très tôt de la musique romantique. Le romantisme musical est sans doute éternel. Toute musique est romantique à son moment : quand elle plaît ; elle devient classique, quand elle ne touche plus ou a cessé de nous plaire. Ainsi un romantisme succède à l'autre. Il n'est musique réelle que de l'avenir. La vie de la musique est pressentiment ou possession de l'harmonie. On vit par l'harmonie ; on meurt par elle. Une harmonie désuète fait la vieillesse des œuvres. C'est l'harmonie nouvelle qui fait la jeunesse de toute musique.

Les conquêtes de Schubert avant 1830 sont de l'ordre le plus hardi. Il a porté dans la symphonie et la sonate l'unité thématique et la forme cyclique : de la sorte il a ouvert la voie royale du poème musical, où toute la musique s'est renouvelée à la suite de Liszt. Ici, toute scolastique prend fin ; le musicien est désormais le plus libre et le plus vrai des poètes : il n'a plus qu'à écouter son génie ; c'est en lui, et non pas à l'école, qu'il doit trouver la règle des règles (*Quatuor en mi bémol*, op. 125 ; *Fantaisie en fa mineur*, op. 103 ; *Sonate en sol majeur*, op. 78).

Il écrit pour le piano dans un style orchestral inconnu avant lui : *Impromptus*, *Moments musicaux*, *Fantaisie en fa*, *Divertissement à la hongroise*, il annonce le meilleur Schumann et Chopin et Liszt. Parfois même, on ne dirait pas qu'il les précède, mais qu'il les suit. Enfin, partout dans son œuvre, depuis le lied *Groupe du Tartare*, op. 24 jusqu'à ses danses viennoises, *Laendler* op. 171, il fait entendre naturellement sans résolution, les accords de neuvième et de quinte augmentée, qui ont indigné la critique de l'époque et qui, après avoir révolté toutes les grandes oreilles du temps, devaient bientôt faire le charme, la beauté et le signe même de toute la musique vivante entre Beethoven et Debussy.

Son orchestre est léger, habile, aéré, presque naïf dans une couleur savante. Il a le sens des timbres, il écrit d'une façon délicieuse pour les bois. Avec Schubert, les cuivres cessent enfin d'être indiscrets et de sonner toujours à découvert. Seul, avant Berlioz et Wagner, Weber les a mêlés avec autant de goût sur la palette.

D'ailleurs, il a un don de la forme ingénument admirable. Sans effort, il trouve la ligne pure et le jet simple de la mélodie. Rien ne lui manque peut-être que la sobriété dans le développement. Il est trop jeune encore pour avoir le grand style qui est le style concis. Il ne sait pas faire court. En dépit de Schumann je ne goûte pas ses « célestes longueurs ». Les flots mélodiques le pressent et le débordent. Il est assez maître de sa musique pour ne pas s'égarer dans les avenues et les sentiers de la forêt sonore : il sait ordonner les plans ; il est capable de tresser les branches, de ménager et de varier les perspectives ; il ne l'est pas de tailler et d'abrèger.

La qualité de sa mélodie est souvent charmante. Il y a une mélodie à la Schubert qu'on reconnaît, entre toutes : c'est une espèce tendre, simple et doucement sensible de la mélodie beethovenienne, une effusion sans excès d'éloquence, une étreinte sans violence et qui ne fait pas saillir des muscles trop forts. Il est lyrique et familier. Il ne vise pas au sublime, à peine s'il tend au drame. Sa nature est profondément sentimentale ; il est rare pourtant qu'il donne dans la sensiblerie. Une douceur et une amabilité si justes enfin, si peu affectées qu'elles prêtent au pauvre Schubert une réelle élégance et une plaisante légèreté.

L'art de moduler est son triomphe. Schubert avant Wagner, qui en devint le dieu, est la modulation et l'enharmoine incarnées. De là, je pense, qu'il règne souverainement sur le lied, où personne ne l'égale, si ce n'est, çà et là, les plus grands maîtres en quelques rares rencontres.

Jeune homme, Schubert s'en tient aux formes que la tradition lui livre. Il ne faut pas se laisser prendre à la coupe classique de ces œuvres : il y coule la substance d'une sensibilité originale autant

qu'inépuisable. Don de l'instinct, intarissable élan de la nature sensible, le génie musical de Schubert l'eût toujours défendu d'être à la suite. Son admiration pour « le Vieux Sourd » n'en eût jamais fait l'épigone de Beethoven et de l'art classique. Toute sa sensibilité allait là contre, et l'on peut dire ses sensations. La quinte augmentée et l'accord de neuvième, ou fondamental ou de dominante sur tonique, ne lui sont pas moins innés que l'effusion perpétuelle, où il se perd quelques fois et s'affadit trop souvent. Mais telle est la vertu de l'instinct musical dans cet adolescent, que ses défauts même le préservent de l'imitation stricte. Il a le culte de Beethoven, sans prendre pour guide et pour modèle la variation intellectuelle du grand solitaire. Il n'est pas sourd et ne le sera jamais. Sentimental à l'excès, il est le seul peut-être à qui l'on pardonne la sentimentalité, cette caricature du cœur, cette impudique avance de l'amour et des larmes.

L'excuse de Schubert est celle du jeune homme : comment lui en vouloir de se prodiguer ? Il s'offre, mais il a tant à donner. Il se dépense, mais il est si vrai de son fonds et si riche. Ses ardeurs sont bien à lui, son trésor est sincère. La forme classique convient aux mœurs de son art : l'honnêteté, l'expression chaste du sentiment, une habitude invincible de ne pas mentir, de ne pas faire la voix sublime et de ne pas aller dans l'expression au-delà de ses moyens. En peu d'artistes, on a mieux saisi que le cœur pense à sa façon, et que le génie musical crée ses idées et son intelligence en créant sa matière. Toutes les doctrines du monde, non pas même l'harmonie des sphères selon Pythagore et Kepler, ne valent pas musicalement un neuf et bel accord. Que les docteurs en fassent, plus tard, la théorie. L'artiste à la Schubert n'a pas besoin d'explication : son œuvre en a conscience pour lui. Elle porte sa propre culture et d'autant plus qu'elle est plus originale. Musicalement, l'harmonie et la sensation se confondent. Quel que puisse être le génie pensant du musicien et sa possession

apollinienne de l'art, le sentiment qui détermine le chant est toujours empirique.

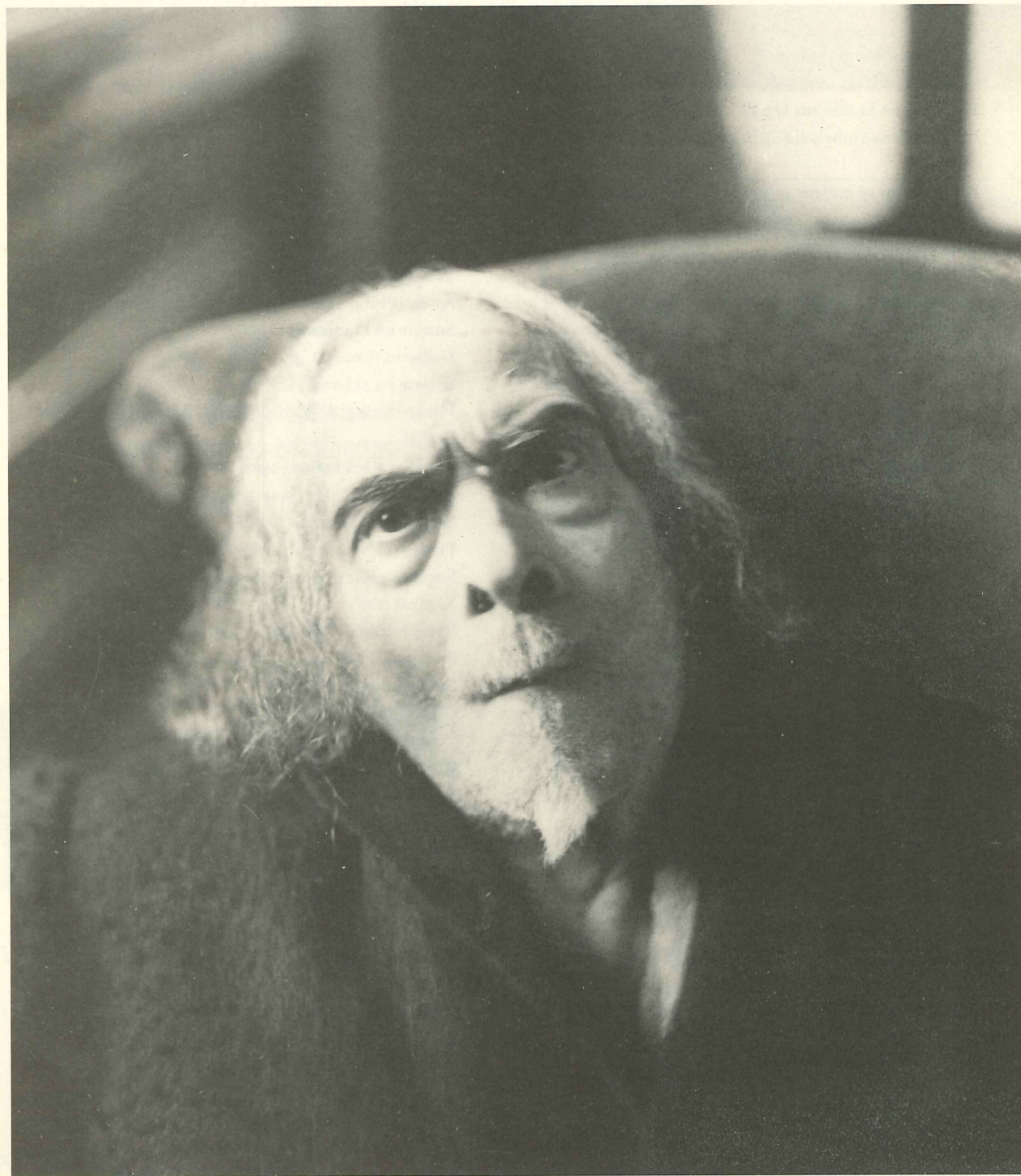
Là dessus, le pauvre « *Berli* », comme ses amis appelaient Schubert, ou le pauvre « *Schwammerl* », comme ils le nommaient encore, est l'exemple du pur musicien et nul en son temps plus que lui. Dans ces dernières œuvres, Beethoven rompt la forme classique, sans rien mettre de nouveau dans le

moule musical qu'il brise : il le fait seulement éclater sous la masse de la méditation lyrique et la densité du contenu intellectuel qu'il y introduit.

Schubert emplit d'une substance toute nouvelle les formes classiques où il se tient. Beethoven, tout original qu'il soit par la pensée et la grandeur d'âme est la fin de l'ancienne musique en tous les sens. Schubert, qui semble ne rien penser, plein d'un

sentiment original de l'art sonore, est une source vive de la musique nouvelle. Pour tout dire, symphonie ou quatuor, orchestre ou voix humaine, à qui entend les œuvres de l'un et de l'autre, il est éclatant que Beethoven était sourd et que Schubert le fut aussi peu qu'on puisse l'être.

A. S.



D. R.

André Suarès en 1948

Schubert : discographie essentielle

Pour se guider dans la masse des enregistrements disponibles. Il s'agit là tout ensemble des œuvres et des interprètes dont l'amateur ne saurait faire l'économie.

Quatuors vocaux profanes

Fischer-Dieskau, Ameling.../Moore (DG)

Fantaisie en fa mineur D 940

Emil et Elena Guilels (DG), Badura-Skoda/Demus (Auvidis)

Fantaisie en ut majeur pour violon et piano D 934

Kremer, Bashkerova (Philips), Pires/Sermet (Erato)

Impromptus (intégrale)

Zimerman (DG)

Impromptus opus 142

Lupu (Decca)

Impromptus opus 90

Pennetier (Thésis)

La belle meunière D 795

Wunderlich/Stolze (Eurodisc), Baer/Parsons (EMI),

Fischer-Dieskau/Moore (1972 DG)

Le chant du cygne D 957

Baer/parsons (EMI), Fischer-Dieskau/Moore (1969 DG),

Fischer-Dieskau/Moore (1963 EMI)

Lieder (intégrale pour voix d'homme)

Fischer-Dieskau/Moore (2x9cd DG)

Lieder choisis

Fischer-Dieskau/Richter (Orfeo)

Lieder choisis

Schwarzkopf/Moore (EMI), Schwarzkopf/Parsons (EMI)

Lieder choisis

M. Price/Sawallisch (Orfeo)

Lieder choisis

Fischer-Dieskau/Brendel (Philips)

Lieder choisis

Schwarzkopf/Fischer (EMI)

Lieder choisis

E. Schumann/pianistes divers (EMI)

Moments musicaux (intégrale des six)

Pennetier (Thésis), Brendel (Philips)

Moments musicaux D 780 1 à 3

Arrau (EMI Références)

Octuor D 803

Vienna Octet (Decca)

Œuvres sacrées

Sawallisch (3 et 4 CD EMI)

Œuvres vocales profanes (chœurs, ensembles...)

Behrens, Fassbaender.../Sawallisch (EMI)

Quatuor « La jeune fille et la mort » D 703

Quartetto Italiano (Philips), Amadeus (DG)

Quatuor en la mineur Rosamunde D 804

Hagen (DG), Quatuor Mosaïques (Auvidis),

Quatuor en sol majeur D 887

Kremer, Lockenhaus (CBS-Sony)

Quintette en ut D 956

Juilliard (CBS-Sony), Stern et Prades (Sony), Borodin

(Teldec), Archibudelli (Sony)

Quintette La Truite D 667

Serkin, Festival de Marlboro (Sony)

Sonate Arpeggione D 821

Rostropovitch, Britten (Decca)

Sonate en fa mineur D 625

Richter (1979, Olympia)

Sonate en la majeur D 664

Richter (EMI)

Sonate en la majeur D 959

Arrau (Philips), Serkin (CBS-Sony), Dalberto (Erato)

Sonate en la mineur D 537

Dalberto (Denon)

Sonate en si bémol D 960

Pludermacher (Lyrinx), Arrau (Philips), Richter (1972, Praga)

Sonate en sol majeur opus 78

Arrau (Philips, The Final sessions)

Sonate en ut mineur D 958

Planès (Harmonia Mundi), Lupu (Decca)

Sonates pour piano (intégrale)

Kempff (DG)

Symphonie n° 5 D 485

Brüggen (Philips)

Symphonie n° 8 D 759

Furtwaengler (1952 DG)

Symphonies (intégrale)

Concertgebouw/Harnoncourt (Teldec), Berlin/Böhm (DG)

Symphonies n° 8 et 9 D 759 et 944

NBC/Toscanini (BMG)

Symphonie n° 9 D 944

Furtwaengler (1951 DG, 1942 DG)

Trios opp. 99 et 100

Rubinstein, Heifetz, Feuermann (1941 BMG), Pennetier,

Pasquier, Pidoux (Harmonia Mundi), Beaux-Arts

(Philips), Istomin, Schneider, Casals (Sony)

Trois Klavierstücke D 946

Arrau (EMI Références), Dalberto (Erato)

Voyage d'hiver D 911

Fischer-Dieskau/Moore (1972 DG), Richter (avec P.

Schreier, Philips), Anders/Weissenborn (Acanta).

Wanderer Fantasie D 760

Richter (EMI), Arrau (EMI Références), Pollini (DG)

Sonate en ut « Reliquie » D 840

Richter (Philips)

J. D.

Les bonnes adresses de SYMPHONIA



6 Salons d'écoute

La Haute-Fidélité et la

Vidéoprojection sans compromis

ADHF

vous accueille du mardi au samedi, de 10 h à 12 h
et de 14 h à 19 h, le lundi sur rendez-vous.

6, rue du Pont-Vieux - 31300 Toulouse

Tél. 05 61 42 06 06



X P C

Edition discographique
Importation de catalogues

10, rue du Palais
34000 MONTPELLIER

☎ 04 67 66 02 85

Fax 04 67 60 65 64



Des produits uniques en un lieu unique !!!

YBA - REGA - M. LOGAN - WADIA - MICROMEGA - etc.

AMPL'HIFI
La Haute Fidélité

16, rue de la Monnaie - 34000 Montpellier
(prolongement rue J. Cœur, derrière cinéma Gaumont)
Tél : 04 67 60 70 50 - Fax : 04 67 60 81 60

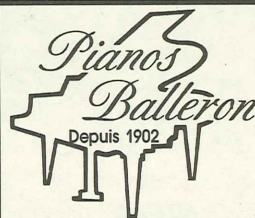


NORD-EST

SYNTHESE Tél : 03 88 63 61 21
2 rue du Rhin - 67240 BISCHWILLER

Nous sélectionnons ce qui se fait de plus musical.
Pour votre plaisir.

L'insoupçonnable potentiel musical exige une installation
à domicile. C'est gratuit et indispensable.



Artisan Restaurateur

Accords, réglages, harmonisation
Restauration complète ou partielle
Occasions restaurées et garanties
Pianos d'étude neufs. Devis gratuit

Atelier : 16, rue Jean Bologne
75016 PARIS - Télécopie : (1) 40 50 11 07

3611 ▶ Consultez LES PAGES ZOOM

(1) 46 47 93 12

Que vous soyez acheteurs ou revendeurs de matériel Hi-Fi, d'instruments de musique ou encore disquaires, notre nouvelle rubrique vous intéresse :

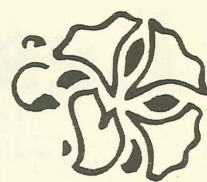
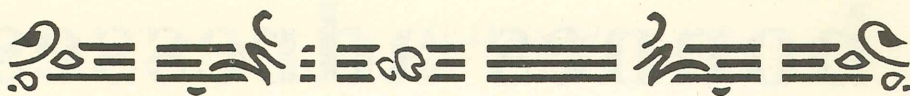
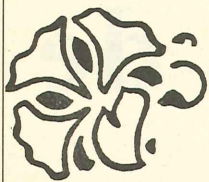
«Les bonnes adresses de SYMPHONIA»

Votre contact :

Isabelle DELANOE

Tél : 01 44 53 79 18

Fax : 01 44 53 79 20



LE DOSSIER

Schubert : la vérité et la douleur

par Jacques Drillon

Le quintette en ut de Schubert est sans doute avec les dernières sonates le miroir où l'on peut voir se refléter le visage du compositeur, qui nous regarde. Toute une histoire de la douleur, et de notre manière de la percevoir.

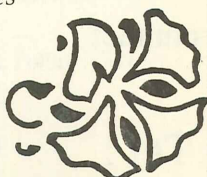
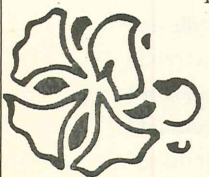
Combien sommes-nous, combien sont-ils à croire en une vérité toujours semblable, toujours identique et jour après jour plus forte du jour précédent, se nourrissant elle-même, se vivifiant de sa propre substance ? Fort peu, hélas ou dieu merci : nul n'est en mesure de discerner le meilleur du moins bon. Faute de Conscience, on se dirige comme on peut dans un monde de broussailles, trop heureux de trouver une clairière hospitalière, de sentir un rayon de soleil percer les buissons d'épines. On avance au jugé, vers l'est ou l'ouest, on recule, on cherche, on s'assied pour pleurer, on repart. Qu'un ami véritable est une « douce chose », qui me prend par la main (Schubert et ses amis : toute une morale.) On fait un bout de chemin ensemble. On part en tournée avec Michael Vogl, on écrit pour lui, voilà tout. Pendant l'automne 1819, Schubert joue souvent à quatre mains avec Joseph Huttenbrenner. Ils jouent Beethoven, l'ouverture d'*Egmont*, en fa mineur. Par jeu, Schubert s'enferme dans la chambre de Huttenbrenner, compose une autre ouverture en fa mineur (D 675), et note cette phrase : « *Ecrire en trois heures. N'en ai pas déjeuné !* » Schubert écrivait comme Sei Shônagon, au fond du palais de l'empereur, dans le Kyoto de l'an mil : suffisamment vite, suffisamment court pour que la création épouse les détours infimes, les variations imperceptibles d'un état intérieur. On ne sais pas si Proust était heureux, languissant ou exaspéré, le jour qu'il écrivit telle page de la *Recherche*. Tandis qu'on sait avec grande précision l'état de Schubert pendant la demi-heure qu'il mit à composer *Trockne Blumen*. La création atteste, sans jamais chercher à modifier la réalité, ni à en construire une nouvelle. A la rigueur, elle en adoucit la cruauté. Mais sa vertu thérapeutique est bien limitée, à la mesure, pour tout dire, du temps investi — lequel, chez Schubert, est toujours étreint par on ne sait quelle urgence, en tout cas pas celle qui poussait Proust, vers la fin de sa vie, à terminer son prodigieux monument romanesque — et de l'espace occupé.

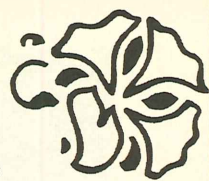
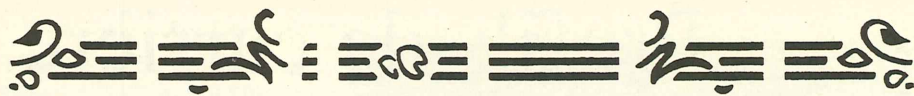
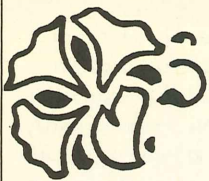
Ainsi, la vérité semble avec lui n'avoir pas de « fin », aux deux sens que la langue française accorde généreusement à ce mot : but et terme. Elle ne travaille à la construction d'aucun édifice, se contentant de se faire voir sous un jour constamment renouvelé. Dans le même temps, elle ne peut s'énoncer tout à fait, n'ayant ni prémisses ni conclusion ; la vérité, pour Schubert, ignore la démonstration, elle ne sait pas dire « donc ». Valéry écrira, quelque cent ans plus tard : « *Tantôt je pense, tantôt je suis.* »

Certains verront dans ce renoncement une illustration de ce qu'est la lâcheté. C'est qu'ils ont des raisons d'exister ; une vérité à défendre les garde de tout écart vers le contingent ; le monde, pour eux, est à conquérir, leur ennemi (rival) doit être abattu. D'autres n'y verront que l'énoncé pur et simple de la condition humaine, de l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvons de transformer l'ordre des choses, de choisir ce que doit être notre vie, puisque la vie choisit de faire de nous ce que nous sommes. Chez Beethoven, père spirituel de Schubert, la vérité ne va pas de soi. Le chemin qu'il emploie pour la conquérir est fait de multiples coudes ; mais enfin, il avance. La température d'un convalescent ne rejoint pas toujours les 37° par un seul réajustement : elle y parvient par à-coups successifs, en suivant une courbe en dents de scie.

Témoin les deux dernières œuvres qu'il a laissées pour le piano : la *Sonate op. 111* et les *Variations Diabelli*, qui s'opposent avec toute la violence possible : la sonate est un monde clos et dense, les variations un éclatement total de la structure. Les derniers quatuors attendent aussi cette lutte primitive, le prix de la vérité. [...]

Il est évident que Beethoven en a pleine conscience. Ces coups de barre, il les donne délibérément. Métaphysicien puissant, il sait poursuivre ainsi un ordre supérieur. Et toujours il domine, toujours il contrôle les changements de direction. Il lutte avec un vent contraire et tire des bords. Tandis que Schubert dérive. Il n'est pas ce puritain de la contradiction, à la grecque, qu'est Beethoven. Il n'est pas un dialecticien. Renonçant à toute idée d'anabase, sans port d'attache, le *Wanderer* se laisse pousser par les vents, consentant à n'aller point vers son but, à se rendre où il ne voulait pas aller. Abandonner une destination ne le gêne pas ; revenir à la première non plus. Schubert, s'il était un philosophe, sortirait de Diderot : ses pensées, ce sont ses catins.



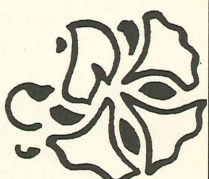
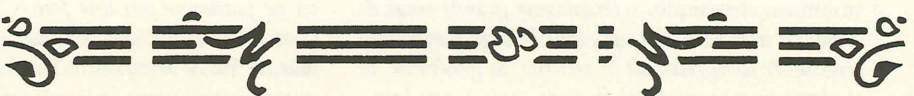
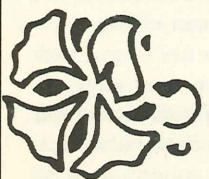
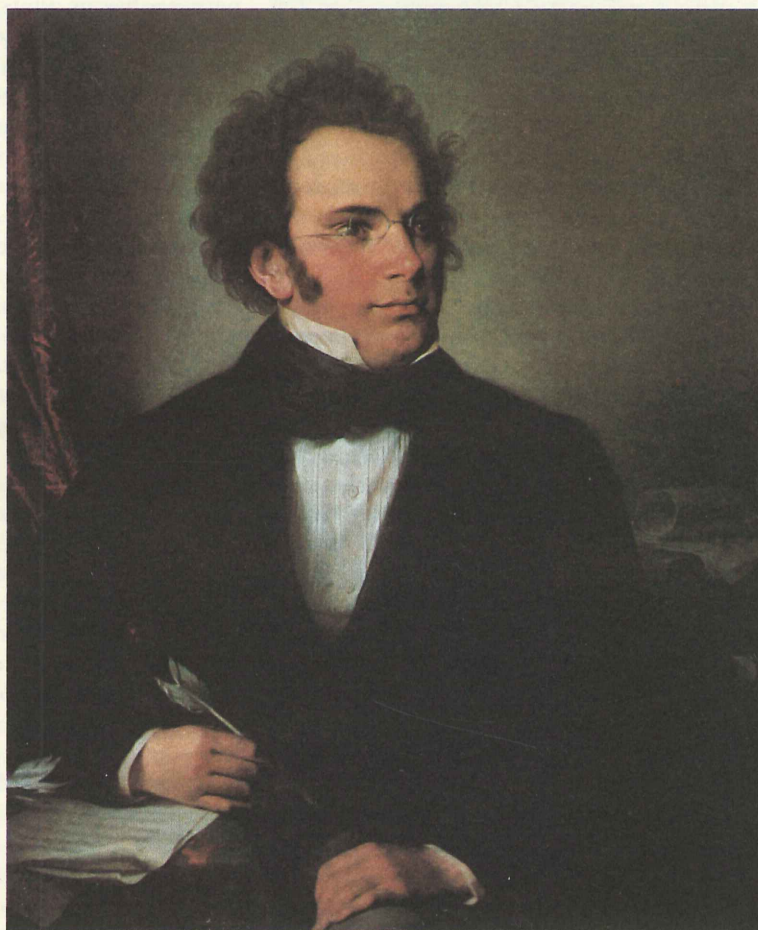


Beethoven a organisé sa révolte, aspirant avant tout à marquer la douleur d'un sceau qui lui fût propre, et qui résistât à l'épreuve du temps. Dans *Le gai savoir*, Nietzsche écrit : « Elle [la volonté d'éternisation] peut aussi bien être la volonté tyrannique d'un être affecté d'une grave souffrance, luttant, torturé, qui aspire à donner le caractère contraignant d'une loi universelle à l'idiosyncrasie même de sa souffrance, à ce qu'elle a de plus personnel, de plus particulier, de plus étroit, et qui, en quelque sorte, tire vengeance de toutes choses du fait même qu'il grave en elles son image, qu'il les marque au fer rouge de son image, de l'image de sa torture. » La douleur de Schubert n'est pas marquée de mon sceau : elle et lui se confondent, passent au travers du temps, et nous parviennent sans qu'il ait été nécessaire pour le second d'identifier la première comme Sa Douleur, et de la frapper à son effigie. La douleur de Schubert n'a point servi de modèle aux métaphysiques à venir. Nul n'a songé jamais à lui consacrer de savantes gloses : elle est trop petite, elle est trop grande. Elle est trop mince, elle est trop absolue. Elle n'est pas un modèle, elle est la douleur faite

homme. Il est vrai que les grands moments de souffrance qu'il est arrivé à Schubert de vivre, tels qu'ils nous sont parvenus au travers des œuvres qui en témoignent, apparaissent au cœur de pièces dont certaines sont devenues célèbres (quintette en ut, sonates en la, en si bémol, trios) et qui passent à plus d'un titre pour les plus fidèles images de ce que l'homme ne peut éprouver d'atroce. Mais il est vrai que la douleur de Schubert est, tout aussi bien, située hors de l'œuvre. Que, si elle est indicible dans ces quelques pièces qui l'ont posé comme « l'homme souffrant », parce qu'elle est consubstantielle à l'homme, à nous, et que, par conséquent, on ne peut en parler, elle est autant dans le fait de se taire que de dire.

Comme dit Nietzsche, Schubert était de ceux « qui souffrent d'un trop peu de vie, et qui exigent de l'art et de la philosophie le calme, le silence, la mer lisse, ou bien alors l'ivresse, la convulsion, l'étourdissement ». Qui escomptent, qui espèrent, plus qu'ils n' « exigent »... Et ce qui amène le silence, plus sûrement que l'art, c'est le mutisme !

Extrait de *Schubert et l'infini*, (ActesSud).



Profils de carrière : Pierre Amoyal



Il est toujours intéressant de comprendre comment un musicien passe des bancs du conservatoire aux loges des plus grandes salles du monde. Ce mois-ci, c'est notre violoniste national qui raconte de quelle manière il s'y est pris.

Il avait sept ans, jouait « gentiment » du piano depuis quelques années, jusqu'au jour où, dans l'appartement de ses parents, en banlieue parisienne, il écouta le concerto pour violon de Tchaïkovsky interprété par Jasha Heifetz. Pierre Amoyal en fut bouleversé, au point d'entrer un an plus tard au conservatoire de Paris et de délaisser le piano pour le violon. Sa vie de musicien démarrait. « *Le destin, on le façonne, dit-il aujourd'hui, à 45 ans. Il faut un minimum de don mais ce n'est qu'une entrée en matière. J'ai de moins en moins de vénération pour le talent, l'homme est plus important. Une carrière, c'est aussi 5% de chance et 50% de personnalité, si l'on considère que la personnalité attire la chance.* »

La chance lui apparut dans sa dix-septième année. Jasha Heifetz séjournait alors en France, et auditionnait des débutants. Pris au dépourvu, l'adolescent se présenta tout de même devant l'homme qui, dix ans auparavant, avait orienté sa vie. Deux heures durant, il se surpassa, devant un visage impassible et sévère. « *J'ai joué des tas de choses, certaines que je connaissais, d'autres non, raconte-t-il. Heifetz faisait là un test très bizarre. Je crois qu'il mettait non seulement à l'épreuve mes qualités de musicien mais aussi mes nerfs, pour savoir si je supporterais ce qu'il allait me faire subir.* »

Pierre Amoyal songeait alors à rejoindre David Oïstrakh, qui l'attendait au conservatoire de Moscou. Heifetz balaya ses projets. En lui proposant de devenir son élève et de le suivre aux Etats-Unis, il détournait ainsi l'« enfant prodige » de la voie plus académique des concours internationaux que lui réservait le violoniste soviétique. « *J'avais une grande envie de travailler avec Oïstrakh, qui était l'image parfaite du professeur. Il représentait la sécurité, la générosité, la chaleur humaine. Heifetz, lui, était légendaire,*

frigorifiant et inaccessible, mais je l'ai choisi parce qu'il m'inquiétait davantage. Ce fut ma grande rencontre, à l'âge où l'on a tout à apprendre. »

Alors qu'il vivait jusque là « *comme un petit homme couvé par sa maman* », le jeune musicien se trouva du jour au lendemain arraché à sa vie de famille. « *Le contraste était si fort ! Je savais que si je supportais cela, je serais armé pour faire face à ce que j'imaginais être une carrière* » Installé dans une minuscule chambre de Los Angeles au pied des collines de Hollywood, Pierre Amoyal rencontre Heifetz deux fois par semaine, et travaille dix heures par jour. Face au maître, les 50 % de personnalité ne sont pas superflus : « *Tout le monde avait envie d'apprendre avec lui, mais après une séance, les musiciens décrochaient (1). Avec Heifetz, c'était comme passer un concours international deux fois par semaine. Un jour où je venais de jouer devant lui la Chaconne de Bach, il s'est fendu d'un sobre : " J'ai entendu pire. " Je suis rentré chez moi et j'ai pleuré de joie.* » Pierre Amoyal prend aussi auprès d'Heifetz des leçons de carrière : « *Ce qui comptait pour lui, ce n'était pas combien de temps j'allais mettre à devenir un violoniste international, mais combien de temps j'allais le rester. Il avait décidé que je ferais une carrière. J'ai rempli mon contrat. Il m'a tellement éduqué qu'aujourd'hui encore j'ai l'impression de poursuivre mon dialogue avec lui.* »

A cette même époque, Sir Georg Solti, alors directeur de l'Orchestre de Paris, fait irruption dans sa vie. Chargé de repérer les futures gloires françaises, le chef désire entendre le jeune violoniste. Immédiatement conquis, Solti le parraine, et partage avec lui son public parisien pour une série de concerts. Tout s'enchaîne pour Pierre Amoyal. Il découvre peu de temps après avec Boulez le répertoire du XX^e siècle auquel Heifetz ne l'a pas sensibilisé, et avec Maazel, Ozawa et Dutoit, le public international, ce label indispensable pour une reconnaissance nationale.

Dans le dialogue imaginaire qu'il poursuit avec Heifetz, mort en 1987, Pierre Amoyal puise une résistance physique et nerveuse hors du commun, proche de celle des sportifs de haut niveau. « *On permet à un joueur de tennis d'avoir une entorse, mais on ne pardonne pas une fausse note à un musicien. C'est inhumain. Dans ce métier, plus on est normal, plus on fait de sacrifices.* » Le violoniste passe ainsi quelque trois cents jours chaque année loin de sa

femme et de ses deux filles. Leslie, sa compagne, est progressivement devenue sa principale collaboratrice ; elle est le lien entre Amoyal et ses agents, et organise elle-même les déplacements de son mari, pour limiter ses transits dans les aéroports. « *Psychologiquement elle m'aide beaucoup. C'est un repère auquel je peux m'accrocher, même très loin.* »

Quant aux agents, ces conseillers techniques et juridiques dans leurs pays respectifs, ils ne donnent à sa carrière aucune orientation professionnelle. Leur service est coûteux — de 10 à 20% des cachets — et indispensable. Les cachets se négocient au coup par coup, selon des barèmes confidentiels. « *Je ne me brade pas, mais je ne fixe pas non plus des tarifs extravagants, en me disant que ça passera une fois sur dix.* »

Les tournées se succèdent selon un scénario identique : trois heures de travail chaque matin, de neuf heures à midi, suivies d'une heure de course à pied ; une heure de répétition l'après-midi afin de préparer le concert du soir, et davantage s'il s'agit de musique de chambre ; et vingt minutes d'une sieste rituelle pour « *déconnecter* ». Le reste de l'année, Amoyal vit en famille en Suisse, à Bougy-Villars, un village de vigneron où il s'est lui-même initié à l'œnologie.

A chaque retour de voyage, il commence par consacrer quelques journées à ses filles, « *pour rattraper l'irréparable* ». Il s'est d'ailleurs juré, depuis la naissance de l'aînée, de décliner toute proposition de concert le jour de Noël. Il travaille six heures par jour, et transmet ce qu'il a appris d'Heifetz à cinq élèves du conservatoire de Lausanne. De temps à autre, il offre quelques sonates, comme il l'a fait au Havre pour l'UNICEF, ou au Théâtre des Champs-Élysées, pour la commémoration du martyr juif.

S'il vit en Suisse, ce n'est pas, dit-il, pour bénéficier d'une fiscalité avantageuse. « *C'est le pays le plus pratique pour un artiste. J'y étais venu à douze ans donner un concert et je savais déjà que j'y vivrais un jour. Tout est fait ici pour que les obstacles soient levés. Je passe ma vie dans les avions, je ne peux pas me permettre d'être bloqué par une grève et cela n'arrive jamais en Suisse. C'est le côté positif de la Suisse, mais il y en a de moins bons...* »

Depuis les sonates pour violon de Brahms, son premier enregistrement, Pierre Amoyal a sorti 25 disques, parmi lesquels les sonates de Fauré avec Pascal Rogé, le *Concert* de Chausson et la sonate de Franck avec le Quatuor Ysaÿe et Pascal Rogé. « *Dans la première partie de la carrière, le disque sert de carte de visite pour obtenir des concerts. Ensuite, le plus grand plaisir est de choisir sans tenir compte des intérêts commerciaux des maisons de disque.* » La notoriété lui offre ce luxe rare. En 1994, il a ainsi publié avec l'Orchestre national de France de Dutoit le *Concerto grégorien* de Respighi, totalement inconnu du grand public, jamais édité auparavant. Et la même année, *L'arbre des songes* de Dutilleux.

A l'écoute d'autres musiques, Pierre Amoyal exprime volontiers son admiration pour Anne-Sophie Mutter ou Vadim Repin : « *Nous sommes*



C. Voigt

comme des pilotes de Formule 1. On connaît la difficulté, alors on se respecte. Ce qui m'agace parfois, ce n'est pas le succès d'un autre mais le goût du public. Je n'aime pas voir disparaître les valeurs auxquelles je crois depuis mes débuts. »

Le plus insolite est que Pierre Amoyal ait pu rejoindre le cénacle des virtuoses tout en fidélisant un public populaire. Cette particularité, il la doit au vol de son stradivarius, survenu en 1987. Le fameux « Kochanski », qu'il ne délaisse que pour son son violon d'étude, fut finalement son meilleur agent. « *Je n'aurais pas pu trouver mieux. Cet événement m'a mis en contact avec un public que je n'aurais pas rencontré si tout cela n'était pas arrivé. Ceux qui regardent le journal télévisé de Bruno Masure sans avoir jamais fréquenté une salle de concert ont vu un beau jour ce visage déconfit que je devais avoir. Quand on a retrouvé le violon quatre ans plus tard, les gens ont été bouleversés par le dénouement. Le contact était établi.* »

Il ne s'est jamais rompu. A travers le spectacle qu'il présente depuis 1992 avec le clown Buffo (de son vrai nom Howard Butten), il continue de « *démocratiser la musique classique en douceur* ». « *J'avais besoin de quelque chose qui montre que la musique ça n'est pas seulement aller sur scène jouer un concerto.* » Jasha Heifetz avait pressenti que Pierre Amoyal ferait une carrière remarquable. Il ne se trompait pas. Mais il n'avait sans doute pas imaginé que son unique disciple français accepterait un jour qu'un clown lui peigne le nez en rouge au cours d'un récital.

Anne Crignon.

(1) Jacques Drillon est le Heifetz du journalisme.

PHILOSOPHIE

PAR CLÉMENT ROSSET

L'objet musical (fin)

Musique et répétition (suite)

AVANT D'ESQUISSEUR UNE INTERPRÉTATION de cet effet de reconnaissance musicale [voir « *Symphonia* » n°16], je voudrais préciser ceci : que cet effet, si saisissant soit-il, n'est pas pour autant à mes yeux le seul effet musical, ni même le principal. Je placerais par exemple avant lui le pouvoir jubilatoire de la musique ; et, sur un plan d'égalité, son pouvoir d'évocation du passé personnellement vécu, pouvoir éprouvé et décrit par tous (« *Rien ne ressuscite le passé aussi vivement que les sons* », comme le dit un personnage de Tolstoï). Mais les remarques présentes ne visent qu'à élucider en partie le pouvoir musical de suggérer, au-delà des éventuels relents de passé, une sorte de connaissance *a priori* de toute existence en général.

Pour comprendre ou essayer de comprendre l'impression de « déjà connu » suscitée par l'écoute musicale, il faut se rappeler d'abord que la musique, à la différence de tous les autres arts, présente ce caractère singulier d'être absolument inexpressive, comme le disait Stravinsky et plusieurs avant lui. Cette « inexpressivité » de la musique ne doit pas être comprise comme dépréciation de l'effet musical, tout au contraire : elle signifie seulement que la musique n'est l'expression d'aucune réalité autre qu'elle-même, à la différence par exemple de la peinture qui a toujours maille à partir, qu'elle soit figurative ou non, avec le jeu des formes et des couleurs observables dans la réalité. On pourra objecter qu'il y a des sons dans la nature, dont s'inspire le musicien, tout comme il y a des formes et des couleurs, dont s'inspire le peintre. Sans doute ; mais la différence décisive tient à ce que le peintre (et d'ailleurs tout artiste, le musicien excepté) passe par l'intermédiaire de modèles « mondains » qui s'interposent entre son art et le fait brut de la couleur et de la forme, alors que le musicien passe directement du son brut au fait musical, sans avoir à passer par le détour du monde. Entre la toile la plus « abstraite » et la réalité observable sous telle ou telle condition il y aura toujours plus de rapport qu'entre la musique la plus « descriptive » et cette même réalité en tant que simplement audible. On est donc en droit de parler d'une relative « autonomie » de la musique par rapport aux autres arts (comme par rapport à toute réalité, dont ces arts témoignent d'une façon plus ou moins directe). Toute la question est ici de déterminer en quoi cette indépendance de la musique contribue à cet effet de « déjà connu » ou de « déjà vu » propre à l'expressivité musicale. Compte tenu de ces prémisses, on s'attendrait plutôt à une issue inverse : en tant que réalité autonome la musique devrait nous suggérer du jamais vu et du jamais connu ; mieux encore : du jamais entendu, à proprement parler de l'« inouï ».

Or il se passe que l'étrangeté de la réalité musicale par rapport à la réalité du monde aboutit au contraire à rendre plus sensible que jamais la réalité banale et quotidienne dont la musique provoque, par un effet d'éclairage indirect, une prise de conscience saisissante. Cet éclairage du réel par l'intermédiaire de la musique peut me sembler-il s'expliquer aisément. Ce qui caractérise la musique, par rapport aux autres arts, c'est le prodige d'une existence

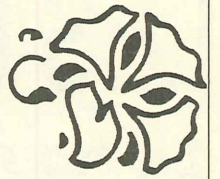
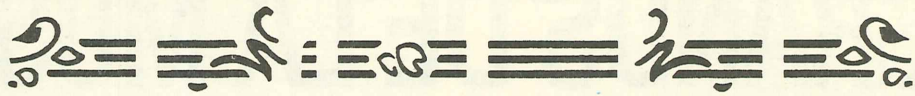
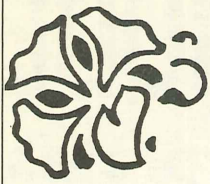
issue de rien et ne s'inspirant d'aucun modèle. Ce qu'il a ainsi de prodigieux dans la musique c'est d'abord et simplement qu'elle *existe*. Mais il se trouve que ce prodige de l'existence est *exactement le même* dans le cas de la réalité en général. Voilà justement pourquoi la musique en sait si long sur le réel : pour être taillée dans la même étoffe. Elle est une démonstration d'existence à l'état pur qui vaut pour toute existence et rejait tout naturellement sur l'existence du monde. A l'instar du Dieu de Descartes elle est une confirmation et une garantie de la réalité des choses : si la musique existe, alors il est donc vrai que le monde existe. En ce sens la musique rappelle impérativement à un sentiment du réel généralement usé et affaibli par l'habitude, rogné jour après jour par l'expérience quotidienne. Son omniscience, son savoir si sûr de toute réalité qu'il semble parfois figurer une sorte de voyance prophétique et fatale, se résume en somme à la connaissance du verbe « exister » : de ce qu'il y a à la fois de violent, de singulier et d'irréfutable dans toute existence.

C. R.

© Ed. de Minuit.



D.R.



Les autoportraits

Tremblement de terre très doux *

par François Bayle, compositeur

Ce sera donc – ce sismogramme – un anti-portrait. (Les photos bougées d'un immigré clandestin ?)

Je commence en des lieux lointains, par un grand point d'orgue dans l'ailleurs, rempli de micro-climats. Madagascar, les îles Comores, les Hauts-Plateaux. Formation extra-scolaire et non-ordinaire.

L'enfant plutôt sauvage brusquement arraché aux tropiques et aux journées autodidactes se retrouve pensionnaire dans un lycée bordelais. Après-guerre et tickets de pain. Camarades (taquins), livres (opaques), professeurs (abscons), horaires (de prison), le garçon fait de la résistance. Un espace invisible s'ouvre à lui : le monde des sons, par la radio des petits postes à galène sous le traversin, la nuit. Le jour offre d'autres joies, les premiers 78 tours à manivelle et à aiguilles en bois. La magie de l'espace d'écoute, est-elle la première figure, celle du temps dispersé-retrouvé ?

L'ado bac en poche ne tient pas longtemps en province. Tenté par le temps libre que laissent les études universitaires, vite interrompues de désirs contradictoires, le voilà bientôt à Paris, en recherche. Un peu plus tard, parce que marié et père, il lui arrive d'être instituteur, métier choisi aussi pour le temps disponible, qui lui permet de s'asseoir plusieurs fois par semaine dans la classe de Messiaen, comme « auditeur », bien sûr.

En passant vite sur ces photos d'autrefois (ces scènes où je tente de cerner mon défaut d'origine), on peut suivre le personnage, toujours en quête d'auteur, s'essayant. La chance le met sur le chemin de Stockhausen, jeune et magnétique, au parcours atypique, lui aussi. Révélation. Puis lui offre le choc de Schaeffer, troublant, au discours contraire. Confirmation. Intenses, déterminantes secousses.

Tout au long de son exploration, il s'est senti en terre étrangère, avec une boussole différente, indiquant ce point lointain d'un pays plus grand : le reste du monde. Et sa propre musique à venir. Figure de l'espace, et du lien des lieux. De naissance et d'instinct il en sait beaucoup sur le langage des bruissements, la langue générale. Il écoute cette pulsation magnétique qui l'enveloppe d'images et de sons, synchrones et décalés, montés cut ou mixés épais, disparaissant-réapparaissant-tournoyant, martelant ou glissant, en stries désaccordées et pourtant harmonieuses, comme ces couleurs dans l'air qui se jouent librement sur les contours nets et sans

forme des nuages, dans le grand bain de sang quotidien et continu du soleil couchant, à tout instant quelque part. (*L'expérience acoustique*, 1970-72).

Voilà la musique sans nom qui le hante et qu'il produit, le portrait qu'il en offre dont il n'est que le porteur sans titre, un anonyme messenger (parmi d'autres nombreux). Des machines dangereuses, à émettre la conscience, à asservir, à « parler haut » pour faire taire et semer la peur passive, lui, d'autres, veulent se servir pour en inverser le processus. Pour saisir l'espace des objets temporels, des niveaux de réalité, des trous de mémoire. Pour écrire, avec la fixité précise du récit, (la même que celle des livres, du cinéma), le projet de musique qui chanterait l'époque, apprivoiserait ses monstres.

« Humaniser les forces du cosmos » (Bachelard). Recommencer, à l'âge électrique. (*Son-vitesse-lumière*, 1980-83) Ainsi sur sa technique musicale veut-il avertir son « auditeur-modèle » : il s'agit d'une autre démarche, à partir d'objets ou de gestes fictifs, d'images, traces, empreintes ou contours acoustiques, produits pour être tissés en couches, coupés, articulés ou fusionnés entre eux. Il s'agit de leur organisation précise en vue d'un système d'écoute différent, pensé comme le flux d'un film. Ou du désir. (*Théâtre d'ombres*, 1987-89)

Cette procédure ne peut s'exercer que depuis que des outils permettent de former, fixer, retenir, déformer à volonté les organismes sonores et ainsi définir de nouvelles conditions d'existence aux figures musicales pensées et perçues, entr'aperçues.

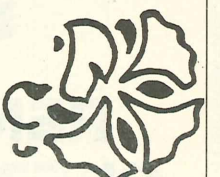
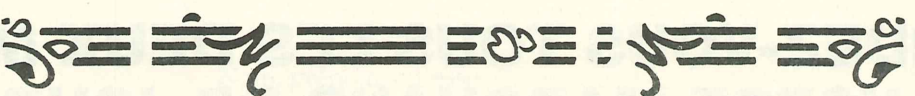
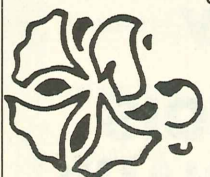
Ces figures ne contredisent pas la pratique musicale antérieure. Elles incluent les données de la polyphonie ou du rythme mais en étirent les possibilités dans un espace et un temps de mémoire infiniment déployés. L'expérience du réel y est retrouvée. (*La main vide*, 1996) C'est à elle que l'auditeur va se repérer, ces signes de vie vont réveiller sa vie profonde, révéler sa pensée perceptive...

Où est-il, qui est-il celui-là qui se dessine en creux à travers son bruiteux projet ?

Un incident technique : un pré-écho.

F. B.

* Ce titre, qui fait référence à Max Ernt : *Un tremblement de terre fort doux*, forme avec *La fin du bruit* et *Toupie dans le ciel* le triptyque *Erosphère* – 1980.



LES GRANDS DE LA MUSIQUE

Le nouveau magazine des grands interprètes



Ermitage vous offre les chefs-d'œuvre de la musique dans les plus grandes interprétations, et à un prix imbattable.

Ce mois-ci :

Arturo Benedetti Michelangeli

Beethoven, Chopin, Debussy

**RENDEZ-VOUS TOUS LES DEUX MOIS
CHEZ VOTRE MARCHAND DE JOURNAUX**

ABONNEZ-VOUS À SYMPHONIA

Trois formules s'offrent à vous :

Deux ans (22 n^{os} + 22 CD) : 910 F, au lieu de 1298 F, achat au numéro, soit 30 % d'économie.

Un an (11 n^{os} + 11 CD) : 519 F, au lieu de 649 F, achat au numéro, soit 20 % d'économie.

Six mois (6 n^{os} + 6 CD) : 318 F, au lieu de 354 F, achat au numéro, soit 10 % d'économie.

COUPON À COPIER

et à envoyer à la rédaction, 10 rue de Louvois 75002 Paris.

Oui je désire m'abonner à Symphonia pour deux ans - un an - six mois.

- Je joins un chèque à l'ordre d'Ermitage SARL.

- Je préfère régler par carte bancaire :

n° carte :

expire fin :

signature :

Nom, prénom, adresse :

ANCIENS NUMÉROS : 59F, sauf le n°1 (29 F) + 9 F de port, l'un.

Oui, je désire commander d'anciens numéros :

- Je joins un chèque à l'ordre d'Ermitage SARL.

- Je préfère régler par carte bancaire :

n° carte :

expire fin :

signature :

Nom, prénom, adresse :

POINTS D'INTERROGATION DANS FROBERGER



par *Gustav Leonhardt*

Les écrits du grand musicien hollandais sont rares, et précieux. La lumineuse intelligence qui les parcourt est de celles qui persistent longtemps dans l'esprit. « L'éclair me dure », dit René Char. Cela va droit, cela va directement au but, cela est juste et beau. Dans un volume intitulé Musicus perfectus, recueil d'hommages à Luigi Ferdinando Tagliavini, organiste, claveciniste et musicologue italien « prattico e specolativo », Leonhardt se pose quelques questions sur la manière de jouer certains passages de Froberger.

Un article qui ne mène à aucune conclusion, à qui oser le dédier, sinon à un ami lui-même musicologue productif, mais qui est aussi, de surcroît, un artiste ? Car un artiste a bien, de temps à autre, la faculté de camoufler les incertitudes de sa raison sous une certitude éphémère de son cœur ; mais à son instrument, et non à sa table. J'espère donc pouvoir compter sur l'indulgence de cet ami si ce travail fait à ma table ne débouche pas sur des résultats extraordinaires.

Je voudrais simplement aborder ici, encore une fois, un point (!) qui n'a d'ailleurs nullement été négligé ; il s'agit à vrai dire d'une spécialité de Froberger, et la meilleure définition qu'on en puisse donner est l'exemple 1. La question qui se pose est la suivante : le rythme pointé doit-il être pris à la lettre (et donc joué de manière spirituelle, incisive), ou n'indique-t-il que la souplesse d'un rubato qui rattraperait peu à peu le retard pris sur la première note ?



Ex. 1

Mais pourquoi ce point prête-t-il, en soi, à discussion ? Ne sommes-nous pas ici devant une notation claire, qui a plutôt donné qu'évitée du travail à celui qui tenait

la plume (à l'inverse de la plupart des conventions de notation, qui reposent justement sur le principe de la simplification – ou de la paresse) ? Nous manquons de sources parallèles qui, grâce à des divergences dans la notation de cette figure (présence ou non du point), inviteraient l'exécutant actuel à la vigilance (à moins que l'on ne veuille bien considérer l'exemple 2 comme tel :



Ex. 2

la première version correspond à l'autographe de la mesure 3 de la Toccata 2 de Froberger, la deuxième à la même mesure dans la notation, entre autres, du manuscrit Bauyn ; voir aussi, ci-dessous, l'exemple 5). Ce ne sont donc en fait que des raisons musicales qui poussent les exécutants d'aujourd'hui à contester la légitimité d'une lecture littérale, et souvent avant même de connaître la notation et l'explication de Nivers (voir ci-dessous), qui s'en écartent tout de même passablement.

Pour faire avancer les choses, je voudrais relever le défi et dire, en tant que musicien, que l'exemple 1 me paraît convaincant interprété comme un « rubato » (c'est-à-dire sans rythme pointé perceptible), pour les raisons suivantes :

- a) le passage se trouve dans une pièce qui se joue « librement » ;
- b) la première note a davantage de poids pour des raisons métriques ;
- c) il s'agit d'un trait, ascendant ou descendant, comportant au moins huit doubles croches (les deux premières étant notées croche pointée double croche).

Ce qui ne veut pas dire que le musicien d'aujourd'hui n'ait pas, occasionnellement, à pousser plus loin ses hypothèses. Une notation comme l'exemple 3 (par exemple, Froberger, *Toccaten 1, 3, 10, D.T.Ö **.) indique-t-elle un rubato, c'est-à-dire ici une accélération progressive après l'hésitation ini-



Ex. 3

tiale (avec la demi-mesure comme unité métrique) ?
Ou faut-il n'interpréter que comme un rubato flexible une figure brève telle celle de l'exemple 4, sur le troisième temps de la mesure 26 (ou le quatrième temps de la mesure 28), dans le *Lamento sur la mort de Ferdinand III* ?



Ex. 4

Autant de suppositions audacieuses que viennent alors refouler notre raison ou notre respect : il n'est tout de même pas exclu qu'un compositeur note, de temps à autre, exactement ce qu'il veut entendre jouer ? (On pourrait imaginer deux attitudes de la part des compositeurs. D'un côté : *Faut-il donc vraiment tout leur expliquer, à ces benêts ?* de l'autre : *Que puis-je faire de plus que noter le résultat que je veux obtenir ? Peut-être faut-il faire remarquer aux ânes savants qu'une double croche est une double croche ?*) Et des raffinements comme ceux de l'exemple 5 (Froberger, *Blancrocher*, mes. 8 et 9 ; J. Christoph Bach, *Praeludium* en mi bémol majeur ; Pachelbel, *Fantaisie* en mi bémol majeur) ne sont-ils pas convaincants aussi lorsqu'ils sont joués à la lettre, avec leur contraste, en miroir ?



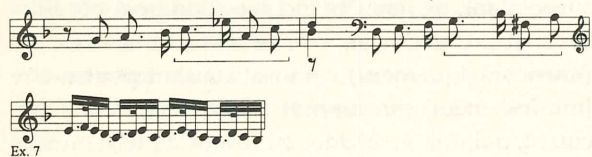
Ex. 5

Revenons à l'exemple 3 : avons-nous encore la même attitude face à des passages comme celui de l'exemple 6 (Froberger, *Plainte* ; H. L. Hassler, *Toccata* 5) où, contrairement, peut-être, à ce que nous avançons plus haut, le prétendu rubato n'en est pas un, et où le trait est d'abord freiné pour s'accélérer de nouveau vers la fin ?



Ex. 6

Ou face à des passages comme l'exemple 7 (Frescobaldi, *Canzona* 4 de 1627, deuxième moitié de la mesure à chaque fois ; Froberger, *Capriccio* 7, *D.T.Ö.*), où un rubato stéréotypé donnerait un mal de mer insupportable (de plus, il s'agit de passages où le travail motivique supporte très mal une exécution de caractère « improvisé ») ?



Ex. 7

De même, dans l'exemple 8 (Frescobaldi, *Toccata* 4 de 1615 ; cf. *Capriccio* 4, conclusion) :



Ex. 8

On ne peut pas non plus sacrifier la danse sur l'autel de la prétendue liberté : voir à ce sujet l'exemple 9 (Frescobaldi, *Gagliarda* ; Storace, *Passacagli*).



Ex. 9

Dans ses publications pour orgue de 1665 et de 1675, Nivers utilise plusieurs fois la notation donnée à l'exemple 10, mais sans qu'elle revienne jamais de façon systématique.



Ex. 10

S'il nous laisse ici sans aucune explication, il est plus clair dans ses *Motets* de 1689 (faut-il croire que les organistes ont vraiment moins besoin d'indications que les chanteurs ?) : « *Le point après une double croche [sans que la note suivante soit notée comme une triple croche] ne fait que l'augmenter un peu, en diminuant les autres suivantes à proportion* ». N'est-ce pas ici justement notre subtil « rubato » ? Chez les Français du XVII^e siècle, de telles indications sont rares ; il en va de même chez les Espagnols. La notation de l'exemple 11, que l'on trouve çà et là chez Louis Couperin (Pavane), s'efforce sans doute de rendre une exécution de ce type, cette fois avec la barre raccourcissant la deuxième note.



Ex. 11

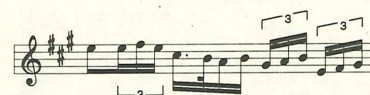
Mais on trouve aussi des cas où la notation du rythme est si complexe et variée, comme à l'exemple 12 (Correa, *Tiento* 59), 13 (Storace, *Passacagli* en *la*) ou 14 (Suite en *la* majeur du jeune Bach, *Air pour les trompettes*), que seule une exécution exacte est à même, me semble-t-il, de mettre en valeur cette curieuse diversité.



Ex. 12



Ex. 13



Ex. 14

Pour comparer, prenons encore l'exemple 15 (Preston, *Almain*, dans *Melothesia*) : doit-on vraiment jouer ceci à la lettre ?



Ex. 15

Tournons-nous maintenant vers Weckmann : si l'on peut pencher pour un « rubato » dans des pièces de style libre comme les exemples 16 (Toccata 5) et 17 (Toccata 8), ainsi éventuellement que dans le passage libre qu'est la mesure 18 de la Canzon 10, en revanche, dans les exemples 19 (« *Komm heiliger Geist* », verset 2) et 20 (premier « *Gelobet seist du* », verset 4), cet artifice me plairait moins.



Ex. 16



Ex. 17



Ex. 18



Ex. 19



Ex. 20

Personne n'ira contester, j'espère, qu'un cas comme l'exemple 21 (Tomkins, *Pavan of 3 parts*) doit sans doute se jouer à la lettre, du fait de la régularité du tempo et de la dignité du caractère ; de même, le subtil passage de Froberger cité à l'exemple 22 (Toccata 10, *D.T.Ö.*), qu'on trouve aussi dans Salvatore, exemple 23 (Canzona 1). Peut-être sera-t-on même d'accord pour considérer, dans l'exemple 24 (Froberger, Suite 14, *D.T.Ö.*, mes. 16, qu'on ne connaît que d'après des sources de seconde main, il est vrai), que la partie supérieure doit cette fois être lue littéralement, du fait de l'écriture en style brisé sur le deuxième temps.



Ex. 21



Ex. 22



Ex. 23



Ex. 24

La célèbre mesure 89 de la sixième Toccata de Muffat est bien entendu un cas très complexe ; on a entendu depuis longtemps le thème avec sa croche en

anacrouse, et on le retrouve encore continuellement sous la même forme ; mais ici, et ici seulement (pourquoi pas aussi quatre mesures plus loin ?), Muffat pourrait avoir voulu indiquer une virgule de respiration. En l'honneur de celui que nous fêtons aujourd'hui, je voudrais offrir ici une nouvelle solution : le point serait dû à la somnolence du graveur (vendredi 13 août 1689, 3 heures de l'après-midi).

Revenons encore à la « figure type » de Froberger, citée à l'exemple 1. Le fait que cette notation ne se rencontre presque jamais chez les Italiens (uniquement, peut-être, chez Frescobaldi, dans la Toccata 1, 1627, mes. 9, ainsi que dans la Canzon 4, 1615, et dans le *Capriccio sopra la Girolmeta*, 1635) ne veut pas dire que Froberger n'ait pas pu entendre cette « manière de jouer » auprès de Frescobaldi, à Rome. Si c'est le cas (et c'est une idée qui me séduit en tant que musicien), nombreux sont les exemples, chez Frescobaldi, que Froberger aurait vraisemblablement copiés à sa manière (comme à l'exemple 1) pour ses collègues du Nord – il suffit de feuilleter son premier livre de toccatas : dès la page 1 : mes. 2, au soprano ; mes. 4, à la basse, puis à nouveau au soprano ; je continue de feuilleter au hasard : Toccata 4, mes. 12 à la basse ; Toccata 8, mes. 7 aux deux mains, etc. Et peut-être Frescobaldi pensait-il en fait à un rubato progressif sur quinze notes lorsqu'il nota la mesure 8 de sa cinquième Toccata ; pour rendre ce rubato encore plus clair, Froberger aurait copié son maître, au dernier temps de la mesure 4 de la douzième variation sur la *Romanesca*, comme à l'exemple 25.



Ex. 25

La suprématie de la première note, chez Frescobaldi, n'est-elle pas souvent rendue à la manière de l'ex. 26, « version de luxe » de l'ex. 1 de Froberger ?



Ex. 26

Pour conclure, je voudrais encore répéter que, à mon avis, le rubato sur une note pointée initiale ne se fonde que sur une valeureuse hypothèse. Je dois reconnaître qu'en l'exécutant littéralement – et même en la surpointant, de manière incisive –, on peut produire un effet extraordinaire avec ce sursaut initial. Ce qui (musicologiquement) est insatisfaisant peut-il être (musicalement) convaincant ? Tout dépend de l'exécutant, qui doit se décider en faveur de telle ou telle lecture, même si c'est pour cette fois seulement, – et qui se remet ensuite à douter jusqu'à la prochaine fois où il jouera l'œuvre. Autrement. G. L.

Patrone Editore, Bologna, 1995.

Traduit de l'allemand par DennisCollins.

* *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (édition des « Monuments de la musique en Autriche »).



GUSTAV LEONHARDT



CRAYONS DE CONCERTS, DE DISQUES ET DE COURS



par Olivier Baumont

Comment un claveciniste écoute son pair. Et quel pair ! Un élève de Kenneth Gilbert et Huguette Dreyfus, gloire française de surcroît, s'essaie à l'exercice.

Écouter Leonhardt est un bouleversement qui se poursuit des jours durant. La persistance de la résonance est tenace. Leonhardt n'est pas seulement interprète au clavecin, à l'orgue, au piano-forte, au clavicorde et même à la basse de viole (en consort). Il dirige aussi les chœurs et les orchestres. Il accorde les instruments qu'il joue, mieux que la majorité des clavéristes et des accordeurs professionnels, et il semble plus au fait de la facture instrumentale que maint facteur. Il enseigne aussi et édite de la musique. Il prend la plume parfois — qu'on se souvienne de son ouvrage sur *L'art de la fugue* (1) — mais pas assez peut-être. Il donne des concerts et enregistre. Je crois qu'il n'aime pas trop le disque, malgré une discographie parmi les plus importantes d'aujourd'hui. Il dit (je cite de mémoire) : « *L'enseignement et le concert sont les deux seules façons honnêtes de transmettre la musique.* » Mais il est vrai qu'il dit aussi : « *François Couperin ? Il est trop noble pour le concert, le juste milieu du disque lui convient mieux.* »

On n'en finit pas de juxtaposer des mots que son jeu évoque, concilie et parfois réconcilie :

— un jeu de passion et d'intelligence, de savoir et de sensibilité, de liberté et d'étude, de respect et de curiosité, d'imagination et de rigueur. La miraculeuse union du jeu tendre et attentif d'une vestale, mêlé à celui, fulgurant et aventureux, d'un voleur de feu ;

— un jeu entre terre et ciel, ou plutôt un jeu dans lequel l'attention portée à l'aspect terrien de la musique rend précisément celle-ci céleste ;

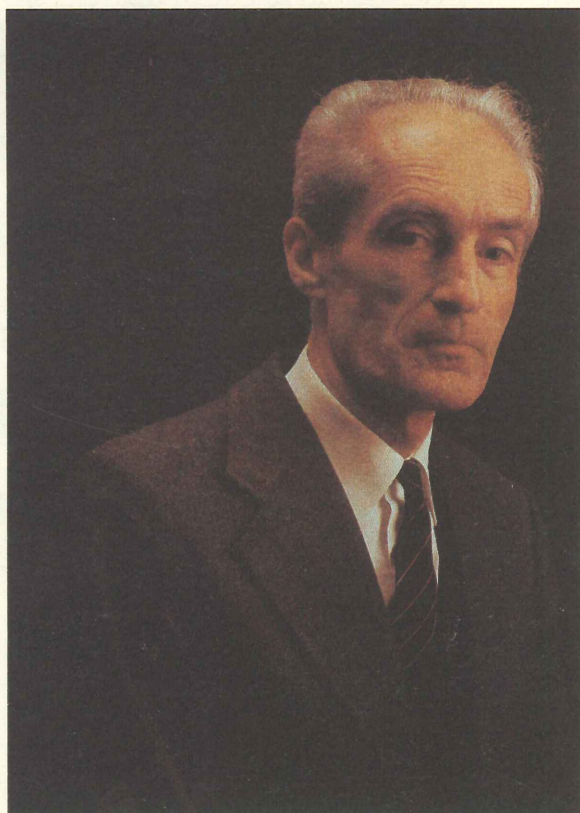
— un jeu avec lequel les instruments se métamorphosent en paroles, en discours variés et expressifs. Couperin le Grand, encore lui, écrivait : « *Je sçauray toujours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le*

goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression » ;

— un jeu très tôt visionnaire par sa compréhension de la diction et du geste de la musique baroque ;

— un jeu qui raconte, peut-être à son insu, un autrefois très présent. Rien n'apprend plus sur une époque que sa vision de l'histoire. Quand aura-t-on le recul nécessaire pour comprendre que Leonhardt nous enseigne aussi la fin du XX^e siècle ? Je me souviens, lors de l'un de ses récitals d'orgue à Houdan, du froid terrible qui régnait. Je me souviens aussi que je l'oubliais vite. Le jeu de Leonhardt n'est pas en noir et blanc, fût-ce avec les infinies nuances de gris qu'on trouve dans certains des films de Robert Bresson, auquel on l'a d'ailleurs comparé il y a peu, non sans quelque imprudence. Ce jeu là est coloré, ô combien ; il n'est pas « épuré ». Sans doute, le public n'entend pas ce qu'il y a, mais croit entendre ce qu'il n'y a pas.

Pour moi, Leonhardt est plus un homme de scène qui étudie, qu'un homme d'étude qui se produit sur scène. Le jeu de Leonhardt ne se rapproche pas non plus de celui de Gould, comme, heureusement,



D.R.

on ne l'écrit plus depuis la fin des années 80, sous le prétexte pour le moins primaire et simpliste que les deux jouent plus « détaché » que leurs confrères. Compare-t-on le Louvre à Beaubourg ? Lorsque qu'on lui demande : « *Et Gould ?* », il répond : « *Je ne comprends pas.* » « *Cela veut dire que ce n'est pas Bach ?* » insiste-t-on. « *Ah, je n'ai pas dit cela* » rétorque-t-il.

Je me souviens, cet été à la Roque d'Anthéron, de la façon dont il arpégeait au clavecin le dernier accord d'une suite de Forqueray. J'étais jaloux !

Leonhardt a une multitude de sonorités, d'articulations, de phrasés et de respirations, comme il existe une multitude de façons d'être beau, d'être vrai, d'être juste et d'être sincère.

Peut-être a-t-il renouvelé notre vision tellement banale de la sincérité en interprétation. Un concert doit posséder une part de rêve et d'illusion. Le musicien doit savoir en être le magicien.

Sans aucun doute a-t-il modifié aussi notre perception de la première personne du singulier chez un interprète. Plus Leonhardt est scrupuleux et respectueux envers les anciens et plus son jeu devient éminemment subjectif et personnel. Je me souviens que jeune encore je voulais mettre en lettres d'or au-dessus de mon lit : « *Lorsque l'on s'efforce d'être authentique, on ne peut jamais convaincre, lorsque l'on parvient à convaincre, on donne une impression d'authenticité* » (pochette des disques de ses *Concertos Brandebourgeois*).

Je ne suis pas un élève de Leonhardt et ne désire

pas laisser planer un doute flatteur à ce propos. J'ai simplement été invité deux fois, par lui, à suivre ses cours d'une semaine à Cologne : la première fois concernant la musique de Froberger, la seconde avec les *Partitas* de Bach. Je me souviens de la première fois que je l'ai vu mettre la main sur le clavier après les étudiants que nous étions. Je me souviens aussi avec quelle fougue il parlait de la musique polyphonique de Froberger. Je me souviens de ses compliments, de ses critiques aussi, et de ses conseils.

Longtemps, son jeu a suscité des réactions opposées et généralement catégoriques. Pourquoi, au même moment, certaines personnes ont entendu la beauté et d'autres pas ? Quelle est notre oreille et que nous transmet-elle ? Qu'est-ce qui a fini par convaincre tout le monde ? Leonhardt ne suscite plus une seule de ces critiques stupides des années 70. L'admiration s'est internationalisée, malgré le truchement d'instruments encore mal aimés.

Je me souviens avoir lu de lui : « *Les interprètes ne sont pas intéressants, ce sont les compositeurs qui le sont.* »

C'est avoir ainsi l'orgueil des très grands.

Ecoutons donc, grâce à lui, la musique des compositeurs baroques.

O. B.

(1) Trad. Jacques Drillon, éd. Van de Velde.



Gustav Leonhardt à la viole



GUSTAV LEONHARDT

« AMOUREUX DE BACH »



Entretien



Symphonia. — Si je comprends bien, vous ne jouez que sur des manuscrits : soit des copies, soit des photocopies. Quant à vos transcriptions, vous jouez sur vos originaux.

Gustav Leonhardt. — Oh non... Je n'ai pas de principe là-dessus. Souvent, je recopie à la main pour n'avoir pas trop de pages à tourner. Ou bien il s'agit d'éditions anciennes que j'ai recopiées, ou photocopiées, mais uniquement pour n'avoir pas à voyager avec de trop gros volumes. C'est la pratique seule qui commande.

— Les voyages vous amènent ainsi à prendre des décisions, à modifier des programmes ?

— Justement, je joue tant de programmes différents, au cours d'une petite tournée comme celle-ci, composée de six concerts, et au cours de laquelle je n'ai répété qu'une pièce ou deux, que je dois recourir à ces procédés. Ce qui me fait jouer telle pièce plutôt que telle autre, c'est l'instrument, ou alors des raisons plus compliquées : je ne veux pas rejouer la même chose au même endroit : je ressors donc mes programmes passés, et je vérifie. Mais parfois j'ai aussi simplement envie de jouer tel ou tel morceau. Evidemment, entre le moment où l'on décide et le moment où l'on joue, du temps s'est écoulé. Mais c'est la vie ! L'important est que la musique reste vivante en moi. Parfois, parce que la salle est petite, on me demande de doubler le concert, de redonner le même programme le lendemain, ou le même jour. Alors, je m'endors, mes pensées sont loin ! Avec Frans Brüggen, il nous est arrivé de faire une tournée de quatorze concerts, et il n'avait envoyé qu'un programme à son agent. Quatorze fois ! C'était terrible. Je jouais comme un automate. Peut-être que le public ne voit rien, n'entend rien.

— Brüggen disait justement que vous aviez joué des centaines de fois la Follia de Corelli.

— Oh oui !

— ... et que vous n'aviez jamais réalisé le continuo deux fois de la même manière. Parce qu'en plus ce sont des variations sur la même basse !

— [Rires] Oui, c'est vrai.

— C'était sûrement pour ne pas vous ennuyer... En tout état de cause, cela fait bien des années que je ne vous

ai pas entendu jouer une Partita ou une Suite française de Bach.

— C'est un hasard.

— Hier, vous avez joué une transcription de votre main, mais qui n'était pas celle qui figurait dans le programme.

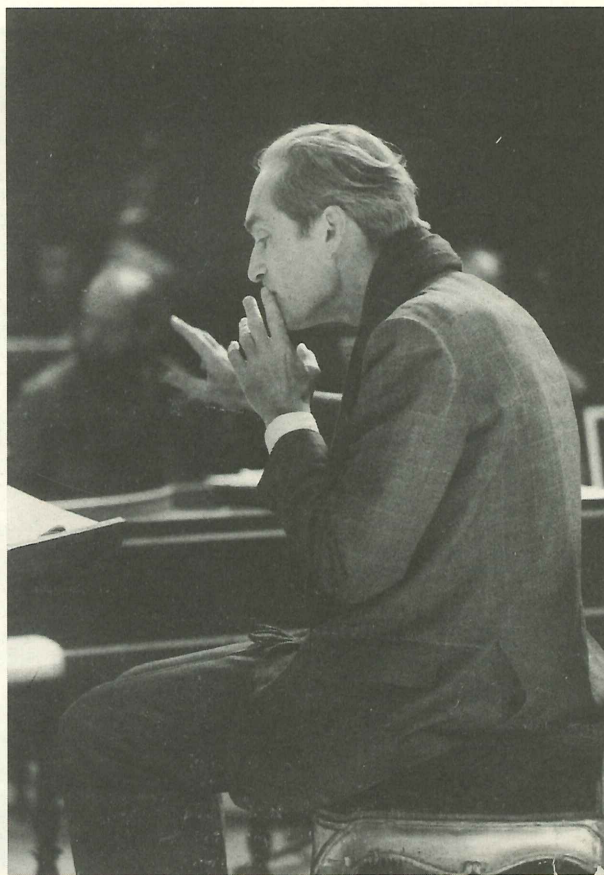
— Oui, au tout dernier moment, j'ai changé d'avis.

— Quelle est votre théorie de la transcription ?

— De nouveau, je dois vous dire que je n'ai pas de théorie. Le premier mouvement de cette pièce existe [sonate pour violon seul en ut majeur], dans une transcription du XVIII^e siècle, mais je ne pense pas qu'elle soit de Bach lui-même. Néanmoins je la trouve d'une fantaisie merveilleuse ; jamais je n'aurais osé...

— ... écrire la main gauche.

— Oui. Mais la pièce s'arrête, et sur la dominante par-dessus le marché, en sorte qu'on ne peut pas la



TLLS

jouer en bis. Il a bien fallu faire le reste. Mais on a aussi des exemples de transcriptions qu'on peut suivre, dans la littérature de l'époque.

— Vous avez transcrit bien d'autres choses, les suites pour violoncelle seul, les autres suites pour violon seul...

— Oh oui ! Mais c'était après celle-là.

— C'est pour vous un moyen de transmettre, de vous approprier ce qui n'est pas votre répertoire, de transformer l'original ?

— Ce sont des pièces que j'admire énormément. Voilà tout. Et je veux les jouer ! C'est une partie du secret de chacun. D'ailleurs, à l'époque, c'était pratique courante. Agricola [un élève de Bach] dit que Bach jouait la musique de violon, mais au clavicorde, en rétablissant l'harmonie quand elle faisait défaut.

— Est-ce pour ajouter votre personnalité à la pièce originale ?

— Absolument pas. Au contraire...

— Pour la retirer ?

— Non, non ! Pas consciemment ! Cela n'a rien à voir avec tout cela. C'est un procédé technique, qui relève de la connaissance qu'on a d'un style, d'un instrument.

— Je vous demande pardon : votre personnalité est très présente dans vos transcriptions.

— [avec réticence] Moui... Non, ce n'est pas ma personnalité, c'est celle de la pièce de Bach. Mais peut-être qu'un détail, ici ou là...

— Par exemple votre goût des mouvements contraires.

— Tout cela est écrit, je n'ai rien rajouté. Ils sont latents, il suffit de les rétablir.

— Voyons, dans la Chaconne, votre intervention personnelle est importante.

— Il faut que cela sonne.

— Vous jouez ici entre deux récitals de piano, entre deux concertos de Rachmaninov... Cela vous fait quoi ?

— Je joue pour le public, qui est venu entendre du clavecin. Peut-être savez-vous s'il s'agit du même public que pour le piano ?

— Sans doute, oui.

— Je trouve cela très bien. Mais de toute manière, je ne le sens pas.

— Et vous allez au concert, vous-même ?

— Très peu. Pour ainsi dire pas. Je n'ai pas le temps, et si je suis chez moi, je suis fatigué. Je crois que le dernier auquel je me sois rendu était un récital de Brendel, un vieil ami de Vienne. Mais je dois aussi dire que je ne suis guère attiré par le piano, guère intéressé. C'est un autre monde, un autre style, une langue différente. Le romantisme me dit très peu.

— On peut imaginer qu'un pianiste assistant pour la première fois à l'un de vos récitals aurait la même réaction de perplexité que vous.

— Ah oui, bon.

— ... comment cette fracture est-elle possible ? C'est une affaire de quarante ou cinquante ans, dans l'histoire. C'est peu.

— Je ne peux guère expliquer cela. Il s'est passé, aux alentours de 1800, une cassure très importante, et très rapide. Sans doute unique dans l'histoire. Incroyable.

— Pour la politique aussi, pour la civilisation tout entière.

— Oui, mais moins. Il y a bien eu cette petite révolution, dont l'importance a été très exagérée, et ses atrocités. Mais l'absolutisme qui a suivi était plus marqué qu'auparavant. Le début du XIX^e relevait de l'Ancien régime.

— La centralisation, l'enseignement, tout cela était nouveau, tout de même.

— Certainement. Bien entendu, des choses avaient changé, mais il ne s'agissait pas encore de démocratie. Donc, la question est ailleurs. Et les autres arts ont été touchés moins que la musique. Pourquoi ? On n'explique pas l'histoire.

— Le clavecin est remplacé par le pianoforte.

Pourquoi ?

— Parce que le goût avait changé.

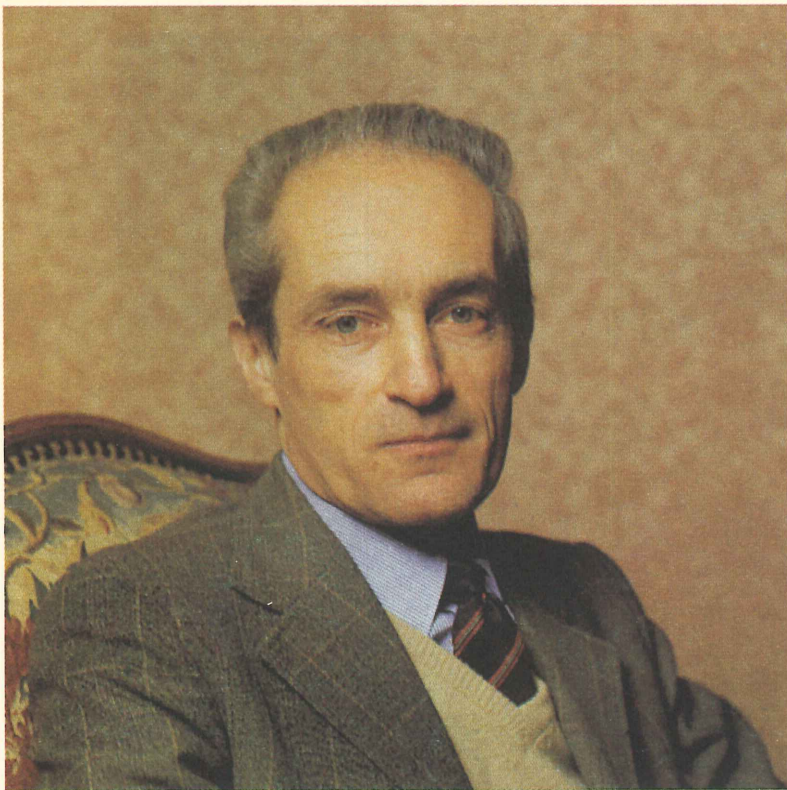
— C'est le goût qui précède ?

— Oh oui, toujours ! L'instrument n'est rien, il doit servir ; dès qu'il ne sert plus, on le change contre un autre. Les premiers pianofortes étaient remplacés tous les dix ans, au début.

— Vous dites que l'instrument se borne à servir. Mais il vous a aussi appris à retrouver les règles, l'esprit du temps.

— Il m'a aussi appris. Un peu... Beaucoup moins que la musique, que les partitions. C'est elles qui m'ont montré qu'on ne pouvait pas jouer tout cela sur un piano. J'avoue qu'on peut être séduit par un bel instrument, mais ce n'est pas la grande





raison ; mais je n'ai jamais été amoureux du clavecin. J'étais amoureux de Bach, quand j'étais encore petit garçon.

— Vous êtes-vous jamais demandé pourquoi l'Eglise excommunie les acteurs et non les musiciens ?

— Parce que les acteurs parlent en clair : on sait s'ils disent oui ou non, s'ils sont pour ou contre. La musique est moins fixe. Il est impossible de dire qu'une musique est socialiste ou non.

— C'est peut-être aussi que le métier des comédiens étaient de mentir, de se faire passer pour autres que ce qu'ils n'étaient.

— En ce cas, c'était l'auteur de la pièce qui était coupable, et qu'on aurait dû excommunier.

— Vous n'avez jamais souffert d'être placé derrière le compositeur ?

— Aucunement, parce que je sais n'avoir aucun talent pour la composition. J'en suis puni : j'ai l'obligation d'être respectueux. De présenter aux autres de belles choses que j'admire et que j'aime. Je ne suis pas jaloux.

— Pourquoi dites-vous « punition » ?

— C'est une question de modestie.

— Le clavecin est commode, pour vous : il vous permet d'exprimer des sentiments extrêmes sans que vous paraissiez vous-même dans ces sentiments, sans que le corps soit plein de la passion de la musique.

— Le corps du clavecin ?

— Le corps du claveciniste.

— Il faut se contrôler beaucoup : le clavecin a des limites très étroites, et permet peu l'attaque physique. Il ne parvient pas à l'extrême.

— Dans *Virgile*, Iris dit en coupant le cheveu qui relie Didon à la vie : « Je t'absous de ton corps. » C'est un

péché, le corps ?

— Un peu, oui. Je suis d'accord.

— Un péché originel ?

— Oui, si vous voulez.

— Le corps vous permet de faire de la musique, aussi.

— Oui. C'est comme cela. On a le choix entre les choses.

— Le corps oppose des résistances. Il faut dormir, se nourrir.

— Oui, mais cela est du domaine végétatif, pas moral. Et n'a guère d'importance.

— Nous parlions des voyages, il y a un instant. Vous passez une grande partie de votre vie à l'étranger, à la fois physiquement, mais aussi dans l'esprit, puisque vous jouez de la musique allemande, française, italienne...

— C'est vrai. La musique hollandaise pour clavier, hormis Sweelinck, est assez pauvre, au contraire de la musique vocale, qui est extrêmement riche. Tout cela ne me gêne pas.

J'aime la diversité, la diversité des nations. J'espère qu'elle résistera à cette idiotie d'Europe. Je suis pour les influences, mais qui s'exercent sur une personne autre. J'aime passer une frontière, et sentir aussitôt que les gens sont différents.

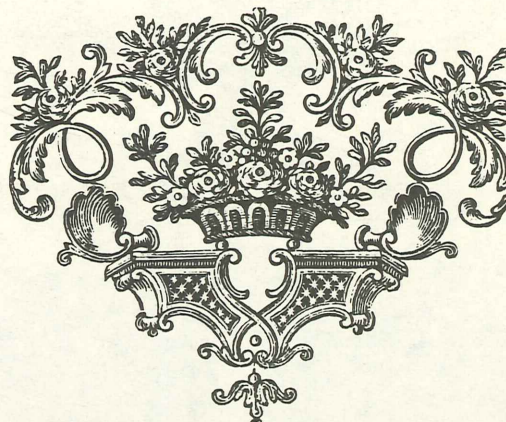
— Vous restez hollandais.

— Oui, je suis né là. Je ne suis pas nationaliste, mais je suis hollandais par la naissance. Je l'accepte avec plaisir.

— Vous n'en êtes ni fier ni honteux.

— Les deux.

Propos recueillis par Jacques Drillon
(La Roque d'Anthéron, août 1996)





PASSÉ-PRÉSENT

FRANS BRÜGGEN, FLÛTISTE (1977)

« Je suis né en 1934, dans une famille bourgeoise, catholique, d'Amsterdam. Deux parents et neuf enfants. J'étais le dernier. Nous sommes aujourd'hui en 1977, mon père est mort, mais les autres sont encore là. J'ai donc huit frères et sœurs. Le plus âgé est moine. Et celle qui vient juste avant moi est mon aînée de quatre ans. Donc ma mère a eu un enfant par année et demie, sauf pour le dernier, ce qui fait que je me demande si j'étais vraiment désiré. Je pense qu'ils en voulaient huit, mais dans les familles catholiques, si l'on en a vingt, on les accepte. Ils en voulaient beaucoup, voilà. Donc, il n'y a pas eu de problème, de ce côté-là. J'ai été plutôt protégé dans ma famille. Tout le monde était très gentil avec moi, ou très méchant, suivant les âges... Si l'on considère que mon frère aîné pourrait être très facilement mon père, l'on se rend compte de l'éventail des relations possibles : mes sœurs par exemple, jouaient à la maman, faisaient les inquiètes quand j'avais mauvaise mine. Mais j'ai eu une enfance très agréable, aussi loin que je puisse remonter. Tous les enfants faisaient de la musique, et tous sauf un jouaient d'un instrument. Cela nous venait de notre mère, qui était d'une famille musicienne. Elle chantait. Et mon père jouait du piano. Il était dans les affaires, dans le textile. Depuis que je suis né, il y a toujours eu de la musique autour de moi. Vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Nous avons une grande maison. Quand j'étais couché, vers huit heures du soir, j'entendais mon frère qui aurait dû faire ses devoirs, mais qui n'aimait pas cela, et qui passait des heures et des heures à siffler entre ses dents. Mais sans vraiment produire un son. Seulement le souffle entre les dents. Il était obligé, d'ailleurs, de faire cela, pour éviter le bruit. Cela

Tout s'est passé dans les trains, les hôtels, les loges d'artiste. C'était en 1977. Frans Brügger jouait en solo tous les soirs ou presque dans une ville allemande. Il entrait en scène, un véritable faisceau de flûtes à bec en main, longue silhouette un peu voûtée. Il en confiait quelques-unes à un spectateur choisi au premier rang, pour qu'il les conserve au chaud, s'asseyait en croisant les jambes, et commençait son récital. Bach, Virgiliano, Van Eyck, Shinoara... Tous les soirs, la foule délirait. Des salles immenses, bourrées à craquer, et une petite flûte de rien du tout. Cela s'appelle le talent. Parce qu'elle se compose plus de voyages que de concerts, une tournée est une circonstance favorable pour raconter sa vie, décrire ses passions, énoncer des idées. Il en sortit un entretien d'une soixantaine de feuillets, inédits jusqu'à présent, et que nous publierons intégralement. Depuis, Frans Brügger est devenu un grand chef, la flûte à bec est un souvenir, et l'Orchestre de Paris l'accueillera plusieurs semaines par an...

me fascinait. Je ne connaissais pas la musique, mais cette pratique secrète était si mystérieuse... Et je m'endormais. Je me souviens d'un jour où ce même frère, qui était vraiment un personnage, était seul, vers quatre heures. Je rentrais de l'école. En arrivant, j'entends la radio qui diffusait une symphonie de Bruckner à toute puissance. Et je vois dans le salon mon frère qui faisait le chef d'or-

chestre, tout seul devant la radio. Il ne m'avait pas remarqué, et faisait de grands gestes... Je n'ai pas voulu le déranger, et j'ai battu en retraite jusqu'à la cage d'escalier, d'où je pouvais entendre sans être vu, et imaginer ses grands gestes. J'ai entendu la symphonie s'achever, et je l'ai vu sortir, se précipiter vers les toilettes, tirer la chasse d'eau, et revenir en courant. Je l'ai suivi, et je l'ai vu : il saluait comme un chef d'orchestre. C'est le bruit de la chasse d'eau qui figurait les applaudissements... J'ai vécu tous les jours ce genre de scène. Comme on peut l'imaginer, dans une grande famille, les festivités ne manquent pas. Par exemple, pour un anniversaire de mariage de mes parents, nous avons fait un opéra. L'un avait fait le livret, l'autre la musique, et tout le monde jouait. C'était très drôle, mais plutôt cochon et mon père avait honte devant les invités, les oncles, toute la famille... A sept ans, j'ai commencé d'aller à l'école. Cela se passait très bien. Mais, en 1944, pendant l'occupation, l'école a été fermée, à cause de l'hiver, qui était très rigoureux, et de l'absence d'une partie du personnel. Je restais à la maison, à rien faire, à tourner en rond. Mon grand frère, qui jouait du hautbois et de l'orgue, est venu me voir et m'a demandé si je voulais jouer de la flûte à bec, ce qui était une chose plutôt nouvelle pour l'époque. Il suffisait d'essayer. Ce que j'ai fait. Et j'ai adoré cela. J'ai oublié à présent ce qu'était ma relation avec l'instrument ; je ne peux l'analyser qu'à partir du moment où j'ai eu une douzaine d'années, où je suis vraiment tombé amoureux de cet instrument ; et où j'ai décidé de ne rien faire d'autre que de jouer de la flûte à bec, et de devenir professionnel. Rétrospectivement, je vois que la période de ma vie qui va de l'âge de sept ans jusqu'à seize a été

marquée par la diversité des musiques que j'entendais, dans ma famille ou ailleurs, et par le réel amour que je portais à mon instrument. J'ai l'impression surtout d'une patience infinie. Je prenais tout le temps qu'il fallait pour faire bien, pour avoir une belle sonorité, comme un enfant qui joue tranquillement avec son mécano, qui essaie des choses... Je jouais avec ma flûte comme avec un jouet. Je la tournais, la retournais, je regardais dans les trous, j'étais étonné, émerveillé. Et plus tard, lorsque j'ai eu à mon tour des élèves, j'ai voulu leur montrer que cette sorte d'attention enfantine, complètement libre d'intention et de but, mais si sérieuse, si puissante, était la vraie formation du futur talent, sinon le Talent lui-même. Quand quelqu'un sort sa flûte de son étui, la monte, je puis assurer, avant même qu'il ait soufflé, qu'il a du talent ou qu'il n'en a pas. Rien que par la façon qu'il a de le faire. Mais jusqu'à cet âge-là, il devait s'agir d'un attachement très profond. Le problème était que mon frère ne pouvait pas m'en apprendre plus qu'il n'en savait lui-même. C'est pourquoi il m'a envoyé à Kees Otten, qui est maintenant à la tête de *Syntagma Musicum*, et qui, à l'époque, était le seul professionnel de la flûte à bec. Toutes proportions gardées,

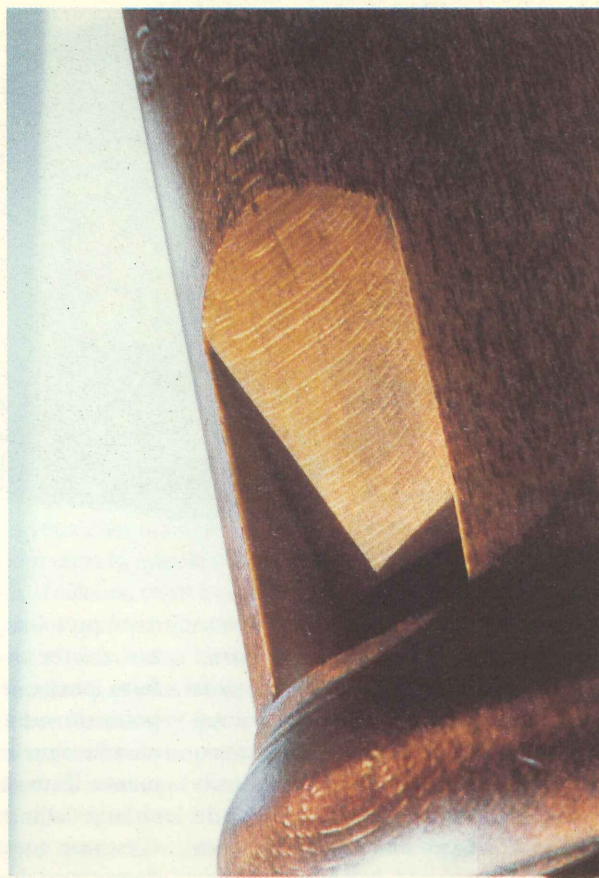
bien sûr, parce qu'en Hollande, les occasions de jouer de la flûte à bec n'étaient pas très nombreuses. Il était clarinetteste de formation, et plutôt clarinetteste de jazz. Il y avait, à Utrecht, une communauté d'étudiants dont il était le « Cantor » et qui montait, chaque dimanche, la cantate de Bach correspondant au calendrier liturgique. Parfois, il y avait une partie de flûte à bec. Et comme Kees Otten avait l'intuition et le désir de jouer Bach de la façon la plus authentique possible, et qu'il avait abandonné la clarinette au profit de la flûte à bec, toutes les conditions étaient requises. Il y avait un deuxième flûtiste qui était Johannes Collete, qui vit encore ici, à Maastricht. Nous avons donc tenu les parties de flûte à bec, lui et moi, pendant un certain temps. Et nous organisons aussi des concerts, avec clavecin : on jouait les deux *Brandebourgeois*, et tout le reste... Leonhardt n'était pas encore dans la course, à cette époque-là. Il devait travailler à Bâle, je pense, et par la suite à Vienne. Il ne devait revenir ici, à Amsterdam, que plus tard. Bref, il s'est passé ce qui se passe toujours : les élèves dépassent leurs professeurs et les abandonnent, en gardant de plus ou moins bonnes relations avec eux. Pour ma part, la séparation s'est

effectuée dans un bon état d'esprit. Je me suis mis seul au travail, puisque de toute façon il n'y avait personne. Puis, j'ai commencé à jouer avec la claveciniste Janny van Wering... A l'époque, je ne lisais pas de traités, ni de livres sur la flûte à bec. Il ne devait pas y en avoir beaucoup, mais de toute façon, cela ne m'intéressait pas. Ce qui m'intéressait, c'était la flûte à bec en tant que morceau de bois capable de produire des sons. Je jouais la littérature baroque, mais aussi de ces pièces modernes, pédagogiques, de chez Schott. Des espèces de sonatines pour flûte à bec et piano, vaguement socialistes... Je ne me rendais pas compte à quel point ces musiques pouvaient être stupides ! Surtout la musique allemande. La musique anglaise relevait un peu le niveau, mais cela n'était pas fameux non plus. Du mauvais Britten... En fait je jouais tout. Kees Otten était un homme très bien. Et il aimait bien travailler avec moi. C'était tout le contraire d'un homme autoritaire. J'étais un de ses premiers élèves, et cela devait lui faire plaisir de commencer quelque chose, et de voir que cela intéressait des élèves, qu'ils avaient envie d'apprendre, de travailler, de recevoir... Si bien que



nous nous entendions à la perfection. Je lui garde une profonde reconnaissance. Mais cela n'est venu que plus tard quand je me suis dit : « *Mon Dieu, ce conseil que j'entend aujourd'hui, il me l'a donné il y a trente ans !* » Sur le moment, on ne se rend compte de rien. Revenons en arrière. Une fois l'école primaire terminée, vers l'âge de douze ou treize ans, je suis entré dans un collège de jésuites à Amsterdam, en section alpha, avec beaucoup de latin et de grec. Pendant la première année, cela s'est très bien passé : je n'ai fait que jouer de la flûte à bec. Il faut dire que j'avais été préparé par mon frère aîné, qui exerçait une sorte d'ascendant intellectuel sur moi parce qu'il était très brillant, et par ma famille en général. J'avais donc suffisamment d'avance pour ce qui concerne la lecture, l'écriture, la compréhension, etc. J'ai donc vécu sur mon acquis pendant la première année, qui ne m'a causé aucun souci ! Pas de devoirs, rien que de la flûte. Mais à la fin de l'année, un des jésuites est venu voir mes parents pour leur dire que je travaillais très bien, ce n'était pas le problème, mais que j'avais des amis qu'ils auraient préféré ne pas me voir fréquenter, que je filais un mauvais coton, et que tout cela finirait par me nuire. Bref, un tissu de stupidités. Ils disaient aussi que j'étais paresseux — ce qui était vrai — et qu'il valait mieux que j'aie en pension, que là au moins, je travaillerais. Et malheureusement mes parents ont été d'accord. Pour ma deuxième année de collège, je suis donc allé à Z., un endroit terne, horrible, au centre de la Hollande, où il y avait un internat de jésuites pour fils de diplomates et de grands bourgeois. Familles catholiques, nobles, patrons de la Shell, etc. Voilà plutôt de mauvaises fréquentations ! J'y suis resté deux ans et demi, pendant lesquels j'ai été vraiment malade. Malade au sens propre : j'avais des ennuis pulmonaires, mais de nature psychosomatique. Je ne voulais à aucun prix rester dans ce collège. Un jour ma mère est venue, et m'en a retiré. Sans un mot à personne. Elle avait compris que c'était plus sage. Je suis retourné, en cours d'année, dans le collège où j'étais avant. Et j'y ai terminé mes études. Scolarité moyenne. J'ai oublié de dire que

j'étais très sportif. Je jouais au hockey. Très bien d'ailleurs. Une année, nous sommes même allés en championnat national. Entraînement tous les samedis et tous les dimanches. J'aimais beaucoup le hockey. Et aussi parce que j'y avais ma petite amie... C'était plutôt drôle de jouer dans un match le dimanche, de revenir les mains en sang — les balles de hockey sont très dures — ou avec un œil au beurre noir, et de donner un concert le lendemain soir ! J'avais beaucoup d'amis, mais qui sont sortis de mon horizon par la suite. Il arrive, à la sortie d'un concert, qu'un ancien condisciple de pensionnat vienne me serrer la main en disant : « *Tu te souviens de moi, n'est-ce-pas ?* » Et si je m'en souviens, je n'ai qu'un désir, c'est qu'il s'en aille le plus vite possible, tellement le souvenir de cet endroit m'est insupportable. Et lui est devenu directeur de chez Philips, ou de Siemens, ou ambassadeur de sa Majesté... Mon père m'a demandé ce que je voulais faire. Je lui ai répondu que je comptais devenir musicien professionnel. Il m'a dit : « *Tu es sûr ?* » Je lui ai répondu : « *Oui* ». Nous sommes allés voir le directeur du conservatoire d'Amsterdam, Andriessen, mais que nous allions seulement consulter comme ami de la famille. Il a conseillé à mon père de me faire faire aussi de la flûte Boëhm. C'était prendre trop de risques que de ne jouer que de la flûte à bec, alors qu'avec la traversière, j'étais sûr de trouver un emploi dans un orchestre quelconque. Ce qui est d'ailleurs absolument exact. J'ai donc travaillé la flûte Boëhm pendant les années suivantes avec Hubert, à qui je ne dois rien. Il avait une vision de la musique et du musicien qui n'a absolument rien de commun avec la mienne. Mais



c'était un bon technicien. J'ai fait des gammes et des gammes, guère plus. Mon père avait voulu que j'aie à l'étranger pour voir du pays, mais en réalité, à ce moment-là, je commençais la flûte Boëhm et j'entrais à l'université pour y étudier la musicologie. J'avais une chambre à Amsterdam, heureusement tout près de la maison familiale, ce qui était très pratique, pour le blanchissage... C'était très agréable. Mon père avait voulu m'aider financièrement, mais cela n'était plus nécessaire. Je gagnais bien assez d'argent avec les concerts pour subvenir à mes besoins. J'en donnais beaucoup, avec Bijlsma et le trio, mais aussi avec des pianistes, pour les concerts de traversière moderne. Toute la littérature y est passée ! L'*Hirondelle*, le *Menuet* de Boccherini, bref, tout ce qu'il était possible de jouer dans un concert pour les jeunes. J'ai donné énormément de concerts dans les écoles, pour les enfants. Des centaines et des centaines. Ce qui fait beaucoup ! J'ai toujours aimé jouer pour les gens. J'ai beaucoup appris. J'ai pu également introduire la flûte à bec à ma manière, comme j'ai voulu le faire. C'était, et c'est encore un instrument

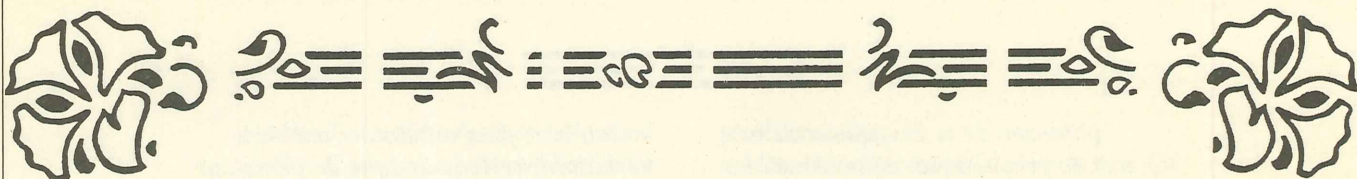


méconnu ; et puis les gens aimaient ma virtuosité, moi aussi d'ailleurs ! C'était à ce moment-là, après trois ans, que Jaap Schroeder s'était joint à nous. Nous nous produisions à deux, trois ou quatre, suivant les cas : sans la basse, ou sans la flûte, ou sans le violon. C'est à ce moment-là que nous avons commencé à nous occuper *intellectuellement* de la musique, à aller de plus en plus dans les bibliothèques, à *chercher*. Notre façon de jouer ne me satisfaisait pas... J'ai donc pensé que nous ne pouvions plus jouer avec Janny van Wering, qui d'ailleurs commençait à être âgée, et qui venait directement de l'école Algrimm, Axenfeld et les autres... J'avais trouvé l'université intéressante, mais je n'avais pas assez de temps à lui consacrer, à cause des concerts. Je n'avais pas le temps de travailler. Par ailleurs, je trouvais la musicologie tellement ennuyeuse, tellement éloignée des choses pratiques ! Il me semblait que c'était une information superflue. J'ai abandonné au bout d'un an d'étude de la musique médiévale, qui était loin de me passionner. Mais c'est intéressant, on apprend des choses..., la notation..., les manuscrits... Parfois, je me dis que je donne peut-être plus de concerts que je n'en ai besoin, que je devrais écrire ce que j'ai appris, ce que je sais, ou bien diriger plus souvent, ou même retourner à l'université pour terminer mes études de musicologie. Il y a tant de choses que je ne sais pas encore, tant de lacunes, tant de pièces qui manquent à mon puzzle personnel, que j'aimerais pouvoir y consacrer

quelques années. Même si je suis arrivé à un point où je ne peux guère faire plus que tourner en rond, du point de vue technique et stylistique, ou à la rigueur avec quelques changements, il ne me serait pas possible de changer d'instrument, ou de métier. C'est une question de personnalité. Je donne aussi des concerts parce que c'est mon métier et qu'il faut vivre. Mais jamais je ne l'ai fait sans le désirer. Même s'il m'arrive de me plaindre, cela ne correspond à rien de profond. Et cela, je le dois à la flûte à bec. Au cours d'une conférence que je donne, il se peut très bien qu'au milieu, je me mette à regretter d'avoir commencé. Je ne m'ennuie pas une seconde quand je joue. »

Propos recueillis par Jacques Drillon.
(A suivre.)





Le musicien du silence

une nouvelle de Léon Bloy

« Il avait raté beaucoup d'occasions fructueuses de prostituer des facultés qu'on disait d'ordre supérieur... »

On m'assura que le bonhomme était mort aux environs de 1879, dans quelque hôpital.

Nul n'aurait pu raconter ses dernières heures ni ses derniers jours. Sa tombe même était ignorée. Disparu, évanoui à jamais, le musicien de jadis, le crapoussin de génie dont l'existence ressemblait à une énigme et qui répondait au nom méridional de Pouyadou.

Quelques étudiants en médecine l'avaient surnommé le Volvox du contrepoint ou l'Entozoaire de Sébastien Bach. Titulaire, néanmoins, d'une certaine considération dans le quartier de la Sorbonne, habité par lui depuis trente ou quarante ans, on ne se moquait pas trop de sa figure, et même on avait fini par accepter son abominable accent pyrénéen, qui le faisait ricocher en pétaradant sur chaque syllabe, comme un chaudron sur les galets d'un torrent.

Le grotesque de sa personne s'atténuait à la pensée du long martyr enduré par ce malheureux, qui passait pour un grand artiste méconnu.

Indifférence ou mépris, il n'avait jamais consenti à porter les petits paquets de la gloire, et avait ainsi raté beaucoup d'occasions fructueuses de prostituer des facultés qu'on disait d'ordre supérieur.

Quelques mélodies ou romances publiées, naturellement, à ses frais, avaient fait couler, en même temps que les larmes de la précédente génération, de notables sommes dans le boursicaout des entrepositaires ou des virtuoses. Il trouvait tout naturel qu'il en fût ainsi, et vivait sans colère dans un alvéole de bourdon, au cinquième étage d'une maison, détruite aujourd'hui, de l'horrible rue des Cordiers.

Trois ou quatre leçons mal payées assuraient le viatique de cet enfant des lunes anciennes, contrefait et lamentable, qui ne cherchait pas mieux que son rêve.

Enfermé dans Paris comme tant d'autres indigents aussi peu capables que lui des pratiques de la résistance, les quatre mois du Siègne l'eussent exterminé sans l'intervention des faméliques admirateurs qui fournirent héroïque-

ment les becquées légères suffisantes pour la nourriture de ce chat-huant du Paradis.

Son ignorance des événements qui s'accomplissaient sous ses yeux était quelque chose de sublime. Il dormait littéralement dans la gueule ouverte du Dragon des Épouvantes, sa vie, d'ailleurs, étant à ce point transposée depuis longtemps, que les gens pratiques étaient condamnés à passer par tous les châteaux de sa fantaisie avant d'arriver au seuil de son attention. Les plus intrépides succombaient à moitié chemin. Le bombardement qui sévissait dans le voisinage ne fut pour lui qu'un bruit importun et *inexplicable* que les autorités, disait-il, n'eussent pas dû permettre. L'antique piano qui occupait à lui seul un tiers de son gîte, lui masquait amplement toutes les rumeurs de bataille et le gardait mieux que tous les remparts et que tous les forts.

N'ayant plus de leçons à donner, il en profita pour travailler du matin au soir, malgré l'âpre hiver, à une œuvre gigantesque, espèce de Râmayana symphonique entrepris dans son extrême jeunesse et commencé depuis vingt-cinq ans. Cette œuvre qu'on ne put retrouver après sa mort s'appelait, je crois, *Le Silence*...

On n'inquiéta pas cet inoffensif qui sonnait des marches triomphales pendant que le premier peuple du monde, artères ouvertes, essayait, pour l'honneur de Dieu, de ne pas mourir. Cela, même, parut à plusieurs de l'héroïsme très pur. Le carillonnant Pouyadou n'y pensait guère. Il courait après son âme, héroïque peut-être, mais désorbitée, qui vagabondait ordinairement dans les intervalles infinis du ciel étoilé, du ciel cristallin et de l'inimaginable empyrée.

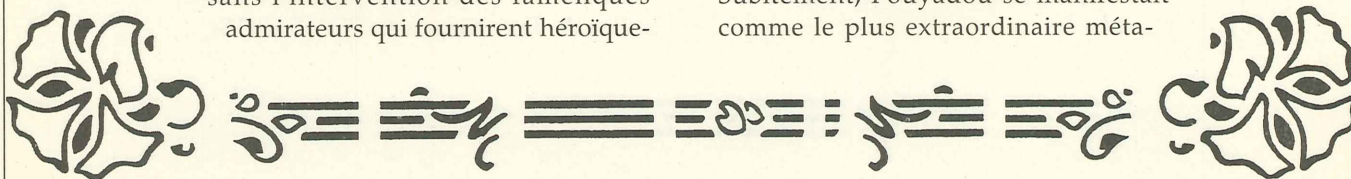
Un de mes amis fut à cette époque le confident de ses pensées. Il grimpa quelquefois chez lui, dans son harnais d'artilleur, ce qui lui valait toujours la même remarque effarée du pauvre bonhomme :

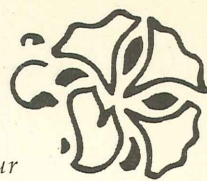
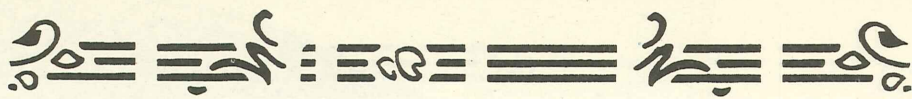
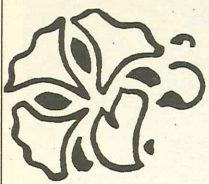
« Tiens ! vous êtes soldat maintenant ? Vous avez donc tiré un mauvais numéro ? »

Mais par discrétion sans doute, il n'insistait pas et, sans s'informer de quoi que ce fût, sortait aussitôt ses principes et ses théories.

L'auditeur a gardé de ces entretiens un souvenir tel qu'il ne croit pas que de pareilles impressions soient effaçables, même au ciel et dans les Cavernes bienheureuses.

Subitement, Pouyadou se manifestait comme le plus extraordinaire méta-





physicien de la musique et claironnait de prophétiques démonstrations.

Vaguement informé d'une guerre désastreuse avec l'Allemagne, cet événement n'avait, à ses yeux, qu'une importance musicale, et encore !

« L'Allemagne, criait-il, est une nation d'écoliers malpropres et de formulards ! C'est vrai qu'elle a donné Bach et Beethoven qui sont, pour moi, quelque chose de plus que des hommes. Mais ceux-là, mon garçon, c'était la dernière portée du Moyen Âge. Ils n'annoncèrent pas qu'ils allaient tout chambarder. Ils ne s'offrirent pas comme les Messies d'un boucan nouveau. En tant qu'artistes, ils furent humbles et pacifiques, et parurent des grains de poussière lumineux dans un rayon de soleil qui éclairerait une étable à porcs.

« Que diable voulez-vous que je vous dise des autres ? J'entends parler quelquefois de l'invasion des Allemands. On dit qu'il y en a beaucoup. Eh bien ! Voici dix ans, vous m'écoutez ? dix ans que j'ai senti ça.

« J'étais à la représentation du Tannhäuser où furent déliées pas mal d'injures et de pommes cuites. On a écrit que ce n'était pas généreux, que nous manquions d'hospitalité. On a fait du sentiment et des phrases. Quelle sottise ! Comme si ce n'était pas justement l'instinct et le devoir d'une race généreuse de rejeter avec énergie tout ce qui peut l'altérer ou la pervertir ?

« La tentative était flagrante. Les spectateurs les plus médiocres en furent aussitôt frappés et l'exhibition de cette machine infernale parut un défi.

« Vous savez aussi bien que moi la prétention de Richard Wagner. Il s'est donné la peine de l'écrire en français et ne cesse de la répéter à qui veut l'entendre : inaugurer " une forme idéale, purement humaine et qui appartienne à tous les peuples ".

« La fraternité universelle, alors, comme en 48 ! La fraternité de la flûte et du tambour conférée au genre humain par la douce Allemagne ! Joli sujet de plafond, n'est-ce pas ? pour l'hôtel de ville ou le tribunal de commerce.

« Comme ça ne mordait pas, il fallut trouver autre chose et montrer ce qu'on avait dans le ventre. La guerre actuelle, si vous voulez le savoir, c'est un opéra de Wagner. C'est le triomphe de Siegfried qui a forgé l'épée, du lourd Siegfried, vainqueur du dragon Fafner en papier mâché, et conquérant de l'Anneau des filles du Rhin au moyen duquel on est tout-puissant — mais qui finira peut-être un jour par crever de peur, comme une brute qu'il est, lorsqu'une Vierge lui apparaîtra !... »

Le visiteur s'étant hasardé un jour à l'interroger sur ses propres travaux, Pouyadou eut une crise de véhémence et d'indignation.

« Ah ! ça, millelioux, hurla-t-il, est-ce que vous me prendriez pour un musicien, par hasard ! Vous ne m'avez donc jamais regardé ? Est-ce que je suis un Allemand ou un Italien pour passer mon temps à des coïonnades ?

« Oui, vous fixez ce sabot, ce misérable corbillard, cette bourrique de piano sur lequel je m'extermines les phalanges et le métacarpe depuis quarante ans. J'espère bien le tuer sous moi. Mais j'ai mes raisons que vous ne comprendriez pas, quand même j'userais en explications ce qui me reste de temps à vivre.

« Il y a là aussi une jolie petite montagne de partitions », ajouta-t-il en frappant avec force un amas énorme de papiers d'où s'éleva un nuage de poussière.

« C'est mon œuvre. Il y en a pour deux cent soixante-quinze instruments hétéroclites et dissemblables dont les deux tiers, au moins, sont encore à inventer.

« Je pourrais vous signaler d'importants morceaux écrits pour un ensemble de trompettes complètement aphones que je nomme les clairons du Silence, à construire sur le modèle introuvable des buccins qui renversèrent autrefois les murailles de Jéricho... Oui, monsieur, de Jéricho !... C'est la partie qui m'a donné le plus de mal et j'y compte absolument pour être bienvenu parmi les anges, après ma mort.

« Car je ne travaille pas pour ce monde et je vous jure que ma symphonie serait un peu plus difficile à exécuter que du Wagner. Tout sera donc détruit, livré aux flammes, avant que je disparaisse.

« Ah ! c'est que j'ai une manière de comprendre la musique ! Sachez que pour être parfaite, il est indispensable qu'elle soit divine, je veux dire SILENCIEUSE, enfermée, cloîtrée au plus profond du Silence, et c'est ce que Wagner n'a jamais compris.

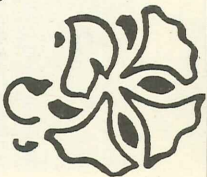
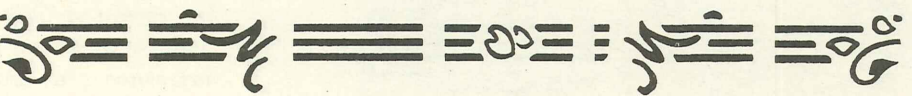
« Mais que pouvait-il comprendre, ce galérien de toutes les fanfares, ce grossier adaptateur de légendes et de traditions qui nous sert un mastic de théogonie scandinave et de christianisme à dégoûter des hippopotames ?

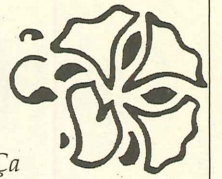
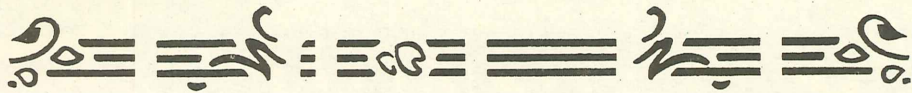
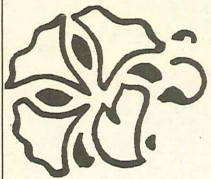
« Ses compatriotes ont essayé de lui donner plus d'importance qu'à Beethoven. Ne voyez-vous pas que c'est l'histoire d'Abel et de Caïn ? La flamme du premier monte paisiblement vers le ciel, de plus en plus blanche à mesure qu'elle s'élève ; celle du second est refoulée sur le sol avec une violence qui l'oblige à calciner jusqu'aux pierres de l'autel maudit, et la bête féroce ne supporte pas cet affront.

« En sa qualité d'artiste divin, Beethoven aspirait naturellement au Silence, et c'est pour cela qu'il obtint la grâce de devenir sourd pour mieux entendre chanter son génie.

« Wagner croit obstinément que la musique est une combinaison de divers bruits et ce qu'il nomme "drame musical" est son ambition suprême. On ne peut pas être plus Allemand. Il lui faut du Beau qui se voie par les yeux de la tête, qui s'entende par les oreilles des plus vilains bougres, qui puisse être pris à bras-le-corps par tout le monde, comme une catin. En un mot, c'est la musique matérielle et passionnelle — à sa plus haute puissance, je le veux bien, si cela peut vous faire plaisir.

« Le Drame musical, bon Dieu ! mais le voilà réalisé admirablement, tel que je l'avais pressenti à l'audition du Tannhäuser. Le BOMBARDE-





MENT, tragédie lyrique ! Ne vous semble-t-il pas qu'on pourrait l'entendre des étoiles ? »

Ce Pouyadou était peut-être le plus profond de tous les hommes. Songez qu'il fut très probablement le seul d'entre les Français ayant eu l'idée de se réjouir, en 1870, de l'infériorité musicale de la France.

« Pauvre chère France ! disait-il parfois avec tendresse, quel dommage que tu ne sois pas tout à fait sourde ! C'est alors que nous pourrions nous entendre ! Les journaux prétendent que tu n'as pas assez de canons. Quelqu'un se présentera-t-il pour expliquer à ces bavards que le Silence attire l'Esprit du Seigneur et qu'étant faite beaucoup plus que n'importe quelle autre nation pour le recevoir, c'est précisément le nombre inférieur de tes pétards en tous les genres qui démontre la supériorité de ton destin ? »

Prosopopée difficilement présentable dans une école militaire, mais très digne de ce musicien fanatique du parfait silence et qui le cherchait avec rage sur son piano depuis quarante ans.

Un dernier mot :

Vers la fin du Siècle, il demanda, un jour, à sa concierge — Dieu sait au sortir de quelles pensées ? — si c'étaient toujours les Allemands qui bombardaient Paris.

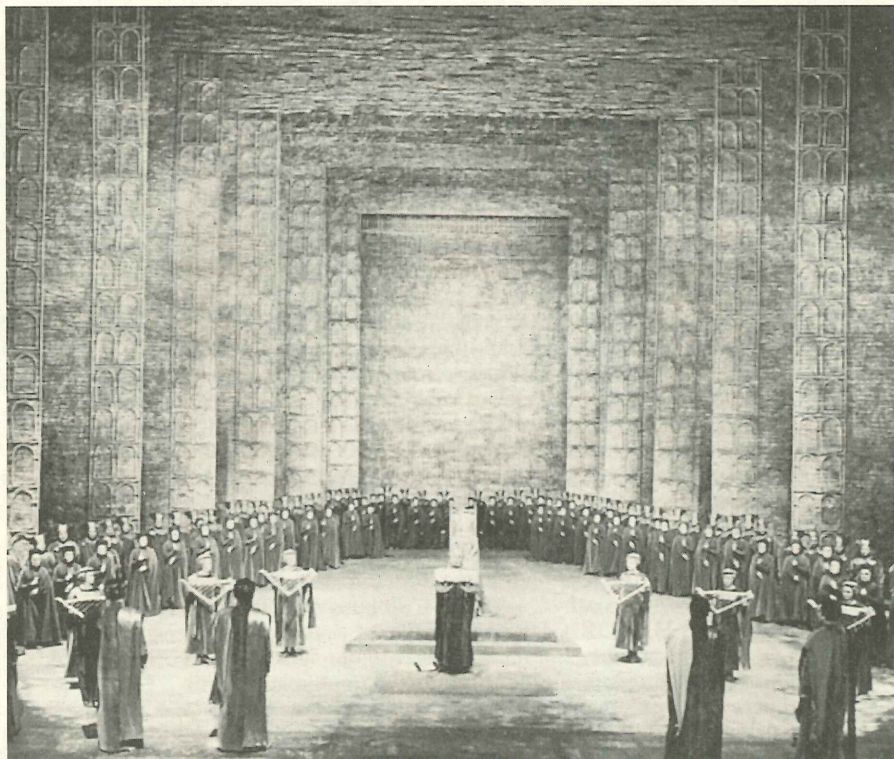
« Eh ! qui diable voulez-vous que ce soit ? » répondit la

portière suffoquée.

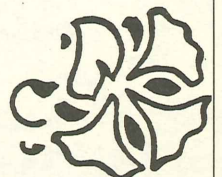
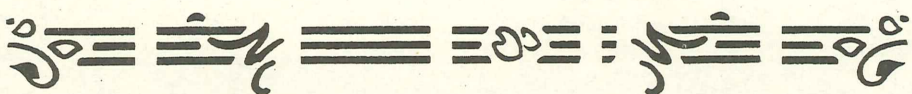
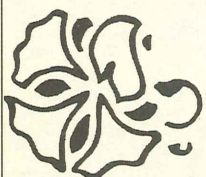
« Mon Dieu, madame, je ne sais pas. Ça pourrait être un autre peuple. » Et il retomba dans le puits de son silence ordinaire.

Il songeait alors, sans doute, à l'Italie et à ses musiques futures... car je crois vous avoir dit que ce pauvre diable était une manière de prophète.

Histoires de musiques et de musiciens, 1893.



D. R.



Soliloque

L'évolution des choses a été telle que les acteurs ont travaillé avec des metteurs en scène qui ont su se rendre indispensables, et dont le nom est inscrit aujourd'hui en lettres grasses sur les affiches. Nul n'imaginerait qu'une pièce pût être montée sans leur concours. Pour une raison inexplicable, les musiciens interprètes n'ont pas bénéficié d'un concours similaire (excepté lorsqu'ils sont groupés en masse). Ils font pourtant le même métier. De sorte qu'ils sont abandonnés à eux-mêmes, et que leur talent s'épuise souvent dans une suite ininterrompue de faux pas. Imagine-t-on quels musiciens fabuleux fussent devenus, bien conduits, une Arleen Augér, qui ne comprend rien à ce qu'elle chante, un Cyprien Katsaris, dont la fabuleuse technique est impuissante à masquer l'indigence intellectuelle, et bien d'autres encore ?

*
La hi fi intéresse tout le monde, sauf les musiciens.

*
Je ne saurais expliquer par quel mystère la musique de divertissement ne parvient qu'à être ennuyeuse, la musique légère, lourde.

*
Gould disait que les *Variations Goldberg* étaient de la musique sans début ni fin. Il n'avait pas tort, cet homme, puisque Bach a rajouté ultérieurement quatorze canons sur la page de garde de son exemplaire personnel, à la fin desquels il a noté : « u. s. w. » (« etc. »).

*
Les homophonies ont toujours quelque chose de cocasse. Il paraît que, dictée

à des gendarmes, la phrase « *les poules s'étaient enfuies dès qu'on avait ouvert la porte* » a été écrite : « *Les poules s'étaient enfuies : des cons avaient ouvert la porte.* »

*
Exercice de montage (aux ciseaux) : retirer tous les *fa* d'une sonate de Mozart.

*
Le seul être de sexe féminin qui pénétrait dans l'internat était ma professeur de piano. Elle était conséquemment, tels les pieds du fantassin, l'objet de soins constants. Elle avait la particularité langagière de ne jamais employer la deuxième personne. Ce n'était pas : « *Tu as bien travaillé la sonate ?* », ni même : « *Vous n'avez pas oublié votre carnet, cette semaine ?* », mais : « *Il est allé jusqu'à la fin du mouvement, j'espère.* » Ou bien : « *Il va me jouer la main gauche lentement.* » Manière d'éviter le tutoiement sans pour autant adopter le vousoiement (et qu'on retrouve parfois chez les plombiers ou les marchands de poisson : « *Il va me faire un petit tour sur le marché pendant que je lui prépare sa barbue, hein ?* »). Ma professeur de piano se déplaçait pour donner leur leçon aux petits bourgeois du collège, elle venait chercher ses billets de mille, poliment glissés dans une enveloppe : elle aurait dû nous dire « *vous* » ; mais elle ne voulait pas avoir l'air d'une domestique, et préférerait nous dire « *tu* ». Dans l'impossibilité de prononcer l'un et l'autre, elle passait par la bande, et jouait le point d'un coup de queue propre à ménager aussi bien sa fierté que notre susceptibilité de petits cons. Hélas pour elle, sa stratégie la révélait toute. Pianistes malhabiles, encore incapables de jouer comme elle (et par ailleurs habituellement méprisés par des professeurs qui voyaient en nous de simples titres de rente),

nous aurions admis le tutoiement sans sourciller le moins du monde, sans même le remarquer.

Mais dans ces conditions, mis devant notre état de gosses de riches comme devant notre destin, nous n'avions plus d'autre issue que d'afficher une insupportable arrogance (rendue plus capiteuse par le désir qui s'y mêlait).

*
Rien de plus fatigant, au concert, que de sentir l'exécutant peiner sous le poids de la difficulté technique. Rien de plus décevant que de ne pas la percevoir. Le grand virtuose est donc celui qui la montre tout en cachant l'effort qu'il lui coûte à la surmonter.

*
(Virtuose, suite)
Par nature, le virtuose est un séducteur. Or, la séduction est séduisante en soi-même : le don juan s'épargne bien des peines à se faire précéder de sa réputation ; à défaut, il peut même se contenter de se *conduire* comme un séducteur : il exerce alors un ascendant qui lui gagne le cœur de l'autre. Illégitimement, en quelque sorte, comme le riche, sur la seule apparence de son beau costume, obtient un prêt de son banquier. De même procède le virtuose moyen. Il fait annoncer sa brillante technique par les trompettes de la renommée, et puis se borne à jouer tranquillement... Le public le contemple, ébloui par si peu de lumière.

*
(Public, suite)
Au concert, l'autre jour : la chanteuse et son accompagnateur saluent, main dans la main. Applaudissements polis. Le pianiste baise la belle menotte blanche que la diva lui abandonne. Hourras, hurlements, la foule trépigne. (Que fût-il arrivé, s'il l'avait prise là, sur le piano, comme une bête, au milieu de la mousseline

rose, et sous les yeux de tous ? On a peine à l'imaginer.)

*
(Public, suite)
Au cinéma, il y a les images, et puis la musique d'accompagnement, qui exprime leur saveur comme un sel, dans le meilleur des cas, ou leur prête la sienne, le plus souvent. Il fallait faire l'inverse : le sens dans le son, la patine dans l'image. Depuis dix ans, Godard s'y emploie, produisant une demi-douzaine d'immortels chefs-d'œuvre, et cela dans une indifférence totale : l'invention de la thèière pour gauchers a soulevé plus d'enthousiasme.

*
La musique et la vie musicale : aucun rapport.

*
Méfiance à l'endroit de l'orchestration, qui met de la couleur entre les lignes, sur les lignes, dans les marges.

*
Les amis.
Brahms à Clara Schumann (1860) : « *Olten a été le premier à jouer dans un concert sérieux des œuvres de Liszt. Ce qui m'a furieusement agacé. La peste se propage toujours plus loin, dure, déprave les oreilles d'âne du public et corrompt la jeunesse.* »

Clara Schumann (1854), à propos de la sonate de Liszt : « *Ce n'est que bruit aveugle, pas la moindre idée saine, tout est embrouillé, impossible de trouver la moindre suite harmonique claire — et il me faut pourtant le remercier (de sa dédicace à Robert). C'est vraiment trop épouvantable.* »

Berlioz, que Liszt avait obstinément soutenu, quitte la salle Erard, où l'on joue de ses poèmes symphoniques, et dit de la *Messe de Grán* : « *C'est la négation de l'art.* » Et Wagner, et Schumann, et Chopin, et Mendelssohn ! Voilà ce que cela vous rapporte, la générosité.

Jacques Drillon.

BON ANNIVERSAIRE MONSIEUR SCHUBERT 1797

PRIX
 CONSEILLÉ
32F



1 CD
 catalogue à
 Prix Cadeaux

COFFRETS 2 CDS
 POUR LE PRIX D'1



Symphonies N° 5, 6, 8 (Inachevée),
 9 (La Grande)



Danses Allemandes
 & Quintette à cordes



Octuor - Trios avec piano



Sonates pour piano



Lieder - “La Belle Mennière” -
 “Le Voyage d'Hiver”



Messes en sol, ut & mi bémol
 majeur - Messe Allemande



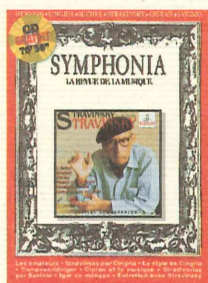
Musique Sacrée
 & Musique chorale



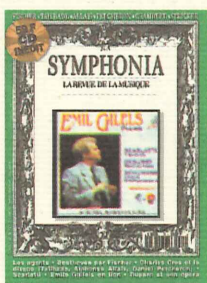
Complétez votre collection de SYMPHONIA

Ne manquez aucun numéro, aucun CD !

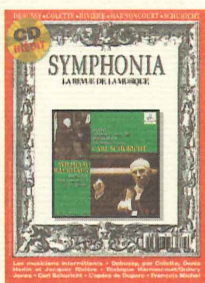
- MUSICIENS - ENQUÊTES - PORTRAITS - LITTÉRATURE - DOCUMENTS
- UN VRAI CD : LES PLUS GRANDS INTERPRÈTES EN CONCERT



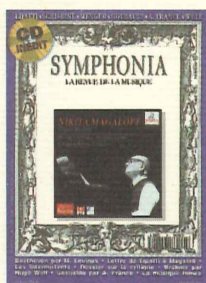
N°2 Stravinsky dirige Stravinsky : suites, octuor, concertos...
Textes de Hennion, C.-A. Cingria, Michel, Quatrocci, Drillon, Ivry, Savinio.



N°3 Emile Guileis : Scarlatti, Debussy, Schumann
Textes de Panerai, E. Fischer, Tailhade, A. Allais, D. Percheron, Chambure, Michel Schneider, Stricker, Drillon, Michel.



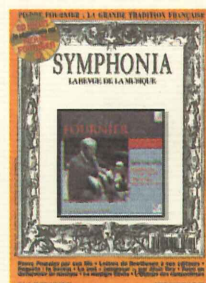
N°4 Backhaus/Schuricht : Beethoven, Mozart, Mendelssohn
Textes de Levinas, Menger, Colette, Herlin, J. Rivière, Selvini, Stricker, Harnoncourt/Jones, Drillon, Michel.



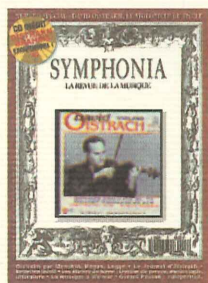
N°5 Nikita Magaloff : Mendelssohn, Liszt, Mozart, Scriabine, Chopin, Glinka
Textes de Levinas, Lipatti, Burian, Menger, Drillon, Goubault, H. Wolf, A. France, Labrande.



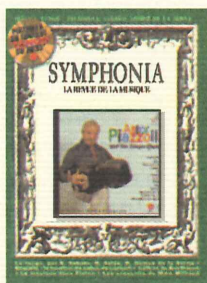
N°6 Elisabeth Schwarzkopf: Mozart, Schubert, Schumann, Wolf
Textes de Levinas, Ivry, Reitz, Anne Borrel, Drillon, Lipatti, Labrande.



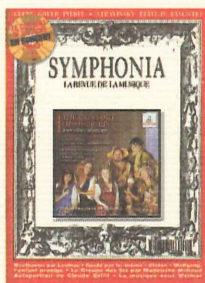
N°7 Pierre Fournier : Beethoven
Textes de Levinas, Fonda-Fournier, Beethoven, Panerai, Rey, Drillon, Pâris, Labrande.



N°8 David Oistrakh : Concertos de Brahms et Mozart
Textes de Levinas, Kogan, Menuhin, Legge, Oistrakh, Pesson, Marnat, Roudaut, Huynh, Drillon.



N°9 Astor Piazzolla : Tangos
Textes de Levinas, Sabato, Salas, R. Gomez de la Serna, Crignon, Cazenave, Beethoven, Madeleine Milhaud, Huynh, Drillon.



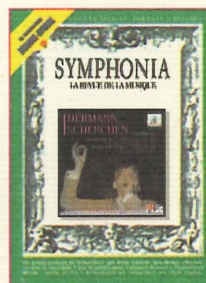
N°10 Consort of musicke : Madrigaux italiens
Textes de Levinas, di Gregorio, Piccardi, Lesure, Gould, Cazenave, Barrington, Mme Milhaud, Ballif, Huyn, Drillon.



N°11 Sergiu Celibidache : Symphonie inachevée de Schubert et Casse-noisette de Tchaïkovsky
Textes de Levinas, Kesting, Brindeau, Beethoven, Dufourt, Huynh, M. Milhaud.



N°12 Rosalyn Tureck (piano) : récital Bach
Textes de M. Schneider, Drillon, Butor, Brindeau, Huynh, Dyer, Monnet, Mme Milhaud, Levinas.
Cadeau : la partition d'un choral de Bach.



N°13 Hermann Scherchen dirige : Brahms et Dvorak (avec Pierre Fournier)
Textes de M. Schneider, Butor, Brindeau, Huynh, Monnet, Drillon.



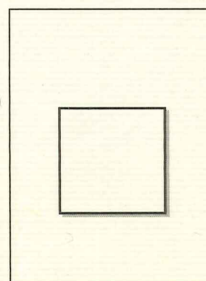
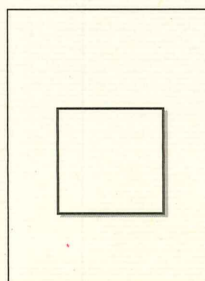
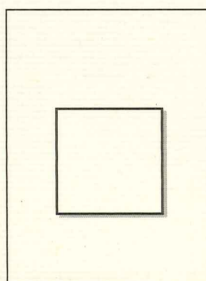
N°14 Clara Haskil : Concerto de Mozart et sonate de Beethoven (avec Arthur Grumiaux)
Textes de Melkonian, Barilli, Rosset, Pirandello, Huynh, Drillon.



N°15 Récital Katia Ricciarelli : extraits d'opéras italiens
Textes de Spano, Machart, Barilli, Rosset, Goubault, Salomon, Drillon.



N°16 Récital de Claudio Arrau : Liszt, Beethoven.
Textes de Levinas, Huvé, Barilli, Butor, Solomon, Ivry, Pirandello, Drillon.



Chaque exemplaire ancien : 59F (sauf n° 1 : 29F) + 9F de port.
Pour vous abonner, remplir l'encart agrafé dans ce numéro.

01 42 96 22 37

Adressez votre commande
à la rédaction :
10 rue de Louvois 75002 Paris

SYMPHONIA
LA REVUE DE LA MUSIQUE