



REVUE MUSICALE

DE SUISSE ROMANDE

fondée en 1948

La Revue Musicale de Suisse Romande a le plaisir de mettre à votre disposition ces documents tirés de ses archives.

Aidez-nous à poursuivre notre belle aventure : abonnez-vous !

> www.rmsr.ch/abo.htm

Chaque trimestre, des articles de fond, des chroniques d'actualité, des recensions de disques et de livres vous feront découvrir de nouveaux horizons musicaux.

Nos dernières années de publication sont diffusées exclusivement sous forme imprimée, par abonnement ou par commande au numéro ; elles ne sont pas disponibles en ligne.

Visitez notre site : www.rmsr.ch

© REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE

Toute utilisation commerciale du contenu du présent document est interdite (sauf autorisation écrite préalable de la Revue Musicale de Suisse Romande).

Toute citation doit être accompagnée de la référence complète (titre de la revue, auteur et titre de l'article, année, numéro, page).

46^e année

N° 2, juin 1993



Revue Musicale

de Suisse romande

Publié avec l'appui
de Pro Helvetia



... Claviers

*Un piano d'étude pour Elise?
Un Steinway pour Ludwig?
Pas de problème, nous avons toutes
les variations...*

De «Au clair de la lune» au «Concerto pour la main gauche», que de chemin parcouru! Aussi, si votre premier piano d'étude loué n'est plus à la mesure de votre virtuosité, il n'y a pas de quoi lui mettre une mauvaise note. Chez Hug Musique, on peut louer ou acheter **un piano droit ou piano à queue** Steinway & Sons, Bechstein, Blüthner, Fazioli, Feurich, Grotrian-Steinweg, Hoffmann, Hohner, Schimmel ou Yamaha.

Le tout à prix... moderato!

Hug Musique

Lausanne, Neuchâtel, Sion, Zurich, Bâle,
Lucerne, Saint-Gall, Winterthour, Soleure

REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE

Organe de l'Association vaudoise des directeurs de chant et de la Section romande de la Société suisse de musicologie

Rédacteur en chef:

Jacques-Michel Pittier, ch. du Lussex 13, 1008 Jouxten, tél. 021/635 01 44

Administration:

Henri Cornaz, case postale 3074, 1401 Yverdon-les-Bains, tél. 024/21 26 06
Fax 024/21 73 10

Publicité:

Mme Rina Tordjman, route de Soral 113c Lully, 1233 Bernex, tél. 022/757 35 55

Abonnement annuel, 4 numéros, Suisse: Fr. 29.—; Europe: Fr. 40.—; autres continents: Fr. 50.—. Le N°: Fr. 10.—. Compte de chèques postaux 10 - 15991-8, Lausanne.

Bienne: Symphonia, 31, rue Centrale
Genève: Point d'Orgue, rue de Carouge 98
Neuchâtel: Hug Musique, faubourg du Lac 4
Sion: Aulos Musica, rue du Scex 33
Zurich: Musik Hug AG, Limmatquai 28
Paris: Librairie La Flûte de Pan, 55, rue de Rome, 75008 Paris

SOMMAIRE

Editorial	Roger Boss	66
Repères biographiques	Roger Boss	68
Les 24 Caprices de Paganini	Philippe Borer	75
Généalogie		85
Paganini par Delacroix		87
Sur les traces de Paganini, à la découverte d'un violon instinctif	Dr Ettore Losco	88
Paganini compositeur	Prof. Edward Neill	93
Feuillet d'Album	Philippe Borer	101
Chroniques du Flûtiste Normand	Raymond Meylan	107
Paganini	Gustave Le Bienvenu Du Busc	107
Les livres	Roger Boss et J.-M. Pilet	110
Un disque récent consacré à Paganini	P.X. B.	113
Ils ont dit...		115
Un siècle de musique à La Chaux-de-Fonds	Myriam Tétaz-Gramegna	117
Hommage à A.-L. Burkhalter	Jean-Louis Matthey	120
Rencontres chorales de Montreux	Arlette Roberti	123
L'inauguration de l'auditorium Stravinski à Montreux	M. Tétaz-Gramegna	124
A la Ville de Genève, on s'interroge	Albin Jacquier	126
Courrier suisse du disque	Jacques Viret	128

Envoi des textes pour le prochain numéro: 15 juillet 1993. Sortie: 1^{er} septembre 1993

Photo couverture: *Paganini*, portrait attribué à Georges Patten, Londres
(reproduit avec l'aimable autorisation de M. Jean Werro).

Editorial

Pourquoi ce soudain intérêt pour Paganini? Avant tout, le désir de faire mieux connaître une des figures les plus frappantes du romantisme, un artiste qui a suscité des admirations éperdues même chez les plus grands esprits et remporté des succès, des triomphes dont rien aujourd'hui, si ce n'est certaines manifestations sportives, ne peut donner une idée.

Il y a tout d'abord le violon, un instrument magique, souvent maléfique, un des instruments du diable qui accompagne d'innombrables «danse des morts». Il est certain que Paganini, dans l'esprit de ceux qui l'ont vu et entendu, a donné vie à ce vieux mythe: le violoniste diabolique qui aurait signé un pacte avec le diable. Aux yeux du public, Paganini apparaît comme un être doué de pouvoirs surnaturels, un possédé détenteur d'on ne sait quelle puissance obscure. Le XIX^e siècle a créé un nouveau personnage: le virtuose. L'idée qu'on s'en faisait n'a rien à voir avec l'idée qu'on se fait du virtuose aujourd'hui. L'on exige de nos jours une exécution parfaite, sans bavures ni fausses notes — le virtuose est celui qui a ainsi triomphé de tous les obstacles. Le sport est passé par là, et c'est bien des performances semblables à celles des sportifs qu'on exige du virtuose moderne. La perfection tant recherchée ne touchait guère les auditeurs romantiques. Le virtuose était un possédé, un être qui bravait les limites de la raison au point de plonger l'auditoire dans une véritable hystérie. Proche de la folie, c'est précisément à la virtuosité qu'on demandait d'exprimer la perte de la raison. Dans son opéra Lucia di Lammermoor, Donizetti fait chanter à son héroïne en proie à la démence d'inhumaines vocalises. Ces inhumaines et vertigineuses performances vocales ne peuvent venir que d'un être qui ne se possède plus, a franchi les bornes de l'humaine raison et de ses possibilités.

Il y a de cela dans l'image qu'on s'est faite de Paganini. Profondément italien par son art et son caractère, il ressemble pourtant à un personnage des poètes romantiques allemands: un personnage de Hoffmann ou de Jean-Paul Richter. Reste un compositeur qui fut longtemps critiqué. Si Paganini avait été ce médiocre compositeur comme le prétendent certains, aurait-il suscité l'admiration des

meilleurs artistes de l'époque qui n'étaient certainement pas sensibles seulement aux prouesses du virtuose? Le témoignage le plus frappant est à mes yeux celui de Chopin que nous rappelons plus loin, parce que Chopin, peu sensible aux excès du romantisme, n'admirait et n'aimait à peu près aucun des artistes, ses contemporains. Et toutes ces variations sur un thème de Paganini, celles de Liszt, de Brahms, de Rachmaninoff, de Boris Blacher, de Lutoslawski et autres. Notre but sera atteint si nous avons contribué, même modestement, à faire connaître mieux une des figures les plus extraordinaires du XIX^e siècle musical. Mes remerciements et ma reconnaissance vont à Philippe Borer, violoniste de talent, amateur de Paganini jusqu'à l'oubli des convenances, et sans qui ce numéro n'aurait pu voir le jour.

Roger Boss

Collaborateurs:

D^r Ettore Losco

- 1^{er} Prix de Violon au Conservatoire de Casablanca.
- Direction d'orchestre (Conservatoire National de Paris, E. Bigot).
- Virtuosité de violon (Conservatoire de Bologne, M^o U. Supino et R. Brengola).
- Doctorat de Médecine Vétérinaire (Université de Bologne).
- Ecole des Beaux-Arts de Paris. Fondation Maeght; travaille avec Mirò.
- Nombreuses expositions (Paris, Nice, Bruxelles, New-York).
- Professeur de violon au Conservatoire d'Ajaccio.

Professeur Edward Neill

Musicologue, critique et compositeur œuvrant à Gênes. Elève de Mario Moretti, il poursuit sa formation universitaire à Londres. Membre fondateur de l'*Istituto di Studi Paganiniani* de Gênes (1972), ses ouvrages consacrés à Paganini font aujourd'hui autorité. Le dernier en date, un essai biographique (*Nicolò Paganini*, Fayard, Paris, 1991) a été salué par la critique comme un ouvrage de haute valeur littéraire et historique.

Philippe Borer

Violoniste, a étudié avec Max Rostal, Ruggero Ricci et Jan Sedvika. Enregistrements des études d'Ernst et de Paganini en préparation. Poursuit des recherches historiques et musicologiques en collaboration avec l'*Istituto di Studi Paganiniani* de Gênes (Prof. Neill) et l'Université de Tasmanie (Drs Rod Thomson et MJ Bennet).

Repères biographiques

par Roger Boss

Les ancêtres du musicien venaient de Carro, un temps inclus dans la République de Gênes avant de passer à la province de la Spezia. Un grand nombre de familles portant le nom du musicien y vivent encore.

1782: naissance le 27 octobre, baptisé le lendemain. Plusieurs biographes l'ont fait naître le 18 février 1784. L'erreur semble provenir de Paganini lui-même qui entendait se faire rajeunir, désirant se marier avant quarante ans. Le caractère du violoniste sera celui d'un vrai Génois, attaché à l'argent, habile à faire fructifier ses gains. Son père, issu d'un milieu modeste, était docker, arrondissant ses fins de mois en faisant commerce d'instruments de musique ou s'adonnant aux jeux de hasard. De caractère tyrannique, il obligeait son fils à travailler le violon du matin au soir. Si Paganini ne parle de son père que par rares allusions (il dit par exemple qu'il était affligé d'une oreille dissonante), il était tendrement attaché à sa mère, femme d'origine modeste, presque analphabète, qu'il décrit comme amateur de musique, probablement parce qu'elle chantait volontiers les mélodies populaires génoises. Deux sœurs que le musicien ne paraît pas aimer beaucoup et un frère (lui aussi violoniste) complétaient la famille. Après quelques leçons avec un musicien local du nom de Servetto, Paganini étudia avec Giacomo Costa, né à Gênes en 1762. Déjà à cette époque, le jeune Paganini se rebelle contre une manière de tirer l'archet qui lui paraît antinaturelle. Remarque importante, si l'on tient compte de la façon particulière dont il tiendra son instrument. L'école de violon génoise était alors influencée par la France et le Piémont, Kreutzer et Rode d'un côté, Viotti de l'autre, compositeurs qui figurèrent très tôt au répertoire de Paganini.

1794-1795: premiers concerts qui aussitôt firent sensation. Au programme figuraient les *Variations sur la Carmagnole*. Cette œuvre de jeunesse construite sur un hymne révolutionnaire est révélatrice des tendances jacobines de Paganini, tendances généralement partagées par ses concitoyens.

1795-1796: séjour à Parme pour se perfectionner auprès d'Alessandro Rolla. Surpris des dons extraordinaires du jeune violoniste, Rolla lui conseille de s'adresser directement à Paër. Celui-ci devant aller à Vienne pour s'occuper d'un de ses opéras, confie Paganini à son propre maître, Gasparo Ghiretti, violoncelliste, chef d'orchestre et célèbre contrapuntiste. Pendant six mois, études de contrepoint et de composition, à raison de trois leçons hebdomadaires. De retour de Vienne, Paër s'occupe de parfaire la formation de Paganini.

1797: retour à Gênes, compose et étudie beaucoup. Invasion des troupes françaises. Napoléon crée le nouveau gouvernement de Gênes.

1798: décès de Gasparo Ghiretti.

1799: le blocus de la flotte anglaise plonge la population dans une terrible famine. La vie à Gênes devenant de plus en plus difficile, le père de Paganini est contraint de trouver du travail ailleurs et emmène Nicolò avec lui.

1800: Paganini donne deux concerts à Livourne (selon certains biographes, Lord Nelson et Lady Hamilton y auraient assisté). En décembre, concerts à Modena.

1801-1810: années lucquoises. Est nommé 1^{er} violon de l'orchestre de Lucques dans lequel joue aussi son frère. Est chargé de former des élèves et enseigne non seulement le violon mais tous les instruments à cordes. Enseignement qui dénote de grandes aptitudes pédagogiques non conventionnelles basées sur l'improvisation et la création musicale¹. 14 juillet 1805, arrivée d'Elise, la sœur de Napoléon, entourée d'une suite considérable. Elle réorganise l'orchestre de Lucques. Paganini n'est plus que 2^e violon de l'orchestre de la Cour. Préséance est accordée à son aîné G. Rommaggi qui est nommé 1^{er} violon. En 1807 Paganini conçoit des morceaux sur deux cordes et sur la corde de sol: le *Duetto amoroso* dédié à la princesse Elise et la *Sonate Napoléon* (corde de sol) qu'il exécute le 15 août, à l'occasion de l'anniversaire de l'Empereur. Elise, prenant enfin conscience de la valeur exceptionnelle de Paganini le nomme alors «Violon Solo de la Cour» et professeur privé du Prince Félix Baciocchi, son époux. En 1808, voyage à Turin pour prendre part aux festivités prévues pour l'arrivée des Borghese. Le bruit a couru un temps sur de prétendues relations intimes de Paganini avec Elise. En tout cas, le Violoniste s'est toujours bien gardé de démentir la rumeur... En 1810, à Lucques, Paganini dirige le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa.

1810: Paganini se libère de ses obligations de Cour et part en tournée en Italie. Casena, Ravenne, Rimini, Modène, Reggio Emilia, Piacenza, Parme, Bologne. A Forlì, le chroniqueur G. Calletti s'exprime en ces termes:

Un sublime joueur de violon nommé Nicolò Paganini, Génois, honora notre théâtre le soir du 18 septembre 1810. Cet homme incomparable joua trois concertos, deux avec les quatre cordes et un sur la seule corde grave. La nouvelle manière de tirer l'archet et de tenir l'instrument, surprit; la délicatesse, la grâce, la vibration, l'excellence du son enchantèrent [...] On l'entendit deux autres soirs avec la même admiration, la même stupeur. On n'entendra peut-être jamais plus un aussi grand instrumentiste...

Paganini remporte partout d'énormes succès, sauf à Ferrare où il se produit en compagnie d'une ballerine médiocre. Le public se met à siffler, Paganini abandonne son accompagnement à la guitare et imite le braiment de l'âne avec son violon. Pour un habitant de Ferrare, c'est l'insulte suprême, la police s'en mêle et Paganini doit discrètement quitter la ville.

1813: compose *Le Streghe*, (les sorcières) dont le thème est tiré d'un opéra de Süßmayr alors à la mode et les joue à la Scala le 29 octobre. Ce concert mémorable est commenté par le grand critique allemand Lichtenthal pour la *Gazette musicale* de Leipzig:

¹ Paganini était très apprécié comme professeur de violoncelle et même de contrebasse! Parmi ses élèves violoncelles on peut citer le napolitain Gaetano Ciandelli.

Le 29 octobre 1813, M. Paganini de Gênes, qui est considéré comme le premier violoniste de notre temps, donna au théâtre de la Scala une académie où il joua un concerto de violon de Kreutzer et enfin des variations sur la corde de sol [...] Il joue – dans un style qui lui est propre – dans les positions les plus difficiles à deux, trois et quatre voix; il imite nombre d'instruments à vent, exécute dans les plus hauts registres la gamme chromatique près du chevalet, chose qui semble impossible; il exécute à merveille les passages les plus difficiles sur une seule corde, et en même temps, par jeu, il fait la basse en *pizzicati*, si bien qu'on a l'impression d'entendre plusieurs instruments...

1814-1815: donne de nombreux concerts dans le nord de l'Italie. Condamnation pour une dette de jeu. Fait la connaissance de Rossini. Liaison avec une Angelina Cavanna qui accouche d'un enfant mort-né. Le père porte plainte pour détournement de mineur. Bref emprisonnement de Paganini qui affirme ne pas être le père de l'enfant. L'avocat Gerini le tire d'affaire. Composition des trois quatuors à corde.

1816: «duel» musical avec le grand violoniste français Charles-Philippe Lafont. Ils s'affrontent dans la symphonie concertante de Kreutzer à la Scala. Rencontre Louis Spohr. Concerts en Vénétie. C'est entre décembre 1816 et mars 1817 que se situe peut-être la rencontre entre Paganini et Byron qui séjournait alors à Venise.

1818: se lie d'amitié avec Lipinski venu de Pologne exprès pour l'entendre. Musique de chambre et concert à Piacenza avec Lipinski. Arrive à Rome début novembre.

1819: en janvier, Ingres, qui se trouve aussi à Rome, exécute son fameux portrait de Paganini. En avril, Paganini joue à l'ambassade d'Autriche et, en privé, pour Metternich.

1820: fin mars, se rend à Naples. Malade, il y restera inactif toute l'année. En juin, Ricordi publie les *24 Caprices, les Sonates avec guitare op. 2 et 3 et les Quatuors avec guitare op. 4 et 5*.

1821: dirige à Rome la première de *Matilde di Shabran* de Rossini, remplaçant au pied levé le chef d'orchestre victime d'une attaque d'apoplexie.

1822-1823: «deux années perdues dans la tristesse». Tombe gravement malade. Le professeur Siro Borda de Pavie, ayant diagnostiqué la syphilis, prescrit un sévère traitement mercuriel. En janvier 1823, Paganini commence à donner des leçons au jeune Sivori. En juin, se rend à Milan pour écouter la grande cantatrice A. Catalini, toujours avec l'idée de trouver le «complément idéal». Il lui reconnaît une voix «forte et agile, un très bel instrument» mais, malheureusement, «il lui manque la mesure et la philosophie musicale» (*le manca la misura et la filosofia musicale*). En novembre, abandonne le mercure, l'opium et les saignées du professeur Borda et entreprend une cure «naturelle» prescrite par le médecin autrichien Spitzer de passage à Milan.

1824: se met en ménage avec la chanteuse Antonia Bianchi. Recommence ses tournées. En octobre, donne des concerts à Venise et se fait remarquer au cimetière du Lido où il joue à plusieurs reprises en pleine nuit.

1825: le 22 juillet, à Palerme, naissance d'Achille Cyrus Alexandre Paganini, fils du violoniste et d'Antonia Bianchi.

1826: écrit le Concerto en si mineur.

1827: le pape Léon XII le décore de l'Ordre de l'Eperon d'Or.

1828: premières tournées hors d'Italie, Vienne, puis Prague. Les concerts viennois remportent un succès phénoménal, en dépit des ragots colportés par certains journaux et l'on finit par vouer au violoniste un véritable culte. Schubert s'enthousiasme. Le Duc de Reichstadt assiste au deuxième concert donné à la *Redoutensaal*. En plus des 14 grands concerts publics, Paganini joue en privé pour Metternich. Le jeune Thalberg est présent. Le 1^{er} mai, Paganini assiste à l'inauguration du cycle de concerts de l'Augarten dirigés par Schuppanzigh. La 7^e de Beethoven est au programme et Paganini, au comble de l'émotion, s'écrie «*E morto!*» et fond en larmes. La ville de Vienne lui octroie la «Grande Médaille du Sauveur» en reconnaissance du concert donné au bénéfice de l'hôpital Saint Marc. Il reçoit aussi la médaille gravée par Lang avec la fameuse inscription *Periturus sonis non peritura gloria*. Séparation légale d'avec Antonia Bianchi. Paganini obtient la garde de son fils Achille. En octobre, doit se rendre à Prague pour subir une difficile intervention chirurgicale à la mâchoire, qui sera exécutée par les médecins J. von Kromholz, F. Nussard, Kraus et Amann. Il se remet suffisamment pour pouvoir donner, en décembre, plusieurs concerts au Standes-theater.

1829: En janvier, se met en route, et commence à Dresde une longue tournée à travers l'Allemagne. A Berlin, il remporte un succès colossal. Il est l'hôte des Mendelssohn et joue en privé pour Henry Beer, le père de Meyerbeer. Ce dernier, vouant une admiration éperdue à Paganini, le suivra dans une grande partie de sa tournée. Le 29 avril, Paganini joue en faveur des victimes des inondations de Dantzig. Il dédie ses variations sur l'hymne *Heil dir im Siegerkranz* au roi de Prusse. Le 21 mai, arrive à Varsovie, Nouveaux triomphes. Rencontre avec le jeune Chopin. Le 19 juillet, quitte Varsovie et reprend son périple à travers l'Allemagne. Les concerts se succèdent à une cadence vertigineuse. Rend visite à Goethe, le 29 septembre, à Weimar. Fait connaissance de Friedrich Wieck à Leipzig et se prend d'affection pour sa fille Clara à qui il prodigue ses conseils. La jeune pianiste reste sous le charme et son admiration pour Paganini durera jusqu'à la fin de sa vie. En novembre, Carl Guhr termine son ouvrage intitulé *Über Paganini's Kunst die Violine zu spielen* qui sera publié par Schott en 1831. En novembre, Goethe, malgré toute sa réticence à se mêler à la foule, assiste à un concert de Paganini et en ressort profondément troublé.

1830: le 11 avril (dimanche de Pâques) Paganini joue à Francfort. Dans le public se trouve le jeune Schumann qui, sous le coup de l'émotion, décide d'abandonner définitivement ses études de droit. La tournée se poursuit à un rythme accéléré. En juin, concerts à Hamburg. Heine y assiste et commente à sa façon:

Finalement parut sur scène une figure obscure qui semblait sortir de l'enfer. C'était Paganini dans son habit noir : le frac noir et le gilet noir d'une coupe atroce, comme peut-être l'étiquette des Enfers le prescrit au royaume de Proserpine; les pantalons noirs ballottaient affreusement autour des jambes décharnées. Ses longs bras paraissaient s'allonger encore quand il tenait dans une main le violon et dans l'autre l'archet, si bas qu'ils touchaient presque terre tandis qu'il répétait interminablement ses incroyables courbettes au public. Dans les contorsions anguleuses de ses membres, il y avait à la fois une terrible lignosité, et en même temps quelque chose de follement animal, si bien qu'à le voir ainsi s'incliner, il nous prit une étrange envie de rire; mais son visage qui, à la lumière crue de la rampe, paraissait encore plus cadavérique, avait à ce moment quelque chose de si douloureux et de si incroyablement humble, qu'une atroce compassion étouffait notre envie de rire...

1831: Paganini arrive à Paris le 24 février et s'installe à l'Hôtel des Princes. Le soir même, il se rend au Théâtre des Italiens pour écouter la Malibran chanter Desdémone dans l'*Otello* de Rossini. Le 27 il assiste à une exécution de la 5^e de Beethoven dirigée par Habeneck. Il a quelque peine à trouver une salle pour ses concerts. L'Opéra, en raison des réformes louis-philippardes, n'étant pas disponible, il faut se rabattre sur l'Académie Royale de Musique. Son premier concert est fréquenté par le tout-Paris des arts et des lettres. Jamais on ne vit salle plus brillante. L'orchestre est dirigé par Habeneck. Paganini devient bientôt ce personnage fabuleux dont la postérité a conservé l'image. Après Paris: Boulogne, Dunkerque, Lille, Calais. Avant d'arriver à Londres, il aura donné 19 concerts qui lui rapportent la somme fabuleuse de 153 000 francs. Il donne son premier concert londonien le 17 mai. La presse anglaise se déchaîne contre le prix excessif des billets. Paganini, à contre-cœur, accepte de jouer à des conditions plus normales. Sa musique et son violon provoquent une véritable frénésie chez les flegmatiques britanniques. La presse publie des compte-rendus délirants. En dépit de nombreux concerts de charité, le bruit de Paganini avare continue à se répandre. Après Londres, Dublin, puis l'Ecosse. L'effort surhumain que Paganini impose à son organisme déjà miné par la maladie se fait cruellement sentir. Il a besoin de repos et fait l'acquisition d'une villa près de Parme.

1832: le 8 mars Paganini revient à Paris où sévit le choléra. Le 22 avril, il donne un grand concert de bienfaisance à l'Opéra en faveur des victimes de la terrible maladie. Consulte le célèbre chirurgien Dupuytren pour des troubles prostatiques. En juin repart en Angleterre et les concerts recommencent à se succéder... Le 24 septembre, retour en France. Passe l'hiver à Paris. En décembre, Paganini devient baron, titre qu'il a obtenu par l'entremise du fameux détective et aventurier Eugène François Vidocq, immortalisé par Victor Hugo.

1833: en avril, retourne en Angleterre. Le 14 mai, se produit en trio avec Mendelssohn (piano) et Robert Lindley (violoncelle). En juin, concert de bienfaisance à la Hope Gallery en collaboration avec la Malibran et Moscheles. Concerts dans toute l'Angleterre et l'Ecosse. Revient à Paris en novembre et tombe gravement

malade. Le 22 décembre, il trouve la force de se rendre à un concert de Berlioz qui commentera ainsi l'événement dans ses *Mémoires*:

...La *Symphonie fantastique* figurait dans le programme [...] Le succès fut complet, j'étais réhabilité [...] Enfin, pour comble de bonheur, un homme quand le public fut sorti, un homme à la figure étrange et ravagée, un possédé du génie, un colosse parmi les géants, que je n'avais jamais vu, et dont le premier aspect me troubla profondément, m'attendit seul dans la salle, m'arrêta au passage pour me serrer la main, m'accabla d'éloges brûlants qui m'incendièrent le cœur et la tête; c'était Paganini! (22 décembre 1833).

1834: tournée en Belgique, puis, pour la quatrième et dernière fois, retour en Angleterre. 22 juin, retour en France. Scandale Watson. On accuse Paganini de détournement de mineur. Fin septembre, après six ans d'absence, Paganini revient en Italie dans son confortable coupé acquis en Angleterre. Prend un peu de repos dans sa villa près de Parme. Revient à Gênes pour Noël.

1835: le 2 janvier, joue au Palais ducal de Gênes. En février, compose les *60 Variations sur Barucabâ* qu'il conçoit comme une sorte de méthode de violon. L'œuvre est dédiée à son avocat et ami de longue date Luigi Guglielmo Germinio. En août, le choléra fait rage à Gênes. Paganini fait une visite aux malades à l'hôpital de Pammatone. Le 1^{er} novembre Marie-Louise invite Paganini à faire partie de la commission artistique du théâtre ducal de Parme.

1836: concert à Parme avec la participation du tout jeune Bazzini. Le 28 mars, Paganini envoie à Marie-Louise son projet de règlement pour l'Orchestre Ducal. Des intrigues et des raisons bassement administratives font échouer ce projet qui aurait certainement eu des répercussions favorables sur l'organisation orchestrale dans toute l'Italie. S'occupe activement d'obtenir la légitimation de son fils. Pour des raisons de santé, annule les concerts prévus avec le guitariste Legnani. En décembre se trouve à Nice où il joue au théâtre.

1837: concerts à Marseille. Obtient la légitimation de son fils. Reste un mois très malade à Nice. Abandonne son projet de voyage aux Etats-Unis et rédige son testament à Gênes. Les 9 et 16 juin, donne, à Turin, ses deux derniers concerts publics. Il conçoit l'idée téméraire du *Casino Paganini* de Paris, un grand centre consacré à la musique et autres plaisirs, dont il aurait été l'attraction principale. Lors du concert d'inauguration, en novembre, le grand artiste, malade, ne peut jouer. C'est là une des raisons du fiasco de l'entreprise que Paganini ne pouvait plus assumer. Il fut en outre dupe de financiers sans scrupules.

1838: Maladie. Démêlés avec la justice en relation avec la faillite du *Casino*. Le 16 décembre, concert de Berlioz qui est criblé de dettes. Paganini lui fait cadeau de 20 000 francs, somme considérable pour l'époque et qui permettra au compositeur non seulement d'éponger ses dettes, mais de se consacrer à la composition de *Roméo et Juliette* (qu'il dédiera à Paganini).

1839: de nouveau Marseille, Paganini s'adonne à la musique de chambre et au commerce d'instruments. Le 28 mai il va entendre le *Requiem* de Cherubini à l'église Saint Cannat. Vers la fin de l'année, on le retrouve à Gênes, puis à Nice où il passe l'hiver. Très malade il ne peut quasi plus parler, mais espère toujours une guérison.

1840: à Nice, le 27 mai, à 17 heures 20, Paganini rend son dernier soupir. A son chevet, son fils Achille qui a beaucoup contribué à adoucir ses derniers moments. Chose incroyable, Paganini fut déclaré impie par l'évêque de Nice et n'eut ni funérailles ni sépulture en terre consacrée. Après de tristes et sinistres déboires, son corps finira par reposer près de sa maison de Parme.

Sources: – GIC de Courcy, *Paganini the Genoese*, Norman, 1957.

– J. Pulver, *Paganini the romantic virtuoso*, New-York, 1970.

– P. Berri, *Paganini, la vita e l'opera*, Milano, 1982.

– E. Neill, *Nicolò Paganini*, Paris, 1991.



SION Basilique du Château de Valère
XXIV^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE L'ORGUE ANCIEN
du 10 juillet au 28 août 1993

Direction et organisation: MAURICE WENGER

Samedi 10 juillet 1993 à 16 heures

CHRISTINE SARTORETTI, Lausanne (Suisse)

Professeur de clavecin au Conservatoire de Lausanne. Organiste et claveciniste de concert.

Samedi 17 juillet 1993 à 16 heures

Prof. Dr REINHARDT MENGER, Freiensteinau (Allemagne)

Organiste de concert, professeur à l'Ecole Supérieure de la musique sacrée de Frankfurt/Main

Samedi 24 juillet 1993 à 16 heures

MARIA CLAUDIA FOSSATI, Milano (Italie)

Professeur d'orgue et de clavecin à l'Ecole Supérieure de musique de Milan

Samedi 31 juillet 1993 à 16 heures

VINCENT GIRARDOT, Nice (France)

Organiste titulaire des grandes orgues de la Cathédrale d'Antibes. Organiste de concert.

Samedi 7 août 1993 à 16 heures

SANDER VAN MARION, s'Gravenhage (Pays Bas)

Professeur d'orgue, organiste titulaire des orgues de l'Eglise Bethel-La Haye Scheveningen. Organiste de concert, récitaliste international, virtuose de l'orgue.

Samedi 14 août 1993 à 16 heures

ZSUZSA ELEKES, Budapest (Hongrie)

Organiste et claveciniste de concert. Membre de la Philharmonie Hongroise de Budapest.

Samedi 21 août 1993 à 16 heures

SUSAN CAROL WOODSON, Bruxelles (Belgique)

Organiste de concert. Professeur d'orgue et de clavecin. Organiste de l'église Saint Michel à Anvers.

Samedi 28 août 1993 à 16 heures

CORO «CANTORI DI ASSISI», Dir. P. Evangeliste Nicolini (Italie).

MARIE-THÉRÈSE GAY-IMHOF, Brigue-Glis (Suisse) Organiste de concert.

Les 24 Caprices de Paganini

et la constellation romantique

par Philippe Borer

«L'influence de Paganini sur plusieurs de ses illustres contemporains constitue l'un des aspects les plus fascinants de son génie musical et instrumental.»

(A. Kendall)

Si l'on débat encore avec animation autour de la date exacte de composition des *Caprices* de Paganini, il ne fait guère de doutes que la genèse de l'œuvre se situe bien avant 1820, date de la première édition Ricordi. Parmi les hypothèses à retenir, celle de 1812: cette année-là, Paganini consomme sa rupture avec la Princesse Elise (Duchesse de Piombino et Lucques) et fait ses adieux à la vie de cour. On a beaucoup épilogué sur cet épisode, évoquant tour à tour l'indiscipline du violoniste, de coupables manquements au protocole, l'autoritarisme de la Princesse, son charme un peu sur le déclin, etc. Il a aussi été relevé, très justement, qu'en des temps où de sérieux revers de fortune secouaient l'Empire, la vie à la cour d'une sœur de Napoléon n'offrait plus tout à fait les mêmes attraits, ni la même sécurité...

«*Libertas optima rerum*», aimait à répéter Paganini. C'est vraisemblablement de cette liberté retrouvée qu'ont surgi les *Caprices*. A la cour d'Elise, des considérations autres que purement musicales devaient nécessairement influencer sur l'élaboration de certaines de ses compositions. Dans les *Caprices*, aucune trace de complaisance ou de compromis. Dans cette œuvre magistrale, véritable somme du violon transcendantal, comme l'a si heureusement définie Alberto Cantù¹, Paganini mit la quintessence de son génie musical. Et c'est à ses collègues musiciens, «*alli Artisti*», qu'il dédia le résultat de ses efforts. A une époque où le nom d'un Prince ou d'un Duc devait presque obligatoirement figurer au frontispice d'une œuvre, cette dédicace constituait à elle seule une formidable et provocante déclaration d'indépendance artistique.

Selon le témoignage de Lipinski, des exemplaires manuscrits des *Caprices* auraient circulé bien avant 1820, Paganini en faisant cadeau à ses collègues et amis violonistes. La décision de retarder la publication fut, semble-t-il, d'ordre avant tout «stratégique». Paganini, qui caressait de longue date le projet d'une grande tournée européenne, pensait utiliser les *Caprices* comme une sorte de carte de visite musicale. Etant son propre imprésario – et un imprésario avisé – il voulait faire coïncider leur parution avec son début sur les scènes ultramontaines. Il vit la possibilité de concrétiser son projet, à Rome au mois d'avril 1819,

¹ Alberto Cantù, *Invito all'Ascolto di Paganini*, Mursia, Milano, 1988, p. 66.

lors d'une réception donnée par Metternich. Le Chancelier de l'Empereur, un mélomane passionné doublé d'un excellent violoniste amateur², avait entendu parler des miracles opérés par le Gênois et se réjouissait de voir le phénomène de près. Naturellement, Paganini arriva à la réception sans instrument, soulignant par là que la flatteuse invitation n'avait pas été interprétée comme une convocation à se produire en public. Cependant, succombant au charme de Metternich et aux compliments de sa fille, la Comtesse Esterhazy, il saisit le violon du Chancelier et joua pour lui. Metternich manifesta un enthousiasme sans bornes et insista pour que Paganini ne tarde pas à se faire entendre à Vienne. Voyant là l'occasion rêvée de commencer sa tournée avec l'avantage de puissantes recommandations, Paganini promit d'accorder aux Viennois le privilège de ses premiers concerts hors d'Italie. Bien entendu, la grande majorité des biographes italiens de Paganini froncent les sourcils avec réprobation. Mais, observe finement Géraldine de Courcy³, c'est oublier que Paganini, issu d'un milieu modeste était au fond très homme du peuple et que le plébéien ne possède pas la farouche fierté de l'aristocrate face au conquérant. C'est aussi oublier la complexité des personnalités en présence : Metternich, grand homme d'Etat, mais aussi violoniste talentueux, jouait fréquemment, lors de ses soirées musicales, avec les artistes Viennois les plus en vue. Entre lui et Paganini, il existait une communauté d'intérêt véritable. D'autre part, le violoniste avait toutes les raisons d'être fier de l'attention qu'on lui portait en haut lieu d'autant que l'admiration de Metternich était celle d'un connaisseur et que ses compliments étaient plus gratifiants que la condescendance polie d'un aristocrate.

Milan, 1820

La parution des *Caprices* chez l'éditeur milanais Ricordi en 1820, juste une année après la rencontre avec Metternich, créa une véritable sensation. Le succès fut immédiat et l'on vit bientôt circuler des exemplaires dans toute l'Europe⁴. Les artistes chevronnés comme les aspirants virtuoses se virent au défi de trouver la clef de ces vingt-quatre énigmes musicales. Plusieurs – et non des moindres – capitulèrent en disant que Paganini avait écrit là de la musique injouable : à Paris, Habeneck déclara forfait. Baillot lui-même s'effraya ; le grand violoniste, dont la pieuse aversion pour les pizzicati de main gauche se doublait d'un faible pour les citations latines s'écria : « *Omnes vulnerant, ultima necat...* » D'autres virent dans les *Caprices*, au-delà des difficultés techniques, de nouveaux et vastes horizons musicaux qu'ils désirèrent ardemment explorer. Dans tous les cas, le but visé semblait atteint. Aux relations dithyrambiques des voyageurs et des journalistes s'ajou-

² A l'époque du congrès de Vienne, Metternich dirigea des symphonies et joua du violon en quatuor « avec tant de succès que les gens se rappellent encore de l'évènement » précise-t-il dans ses *Mémoires*...

³ G.I.C. de Courcy, *Paganini the Genoese*, University of Oklahoma Press, 1957, Vol. I, p. 194.

⁴ Jusqu'à Bergen, en Norvège, où le jeune Ole Bull put s'en procurer un exemplaire.

taient maintenant des controverses animées au sujet des *Caprices* : l'Europe était prête à entendre le violon de Paganini.

Une bombe musicale était amorcée. mais c'était compter sans la minuterie du destin : la maladie frappa, bouleversant les plans du Maestro. Le traitement appliqué par le professeur Borda était classique pour l'époque : doses massives de sels de mercure, avec leur corollaire d'effets secondaires débilissants... Huit ans s'écouleront avant que Paganini ne se remette suffisamment pour entreprendre enfin sa tournée. Dans l'intervalle, l'intérêt pour sa musique, loin de s'estomper, n'avait cessé de croître : partout, l'apparition du Virtuose était attendue avec une impatience grandissante.

Vienne, 1828

C'est donc à Vienne, pour tenir la promesse faite à Metternich, que Paganini inaugura sa grande tournée des capitales européennes. La majorité de ses concerts eut lieu à la grande *Redoutensaal*, avec l'appui d'un orchestre de premier ordre (Schuppanzigh et Fradl se relayèrent à la direction). Un public de choix lui fit un triomphe ; la fine fleur des violonistes de la capitale accourut : Benesch, Boehm, Jansa, Mayseder, Slavík, Saint-Lubin, Panny, Ernst... un véritable corps d'élite venu se rendre compte des hauts faits de l'Italien. Il y avait aussi Franz Grillparzer, qui dédia à Paganini un de ses poèmes les plus étonnants⁵. Schubert, extatique, assista à deux concerts : « Dans l'Adagio, j'ai cru entendre chanter un ange » avoua-t-il à Anselm Hüttenbrenner.

En marge des grands concerts avec orchestre, Paganini se produisit aussi en privé, notamment à la réception donnée en l'honneur du cinquante-cinquième anniversaire de Metternich. C'est au cours de réunions de ce genre, dans un cercle plus intime, que le rayonnement de sa personnalité artistique semble avoir produit ses effets les plus puissants sur de jeunes musiciens. Ce fut le cas pour Sigismond Thalberg, ce jour-là, comme pour Frédéric Chopin à Varsovie, et, trois années plus tard, pour Franz Liszt, à Paris. On a bien lu : Liszt, Thalberg, Chopin ! La « Trinité » du piano romantique... Ce sont quelques aspects de l'influence de l'art paganinien sur ces géants du clavier que le présent article se propose maintenant d'aborder brièvement.

Thalberg et Paganini

Maurice Dietrichstein, mieux connu sous le nom de « Comte musical », aida beaucoup Paganini dans l'organisation des concerts viennois⁶. Les deux hommes se lièrent d'amitié et se virent fréquemment. Le jeune Thalberg, fils (illégitime) de

⁵ En voici les saisissantes premières strophes : « *Du wärest ein Mörder nicht? Selbstmörder du! / was öffnest du des Busens stille Haus / und stösst sie aus, die unverhüllte Seele / und wirfst sie hin, den Gaffern eine Lust?* ».

⁶ Comte Maurice Dietrichstein (1775-1864), aide de camp du général Mack, précepteur du Duc de Reichstadt, intendant des Théâtres Royaux et... père de Sigismond Thalberg ! Paganini dédia à Dietrichstein un *Capriccio per Violino Solo* utilisant une technique violonistique *sui generis* (voir l'article à ce sujet).

Dietrichstein eut ainsi maintes occasions d'observer de près le jeu du Maestro, notamment à l'occasion de la réception donnée en l'honneur de Metternich :

Chacun était extrêmement impatient de voir cet étrange personnage (Paganini) et de pouvoir étudier son jeu de près... Avant qu'il n'apparaisse, Dietrichstein conduisit un jeune homme blond vers le piano. Mais, juste au moment où ce dernier commença à jouer, on fit passer les rafraîchissements, ce qui détourna l'attention de l'assistance. Dietrichstein, en colère, s'écria : « Arrête de jouer ! Personne ne t'écoute ! » Il fallut câliner, cajoler, déployer des trésors de persuasion avant que le jeune homme n'accepte de recommencer la sonate interrompue... Ce virtuose en herbe était... Thalberg ! Paganini suivit avec *le Streghe*...⁷

Sigismond Thalberg était alors âgé de seize ans (il était né le 8 janvier 1812, aux Pâquis à Genève⁸) et avait étudié à Vienne avec Sechter (théorie) et Hummel (piano). Sa rencontre avec Paganini eut des répercussions profondes sur son développement musical et pianistique. La singulière faculté qu'avait Paganini de créer l'illusion de plusieurs instruments, ainsi que les arpèges du *Nel cor non più mi sento* et du *God Save the King*, où la mélodie se trouve prise dans une trame de triples croches, impressionnèrent beaucoup le jeune pianiste. Il s'ingénia à adapter ce genre d'effets au piano et perfectionna une technique qui le rendit célèbre : il eut l'idée de confier la mélodie aux pouces, dans le médium de l'instrument, et de l'envelopper d'arpèges qui balaient le clavier, donnant l'illusion d'une multiplication des mains du pianiste. Il utilisa ce procédé avec un rare bonheur dans sa fantaisie sur *Moïse* :

...La célèbre fantaisie sur *Moïse* causa une stupéfaction profonde. On cherchait curieusement à deviner le secret de cette sonorité puissante. La belle et large mélodie, s'accusant à chaque strophe avec plus de force, paraissait une impossibilité sous ce torrent d'arpèges... L'enthousiasme était à son comble.⁹

⁷ Franz Freiherr von Andlaw, *Mein Tagebuch*, Francfort, 1862.

⁸ Bien qu'un halo de mystère entoure les circonstances de la naissance de Thalberg, il est généralement admis que sa mère était la Baronne de Wetzlar – elle-même pianiste de talent. Dietrichstein aurait persuadé un certain Joseph Thalberg de Francfort d'assumer la paternité. Mais, dès que les circonstances le lui permirent, il fit venir son fils chez lui, à Vienne.

⁹ A.-F. Marmontel, *Les pianistes célèbres*, Paris, 1878.

Ce chef-d'œuvre pianistique, que même Berlioz admira sans réserves, est aussi un hommage à son inspirateur¹⁰. Quant à Franz Liszt, qui tenait Thalberg pour son rival le plus dangereux, il fit cette remarque pénétrante, à peine teintée d'humour :

« Thalberg est le seul homme qui joue du violon avec un piano »

Varsovie, 1829: Paganini et Chopin

À Varsovie, Paganini avait prévu de donner un ou deux concerts ; il finit par devoir en donner dix... L'orchestre, mené de main de maître par Lipinski, se surpassa dans les accompagnements. Dans le public, le jeune Frédéric Chopin éprouva un véritable coup de foudre musical et, jusqu'à la fin de sa vie, parla avec enthousiasme du jeu de Paganini à Varsovie, le décrivant comme « la perfection même ».¹¹

Chopin eut aussi l'occasion de rencontrer personnellement le Maestro (ce qui, curieusement, a échappé à l'attention de la plupart des biographes). L'événement eut lieu lors d'une réunion privée organisée par Elsner, le directeur du Conservatoire, qui voulait donner à ses meilleurs élèves l'occasion de se faire entendre de Paganini¹². Chopin évoquera en musique l'impression laissée par ces rencontres dans une brève composition intitulée *Souvenir de Paganini*, sorte de traduction pianistique des variations paganiniennes sur le *Carnaval de Venise* :

Le *Souvenir de Paganini*¹³ est écrit sur un motif de basse obstinée en 6/8, avec une brillante écriture de main droite qui devient de plus en plus élaborée au fil des variations. L'atmosphère est celle d'une vraie *Gondoliera*, avec ce rythme balancé cher à Paganini. Cette pièce peu connue mais si poétique trouva un écho

¹⁰ D'autres œuvres de Thalberg sont à mettre en relation avec Paganini, par exemple la fantaisie sur le *God save the King* et les *Caprices* op. 15 et 19. Dans son *Art du chant appliqué au piano*, op. 70, se trouvent exposés les principes d'une approche instrumentale très attentive à la prosodie. On retrouve là l'idée du *suonare parlante* chère à Paganini.

¹¹ Correspondance, 1830.

¹² Parmi eux le violoniste prodige Appolinaire de Kotski.

¹³ Écrit en 1829, il ne fut publié qu'en 1872 dans le supplément du « WARSAW ECHO MUSYCHNE ».

dans des œuvres de maturité comme, par exemple, la *Berceuse* op. 57 et la *Barcarolle* op. 60. On ne peut résister à la tentation de citer ici les vers de Théophile Gautier qui, comme Chopin, transposa poétiquement les variations de Paganini :

*Paganini le fantastique,
Un soir, comme avec un crochet,
A ramassé le thème antique
Du bout de son divin archet*¹⁴

Il a souvent été suggéré que les *Études* op. 10 furent, elles aussi, écrites sous l'influence immédiate du jeu de Paganini (les premières semblent bien avoir été écrites en 1829 déjà). Il n'est pas impossible pourtant que Chopin fût déjà familier avec la musique de Paganini bien avant les concerts de Varsovie, par le biais des *Caprices*, d'autant plus que son professeur Joseph Elsner était – aussi paradoxal que cela puisse paraître – un violoniste et non un pianiste¹⁵. Ami de Paër (le maître de Paganini) et grand admirateur du violoniste, Elsner avait certainement dû mettre le cahier des *Caprices* à la disposition des élèves du Conservatoire.

Une connaissance préalable des *Caprices* expliquerait d'ailleurs la réceptivité extraordinaire de Chopin aux concerts de 1829 ainsi que son idée d'écrire un cycle de vingt-quatre études pour le piano. Une analyse comparative des *Caprices* et des *Études* révèle de fascinants parallèles : l'approche instrumentale éminemment personnelle, la même façon de « conjurer la difficulté par la difficulté même » et, par-dessus tout, la même volonté de faire fusionner virtuosité et expression poétique.

Camille Bourniquel, avec son style incisif, a admirablement défini l'influence de Paganini sur Chopin :

« Il est toujours difficile de parler de la « nouveauté » d'une œuvre, et de savoir comment celle-ci a été « entendue » par les contemporains. Les dernières sonates de Beethoven ouvrent une brèche dans la technique traditionnelle ; mais Beethoven c'est encore « l'orchestre au piano, plutôt qu'une virtuosité nouvelle » (L. Aguettant). Ce nécessaire éclatement sera donc l'œuvre du jeune pianiste polonais sorti tout armé de la tête de Minerve. Les concerts de Paganini à Varsovie ont été l'étincelle aux poudres. Chopin ne retiendra pas l'image météorique d'une sorte de Kreisler né de l'imagination d'Hoffmann, mais celle d'un génie totalement identifié avec son instrument. Chopin sera pour le piano ce que Paganini a été pour le violon. Qui dit magie, dit formule : Paganini est donc la clef de cet univers transcendant. Chez lui la virtuosité semble se moquer de la difficulté et de l'hyperbole du style, elle est conquête de l'espace, dimension nouvelle. On veut que les premières *Études* aient été composées sous le choc ainsi éprouvé. Miracle de la précocité, mais plus encore passion de l'apprenti qui vaut savoir jusqu'où va le possible.¹⁶

¹⁴ T. Gautier, *Variations sur le Carnaval de Venise* (Emaux et Camées).

¹⁵ Joseph Elsner (1769-1854), d'abord violon solo à Brno, fut ensuite chef d'orchestre à Lwow avant de devenir directeur du Conservatoire de Varsovie (rappelons qu'avant Elsner, Chopin étudia avec Zywny qui, lui aussi, était violoniste de formation).

¹⁶ Camille Bourniquel, *Chopin, Le Seuil*, Paris, 1957, pp. 162-163.

Paris, 1831 : Paganini et Liszt

Lettre de Liszt à son élève Pierre Wolf :

« Mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés ; Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus, je travaille quatre à cinq heures d'exercices (tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes répétées, cadences, etc.) Ah ! Pourvu que je ne devienne pas fou, tu retrouveras un artiste en moi. Oui, un artiste tel que tu les demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui. « Et moi aussi je suis peintre », s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre... Quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter les paroles du grand homme depuis le dernier concert de Paganini. »

Quand il écrit ces lignes brûlantes, Liszt vient d'assister au concert de bienfaisance donné à l'Opéra par Paganini. Il se trouve à un moment crucial de son existence – son histoire d'amour avec son ex-élève Caroline de Saint-Cricq a tourné court – et pendant des mois, il a vécu en quasi-reclus dans un petit appartement de la rue Montholon. A un certain moment on le croit même mort et une chronique nécrologique paraît dans *L'Etoile*. L'apparition de Paganini tire Liszt de sa léthargie, provoquant une véritable résurrection artistique et psychologique. Il entre dans une période de pratique instrumentale fiévreuse et de boulimie musicale et littéraire. Il reprend goût à la vie sociale et une de ses premières sorties dans le monde a lieu dans les salons du banquier Rothschild où Paganini, entre deux concerts à l'Opéra, donne une représentation privée.

« Influence introduces one to oneself », nous dit T.S. Eliot¹⁷, et cette remarque semble illustrer parfaitement le cas de Franz Liszt : à l'âge de vingt ans, avec déjà une brillante carrière derrière lui, il n'avait plus guère de rival comme pianiste. Mais, quelque part, il savait que son destin n'était pas seulement de jouer du piano mieux que les autres. Ce qui l'intéressait vraiment c'était la conquête du clavier, c'était de s'en rendre le maître absolu – défi d'une toute autre envergure. Il entrevoyait des horizons musicaux inconnus de ses prédécesseurs et sentait que le piano possédait des ressources encore inexplorées. Mais, dans son état de prostration physique et morale, seul un choc puissant pouvait le rendre à ses recherches musicales. Alors apparut Paganini qui – selon une appréciation de l'époque – « reculait les limites de l'incroyable ». Sa virtuosité et son charisme agirent comme catalyseurs dans un processus de *metanoïa* artistique et, selon le mot d'Eliot, Liszt « s'ouvrit à lui-même » : il sut ce qu'il avait à accomplir et quels mondes il allait conquérir. Déterminé à traduire au clavier la fabuleuse virtuosité du Gênois, il analysa chaque détail musical et technique des *Caprices* et, peu à peu, les transcrivit en termes pianistiques. Comme l'écrit Alfred Cortot :

¹⁷ *To Criticize the Critic*, London, 1964.

...Liszt entrevoit immédiatement les enrichissements d'ordre expressif ou pittoresque qui pourraient découler de l'adaptation de procédés analogues aux ressources spécifiques du piano, inconnues jusqu'alors, malgré les échappées de génie d'un Beethoven [...] ou les studieuses recherches d'un Hummel, d'un Czerny ou d'un Clementi, confinées dans les traditionnelles limites ornementales de la gamme, du trille et de l'arpège...¹⁸

A la vertueuse indignation des pédants, Liszt répliquait:

La virtuosité, loin d'être une excroissance monstrueuse, est un élément indispensable à la composition musicale.

Si Liszt assimila l'apport de Paganini avec une rapidité stupéfiante, il ne lui en fallut pas moins des années pour aboutir à des résultats concrets. Ce travail, commencé en 1831 comporta une longue série de versions et remaniements successifs et ne trouva son aboutissement que vingt ans plus tard avec la parution, dans leur version définitive, des *Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le piano* (Breitkopf et Härtel, 1851)¹⁹.

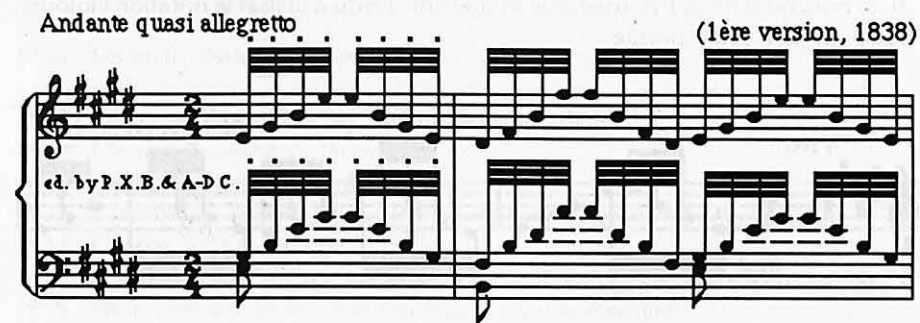
La transcription du premier *Caprice*, qui fit l'objet de trois versions successives, offre l'exemple peut-être le plus frappant de cette extraordinaire alchimie musicale. Voici l'original paganinien:



¹⁸ A. Cortot, *Six Etudes d'après Paganini*, Salabert, Paris, 1949 (Avant-propos).

¹⁹ Cortot, toujours dans son édition des *Six Etudes d'après Paganini*, fournit de précieuses indications relatives aux élaborations successives de Liszt: «... Liszt spécifie formellement que seule la version de ces études parue en 1851 sous le titre de *Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le piano* doit être considérée comme valable et munie de son approbation; cette restriction mettant implicitement en cause la collection des *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* – dites également *Grandes Etudes de bravoure* esquissées dès 1832 et gravées en 1840 – et, à fortiori, l'étonnante *Grande Fantaisie di Bravura sur la clochette de Paganini*, rédigée en 1831 sous le coup de la foudroyante impression déterminée par les concerts parisiens du violoniste-magicien et dont les exemplaires devenus rarissimes, portent la date de 1834.»

Et voici la transcription de Liszt dans sa première version:



Mais cela ne suffit pas au Virtuose; il fallait encore reculer les «limites de l'impossible»... Voici la deuxième version, où l'ivresse des sommets conduit Liszt à de géniaux excès:



A la reprise en mineur du thème, toujours dans cette fameuse deuxième version, Liszt joue sa carte maîtresse: à la main gauche, en contrepoint, il introduit une audacieuse citation du vingt-quatrième *Caprice*... l'alpha et l'oméga du violon paganinien réunis sous les dix doigts du Pianiste:



Dans sa troisième et dernière version de 1851, Liszt, faisant preuve d'une singulière humilité, choisit de revenir au texte de Paganini, le reproduisant pratiquement note pour note. Il pousse ici le mimétisme jusqu'à utiliser la notation violonistique sur une seule portée :



«Virtuosité transcendante» fut le terme imaginé par Liszt pour définir le nouveau monde d'invention et de liberté révélé par le violon de Paganini. *Transcendere*: franchir, traverser, surpasser, devancer; mais aussi: transgresser, outrepasser. A ce propos, il faut citer la très remarquable analyse de Jeffrey Pulver:

Liszt ne se faisait aucune illusion quant à l'origine (chez Paganini) de cette apparente facilité dans la perfection... il réalisait que son âme avait dû littéralement traverser les feux du purgatoire avant de pouvoir vaincre les obstacles mis sur son passage, ce qui ressort de ces mots écrits à un ami: «Quel homme! Quel violoniste, quel artiste! Ciel! Quelles souffrances et quelle misère, que de tortures dans ces quatre cordes!»²⁰

Les *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini* et les *Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le piano* de Liszt furent suivies d'un flot régulier de compositions directement ou indirectement inspirées par Paganini. On peut suivre ce mouvement – qui avait commencé avec Chopin, Thalberg et Schumann²¹ – chez Mendelssohn, Vieuxtemps, Ernst, Brahms, Ravel, Poulenc, Milhaud, Szymanowski, Rachmaninoff et, plus récemment, chez Lutoslawski, Castelnuovo-Tedesco, Rosenthal, Kucera, Rochberg, Dallapiccola, Sciarrino, Schnittke... Tous, à leur manière, ont contribué à perpétuer l'héritage des *Caprices*.

²⁰ Jeffrey Pulver, *Paganini, the Romantic Virtuoso*, Da Capo Press, New-York, 1970, p. 216

²¹ Le cas de Schumann nous fait pénétrer encore plus avant dans les arcanes de l'inspiration artistique. Sa décision d'abandonner définitivement ses études de droit semble avoir été prise, d'après la plupart de ses biographes, au lendemain d'un concert de Paganini à Francfort (dimanche de Pâques 1830). «Ce soir, Paganini: transports de l'âme...» note-t-il dans son journal. Les *Caprices* accompagnèrent Schumann jusqu'à la fin de sa vie. Après le concert de Francfort, il écrivit une première transcription, *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, op. 3 qui furent suivies par *Sechs Concert-Etuden nach Capricen von Paganini*, op. 10. C'est avec un enthousiasme toujours renouvelé qu'il les entendait jouer ou traiter par d'autres musiciens. Vers la fin de sa vie, il s'attacha encore une fois au chef-d'œuvre de Paganini pour en faire une version piano/violon à l'usage des étudiants et des virtuoses du violon.

Généalogie

1733: Locatelli, *l'Arte del Violino*

1820: Paganini, *24 Caprici per Violino dedicati alli Artisti*

1829: Chopin, *Souvenir de Paganini*

1831: Hummel, *Souvenirs de Paganini*

1833: Schumann, *Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini*, op. 3

1833: Chopin, *12 Etudes*, op. 10

1835: Schumann, *Sechs Concert-Etuden componirt nach Capricen von Paganini*, op. 10

1838: Liszt, première version des *Grandes Etudes de Paganini*

1838: Mendelssohn, esquisse du *Concerto pour violon*, op. 64

1840: Berlioz, *Roméo et Juliette*, dédié à Paganini

1841: Liszt, *Etudes d'Exécution Transcendante d'après Paganini*

: Ernst, *6 mehrstimmige Etüden und «der Erbkönig» nach Schubert*

1846: Vieuxtemps, *Hommage à Paganini*, op. 9

1851: Schumann, *Accompagnement de piano pour les Caprices de Paganini*

1851: Liszt, *Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le piano*

1862: Brahms, *Paganini-Variationen*, op. 35

? : Busoni, *Introduzione e Capriccio* [in the fascicle *An die Jugend*] (cap. 11 & 15)

1918: Szymanowski, *Three Paganini Caprices* (vl, pf)

? : Liapounov, *12 Etudes d'Exécution transcendante pour le piano*, op. 11

1924: Ravel, *Tzigane*

1925: Ysaÿe, *Paganini Variations*

1927: Milhaud, *Trois Caprices de Paganini traités en duo concertants* (violon et piano)

1935: Castelnuovo-Tedesco, *Capriccio diabolico* (Omaggio a Paganini)

1940: Rachmaninoff, *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, op. 43 (piano et orchestre)

1941: Lutoslawski, *Wariacje, na temat Paganiniego* (pour 2 pianos)

1942: Dallapiccola, *Sonatina canonica su Capricci di Paganini* (pour piano)

1942: Casella, *Paganiniana*¹ (pour orchestre)

1947: Blacher, *Variations pour Orchestre* (sur le thème du 24^e Caprice)

1954: Milstein, *Paganiniana* (solo violon)

1970: Rochberg, *Caprice Variations* (solo violon)

1974: Berio, *Sequenza VIII* (solo violon)

1976: Sciarrino, *6 Capricci per violino*

1978: Gasser, *Paganini-Variationen*

1980: Pietro Grossi, *a computer version of the 24 Caprices*

1982: Václav Kucera, *Capriccia pro housle a kytaru* (hommage à Paganini)

1983: Schnittke, *A Paganini per violino solo*

¹ «scritto come omaggio alla virtuosità dei Wiener Philharmoniker nel loro centenario»



Paganini jouant du violon, 1831. Huile sur carton, 45/30 cm.

Washington, Phillips coll.

«...voilà l'inventeur, voilà l'homme propre à la chose.»
(Journal de Delacroix)

Paganini par Delacroix

Violoniste lui-même, Delacroix ne pouvait manquer d'être fasciné par Paganini. Le fameux portrait du musicien fut probablement exécuté après le concert du 9 mars 1831 à l'Opéra de Paris. En plus de sa valeur artistique et poétique inestimable, cette œuvre fournit aussi des détails précieux sur la technique du maître génois. La façon particulière – et fort peu orthodoxe – que Paganini avait d'employer le pouce gauche dans certaines positions n'a pas échappé à l'œil attentif du peintre.

Les écrits de Delacroix nous renseignent sur l'évolution de ses goûts, tant musicaux que littéraires, vers le classicisme. Mais ceci ne l'empêcha pas de rester fidèle à son souvenir de Paganini, qu'il évoque encore dans son *Journal* vingt-cinq ans après le fameux concert de l'Opéra :

Paris, 15 janvier 1856. Magnifique concert de Mme Viardot; l'air d'Armide. Ernst, le violon m'a fait plaisir; Telefsen me dit chez la princesse qu'il a été très faible. J'avoue mon impuissance à faire une grande différence entre les diverses exécutions, quand elles sont arrivées à un certain degré¹. Comme je lui parlais de mon souvenir de Paganini, il me dit que c'était sans doute un homme incomparable. les difficultés et les prétendus tours de force sont encore, pour la plupart, indéchiffrables pour les violons les plus habiles: voilà l'inventeur, voilà l'homme propre à la chose. Je pensais à tant d'artistes, qui sont le contraire, dans la peinture, dans l'architecture, dans tout.

¹ A cette époque, Ernst ressentait les premières atteintes d'une grave affection médullaire. La remarque de Telefsen et la réaction de Delacroix semblent suggérer que si la maladie influait déjà sur la technique du génial transcripteur du *Roi des Aulnes*, elle n'affectait en rien la portée artistique de son discours musical. (J. de V.)

Sur les traces de Paganini, à la découverte d'un violon instinctif

par le D^r Ettore Losco

Base déterminante de sa technique, la position violonistique de Paganini, ignorée dans nos Conservatoires et considérée comme « dépassée » par certains milieux – qui ne la connaissent pas – correspond à une démarche instrumentale complètement divergente de l'actuelle.

Découlant directement de l'Ecole du XVIII^e siècle italien (Tartini, Geminiani, Locatelli) cette posture est au service des richesses techniques et timbrées d'un instrument encore dans son état originel: le « violon-de-bras » sans mentonnière, cela va sans dire; instrument conçu pour être EMPOIGNÉ de façon naturelle uniquement par le manche, c'est-à-dire un violon AUTRE que celui d'aujourd'hui, restructuré à partir de la caisse harmonique et TENU, au moyen de prothèses, avec le cou... sans la main (!)... solution à vrai dire antinaturelle par excellence, le cou n'étant pas un organe prenant. A partir de ces deux instruments que l'on peut appeler respectivement:

- VIOLON DE BRAS, celui empoigné par le manche et soutenu par le bras et
- VIOLON DE MENTON, l'autre tenu par le menton,

instruments aux conceptions fonctionnellement opposées, ne pouvaient naître que deux techniques complètement différentes. Et en effet, la technique paganinienne n'a rien à voir avec celle de l'actuel violon moderne. Paganini, placé selon les règles traditionnelles, c'est-à-dire:

- penché en avant (et non raide!)
- avec un violon bas, tenu par la main (pléonisme devenu nécessaire aujourd'hui!)
- menton à droite de la table (et non à gauche)
- archet incliné vers le chevalet (pas vers la touche)
- avec prise de la baguette au centre de gravité de celle-ci, c'est-à-dire loin du talon.
- poids du corps sur la hanche gauche avec jambe droite pliée, c'est-à-dire en position de « repos » physique par excellence (et non au « garde-à-vous »!)...

...tout en respectant donc ces bases fondamentales, le Gênois a profondément INNOVÉ... sans pour autant avoir eu besoin de transformer son instrument!

Une technique «totale»: Paganini et le coup d'archet bilatéral

Il maîtrise complètement son archet sur tous les points de sa longueur et dans tous les degrés de force, de faiblesse et d'étendue du son. Par ces nuances variées il donne à son chant une douceur que les paroles ne sauraient exprimer. Dans l'Adagio, les sons s'exhalent de son instrument comme les soupirs de la douleur la plus profonde s'échappent d'un cœur déchiré; puis ils acquièrent une telle force, qu'on tremble qu'ils ne dépassent la limite du beau, ce qui pourtant n'arrive jamais.» (C. Guhr)

Pour ce qui concerne l'archet, le Virtuose modifia les GESTES du bras – en opposition à ceux de son maître Costa qui lui paraissaient « antinaturels ». D'après un grand nombre de documents, on sait que Paganini jouait avec le coude bas et une grande souplesse de poignet, gestes qui révèlent une complète RELAXATION du bras, décontraction capable de déterminer sur l'archet le POIDS de l'inertie musculaire, c'est-à-dire par définition le poids idéal apte à engendrer le son optimum. « Poids » et non « force »¹.

Au regard de la tenue du violon, le Maître empoigne son instrument (dépouvé de mentonnière et d'épaulier) uniquement avec la main – comme tous ses contemporains d'ailleurs – se gardant bien... pour démancher!... de le bloquer avec le menton... respectant ainsi la grande règle de l'Ecole du XVIII^e siècle en général et italienne en particulier, laquelle est allée jusqu'à insister pour que le menton soit franchement maintenu en l'air (cf. le *mento in sù* de Locatelli)!... insistance pédagogique afin d'assurer une certaine mobilité de l'instrument permettant, avec le bras droit, des modulations spontanées du son se manifestant ainsi par le biais d'un TIRER D'ARCHET qu'on pourrait définir: AVEC LES DEUX BRAS A LA FOIS.²

Cette notion de souplesse et de réciprocité de mouvements au service de la production du son est entièrement étrangère au principe moderne actuel, lequel – avec son violon immobilisé, donc rigide – s'est lancé corps et âme dans la production d'un *vibrato* permanent, omniprésent. Devenu indispensable pour atténuer les duretés et les platitudes sonores de cet instrument raidi, un admirable

¹ « Paganini's style of bowing and producing the tone was founded on Tartini's exquisite method. He held his upper arm close to his body, using mainly his lower arm for the bow stroke, keeping the wrist extremely flexible. » (A. B. Crosby, *The Art of Holding the Violin & Bow as Exemplified by Ole Bull*, London 1909, p. 38). « Le bras droit est appliqué au corps et ne se meut presque jamais; le poignet seul, fortement fléchi, jouit chez Paganini d'une grande mobilité; il se meut avec aisance, et dirige avec une prestesse admirable les mouvements élastiques de l'archet. Seulement dans les accords qu'on attaque vigoureusement avec la partie inférieure de l'archet, près de la hausse, il élève un peu le coude et l'avant-bras, en les éloignant du corps. » Guhr, *l'Art de jouer du Violon de Paganini*, Schott, Paris, 1832, p. 4.

² La notion de coup d'archet « bilatéral » a aussi été reprise par F. Polnauer: « I consider bilateral bowing the most essential prerequisite in recreating Paganini's method of bowing » (*Senso-motor study and its application to violin playing* ASTA, 1964, p. 59). Voir aussi, dans le même ouvrage, troisième partie, le chapitre intitulé Violin Playing – a Motion Gestalt, où l'on trouvera mises à l'épreuve de l'expérimentation scientifique des théories qui rejoignent celle d'Ettore Losco. (J. de V.)

moyen d'expression s'est vu ravalé au rang de remplissage sonore, camoufleur de fausses notes et d'imprécisions et EXPLOITÉ au maximum grâce à cet état qu'est devenu le cou avec sa nuque bloquée dans la nouvelle conception du violon.

Au sujet de la main gauche du Virtuose, nous savons, d'après ses dires mêmes, qu'elle est placée selon des «positions tout à fait nouvelles et jamais encore entendues, capables d'engendrer des accords à étonner les gens». En d'autres termes, une main placée RÉVOLUTIONNAIREMENT avec pour base un doigté d'octave UN-TROIS sans être pour autant en extension; avec une main «pas plus grande que la normale»³, adhérant naturellement et harmonieusement au manche, de façon coulante et non forcée... avec les doigts allongés de biais et appuyant latéralement; autrement dit, une attitude de main n'ayant rien à voir avec celle de la méthode Sevcik aux doigts perpendiculaires «à marteaux» et poignet cassé, posture s'avérant un contresens car elle rétrécit le champ d'action de la main et de surcroît une calamité pour ligaments et tendons lorsqu'il est question d'extensions.⁴

Posture souple d'octave UN-TROIS donc d'où découle directement l'«octave trillée» qu'il ne faut pas confondre avec les barbares et néfastes octaves doigtées modernes, antinaturelles au possible et absolument inexistantes dans la technique paganinienne exempte de toute dureté. Avec sa main embrassant entre le 1^{er} et 4^e doigt un intervalle de quinte au lieu de quarte, se trouvant ainsi «à cheval» sur deux «positions numérotées» tout naturellement, sans effort, le Maître bouleverse tous les systèmes de doigtés et fait exploser les «positions du violon» qui n'existent plus chez Paganini, il faut bien le dire! Invités donc à explorer empiriquement une touche aux exigences tactiles changeantes selon la hauteur et qui suggèrent aux différents niveaux des DOIGTÉS SPONTANÉS ignorant totalement l'arithmétique de Sevcik, on constate fréquemment, surtout en haut, que des doigtés avec le même doigt s'imposent en toute évidence, toujours par commodité de tenue de l'instrument et aisance de jeu... commodité de tenue et aisance de jeu, critères fondamentaux et caractéristiques de la technique paganinienne⁵.

³ Dr F. Bennati, *Notice physiologique sur N. Paganini*, Paris, 1831. Un autre témoignage, celui d'Ole Bull, semble confirmer que la main de Paganini, contrairement à une idée reçue, était de dimensions normales, sinon modestes: «... his hand was rather small and thin.» (cité par A. B. Crosby, op. cit. p. 39).

⁴ L'extrême obliquité des doigts sur la touche peut aussi être constatée sur le moulage de la main de Ernst. A propos de la position d'Ole Bull, lui aussi sans mentonnière, Crosby remarque: «... nothing is more observable in Mr Bull's method than the peculiar obliquity of the fingertips when applied to the strings...» (A. B. Crosby, op. cit. p. 10). Ceci dit, il s'agit là d'une position de base qui n'exclut pas le moins du monde l'utilisation d'une variété d'angles d'attaque des doigts, comme le confirment les témoignages de Dancla et de Erns lui-même à propos de Paganini. (J. de V.)

⁵ Les doigtés «avec un seul doigt» chez Paganini ont été abondamment commentés par Guhr (op. cit.) et Fétis. Une nécessité d'ordre prosodique est souvent à l'origine de ce type de doigté. Chopin lui aussi très attentif à la prononciation musicale, adoptera le même procédé au piano: «Dans les mélodies très expressives, Chopin emploie souvent le même doigt plusieurs fois d'affilée sur différentes notes, obtenant par une pression identique du doigt sur chaque touche et par l'effort de jouer *legato* avec un seul doigt, une sonorité très soutenue, proche de la déclamation vocale du bel canto.» (Rousselin-Lacombe, *La Musique en France à l'Epoque Romantique*, p. 142).

Et c'est en cela que consiste l'incontestable supériorité du système traditionnel sur l'actuelle méthode dont la position contractée et bloquée, donc défectueuse et assumée stoïquement par le violoniste moderne est riche, hélas! en accidents fâcheux (déchirures ligamentaires, tendinites, arthroses cervicales causes potentielles de névrites brachiales, douleurs musculaires surtout au dos, etc.) affections non pas «fatales» mais conséquences logiques découlant directement d'exercices répétés et prolongés en conditions physiologiques défectueuses...

...Affection dont les «Anciens» – Paganini compris – semblent avoir été exempts vu la souplesse et les attitudes naturellement détendues de leurs postures. Mais avec le temps... deux ou trois générations auront suffi pour perdre le réflexe qui permettait de jouer du violon en tenant l'instrument uniquement par son manche. PERTE D'UN RÉFLEXE PSYCHO-MOTEUR CONDITIONNÉ qui est la cause de l'incapacité actuelle à démancher sans la tenue du menton, perte qui a entraîné l'affaiblissement par fonction contrariée de cet INSTINCT VIOLONISTIQUE PRIMORDIAL qu'avaient cultivé et entretenu les Anciens pendant plus de trois siècles; RÉFLEXE DÉCONDITIONNÉ donc et aujourd'hui en voie d'extinction...

En présence de la tournure durcissante prise par le violon moderne avec son énorme échafaudage mécanique fonctionnant à élastiques et à ressorts, avec griffes métalliques et chambres à air gonflables, qui ont définitivement bloqué l'instrument en le transformant en «violon fixe», on pourrait avantageusement méditer sur une remarque de Hans Keller à propos d'Oskar Adler et de Joseph Szigeti. Dans un brillant essai consacré à l'évolution de la technique du violon⁶, le professeur de la Menuhin School évoque l'exceptionnelle capacité qu'avaient Adler et Szigeti de moduler le son du violon. Il ajoute aussi que pareille finesse d'expression n'a plus cours chez les violonistes actuels qui, pourtant, jugent la technique d'Adler et de Szigeti «ridiculement démodée». A un tel commentaire il nous vient instantanément la question: Qu'est-ce que les préjugés vidéo-esthétiques modernes ont à voir avec l'efficacité technique? Qu'en sait-elle, cette mode, de la fonctionnalité du geste? Les Anciens auraient-ils tenu le violon BAS pendant trois siècles par «mauvais goût» ou «niaiserie» et non par compétence instinctive? Chez les Anciens, chez Paganini lui-même dont on connaît les péripéties sanitaires, il n'a jamais été question de tendinites, d'affections d'attaches musculaires et aponévrotiques qui appartiennent à vrai dire au domaine des maladies du sport où muscles et tendons sont soumis à rude épreuve. Aujourd'hui on peut dire que c'est par mode que l'on tient le violon haut et horizontal... oui! PAR MODE PHOTOGRAPHIQUE!... car cette posture fatigante n'est justifiée ni techniquement ni musicalement. Moderne violon haut donc, horizontal et présenté photogéniquement de côté, pour mettre en valeur la silhouette plastique de l'interprète et la délimitation flatteuse d'un profil aux narines bien dessinées!

⁶ Hans Keller, «Violin Technique, ist Modern Development & Musical Decline» dans: *The Book of the Violin*, Oxford, 1984, p. 145 sqq.

Violoniste de profil désormais et non plus de face comme jadis, dirigeant le son s'échappant des ouïes vers le plafond et non pas en avant, vers le public (voir Paganini toujours face au spectateur!).

...«Pourtant, (écrit Hans Keller) Szigeti et Adler modulaient leur son **avec une telle finesse qu'il serait difficile de trouver un exemple moderne d'une qualité comparable**» (malgré leur technique «ridiculemment démodée»). Et, de la description de l'attitude discréditée par ce qu'on peut appeler l'actuel «cinéma» à la mode, nous savons de Szigeti «que son arrière bras restait rivé au thorax» (comme Paganini) et d'Adler «qu'il tenait son violon avec la main gauche au point de trouver aussi facile ou presque de jouer sans mentonnière⁷ et qu'il gardait le bras gauche assez libre pour contribuer à la richesse de différenciation de ses coups d'archet: il tirait l'archet, pour ainsi dire, avec les deux bras à la fois.»⁸... Mais alors! L'EXPRESSION étant INDISSOCIABLE DU GESTE, cette «ancienne mode» ridiculisée n'était-elle pas au service d'un authentique discours musical?

Le décalage existant entre l'instrument conçu selon les règles de la grande lutherie du passé — donc, a priori, fonctionnellement complet — et celui restructuré avec tout son attirail, démontre bien que l'on est en présence de deux méthodes non seulement différentes mais aussi diamétralement opposées et il n'y a pas de quoi s'étonner lorsqu'on réalise que Paganini était placé sur beaucoup de points complètement à l'envers du système actuel⁹; ou pour être plus précis il est bon de dire: l'école moderne est complètement à l'envers du système traditionnel — priorité aux origines — système avec lequel a été écrite et exécutée la musique du Génois!..

...Musique pour un violon à la vocation romantique donc,
n'ayant pas eu besoin, pour s'épanouir, de répudier ses origines baroques...
un instrument parfaitement accompli...
un violon à la croisée de toutes les Ecoles...
une technique au cœur même du violon...
...c'est tout cela, le VIOLON PAGANINIEN.

Ettore Losco, le 22 février à Nice

⁷ Ruggiero Ricci nous a avoué avoir exécuté un jour la «Fantaisie sur les airs de Carmen» de Sarasate sans mentonnière et... sans autre problème qu'une sensation un peu inhabituelle. Comme son collègue N. Milstein, semble lui aussi tenir son violon essentiellement avec la main gauche, avec la région de l'épaule comme *point d'appui*. (J. de V.)

⁸ Ibid., p. 147.

⁹ Voir aussi les chapitres VII et XIV de l'ouvrage de E. Losco, *Paganini et sa Technique*, Nice 1990. On trouvera des exemples détaillés de doigtés utilisés par Paganini ainsi qu'une intéressante théorie à propos des harmoniques simples et doubles. (J. de V.)

Paganini compositeur

par le Prof. Edward Neill

«Il faudrait écrire un volume pour indiquer tout ce que Paganini a trouvé dans ses œuvres d'effets nouveaux, de procédés ingénieux, de formes nobles et grandioses, de combinaisons d'orchestre qu'on ne soupçonnait même pas avant lui. Sa mélodie est la plus grande mélodie italienne, mais frémissante d'une ardeur plus passionnée en général que celle qu'on trouve dans les plus belles pages des compositeurs de son pays. Son harmonie est toujours claire, simple et d'une sonorité extraordinaire.» (Berlioz, *Les Soirées de l'Orchestre*)

L'art de Paganini est en général mis en relation avec la technique stupéfiante qui frappa l'Europe violonistique du début du XIX^e siècle, mais il est plus rarement étudié sous son aspect compositionnel.

En tant que violoniste, Paganini commença sa carrière très tôt, à l'âge de douze ans; mais en 1796 — il en avait alors quatorze — il lui fut conseillé de s'adresser à de bons maîtres pour combler certaines lacunes dans ses connaissances théoriques. Il se rendit à Parme pour étudier sous la direction d'Alessandro Rolla — qui lui conseilla de s'adresser plutôt à Paër. Les exceptionnels dons créatifs du jeune musicien firent grande impression sur Paër qui, malheureusement, devait justement se rendre à Vienne pour la représentation d'un de ses opéras. Pour ne pas perdre de temps, il décida de confier Paganini aux bons soins de celui qui avait été son propre professeur, l'excellent théoricien et habile violoncelliste Gaspare Ghiretti. En moins d'une année, Paganini parvint à acquérir des notions théoriques et pratiques assez étendues pour lui permettre d'instrumenter correctement n'importe quelle

pièce musicale¹. En fait, de retour à Gênes, il se consacra à la composition de «musiques difficiles» (selon ses propres mots) parmi lesquelles, peut-être, une première esquisse des *Caprices* — qui ne furent cependant remis à l'éditeur Ricordi que beaucoup plus tard, en 1818. Dans sa courte autobiographie (écrite sous dictée par Schottky) Paganini fait allusion à son intérêt pour la guitare — aspect de sa personnalité musicale qui ne doit surtout pas être sous-estimé. En fait, la très abondante production de pièces pour violon et guitare et d'œuvres pour guitare seule démontre combien le Violoniste était intéressé à explorer les potentialités de timbre de cet instrument. Du reste, il

¹ «Paër m'envoya chez son propre maître, le vieux chef d'orchestre napolitain Ghiretti, qui me prit sérieusement en main et qui, pendant six mois me donna trois leçons hebdomadaires de contrepoint. Sous sa direction, je composai, comme exercice, vingt-quatre fugues sans aucun instrument à ma disposition — juste de l'encre, une plume et du papier. Je progressai rapidement parce que j'étais très intéressé et Paër, qui me prit en affection, insista finalement pour que j'aie deux fois par semaine travaillé avec lui...» (Paganini, *Esquisse autobiographique*, trans. par Schottky).



Paganini, Londres, 1831
Gravure anonyme

composait souvent guitare en main et élaborait ainsi accords et harmonies en vue d'une orchestration ultérieure – comme beaucoup de compositeurs le font au piano.

OEuvres avec guitare

Dans les *Quinze quatuors avec guitare*, dont six furent publiés par Ricordi en 1820, on remarque que Paganini avait adopté une formule tout à fait originale: en effet, aucun de ses contemporains (Giuliani pas plus que les autres) ne s'était aventuré à écrire pour une formation qui plaçait la guitare en compagnie du violon, de l'alto et du violoncelle. Pareille combinaison d'instruments ne garantissait pas le parfait équilibre du quatuor à cordes. Paganini tourna la difficulté en faisant jouer le violon dans le registre aigu, lui confiant la conduite principale du discours musical, tandis que l'alto, le violoncelle et la guitare évoluaient, sauf exceptions, comme soutiens, ou mieux, comme «accompagnants»; ainsi l'on peut presque discerner – surtout dans les lignes de la guitare et du violoncelle – la réalisation d'un élémentaire *continuo*. Il faut dire que les *Quatuors avec guitare* étaient destinés avant tout à la «consommation familiale». Il est de fait qu'ils ne furent jamais joués en public. Ce sont là des œuvres écrites «sur mesure» pour les amis, l'avocat Luigi Guglielmo Geremi, bon violoniste, Agostino Dellepiane, autre bon violoniste, le guitariste Riva, entre autres. Les six premiers *Quatuors avec guitare* furent publiés par Ricordi, nous l'avons dit, tandis que les autres circulèrent sous forme de copies manuscrites en partie dispersées ou parvenues sous des avatars approximatifs et incorrects. Dans quelques-uns, surtout là où Paganini a recours à sa forme favorite – la

variation sur un thème – alto, violoncelle et guitare ont l'occasion d'émerger de manière autonome pour faire entendre leurs voix propres, trop longtemps mises en veilleuse par leurs fonctions pour ainsi dire ancillaires. Il s'agit là de cas où transparaît – ne fût-ce que sommairement et assez schématiquement – la science consommée que Paganini avait des sonorités et des timbres individuels et son habileté à les faire fusionner harmonieusement. L'œuvre pour archets et guitare, comme d'ailleurs celle pour guitare seule, ne doit surtout pas être sous-estimée, ni sous cet aspect particulier ni sous d'autres, qui sont à mettre en relation avec la veine compositionnelle instinctive – et par là-même puissamment originale – du Maître génois. Les compositions pour guitare seule appartiennent à une période bien définie historiquement, comme, du reste, les sonates pour violon et guitare composées à Lucques, quand Paganini était au service d'Elise Baciocchi, la sœur de Napoléon. En revanche, les pages portant le titre (postiche) de *Centone di Sonate* semble avoir été écrites beaucoup plus tard (la date de 1828 a été avancée). Mais même dans ces compositions, le violon conserve la prééminence tandis que la guitare, toute à sa dévotion, réplique avec modestie et discrétion.

Concertos avec orchestre

Avant cette période historique, Paganini avait fourbi ses armes, si l'on peut dire, en jouant les concertos de Viotti, Rode et Kreutzer. Indirectement, il en retira une importante leçon d'instrumentation: son instinct assimilateur contribua d'une part à lui faire recueillir les fruits d'une leçon de style par des grands maîtres, mais lui suggéra aussi une manière plus souple,

plus «déliée» d'instrumenter les parties d'orchestre. Il n'y a pas de doute que les concertos de Viotti, Rode et Kreutzer sont – d'après les critères d'école – «mieux» orchestrés que ceux de Paganini, mais il faut faire bien attention et examiner soigneusement de quelle façon ce même Paganini évolue, par exemple, dans les «Adagios», où les cordes accompagnent en *pizzicato* la fragile ligne élégiaque exposée dans le registre aigu du violon. La raison en est bien simple: éviter des interférences de l'orchestre sur le discours solistique. Pourtant, il est aussi vrai que certains «tuttis» semblent parfois un peu tonitruants et, à vrai dire, légèrement insupportables; mais là aussi, les violonistes modernes ont tendance à oublier que dans les «tuttis» d'introduction, le soliste devait jouer avec tous les autres et ne pas rester planté à attendre l'indication du «solo». En outre, la direction d'orchestre n'existait pas au sens moderne du terme: c'était le premier violon – ou «chef d'attaque» – qui menait la barque en donnant les départs; et encore, il jouait sa partie sans connaître la partition générale...

Le *Premier Concerto* de Paganini, composé vers 1815, est joué de nos jours dans la tonalité de ré majeur. En réalité, il fut conçu en mi bémol majeur, comme le prouve le manuscrit autographe. Comme dans de nombreuses autres compositions, Paganini traite ici le violon en instrument transpositeur: les cordes sont haussées d'un demi-ton, permettant au soliste d'adopter un doigté de ré majeur tandis que l'orchestre se débat avec l'armature de mi bémol. La version orchestrale moderne publiée par Kalmus a été arbitrairement abaissée d'un demi-ton, sacrifiant un élément compositionnel essentiel – celui de la couleur et du timbre sonore

– sur l'autel de l'efficacité et de la standardisation. Dans la version orchestrale originale, Paganini utilisait clarinettes, trompettes et cors en mi bémol dont la sonorité s'harmonisait à merveille avec le brillant du violon «hyperaccordé»². Dans le domaine de la *scordatura* ou, plus justement, de l'*iperaccordatura*, on peut citer le cas extrême des *Variations sur l'hymne autrichien*, écrites pour la quatrième corde haussée d'une tierce mineure³. Dans l'admirable dernière variation, le «galop» syncopé de l'orchestre est tellement efficace que le public, la critique et l'Empereur en personne en eurent le souffle coupé. Dans l'adagio du *Quatrième Concerto*, l'emploi des cors pour annoncer la mélodie de base du violon a un effet magique, qui fait penser à Chopin.

Au cours d'un périple européen riche en péripéties, Paganini joua avec les meilleurs orchestres autrichiens, allemands, français et anglais. Il mit à profit les possibilités expressives, techniques et stylistiques de ces grandes formations au point qu'elles en vinrent à faire partie intégrante de sa sensibilité musicale. On pourrait aussi parler de l'influence de l'opéra italien, bien entendu, mais à y regarder de plus près, elle apparaît somme toute assez

² Selon l'opinion courante, l'accord du violon un demi-ton plus haut serait dû au diapason de l'époque qui n'aurait pas permis une sonorité assez brillante. En fait, le diapason officiel correspondait alors à 435 Herz – une différence vraiment minime par rapport à l'actuel diapason officiel de 440 Herz. Pour une discussion de ce procédé compositionnel – que Guhr décrit comme étant d'un effet «surprenant et vraiment magique» – cf. E. Neill, «Il primo Concerto di Paganini» in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Roma-Torino, 1987.

³ Connues sous le titre de *Maestosa Suonata Sentimentale*. Le thème est tiré du quatuor op. 76, N° 3 (*Kaiserquartett*) de Haydn.

insignifiante: quelques arias⁴ et, ici ou là, quelques ficelles mélodramatiques⁵. Il était évident que la flamboyante orchestration rossinienne ne pouvait convenir à Paganini, dans la mesure où elle était asservie à des situations complètement différentes de celles requises par notre Violoniste. Pour Paganini, le violon est l'unique soliste, le seul maître de chaque situation⁶. A ce propos, il est intéressant d'observer qu'à l'entrée du «solo», l'orchestration s'amincit sensiblement afin de ne pas dominer ou d'étouffer la ligne du violon qui, particulièrement dans les passages mélodiques sur la chanterelle, risquerait de devenir inaudible. On voit donc se profiler deux plans dynamiques distincts; ceci est valable, naturellement, pour les concertos comme pour les autres œuvres avec orchestre.

Du point de vue des effets «coloristiques» il y a le cas frappant du rondo du *Concerto N° 2* qui voit le triangle en synchronie avec les harmoniques du violon. L'introduction de ce petit instrument à percussions éveilla beaucoup d'intérêt en Italie; moins dans les autres pays (à Prague, la critique tourna le procédé en dérision), mais il est certain que c'est de Paganini que Liszt s'inspira quand il employa le triangle dans son *Concerto pour piano et orchestre N° 1* – suscitant un scandale dans le public et provoquant l'ire de la critique. Cette aversion pour certains instruments peu courants – qui trouvait son origine

⁴ Tirées de la «Cenerentola», du «Mosè» et de «Tancredi» de Rossini.

⁵ Citons comme exemple le «Récitatif» du *Quatuor N° 15*.

⁶ Baillot partage cet avis: «... le violon doit développer toute sa puissance: né pour dominer, c'est dans le concerto qu'il règne en souverain et qu'il parle en maître.» (*L'Art du Violon*, p. 267). (Ndlr)

dans une certaine esthétique romantique de type germanique – est d'autant plus difficile à comprendre qu'Haydn en avait utilisé beaucoup (notamment dans la *Symphonie militaire*). Mais Haydn était mort alors que Liszt vivait encore...

Un blâme que l'on pourrait adresser à Paganini concerne l'abus de la grosse caisse pour souligner le *fortissimo* de l'orchestre⁷. A cette époque, la grosse caisse était considérée comme un instrument de fanfare et son utilisation dans un contexte symphonique jugée intempestive, voire incongrue – toujours selon les canons de la vieille esthétique romantique citée plus haut. (Sauf erreur de ma part, cet instrument fut réutilisé par Mahler.)

Dans les concertos, Paganini est contraint de respecter les schémas de la forme sonate qui sont, à vrai dire, assez étrangers à sa *forma mentis*. Dans les *Variations pour violon et orchestre*, en revanche, on le voit très à son aise du point de vue stylistique comme du point de vue formel. Les critiques de l'époque – pas plus d'ailleurs que leurs successeurs – ne semblaient pouvoir se mettre d'accord au sujet du concept de «variation» qu'ils avaient tendance à reléguer dans la catégorie des exercices «académiques». Paganini est probablement l'un des rares musiciens du début du XIX^e siècle à penser la variation comme une véritable structure, se détachant ainsi radicalement de la vieille conception de la simple ornementation d'un thème. La Variation

⁷ Berlioz, lui, applaudit sans retenue: «L'orchestre de Paganini est brillant et énergique sans être bruyant. Il employait la grosse caisse dans ses «tutti» avec une intelligence peu commune...» écrit-il dans les *Soirées de l'Orchestre*. (Ndlr)



Moulage de la main de H.W. Ernst
(Palais Masséna, Nice)

paganinienne est toujours, et de quelque façon que ce soit, une mutation, une modification d'ordre essentiellement technique; je veux dire par là que, bien que partant d'un thème, elle est essentiellement prétexte à démontrer de la façon la plus complète les possibilités techniques et expressives du violon. Au prix peut-être d'en dénaturer le caractère premier.

Si plusieurs des procédés fournissant l'arsenal technique de Paganini avaient déjà été utilisés dans le passé (comme la *scordatura*, les harmoniques, le *pizzicato* de main gauche) il n'y a aucun doute que Paganini les ait projetés dans une dimension future en leur conférant des aspects non seulement paroxystiques mais aussi systématiques. Alors que ses prédécesseurs s'étaient bornés à employer de tels procédés de façon uniquement sporadique, Paganini réalise une synthèse éblouissante, marquée au sceau de son génie instrumental.

Il a circulé de tous temps des jugements à l'emporte-pièce sur la valeur des compositions de Paganini. On entend encore de nos jours des musiciens bien pensants liquider en trois coups de cuiller à pot Paganini, sa musique et son violon, alors même que ses dons d'orchestrateur et d'exécutant furent très tôt reconnus, à commencer par Berlioz⁸. Pourtant, au-delà de ces opinions contradictoires, il est incontestable que Paganini a largement contribué à faire progresser le violon non seulement en poussant sa technique jusqu'aux limites du possible, mais aussi en explorant toutes ses ressources

⁸ On trouvera le témoignage de Berlioz reproduit intégralement et dans sa version originale française dans le tout récent ouvrage d'E. Neill: *Paganini*, ed. Fayard, Paris, 1991. (Ndr)

de couleur et de timbre. En même temps, il a beaucoup enrichi l'histoire de la littérature musicale pour violon et orchestre, pour violon et guitare, pour quatuor à cordes (3), pour quatuor avec guitare (15).

Les Caprices

Que dire enfin des 24 *Caprices*, sinon qu'ils représentent, avec les *Études op. 10 et 25* de Chopin, une synthèse parfaite des éléments techniques et artistiques, enfin libérés de la vieille conception de l'«étude» comme «exercice» selon Czerny et Moscheles, ou – pour le violon – selon Rode et Kreutzer.

Du point de vue compositionnel, Paganini est très attentif à donner aux *Caprices* une configuration musicale plutôt que didactique (tout à fait comme Chopin qui, soit dit en passant, entendit le Violoniste pour la première fois à Varsovie, en 1828). La datation historique de cette œuvre capitale de Paganini pose un problème tout particulier, dans la mesure où l'unique date disponible est celle gravée par Ricordi sur les plaques d'impression: 1818⁹. Dans les *Caprices*, la tendance à la polychromie et à la diversification des timbres trouve une magnifique illustration dans le N° 9, où l'on trouve l'indication *imitando i flauti et imitando i corni* dès les premières mesures. L'inclination qu'avait Paganini pour l'imitation ne le quitta jamais, et il ne se faisait pas prier pour en faire étalage, lors d'improvisations en public. Quand il commença très jeune sa carrière de concertiste, il lui arrivait d'imiter avec son violon le braiment de l'âne, et cela

⁹ Voir à ce sujet l'article «Les 24 Caprices de Paganini et la Constellation romantique»

Feuillet d'Album

par Philippe Borer

au beau milieu d'un concerto de Viotti, en lieu et place de la « cadence » ! A propos du *Fandango Espagnol varié* (une composition malheureusement perdue), les programmes de concerts précisaient que : « des Imitations Humoristiques des Animaux de la Ferme seront Introduites ». Si ces effets ne constituaient en aucune façon une nouveauté – il suffit de penser au *Capriccio stravagante* de Farina ou à la *Sonata representatio avium* de Biber – le fait de les reproposer au XIX^e siècle avait un certain parfum de scandale. Mais peut-être qu'à Paganini on pouvait tout pardonner... excepté d'avoir redoublé le prix des billets pour ses premiers concert londoniens ! Vue dans sa globalité, la figure de Paganini compositeur présente tant de facettes que bien des aspects semblent devoir échapper à l'analyse, même la plus fouillée.

Il faudrait aussi relever la grande différence qui sépare les compositions conçues pour être jouées par lui-même et celles – auxquelles le terme allemand de *Gebrauchsmusik* semble bien convenir – destinées plutôt à la « consommation familiale ». A part les *Caprices* (que Paganini ne jouait guère en public) les œuvres publiées de son vivant comprennent essentiellement des sonates pour violon et guitare et quelques quatuors avec guitare. Pour ce qui est des œuvres à caractère plus virtuose, il n'en permit jamais la publication, allant parfois jusqu'à omettre d'écrire la partie de soliste pour éviter d'être piraté. A une époque où les droits d'auteur étaient encore musique d'avenir, une telle pratique devait passer pour parfaitement légitime. Historiquement, en revanche, ces omissions nous ont, dans plusieurs cas, irrémédiablement privés de la partie principale. Les *Variations sur un thème des*

Noces de Figaro et les *Variations sur l'air irlandais St Patrick's Day*, dont seules les parties d'orchestre nous sont parvenues, en sont l'exemple frappant. Dans une situation de ce genre, il aurait été préférable de disposer de la partie solistique plutôt que des parties d'orchestre, parce qu'il est bien clair – du moins dans le cas de Paganini – que les évolutions du soliste offrent plus d'intérêt que le comportement de l'orchestre. D'autre part, la notion d'accompagnement ayant cours au XVII^e siècle et que l'on retrouve chez Mozart (qui utilise l'indication *Begleitung* dans ses concertos) et chez Viotti (« avec accompagnement de ... » etc.), prévaut encore chez notre Virtuose.

Cette réflexion en entraîne une autre qui concerne ce qu'on pourrait appeler la diachronie entre parties solistique et orchestrale ; en font foi quelques observations contenues dans des lettres de Paganini, par exemple quand il écrit avoir terminé un concerto « *che dovrò poi instrumentare* » (« que j'instrumenterai plus tard »). Enfin, il y a le cas du *Concerto N° 5* dont le manuscrit autographe comprend une partie de soliste complète et, griffonnées sur une seconde portée, quelques suggestions harmoniques en vue d'une orchestration ultérieure (qui ne vit jamais le jour à cause de la maladie)¹⁰.

E. Neill, le 6 mai 1991 à Gênes
(tr. de l'italien par Ph. Borer)

¹⁰ Le *Concerto N° 5* fut instrumenté complètement par le musicologue génois Federico Mompellio et fut exécuté pour la première fois dans cette version à Sienne, en septembre 1959, avec Franco Gulli en soliste.

On connaît quelques compositions de Paganini en forme de « feuillet d'album », dédiées à diverses personnalités parmi lesquelles Francke, le bourgmestre de Magdebourg, le sénateur Treccani degli Alfieri de Milan et, comme nous le verrons, le comte Maurice Dietrichstein. Il s'agit pour la plupart de « Préludes » n'excédant pas quelques mesures, de brefs « Caprices » ou même simplement de gammes, telle cette vertigineuse *Scala di Paganini* datée de Breslau, 3 août 1829 ou encore l'énigmatique et très savante *Scala obliqua e contraria per Chitarra* écrite à Prague en janvier 1829

Ces souvenirs musicaux, outre leur intérêt historique et biographique, mettent en lumière certaines préoccupations techniques et musicales de Paganini. Tel, par exemple, le *Capriccio* composé à Vienne en 1828, en hommage à Maurice Dietrichstein. L'écriture très particulière de ce *Capriccio* dénote le souci de traiter le violon en instrument polyphonique, tout en respectant sa vocation première, c'est-à-dire, précisément, son caractère vocal. Paganini, qui n'était pas l'homme des compromis, a relevé le défi en écrivant, pour le violon, un choral à quatre voix ! L'analyse de ce singulier *Capriccio* révèle une réalisation harmonique élégante, colorée, délicatement nostalgique et... irréprochable selon les critères d'école. Violon en main, cependant, on a plutôt l'impression d'être confronté à un logographe musical... Quelques commentaires suggérés par la lecture du manuscrit de ce *Capriccio* pourront peut-être contribuer à dévoiler le dessous des cartes¹.

Le dédicataire : « S.E. il Signor conte Maurizio Dietrichstein ». Le nom de Maurice Dietrichstein (1775-1864) est souvent associé à celui du général Mack, dont il fut l'aide de camp et à celui du duc de Reichstadt (le fils de Napoléon) dont il fut le précepteur de 1815 à 1831. Les rapports complexes entre Dietrichstein, Metternich et l'« Aiglon » ont été immortalisés dans la célèbre œuvre dramatique d'Edmond Rostand. Homme à la personnalité attachante, compositeur habile, Dietrichstein fut étroitement mêlé à la vie culturelle et musicale viennoise. Sa générosité et son dévouement à l'égard de jeunes artistes était proverbiale et sa maison ouverte aux poètes et musiciens. Parmi les habitués, on peut citer J. v. Müller, J. v. Hormayr, Beethoven et Schubert (qui lui dédia le *Roi des Aulnes*). Successivement responsable de la formation des enfants choristes et intendant des théâtres royaux, Dietrichstein fut nommé à la direction de la *Wiener Hofbibliothek* dont il créa la section musicale (*Musikaliensammlung*). La fameuse collection

¹ Le manuscrit autographe du *Capriccio* dédié à Dietrichstein se trouve à la *Österreichische Nationalbibliothek* à Vienne et porte la cote mus HS 18718 (*Biblioteca Palatina Vindobonensis*). La version offerte aux lecteurs de la *Revue* est une reproduction de l'autographe en caractères d'imprimerie modernes.

d'autographes est aussi son œuvre. Dietrichstein aida beaucoup Paganini dans l'organisation des concerts viennois de 1829. Les deux hommes se lièrent d'amitié et, du même coup, Paganini se prit d'affection pour le fils (naturel) de Dietrichstein, un jeune pianiste de seize ans, du nom de... Sigismond Thalberg!²

La graphie: L'écriture du *Capriccio per Violino solo* sur quatre portées distinctes (une par corde du violon) apparaît comme un cas unique non seulement dans la production paganinienne, mais dans toute la littérature pour violon.



Le procédé fait bien sûr penser à Thalberg et à Liszt qui – suivant l'exemple de Paganini – écrivaient parfois sur plusieurs portées³. On songe aussi au passage en harmoniques «mixtes» de la transcription pour violon seul du *Roi des Aulnes* par H. W. Ernst ou encore au *Duo Merveille* de Paganini lui-même:



² Voir l'article «Les 24 Caprices de Paganini et la constellation romantique».

Dans le *Duo Merveille* et la transcription de Ernst, c'est surtout par souci de clarté et de facilité de lecture que deux portées sont utilisées. Par contre, l'écriture sur quatre portées du *Capriccio* ne facilite guère le déchiffrement... Dans ce cas, il semble que le procédé réponde à une nécessité d'ordre plus philosophique que pratique. **Le thème:** La ligne mélodique des quatre premières mesures du *Capriccio* est similaire à celle utilisée par Schubert dans la *Trauerwalzer* op. 9, II/2 (*Sechsendreissig Originaltänze*):



La technique d'exécution: Pour ce qui est de la technique d'archet à adopter, il faut mettre en relation le *Capriccio* à quatre voix avec une autre composition de Paganini, la *Sonata a Violino e Viola*⁴. En frontispice de la partie de violon de la *Sonata a Violino e Viola*, on peut lire:

«Da suonarsi coll crine dell'arco Sopra le Corde / e l'asta, ossia arco sotto al Violino come [...]»⁵

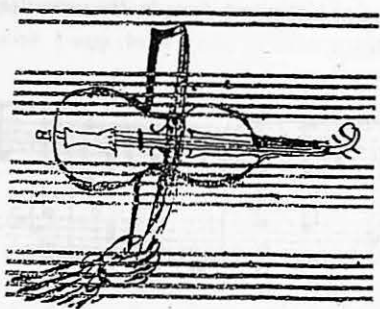
³ Sigismond Thalberg, fils naturel de Maurice Dietrichstein, avait 16 ans 1828. Sa rencontre avec Paganini eut des répercussions profondes sur son développement musical et pianistique. La singulière faculté qu'avait Paganini de créer l'illusion de plusieurs instruments, ainsi que les arpèges du *Nel cor non più mi sento* et du *God Save the King*, où la mélodie se trouve prise dans une trame de triples croches, impressionnèrent beaucoup le jeune pianiste. Il s'ingénia à adapter ce genre d'effets au piano et perfectionna une technique qui le rendit célèbre: il eut l'idée de confier la mélodie aux pouces, dans le médium de l'instrument, et de l'envelopper d'arpèges qui balaient le clavier, donnant l'illusion d'une multiplication des mains du pianiste. Il utilisa ce procédé avec un rare bonheur dans sa fantaisie sur *Moïse*:



⁴ Cette œuvre n'a jamais été publiée. Le manuscrit de la partie de violon est propriété d'Albi Rosenthal, Londres. La partie d'alto se trouve à la bibliothèque du Conservatoire Nicolò Paganini de Gênes.

⁵ «A jouer avec les crins de l'archet par-dessus les cordes / et la baguette, ou archet, sous le violon comme [...]»

Aux points de suspension correspond le dessin d'une main qui tient un archet ainsi que d'un violon inséré entre les crins et le bois de cet archet:



Comme dans le cas du *Capriccio*, la *Sonata a Violino e Viola*, doit se jouer entièrement sur quatre cordes:



La technique d'archet décrite par Paganini en frontispice de sa *Sonata a Violino e Viola* est également valable pour le *Capriccio* à quatre voix: de cette façon, on peut enchaîner les accords en *legato*, comme indiqué par le compositeur. L'égalité du passage des crins sur les cordes, ainsi que leur faible tension, produit une sonorité douce et pénétrante qui rappelle un peu l'harmonium. Cet artifice technique, dont l'origine remonte probablement aux premiers âges du violon, fut utilisé, entre autres, par Alexandre Boucher et par Baillot.⁶

⁶ Cf. Pierre Baillot, *L'Art du Violon*, Paris, 1834, pp. 227-8.

dipl. transcript
by P.X. Borer

CAPRICCIO PER VIOLINO SOLO DI PAGANINI
Umigliato a S.E. il Sig^o Conte Maurizio Dietrichstein



Vienna li 9. Agosto 1828



Le luthier Philippe Girardin démontre la technique d'archet adoptée par Paganini dans le *Capriccio* à quatre cordes et la *Sonata a Violino e Viola*.

Scala obliqua e contraria per Chitarra di Paganini
Praga li 4. Gennaio 1829



La *Scala obliqua e contraria per Chitarra*, ou la gamme chromatique selon Paganini. La fascinante et très savante harmonisation – sorte d'anneau de Moebius musical – fait immédiatement penser aux théories de l'Abbé Vogler auxquelles Paganini avait certainement été exposé lors de son récent séjour viennois (1828).

(ed. dipl. par PXB d'après l'autographe déposé au musée Ceské Hudby, Prague)

Chroniques du Flûtiste Normand

par Raymond Meylan

Une collection d'albums, ayant appartenu à un flûtiste du XIX^e siècle, réurgit d'une manière inattendue: un antiquaire bâlois la propose à des collectionneurs, à des flûtistes bien en fonds. Personne n'en veut! C'est qu'il s'agit d'objets encombrants, à la fois précieux et défraîchis. C'est aussi l'impression immédiate que l'auteur de ces milliers de pages, collectionneur d'autographes et de reliques, est un homme atteint de la folie des grandeurs.

On savait très peu de choses à son propos: Gustave Le Bienvenu Dubusc, né à Rouen en 1801, mort à Arnicourt dans les Ardennes en 1870, est cité par Adolph Goldberg dans sa galerie de flûtistes parue en édition privée à Berlin en 1906 sous le titre *Porträts und Biographien hervorragenden Flöten-Virtuosen – Dilettanten und Komponisten*. Il est aussi le dédicataire des *Trois grands Duos Concertants* pour deux flûtes, opus 71 de Benoît-Tranquille Berbiguier, parus à Paris, chez Janet et Cotelle, vers 1825. Les albums du *Flûtiste Normand*, comme aimait à se nommer Le Bienvenu, livrent une masse d'informations intéressantes et de première main. Je me propose d'en publier ici quelques extraits sous forme de feuilleton. Voici, pour commencer, un article paru à Louviers en 1837 dans le *Bulletin de l'Académie ebroïcienne (ancienne Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres du département de l'Eure)*. Ce témoignage est passé inaperçu de tous les biographes du plus célèbre des virtuoses romantiques.

Paganini

par M. Gustave Le Bienvenu Du Busc
Membre Correspondant de l'Académie Ebroïcienne

Paganini est un de ces hommes extraordinaires qu'il est impossible de remplacer, dès lors qu'ils ne sont plus! C'est un feu divin qui brûle de lui-même, sans se consumer! C'est une flamme céleste qui brille et paraît par dessus toutes les autres... Et cependant, quel est cet homme? A l'aspect hideux de ces joues creuses, de ces yeux tournoyans et noirs, de ce nez qui ne finit point, de cette bouche sans lèvres, de ce menton jaune, de cette chevelure abandonnée, de ce teint livide, de tout cet ensemble diabolique, dirait-on que c'est la mémoire la plus étonnante qu'on va admirer? le talent le plus prodigieux qu'on va entendre? le génie musical le plus vaste qu'on va applaudir?... Pauvre et bon *Lafontaine*, tu as raison – «Que les apparences sont trompeuses; est bien fou qui s'y fie, même une seule fois.»

De nouveaux *dilettanti* y seront pris et seront forcés d'avouer que beaucoup d'esprit, qu'un esprit merveilleux sort de cet air *niais*, qui est comme le type du

premier *violiniste de l'univers!* et voilà que cet air niais disparaît tout à coup, lorsque retournant dans la sphère dont il ne sort que momentanément, notre incomparable artiste rentre en lui-même et parle la langue qu'il créa! la langue que lui seul sait parler!

J'en eus une bien forte preuve un certain jour que *Paganini* était avec quelques amis. Il était charmant ce jour là; car *Paganini* n'est pas toujours charmant; il parlait avec vivacité, justice et justesse de quelques confrères jaloux qui, ne pouvant nier son talent *inimitable*, cherchaient à plaisanter sur sa *moralité*: il s'apitoyait convenablement sur la jalousie, sentiment banal, qui devrait être exclu de toute intelligence humaine, sentiment d'infériorité, au-dessus duquel le véritable artiste se trouve toujours.

Après avoir passablement ri des moqueurs moqués, on revint au sérieux et au grandiose. Saisi d'une inspiration subite, d'un éclair de génie, *Paganini* s'empare de son archet et fait entendre de ces choses qui sortent une fois seulement de son cerveau et qui ne peuvent plus y rentrer dès qu'elles sont dehors.

Une jeune et belle cantatrice, qui parfois sait trouver le chemin du cœur (je ne la nommerai pas, parce que cela est inutile), était à côté de moi: *Paganini* la fixait et semblait lire sur son visage ce qu'il exécutait; jamais ce grand artiste ne m'avait paru si sublime! Un silence religieux et universel entourait *Paganini*. Nous n'osions faire le plus léger mouvement de peur de perdre la moindre chose de cette *inspiration divine!* Le morceau achevé, chacun applaudit à outrance; moi tout le premier: il n'y eut que la belle cantatrice qui resta immobile, et qui refusa son approbation au chef-d'œuvre unique que nous venions d'entendre. J'en fus outré et, dans ma colère d'artiste, je lui en demandai raison. C'est peu galant, je le confesse à ma très grande honte, et si jamais cet écrit tombe dans ses mains, je ne sais vraiment comment je me tirerai de là. Quoi qu'il en soit, je conserve ma rancune pour un moment encore.

On eût dit que la cantatrice revenait d'un sommeil léthargique, car elle resta quelques instans sans me répondre. Ses yeux fixes annonçaient la stupeur et l'envie. Je la pressai de nouveau, et comme je ne lui laissais aucun moment de repos: «Ne voyez-vous pas, me répondit-elle avec impatience, que tout ce que je viens d'entendre n'a frappé que mon oreille... mon intelligence et mon cœur sont restés froids à cette scène que vous trouvez si admirable!»

J'allais répondre, mais *Paganini*, qui avait entendu, s'approche avec promptitude, et d'un sourire dédaigneux: «Fort bien, Madame, s'écrie-t-il, fort bien, je sais tout et il faut vider la querelle, éclaircir le doute avant de sortir d'ici. Veuillez improviser une mélodie quelconque; celle que vous voudrez, et moi, je finirai l'improvisation que vous aurez commencée. Je n'ai pour contrebalancer la puissance de votre voix et de vos charmes que ma laideur et mon violon. Acceptez le défi, je vous en supplie; nous verrons qui des deux remportera la victoire?»

La jolie dame, la jeune et belle cantatrice n'accepta pas, et *Paganini* de rire comme un fou.

«J'ai pitié de vous, reprit-il, cependant comme vous êtes femme, jeune et jolie, pleine de grâces et de talent, et comme j'aime les femmes de cette espèce, *Paga-*

nini veut vous donner une petite leçon dont vous vous souveniez toujours! Ecoutez, belle dame, écoutez... Je jure, par le Dieu de la musique, que sur l'heure même je ne touche plus mon violon si, pour la seconde fois, votre *intelligence* et votre *cœur* restent froids à la prière de *Paganini!*...

Le silence renaît, tous les yeux et tous les esprits se portent et sur l'acteur et sur l'auditeur principal; puis, concentrant toute sa pensée, l'auditoire attend l'ordre que va prononcer la fortune de *Paganini*.

Déjà il était facile de connaître l'arrêt rendu en dernier ressort... Douze mesures étaient à peine exécutées, que la *belle dame* jette un profond soupir et tombe en syncope à mes pieds.

Vite les flacons arrivent en masse, on s'empresse de secourir la rivale de *Paganini*. On appelle, on crie, on asperge le visage, on agite l'air; rien ne fait. On adresse des reproches tacites à celui qui causait ce malheur; on le blâme, on le presse, on lui impute la décadence et peut-être la mort des théâtres lyriques, dans celle de la cantatrice.

«Eh! ce n'est rien, reprend *Paganini*, ce n'est rien... absolument rien. Vous ne voyez donc pas que je retiens l'âme de cette femme et que je peux la lui rendre quand bon me semblera... et pour que vous n'en doutiez point, écoutez encore quelques mesures, et vous allez voir bien autre chose...»

Paganini parlait encore, lorsqu'il commença une fugue travaillée sur les quatre cordes, depuis les chevilles jusqu'au chevalet, et de telle sorte que l'on croyait voir et entendre une infinité de perles tomber dans un plat d'argent. La rapidité de l'exécution était telle que personne de nous n'en avait entendu de semblable, et que notre intelligence était à peine assez vaste pour contenir l'admiration qui nous dominait! Il y avait surtout (chose extrêmement rare) un charme de mélodie inexprimable dans ces difficultés vraiment insurmontables pour tout autre que pour *Paganini*, et une harmonie dont le souvenir ne s'effacera jamais chez moi; tant que je conserverai un cœur, elle le ravira toujours!

«C'est fini, s'écrie *Paganini* avec force et s'arrêtant aussitôt sur un accord extraordinaire, tout près de l'oreille de la cantatrice; il prolongea cet effet singulier de mille manières différentes, en découvrant sans cesse de nouvelles modulations. Oh! quel verve, quel génie, quel désespoir pour les artistes... — «C'est fini, vous dis-je, l'œuvre est consommée...» Ces paroles retentissaient encore que la belle cantatrice reprit ses sens, en remerciant *Paganini* de l'avoir retirée de sa profonde léthargie.

«Vous m'avez tellement émue, lui dit-elle avec l'accent de la reconnaissance la plus profonde, que j'avais perdu l'usage de mes sens, sans perdre celui de l'audition. Je ne sais comment expliquer le fait, mais je vous entendais parfaitement, et vous m'avez touchée avec une puissance à nulle autre pareille! donnez-moi donc le secret de votre magie, car et moi aussi je suis artiste?...»

«Fort bien, fort bien, ajouta *Paganini*, avec un sourire sardonique, c'est-là tout ce que je voulais... A l'avenir, Madame, soyez plus sobre de critiques.»

On se sépara... Depuis ce tems, la cantatrice ne peut supporter la présence de *Paganini*, et dit à qui veut l'entendre, que *Paganini* est le désespoir des artistes...

Les livres

D^r Ettore Losco : *Paganini et sa technique* (Nice, chez l'auteur, 1991) 142 pp. ill., ex. musicaux, préface de E. Neill. Distribué par Bernard Sabatier, 45 rue de Rome, F 75008 Paris.

Paganini ne tenait pas le violon comme on l'enseigne de nos jours. Ettore Losco démontre comment Paganini, tout en respectant les bases fondamentales de l'école italienne du XVIII^e siècle (violon sans mentonnière, menton en l'air, archet incliné vers le chevalet avec prise de la baguette loin du talon, etc.), a profondément innové au sein même de cette école. Dans un saisissant raccourci, Losco définit le violon de Paganini comme « un violon à la vocation romantique, n'ayant pas eu besoin, pour s'épanouir, de répudier ses origines baroques ». Cet ouvrage, qui a attiré l'attention de nombreux spécialistes, parmi lesquels Edward Neill, L. Kaufman, Jan Sedivka et Ivry Gitlis, constitue une fascinante et provocante étude comparative des écoles ancienne et moderne (Flavio Losco, violoniste niçois bien connu, fils et disciple d'Ettore Losco, nous a donné, violon en main, une brillante démonstration de la pertinence des propos de l'ouvrage). Ettore Losco aborde avec une rare indépendance d'esprit plusieurs aspects fondamentaux de l'art du violon et bouscule pas mal d'idées reçues. Les remarquables études de F. Polnauer (*Senso-Motor Study and its application to violin playing*, New-York, 1964) et F. Neuman (*Violin Left Hand Technique*, Urbana, 1969) avaient déjà contribué à une compréhension plus large des écoles de violon et de leurs différences techniques. La rigueur d'approche de ces deux auteurs contrastait, il faut bien le dire, avec la plupart des traités modernes où les problèmes psychologiques et physiques du violoniste

semblent accaparer toute l'attention. Losco, lui, part du violon et revient au violon. Et c'est bien cela qui nous a rendu la lecture de son livre si agréable et rafraîchissante. Si les recherches de Losco n'ont peut-être pas le poids de l'expérimentation scientifique, comme chez un Polnauer, ou celui de l'énorme appareil livresque d'un Neumann, elles ont l'avantage d'une réflexion totalement indépendante et originale. Situation certes inconfortable, puisqu'à contre-courant, mais qui permet peut-être de voir plus loin (ou plus profond) avec, comme nous le rappelle William Wordsworth :

«... *That inward eye which is the bliss of solitude...*»

Le chapitre VII du livre de Losco est consacré à une brillante analyse du *Cantabile e Valtz* (dédié à Camillo Sivori) et que Paganini a doigté avec beaucoup de soin. On peut se rendre compte, à travers l'analyse de Losco, de la phénoménale intuition instrumentale de Paganini mais aussi de l'attention constante qu'il portait à la prosodie musicale. L'utilisation de ces doigtés et du phrasé original donne un caractère véritablement vocal à chaque phrase. Voilà donc une admirable illustration de ce style que Paganini appelait le *suonare parlante*. A propos du chapitre XIV sur les harmoniques nous ferons quelques réserves non pas tant à propos de la possibilité d'exécuter les passages en harmoniques de la manière suggérée par l'auteur — qui s'avère d'un très grand intérêt — mais plutôt au sujet des références à De Giovanni et à Ysaÿe. Le *Metodo teorico-pratico* de Nicola De Giovanni suggère une méthode tout à fait conventionnelle d'exécuter les harmoniques et son système de notation, même s'il ne comporte pas de rhomboïdes, est similaire à celui adopté de nos jours. Quant aux critiques adressées à Eugène Ysaÿe, elles sem-

blent injustifiées. D'ailleurs le grand artiste belge ne déclarait-il pas : « Paganini est l'objet de ma constante admiration » ?

Le livre d'Ettore Losco, si riche en contrastes, reste avant tout un discours formidablement tonique, provoquant, rafraîchissant, tonitruant parfois — un peu comme une orchestration *alla Paganini*.

J. de V.

Edward Neill : *Nicolò Paganini* (Fayard, Paris, 1991) 480 pp. ill., trad. de l'italien par S. Falcinelli.

Tout ce numéro le laisse entrevoir ; il y a un cas Paganini ou mieux, un phénomène Paganini, en tous cas une énigme Paganini. Même si l'on fait appel à son imagination, il est impossible de savoir exactement en quoi consistait son invraisemblable pouvoir d'envoûtement. Il est possible d'imaginer Liszt pianiste. Il a eu beaucoup de disciples, une tradition s'est formée. Aujourd'hui encore de grands virtuoses se situent dans la tradition lisztienne. Il en va de même pour Chopin, encore que là, il serait prudent de se méfier des pseudo-traditions. Paganini n'a formé aucun disciple capable de transmettre son art, sa manière d'envisager la technique du violon qui a disparu avec lui. On joue aujourd'hui d'une manière radicalement différente. Sa personnalité a été aussi énigmatique que contradictoire. L'emprise de son art jointe à cette extraordinaire personnalité a rendu déraisonnable les êtres les plus sensés. Il y a autour de lui, inspirée par lui, tout une littérature délicate. Marc Pincherle, dans « Le Monde des Virtuoses » (Flammarion, 1961) cite un conte anonyme intitulé *L'Arme errante* paru dans l'*Illustration* en 1843, soit douze ans après le fameux concert du 9 mars 1831, à l'Opéra de Paris :

«...un calme saint s'étant abattu, une porte du fond s'ouvrit, un homme parut : PAGANINI ! Il se glissa de derrière la porte et développa son corps long et souple, surmonté de cette figure pâle aux cheveux noirs flottants, qui ressemblait à celle du Christ, s'il ne s'y trouvait pas quelque chose

de Satan [...] Il y avait dans ce regard, asséné ainsi en masse sur tout ce peuple, une fusion flamboyante d'orgueil, de dédain, de génie, de honte, de mépris et de grandeur [...] Ce regard, rempli de ces pensées, avait pourtant été si rapide qu'il n'avait duré qu'un instant, et l'artiste ayant donné le signal à l'orchestre, leva très haut son archet et le fit retomber violemment sur son violon, comme s'il y eut porté un coup de hache. Alors tout fut commencé, non pas sa mélodie admirable, mais son jeu, mais le concert, mais la grande lutte ; car, dans ces premiers moments, il sciait rudement les cordes avec le crin aigre de l'archet, et l'instrument rendait des sons furieux, lugubres, aigus comme ceux du lion qui se réveille et rugit [...] Il revint. Cette fois sa pensée paralysa trois cordes, n'ayant conservé que cette bonne corde d'argent que vous savez. Musicien sublime, pourquoi retrancher ces cordes ? Pourquoi t'interdire ces effets célestes que tu jetais à ce monde lorsque les faisant résonner toutes à la fois, tu produisais à toi seul un concert d'harmonie auquel chaque corde était en même temps appelée ? Non, ce n'est pas un caprice ; c'est un enseignement ; c'est pour révéler aux hommes ce qui est enfoui dans une seule corde, et comment en la frappant de l'archet il peut s'en écouler le trésor le plus incompréhensible de la musique. Ainsi Moïse frappait le rocher, et le rocher ouvrait ses sources... »

Ce texte ampoulé n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des innombrables articles et biographies que le violoniste a inspirés depuis le XIX^e siècle à des commentateurs extasiés. Le grand mérite d'Edward Neill, qui publie chez Fayard une volumineuse biographie, est d'être retourné aux sources, d'avoir relu les textes de critiques, les lettres, l'autobiographie, nous livrant ainsi un ouvrage sur l'artiste prodigieux qui semble rigoureusement fidèle à la vérité des faits et traçant une image probablement conforme à ce qu'à été Paganini, dans sa personne, son art et sa carrière. Travail considérable, fondamental — il existe donc aujourd'hui l'ouvrage magistral qui constitue la meilleure des références.

R.B.

Paganini

Ces notes ont été rédigées dès la parution de l'ouvrage¹; elles ne visaient nullement à rendre compte de la riche documentation réunie par l'auteur portant sur la biographie, le catalogue et l'énumération des œuvres et concerts innombrables de Paganini; elles reflètent le plaisir d'une première lecture rapide, éloignée de préoccupations musicologiques, toute au plaisir de trouver une image vivante de ce génie romantique, dont le portrait brossé ici se fonde entièrement sur divers témoignages d'époque (le moindre n'étant pas celui que donne Heine!).²

Frac et gilet noirs, d'une coupe atroce, pantalons noirs ballottant affreusement autour de jambes décharnées, bras longs à presque en toucher le sol; la main gauche tient le violon, la droite, l'archet; la position de ce corps frêle est si recroquevillée que les coudes paraissent se toucher, les doigts si élongés, les articulations si étirées qu'un diagnostic moderne (1978) croit déceler le « syndrome de la maladie de Marfan »; nez crochu, chevelure noire encadrant un visage blafard; s'il sourit, il découvre les ravages dentaires de la syphilis – héritage napolitain –, ou plutôt les séquelles de l'absorption des remèdes mercuriaux precrits... Serais-ce Méphistophélès? Non, ce n'est que Nicolò³ Paganini, que ses contemporains considèrent tantôt comme angélique, tantôt comme satanique, et qu'on traite parfois de... charlatan. Il est vrai qu'il tire de son violon (un Guarnerius qu'il légua à sa bonne

ville de Gênes) des sons inouïs grâce à des astuces (le *suraccord*, par exemple, qu'on appelle souvent, à tort, la « scordatura »), et y ajoute des dialogues entre la quatrième corde et la *chante-relle*, transcrivant un dialogue imaginaire entre deux amoureux, ou produit des effets *zoomorphiques* dans certaines cadences; ses notes harmoniques font se pâmer (au sens propre) les femmes...

Ce portrait presque caricatural n'est qu'un aspect mineur, mais amusant, qui ressort à la lecture superficielle de ce magistral ouvrage, le plus complet de ceux qui ont été consacrés à Paganini et à sa réelle importance dans la technique violonistique, dans la musique en général, le répertoire en particulier; n'oublions pas non plus son amitié pour Berlioz, son admiration doublée de sa générosité, et *Harold en Italie*, conçu à l'origine pour son « grand alto Stradivarius ».

En complément: appendices, notes, catalogue, index qui font de ce livre un vrai ouvrage de référence.

Jean-Marie Pilet

¹ Nicolò Paganini, par Edward Neill, traduit de l'italien par Sylviane Falcinelli, Fayard 1991, collection « Bibliothèque des grands musiciens »; 480 pages.

² Page 236.

³ L'orthographe choisie par l'auteur et l'éditeur est « Nicolò », et non, comme on le rencontre fréquemment « Niccolò ».

Un disque récent consacré à Paganini

Nicolò Paganini: 24 Capricci op. 1 *dedicati alli Artisti*. Leonidas Kavacos, violon. (Dynamic CDS 66, enregistré à Gênes).

A Ricci (Everest), Rabin (Seraphim), Perlman (HMV), Kawaciuk (Supraphon), Devy Erlih, De Barbieri (Forever), Majeske (Advent), Pikaisen (Chant du Monde), Zukofsky (Vanguard), Vanya Milanova (Simax), Michaela Paetsch (Teldec), Zimmermann (EMI), Mintz (DGG), Accardo (DGG), Midori, Markov (Erato), qui ont enregistré l'intégrale des *Caprices* de Paganini, on peut ajouter von Reuter, Vasile, Renardy, Igor Oïstrakh, Gulli, Weiner, Varga et Gitlis, qui nous en ont offert de remarquables sélections et versions avec piano. Chacun de ces artistes a contribué à nous faire découvrir les mille et une facettes du génie musical et instrumental du maître génois. On pense par exemple au magique sixième *Caprice* par Devy Erlih « *gleich einem italienischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet...* », au transcendant quatrième par Perlman, au neuvième par Kawaciuk, etc. Seul un Aéropage composé de ces vingt-quatre très grands instrumentistes saurait, avec équité, juger les mérites de Leonidas Kavacos, qui, justement, nous vient d'Athènes et a enregistré la dernière en date des intégrales des *Caprices*. Leonidas Kavacos, qui a étudié dans sa ville natale avec S. Kafantaris et à Bloomington avec J. Gingold, possède une

technique impressionnante, comme on pourra le constater à l'écoute des *Caprices*. Mais ce détenteur de plusieurs prix prestigieux a aussi d'autres atouts. On relèvera, en particulier, la grande rigueur rythmique de son jeu, ingrédié à vrai dire essentiel du style paganinien. Admirables de maîtrise et d'équilibre les séquences en *legato* des troisième, douzième, vingtième et vingt-quatrième *Caprices*. On pourrait peut-être trouver la conception des tempi parfois un peu rapide, mais à ce niveau, il est bien difficile de trouver de quoi critiquer! Il n'est sans doute pas inutile de se rappeler ce qui arriva au Roi Midas pour avoir, à un fameux concours musical, trouvé des défauts au jeu d'Apollon... Pour terminer, il faut aussi rendre hommage au D^r Mosetti Casaretto, directeur des éditions *Dynamic*, un homme extraordinaire de gentillesse, tout dévoué à la cause artistique et violonistique. Sans nul doute l'un des premiers preneurs de son d'Europe, D^r Mosetti possède également un flair musical peu commun. D'une affiche a priori un peu rébarbative comme l'intégrale des études pour violon solo de H. W. Ernst et H. Wieniawski, par exemple, il avait réussi à faire (avec la géniale complicité de Ruggero Ricci) un véritable document historique et musical. Avec les 24 *Capricci* de Paganini, et un interprète du calibre de Kavacos, D^r Mosetti signe une nouvelle grande réussite discographique.

P.X.B.

REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE, SOCIÉTÉ COOPÉRATIVE, Conseil d'administration: Bernard Falciola, Genève, président; Jean Cavalli, Lausanne; Henri Cornaz, Yverdon-les-Bains, caissier; Arlette Devenoge, Concise; Robert Gerbex, Lausanne; André Gillioz, Lausanne; Didier Godel, Carouge; Nicole Loutan-Charbon, Yvonand, secrétaire; Patrick Peikert, Etoy; Jean-Marie Pilet, Lausanne; Pierre Regamey, Lausanne.

Lausanne

LES EXPOSITIONS DE L'ÉTÉ

Collection de l'Art Brut, 11, avenue des Bergières

Jusqu'au 26 septembre:

MADE IN USA, Collection de Chuck et Jan Rosenak. Familiers des galeries new-yorkaises à la mode dans les années 60, Chuck et Jan Rosenak se sont convertis subitement à ce qui en est l'opposé absolu: l'art des autodidactes, des isolés, des marginaux. Ils ont dès lors sillonné les petites routes poussiéreuses d'une côte à l'autre des Etats-Unis et ils ont fait moisson d'œuvres intensément inventives. Les artistes qu'ils ont découverts ont été consacrés depuis comme les plus significatifs de l'«Outsider Art» aux USA.

Du mardi au vendredi de 10 à 12 h et de 14 à 18 h, samedi et dimanche de 14 à 18 h. Lundi fermé.

Entrée Fr. 5.— (étudiants, apprentis, AVS: Fr. 3.—), gratuit jusqu'à 16 ans. Groupes à partir de six personnes: Fr. 3.—.

Musée des Arts décoratifs, 4, avenue de Villamont

Jusqu'au 22 août:

CORNELIA HESSE-HONEGGER

Le dessin scientifique, révélateur de la nature (grande salle).

GAGES D'AMOUR imaginés par des créateurs suisses (petite salle).

Cette exposition rend hommage à une jeune créatrice qui a su élever le dessin scientifique à un niveau artistique des plus remarquables. Sa suite «Après Tchernobyl» évoque en de somptueux dessins les mutations graves subies par les insectes.

Le mardi de 11 à 21 h, du mercredi au dimanche de 11 à 18 h. Lundi fermé.

Entrée: Fr. 2.50 (étudiants, apprentis, AVS: Fr. 1.50).

Musée historique de Lausanne, Ancien-Evêché, 4, place de la Cathédrale

Jusqu'au 29 août 1993:

LE LIVRE À LAUSANNE, 1493-1993.

Cinq siècles d'édition et d'imprimerie.

Depuis cinq siècles, les métiers du livre contribuent au développement de la région lausannoise: des premiers imprimés de la fin du XV^e siècle aux éditeurs du XX^e, en passant par les livres sortis des presses de Jean Rivery au XVI^e siècle et l'apparition de la presse quotidienne au XIX^e.

En permanence: **LAUSANNE À TRAVERS LES ÂGES.**

Tous les jours de 11 à 18 h, jeudi 20 h. Lundi fermé.

Entrée: Fr. 6.— (enfants, étudiants, apprentis, chômeurs: entrée libre — AVS Fr. 4.50 — groupes Fr. 5.—).

Ils ont dit...

«Si le romantisme, succombant sous les assauts qui ne lui sont pas épargnés, devait un jour être rayé de l'histoire de la civilisation, on peut présumer que, parmi ses tout derniers vestiges, parmi les derniers noms qui flotteraient encore dans nos mémoires obscurcies, persisterait celui de Nicolò Paganini.»

(Marc Pincherle)

Stendhal: «Paganini, le premier violon d'Italie et peut-être du monde, est en ce moment un jeune homme de trente-cinq ans, aux yeux noirs et perçants, et à la chevelure touffue... Il ne faut pas entendre Paganini lorsqu'il cherche à lutter avec des violons du Nord dans des grands concertos, mais lorsqu'il joue des caprices une soirée qu'il est en verve. Je me hâte d'ajouter que ces caprices sont plus difficiles qu'aucun concerto...»¹

Rossini: «Je n'ai pleuré que trois fois dans ma vie. La première fois, lors du fiasco de mon premier opéra. La seconde, au cours d'une promenade en bateau, au moment où une dinde truffée tomba par-dessus bord. La troisième, en entendant jouer Paganini.»

Berlioz: «...quand le public fut sorti, un homme à la figure étrange et ravagée, un possédé du génie, un colosse parmi les géants, que je n'avais jamais vu, et dont le premier aspect me troubla profondément, m'attendit seul dans la salle, m'arrêta au passage pour me serrer la main, m'accabla d'éloges brûlants qui m'incendièrent le cœur et la tête; c'était Paganini! (22 décembre 1833)

¹ Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris, 2^e édition, p. 451.

Honoré de Balzac: «Le Napoléon du genre... Le secret de la création artistique, quel est-il? Quelle trajectoire a pu suivre, par exemple, la force qui anime cet homme malingre? Et cette force, d'où lui vient-elle? Le miracle le plus extraordinaire qui me surprenne en ce moment, c'est celui que Paganini sait opérer. Ne croyez pas qu'il s'agisse de son archet, de son doigté, des sons fantastiques qu'il tire de son violon... Il y a sans doute quelque chose de mystérieux dans cet homme.»

Chopin: «...le jeu de Paganini ne peut s'expliquer par les seules forces humaines: son art n'est pas une simple merveille, mais un prodige hors nature.»

Schubert: «...dans l'Adagio, j'ai entendu chanter un ange.»

Wieck: «Jamais je n'ai entendu un chanteur qui me touchait aussi profondément qu'un Adagio joué par Paganini.»

Schumann: «Ce soir, Paganini: transports de l'âme...»

Meyerbeer: «Là où s'arrêtent les pouvoirs de la pensée — là commence Paganini.»

Vieuxtemps: «Elles sont prodigieuses, les chaînes magnétiques jetées par le Maître dans la foule...»

Escudier: «Ironique et railleur comme le Don Juan de Byron, capricieux et fantasque comme une hallucination d'Hoffmann, mélancolique et rêveur comme une méditation de Lamartine, ardent et fougueux comme une imprécation de Dante, doux et tendre comme une mélodie de Schubert, le violon de Paganini rit, soupire, menace, blasphème et prie tour à tour. Il exprime toutes les émotions du cœur, tous les bruits de la nature, tous les incidents de la vie... il exerce une puissance de fascination que ne posséda jamais la voix humaine la plus souple et la plus sympathique.»

Goethe: « Il me manque une base pour décrire cette colonne de flamme et de nuées. J'ai simplement entendu quelque chose de météorique et je n'ai pas pu en rendre compte. Je pense qu'un tel phénomène n'est pas explicable par le seul jeu des lois humaines.»

Fétis: «Une grand mérite se révèle dans les compositions de Paganini: nouveauté dans les idées, élégance dans les formes, richesse dans l'harmonie.»

Baudelaire: «...vous entendez subitement résonner à vos oreilles un air mourant exécuté par l'archet délirant de Paganini, et cet air sympathique vous parle de vous-même, et semble vous raconter tout votre poème intérieur d'espérances perdues.»

J. Boucher de Perthes: «...quand il joue et tire cet énorme volume sonore de son violon, je me demande vraiment si c'est lui ou son instrument que j'entends; j'ai tendance à penser que c'est plutôt lui. Il est certainement le plus sec des deux, et quand il s'approche tant soit peu de la cheminée, j'ai toujours peur qu'il ne prenne feu...»

Mary Schelley: «Paganini threw me into hysterics. I delight in him more than I can express – his wild ethereal figure, rapt look – and the sounds he draws from his violin are all super-human.»

Brahms: «...un talent considérable pour la composition en général et le violon en particulier.»

Verdi: «Paganini era un vero genio.»

Ysaÿe: «Paganini est l'objet de ma constante admiration.»

Guhr: «...mais la technique extraordinaire du maître est échauffée par les mouvements intimes de son âme. L'exécution de ses Cantilènes est enchanteresse et ravissante; tout y exhale une douce émotion et une douceur entraînant, qui ne laissent pas un œil sec. Une âme sensible, un cœur tendre doivent s'ouvrir à ces accents; il n'y a que les cœurs de pierre – comme celui de l'apothicaire Zeusel dans *Hesperus* de Jean Paul – qui puissent regarder comme maladif le brisement d'une âme profondément émue.»

Paganini: «Secretum meum mihi.»

Un siècle de musique à la Chaux-de-Fonds

par Myriam Tétaz-Gramegna

Le nom de La Chaux-de-Fonds figure dans l'agenda des artistes les plus célèbres et des maisons de disques les plus réputées. On pourrait arguer que cela n'a rien d'étonnant puisque La Chaux-de-Fonds possède une salle de concert dont l'acoustique hors pair est mondialement connue. Mais précisément, il ne va pas de soi qu'une ville de 40 000 habitants, à l'écart des grands axes de communication, construise un haut-lieu de la musique: «Vous avez fait une chose qui me paraît unique pour une ville de moins d'un million d'habitants», s'exclamait Schuricht lorsqu'il inaugura la salle en 1955; il y dirigeait la neuvième symphonie de Beethoven avec l'OSR, la Société chorale de la ville et la Chorale mixte du Locle préparées par Charles Fallier.

Mais les musiciens n'avaient pas attendu la fameuse salle pour monter à La Chaux-de-Fonds. Saint-Saëns y donnait un mémorable concert, au Temple, en 1896; Busoni subjuguait le public en 1917: «la critique, désarmée, écoute, admire et se tait», lisait-on le lendemain dans la presse locale. Clara Haskil, Rubinstein, Enesco, Backhaus, Honegger se succèdent à l'affiche. Tout cela parce qu'un certain 18 janvier 1893, un comité d'initiative s'est réuni pour fonder une Société de Musique «ayant pour but d'organiser dans notre ville, avec le concours d'un orchestre d'artistes et de solistes distingués, des concerts sérieux, analogues à ceux qui se donnent dans toutes les villes de quelque importance». Ils seront 202 membres à payer une cotisation de Fr. 5.— et à terminer le premier exercice avec un bénéfice de Fr. 8.55!

Un Divertimento de Moret pour fêter le centenaire

Le premier Concert d'abonnement – en fait il n'y eut trois concerts d'abonnement institués qu'à partir de 1899 – fut donné par l'Orchestre de Berne, le 11 février 1893. Cent ans plus tard, l'OSR jouait sous la direction de Jordan pour célébrer cet anniversaire. La Société de Musique avait passé commande à Norbert Moret qui a écrit pour l'occasion un «Divertimento» dont les Badinerie, Valse et Fête avaient des consonances plus sérieuses que leurs titres ne le laisseraient supposer. Cette œuvre concertante pour percussion, cor, hautbois, violoncelle et orchestre étaient interprétée par trois solistes – Roland Perrenoud, Olivier Perrenoud, Bruno Schneider – que des liens personnels attachent à La Chaux-de-Fonds, soit qu'ils y sont nés, soit qu'ils y ont été élèves, le quatrième étant François Guye.

Des invités prestigieux

La Société de Musique compte aujourd'hui un millier de membres, supporte un budget de Fr. 250 000.— dont le 90% des recettes est assuré par les auditeurs. A feuilleter la plaquette publiée pour marquer l'événement du centenaire, on croit rêver: Kempff, Richter, Lipatti, Guilels, Brendel, Martha Argerich; Casals, Stern, Milstein, Menuhin, Anne-Sophie Mutter; Milhaud, Messiaen, Henze: le Quatuor italien, le Beaux-Arts trio, Juilliard, Amadeus; le Concertgebouw, le Gewandhaus et Masur, le Symphonique de Montréal et Dutoit, la Philharmonie tchèque et Neumann, pour n'en

MUSICA RIVA

INTERNATIONAL MEETING OF YOUNG MUSICIANS
 INTERNATIONALE BEGEGNUNG JUNGER MUSIKER
 INCONTRO INTERNAZIONALE DI GIOVANI MUSICISTI

10th edition

Riva del Garda July 11th to July 24th 1993

Master Classes, Daily Concerts, Opera, Exhibits 12th to 19th July 1993

MASTER CLASSES

SINGING	Hilde Zadek	12. -24.7.93
SINGING	Tamar Rachum	12. -24.7.93
SINGING	Elio Battaglia	12. -24.7.93
VIOLIN	Valery Gradow	12. -24.7.93
VIOLIN	Franco Gulli	12. -24.7.93
VIOLA	Wolfram Christ	12. -24.7.93
CELLO	Johannes Goritzki	12. -24.7.93
BASS	Ludwig Streicher	12. -24.7.93
STRING TRIO & QUARTET	Franco Rossi	12. -24.7.93
VIOLIN MAKING	Jürgen von Stietencron	12. -24.7.93
PIANO	Bruno Mezzena	12. -24.7.93
GUITAR	Stefano Grondona	12. -24.7.93
FLUTE	Mario Ancillotti	12. -24.7.93
OBOE	Hans Elhorst	12. -24.7.93
CLARINET	Karl Leister	12. -24.7.93
BASSOON	Werner Seltmann & Janos Meszaros	12. -24.7.93
FRENCH HORN	Erich Penzel	12. -24.7.93
TRUMPET	Bo Nilsson	12. -24.7.93
TROMBONE	Michel Becquet	12. -24.7.93
TUBA	Roger Bobo	12. -24.7.93
MARTON-RHYTMUS-KONZEPT	Anna Marton	12. -24.7.93
CHAMBER MUSIC		
Wind and mixed chamber music	Karl Leister	12. -24.7.93
Winds-Ensemble	Janos Meszaros	12. -24.7.93
Brass-Ensemble	Roger Bobo	12. -24.7.93
Strings-Ensemble	Valery Gradow	12. -24.7.93
Piano chamber music	Franco Mezzena	12. -24.7.93

Artistic Direction: Janos Meszaros
 Patronate: Pro Harmonia Mundi Foundation, Switzerland

Brochure with application from:
 schedule of concerts and Master Classes
 on request to:

Sekretariat der Stiftung Pro Harmonia Mundi
 Postfach 62
 CH-8486 Rikon im Tösstal

or

Associazione MUSICA RIVA
 Via Antonio Pilati 5
 I-38066 Riva del Garda (TN)

citer que quelques-uns, ont fait le détour par La Chaux-de-Fonds, au risque de rester bloqués dans une «gonfle», comme le quatuor Capet. Les organisateurs ont toujours veillé par ailleurs à ce que les artistes suisses soient aussi régulièrement invités: Edwin Fischer, Datyner, Holliger, le Sine Nomine, etc, etc. Et, bien sûr, Ansermet fut un des fidèles à venir avec l'OSR, et l'un des premiers à voir la nouvelle salle juste avant son ouverture; il n'a trouvé alors qu'un mot, de cinq lettres, pour dire son admiration.

Un public en or

Les artistes aiment le public de La Chaux-de-Fonds, «un public en or», disait Lazarev, après son concert avec le Bolchoï, un public composé en majeure partie d'ouvriers, dont l'oreille est formée, et le sens de la musique aiguisé. Quand Denon, Philips ou Deutsche Gramophon viennent enregistrer, musiciens et techniciens apprécient la discrétion de la vie chaufdefonnaise et l'accueil chaleureux, l'amitié qui bien vite les lie aux responsables, les courtes distances qui séparent la salle de leur hôtel, le calme dans lequel ils peuvent travailler presque incognito. Les maisons de disque arrivent avec leur équipe et leur matériel, reçoivent la clé et peuvent organiser leur prise de son comme ils l'entendent. Bien des gravures célèbres ont été faites à La Chaux-de-Fonds: les intégrales Beethoven de Bakhaus, du quatuor hongrois, du Beaux-Arts trio, de nombreux disques d'Arrau, les quatre Saisons de Vivaldi avec Viktoria Mullova et l'Orchestre de Chambre d'Europe sous la direction d'Abbado.

Pas d'eau courante, mais un théâtre

En fait, il existe à La Chaux-de-Fonds une longue tradition culturelle. Pour Ernest Leu, directeur de la Fondation

Musica-Théâtre, laquelle est propriétaire de la salle, «c'est probablement à l'appétit de culture de l'importante communauté juive qui s'est installée jadis dans la ville qu'est dû ce développement extraordinaire de la vie artistique.» Et de raconter qu'en 1837 déjà, La Chaux-de-Fonds construisait un théâtre alors qu'il n'y avait encore ni eau courante dans les maisons, ni hôpital dans la ville. Ce théâtre comptait alors 900 places, contre 500 aujourd'hui, parce qu'à l'époque on se contentait de bancs. C'est du reste jouxtant ce théâtre qu'a été construite la salle de musique, sous l'égide d'une émanation de la Société de Musique, l'Association Musica, qui se transforma ensuite en Fondation Musica-Théâtre. La salle, dont la Société de Musique est donc locataire, a 1200 places; haute, légèrement rectangulaire, elle est simple mais élégante avec ses parois boisées, son plafond en caissons et une étroite galerie qui n'empiète guère sur le parterre, d'où son acoustique claire, chaleureuse, équilibrée.

Au terme de cette saison anniversaire, les problèmes de la Société de Musique sont ceux de tous les organisateurs de concert, l'inflation des cachets, la disponibilité des interprètes, la querelle «des Anciens et des Modernes» dans le choix des programmes: «Sachant combien la routine peut être source de sclérose et l'avant-gardisme de méfiance, la Société de Musique se situe quelque part entre ces deux pôles». Un problème que connaissent déjà les fondateurs de la Société. Ils s'adressaient alors à un public qui goûtait l'opérette et les concerts de brasserie plus que le répertoire classique. Le chemin parcouru est impressionnant et donne raison à cet animateur de TV qui disait: «Il ne faut pas donner aux gens ce qu'ils aiment, mais ce qu'ils sont capables d'aimer!»

Hommage à Albert-Louis Burkhalter

Jean-Louis Matthey

*Après avoir assumé, notamment, pendant plus de vingt ans la direction du Conservatoire de Vevey, Albert-Louis Burkhalter va prendre sa retraite. L'ancien élève d'Emmanuel Buenzod est une personnalité qui a marqué la vie culturelle de la Suisse romande. Jean-Louis Matthey a bien voulu résumer pour nous son activité musicale, pédagogique et musicographique. C'est le plus bel hommage que nous puissions rendre à l'auteur de l'**Histoire illustrée de la Musique**.*

Fils de Louis Burkhalter (1884-1963) et de Elisabeth Rappo (1892-1970) Albert-Louis Burkhalter est né à Broc en Gruyère le 25 décembre 1915 où son père était caissier au secrétariat de direction de la fabrique de chocolat Cailler. La famille Burkhalter est originaire de Sumiswald (BE) où elle est déjà mentionnée au XV^e siècle.

En 1917, Louis Burkhalter – qui à l'origine venait de Bienne – déménage à Clarens puis à Vevey où il travaille chez Nestlé.

C'est dans cette ville que le futur musicien fait ses études secondaires qu'il achève en 1933. Au Collège de Vevey, Albert-Louis Burkhalter suit pour le latin les cours d'Emmanuel Buenzod, pour le français ceux de Jean de la Harpe et de Max Dudan. Ces trois professeurs, d'un niveau rare, lui donnent le goût de l'écriture, tandis que celui de la musique lui est développé par Hermann Lang enseignant dans le même collège.

De 1926 à 1933, il est élève à l'Institut de Ribaupierre de Vevey où il poursuit ses leçons de piano – commencées en privé chez Gustave Rölin, organiste de l'église catholique de Vevey – avec Jacques Bloch puis Mathilde de Ribaupierre (1885-1950), disciple du célèbre Rodolph Ganz.

En 1933, désireux de devenir musicien d'orchestre, il se présente à l'examen d'entrée de l'«Orchesterschule», nouvelle classe que Félix Weingartner avait créée au Conservatoire de Bâle dont il était alors le directeur. Le but était non seulement de donner aux élèves une solide préparation technique, mais de les mettre, le plus possible, en contact avec la pratique de l'orchestre. Le jeune Veveysan y restera quatre ans et travailla le hautbois avec Alexandre Gold, le violon avec le professeur Braunstein, le piano avec Eduard Ehrsam et le solfège avec Charles Muller von Kulm, compositeur et futur successeur de Weingartner à la tête du Conservatoire. L'harmonie, l'analyse musicale, l'histoire de la musique lui furent enseignées par Ernst Mohr qui exerça sur lui une profonde influence.

Burkhalter eut ainsi l'occasion de participer à l'exécution à la Cathédrale de grandes œuvres religieuses telles que la *Passion selon St Jean* de Bach, le *Requiem* de Berlioz ou, de théâtre, à celle de *Parsifal* de Wagner sans parler du répertoire d'opérettes, dans lequel on confiait les seconds pupitres aux élèves du Conservatoire.

Etant bilingue par son père, Albert-Louis Burkhalter bénéficia pleinement du climat culturel de Bâle. Il fréquenta

les expositions autant que les concerts et ne manqua pas les conférences d'écrivains français et Suisses romands tels Jules Romain, Georges Duhamel, Edmond Jaloux, Albert Béguin ou Marcel Reymond. Les élèves du Conservatoire ayant leurs entrées aux répétitions du tout jeune Kammerorchester de Bâle, il eut l'occasion d'y rencontrer et d'y voir jouer ou diriger de nombreux musiciens contemporains, dont Béla Bartok, Hindemith, Albert Roussel, etc.

Sa formation professionnelle achevée, il revient s'établir à Vevey.

Il suit encore quelques cours de contrepoint à l'Institut de Ribaupierre de Lausanne avec Aloÿs Fornerod. Dès 1936, ce dernier lui confie des critiques musicales.

Pour gagner sa vie, le jeune musicien donne, dès 1941, des leçons de piano à l'Institut de Ribaupierre de Vevey alors dirigé par Emile de Ribaupierre (1887-1973). Pour des raisons de santé, Burkhalter oriente son activité définitivement vers la pédagogie, l'écriture et l'histoire de l'art. Il enseignera d'ailleurs cette discipline au Pensionnat Riant-Port à la Tour de Peilz de 1946 à 1959, soit durant 13 ans.

En 1967, il reprend avec Ernest Vullemain la direction de l'Institut de Ribaupierre de Lausanne et de Vevey et y poursuit son enseignement du piano. Puis, en 1972, il est nommé Directeur du Conservatoire de Vevey qui, officiellement, succède à l'Institut de Ribaupierre dont les structures financières en difficultés, uniquement privées, compromettaient l'avenir d'une école de musique à Vevey.

Le musicien gardera ce poste jusqu'en 1993. Il y formera de nom-

breux pianistes. Parmi ceux qui ont fait une carrière, on peut citer Sylvain Bazan, Suzanne Bitter, Samuel Délesert et Stéphane Reymond. Le critique Pierre Gorgeat fut aussi son élève.

Parallèlement à son activité pédagogique, Albert-Louis Burkhalter a poursuivi une carrière de musicographe et de critique. Son œuvre journalistique a été écrite dans sa maison du Chemin de Pomey 12 à Vevey où il vit depuis 1927 et son œuvre musicographique dans la vieille demeure tessinoise de ses amis Pietro et Annita Avanzini à Curio, résidence tessinoise de Curio (Tessin: Mal Cantone) dès 1951.

Sous le pseudonyme de Romain Goldron, il a publié pour les Editions Rencontre une importante *Histoire illustrée de la Musique* achevée en 1967. Cette somme, dont il commença seul la rédaction en 1957, comprend 12 volumes.

L'auteur laisse d'autres écrits publiés dont *Ansermet, une vie en image* (Lausanne, Ed. Delachaux et Niestlé, 1965), *Johannes Brahms le vagabond* (Paris, Ed. Flammarion, 1956) et *Beethoven sans légendes*, (Lausanne, Cahier de la Renaissance vaudoise, 1972); des textes sur des artistes tels que: *Gaston Vaudou* (Lausanne, Payot, 1958), *R.-Th. Bosshard* (Lausanne, Verseau, 1962 et Moutier, Ed. Max Robert, 1970), *Charles C. Olsommer, peintre* (Sion, Ed. de la Matze 1975), *Arthur Gueydans, peintre* (Pully-Lausanne, Ed. Le Tamaris, 1979).

On lui doit d'autres écrits d'ordre romanesque ou poétique soit son premier livre *Le cœur bat plus vite*, poèmes en prose (Vevey, Ed. de la Madeleine, 1949) puis *Soleil secret*, poèmes

(Corseaux, Ed. de l'atelier, 1969) et *Une drôle de fille*, roman (Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1978).

Son recueil de nouvelles *Artistes et autres menteurs* (Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise) est sorti de presse en 1976.

En outre, il a été critique d'Art et chroniqueur musical de plusieurs journaux dont la *Tribune de Lausanne*, et la *Feuille d'Avis de Vevey* pour laquelle il travaille depuis 1936. Il a collaboré à la *Revue musicale de Suisse romande* et a été le rédacteur romand des *Cahiers suisses de Pédagogie musicale* de 1984 à 1990. Il a également signé des collaborations sous différents pseudonymes – André Guy et Georges Rivières notamment – pour deux hebdomadaires: *L'illustré* et *Curieux*.

Albert-Louis Burkhalter s'est vu commander par les Editions du Griffon à Neuchâtel en 1983: *Vevey, portrait d'une cité* (Neuchâtel, Ed. du Griffon 1983).

Il est aussi le signataire d'une traduction de *Konrad* (titre original en langue allemande de Konrad Pilater) de Jakob Schaffner (Lausanne, Edition Rencontre, 1962).

En 1970 son livre *Soleil Secret* a reçu le Prix de l'Académie Rhodanienne.

En 1977, Albert-Louis Burkhalter a été lauréat du Prix de musicologie Pierre et Louisa Meylan.

L'ensemble de la production imprimée de cet auteur se trouve à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne.

1993 BCU-L. JLM avril-mai 1993

Rencontres chorales de Montreux

La palme à la jeunesse

Au terme des 29^e rencontres chorales de Montreux, organisées depuis le début par la Chanson de Montreux et grâce à l'impulsion de Paul-André Gailard, force est de reconnaître que – comme le sport – la jeunesse devient un gage de qualité. Un chœur d'enfants russe et deux ensembles français ont à eux seuls remportés tous les prix, grâce à leur prestation de haut niveau.

Le Prix du jury, d'une valeur de 8 000 francs, a été attribué au Children's Choir of the Broadcasting Company de Saint-Petersbourg, un ensemble de jeunes qui a impressionné par sa fraîcheur et son programme attrayant, avec notamment la participation d'un jeune soliste en herbe, à la voix claire et bien timbrée.

Trois prix pour la France

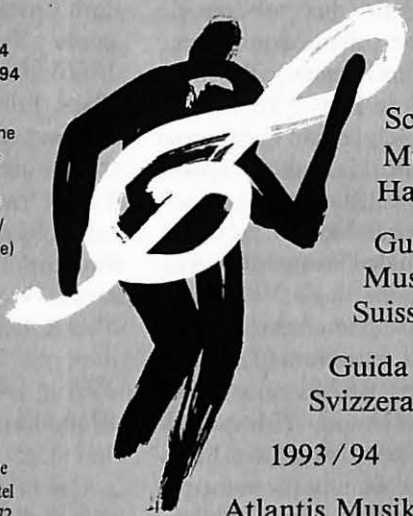
Le fait est assez rare pour être souligné: à Montreux, les Français ont fait cette année forte impression. Et il aura fallu attendre jusqu'au samedi après-midi – lors du dernier concert de concours – pour connaître le Prix du public et le Prix des Editions Bärenreiter. Deux récompenses d'un montant de 2 000 francs chacune qui sont allées au Madrigal de Paris. Une phalange de jeunes chanteurs, conduits par le jeune chef Pierre Calmelet, qui ont su conquérir le public par leur aisance vocale, la pureté de leurs voix, leur phrasé et leur musicalité. Et si le Prix des Editions Bärenreiter est également allé à cet

ensemble, ce n'est que justice en regard de la diversité de son programme, lequel proposait une touche de grégorien, une incursion dans la musique de la Renaissance, quelques pièces contemporaines et même une pièce de Michel Corboz, dont le chef fut l'assistant. Par cette palette éclectique, ces choristes ont présenté les diverses facettes de l'art choral, dans une interprétation sensible: des qualités requises pour l'attribution de ce prix.

Un autre groupe français, l'Ensemble vocal Phonandre de Paris, est monté sur le podium au moment des récompenses. Sa version subtile, toute en finesse et d'une grande intériorité des Quatre petites prières de Saint François d'Assise de Poulenc, pièce imposée cette année aux chœurs d'hommes, lui a valu sans contestation possible le Prix de l'Office du Tourisme, lui aussi de 2 000 francs.

Les voix finlandaises

Ces quatre prix décernés, on n'aurait garde pourtant d'oublier les voix nordiques des Finlandaises de Kiimingin, que d'aucuns donnaient gagnantes tant leur aisance sur scène, leur maturité vocale et leur maîtrise des sonorités contemporaines ont accroché l'auditeur. Pour ce qui est des Suisses, les deux chorales en compétition – Lè Tserziniolè de Treyvaux et l'Octuor vocal de Sion – elles se sont vu décerner respectivement la mention «bien» et «très bien». Les Fribourgeois ont plu



Schweizer Musik-Handbuch
1993/94
Guide Musical Suisse 1993/94
Guida Musicale Svizzera 1993/94

8. Auflage / 8^e édition / 8. edizione
ca. 300 Seiten / pages / pagine
Format A5 / Formato A5
(broschiert / broché / opuscolo)
SFr. 28.20 (+ Versandkosten /
frais de port / spese di spedizione)

erhältlich ab Juni 1993 /
disponible dès juin 1993
bei der / auprès de la

SUISA-Stiftung für Musik
Fondation SUISA pour la musique
Case postale 409, CH-2001 Neuchâtel
Tel. 038 25 25 36 / Fax: 038 24 04 72

Schweizer
Musik-
Handbuch

Guide
Musical
Suisse

Guida Musicale
Svizzera

1993 / 94

Atlantis Musikbuch

par la fraîcheur de leurs voix et leur musicalité, laquelle transparait déjà dans la gestique précise et sobre du chef Louis-Marc Crausaz. L'Octuor de Sion, peut-être un rien paralysé par le trac, a lui quelque peu déçu ceux qui le connaissent, notamment dans son interprétation du chœur imposé. Mais soulignons surtout le mérite de ces deux sociétés helvétiques qui ont eu le cran de participer. Trop peu hélas osent aujourd'hui prendre cet engagement car, il faut bien le reconnaître, la concurrence est rude et souvent imprévisible. Et il est toujours plus aisé de se présenter devant un public anonyme que devant les connaisseurs – et connaissances – qui suivent fidèlement les concours de Montreux.

Dix-neufs chœurs pour treize nations

Ainsi les dix-neuf chœurs en compétition cette année ont-ils été tout à la fois source de découverte, voire de révélation, d'enchantement ou de désillusion. Avec leurs inégalités, ils ont apporté leur musique, s'offrant à la rigueur d'un jury composé de MM. Boris Abalayan, professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg (Russie), Dirk De Moor, chef de chœur à Bruxelles (Belgique) et Roger Karth, professeur et chef de chœur à Bulle (Suisse). Pour le reste, l'amitié et les échanges noués avec des ensembles de ce pays ont une fois encore donné leur vraie valeur à ces rencontres d'un niveau musical très élevé.

Arlette Roberti

L'inauguration de l'Auditorium Stravinski à Montreux

Questions, bruits et rumeurs.

La joie n'était pas sans mélange, en ce dernier mercredi d'avril; l'inauguration de l'Auditorium Stravinski, avec sa liste impressionnante d'invités, d'absents et... d'oubliés, laisse songeur: quel pari Montreux a-t-elle fait? On imaginait cette nouvelle salle au service, d'abord, du Festival Montreux-Vevey; elle pourrait bien devenir l'objet d'une concurrence entre Yves Petit de Voize, directeur du festival classique, et Jean-Luc Larguier, directeur artistique de l'Auditorium et délégué culturel de la Ville (lequel reconnaît au demeurant ne pas être un spécialiste de la musique classique!), ce qui condamne la Riviera à une surenchère de concerts de prestige. Pour ne pas parler du Festival de jazz qui va investir les lieux, lui aussi. Et ce premier concert se donnait sur fond larvé de rivalités d'influence et de

pouvoir, d'incompatibilités personnelles et de rumeurs, bien sûr démenties, mais qui, pour l'observateur, ne paraissent pas totalement dénuées de pertinence.

Parlons d'abord de l'acoustique de la salle. Il appartenait à Georg Solti et au London Symphony d'inaugurer les lieux. L'acoustique est bonne, très bonne même à certains égards; ses qualités paraissent être celles des actuels enregistrements digitaux: claire, sonore, presque un peu trop, accentuant les contrastes, très analytique, détaillant et localisant tous les registres. Manque une certaine globalité. Les cuivres semblent favorisés, au détriment des cordes. Mais est-ce à mettre au compte de la salle seulement ou aussi du jeu de l'orchestre et de la direction de Solti? Son geste volontaire et nerveux conduit à des interprétations

impeccables, mais sans beaucoup d'âme, de mystère, de chaleur. Et le son du London Symphony est brillant, mais impersonnel dans sa perfection. Cela convenait à la Symphonie en trois mouvements de Stravinski, mais ôtait sa dimension spirituelle à la 4^e de Bruckner. Il faudra donc entendre d'autres ensembles, de la musique de chambre, des récitals, pour se faire un avis définitif sur une salle qui, convenons-en, est pour l'instant la meilleure de cette dimension dans le canton de Vaud. Merci à la régie du festival Montreux-Vevey d'avoir apporté son soutien logistique à l'équipe technique de l'Auditorium, pas encore rôtée. La soirée n'en dura pas moins quatre heures, avec bis obligés de Barbara Hendricks, sans rapport avec le programme, et d'interminables discours, obligés aussi apparemment!

A feuilleter le programme annoncé de la saison d'hiver, on s'interroge: Montreux peut-elle vraiment s'offrir des manifestations de prestige toute l'année? «Avec une salle de 1800 places, répond Jean-Luc Larguier, nous ne pouvons nous contenter des seuls temps forts des festivals. Les Vaudois devront accepter l'idée que la salle de musique du canton est à Montreux.» A quoi Yves Petit de Voize rétorque: «La saison d'hiver étant un second festival, nous serons poussés nous aussi vers un vedettariat purement médiatique. D'où une surenchère sur les cachets puisque nous serons deux à vouloir engager les mêmes gens.» Le syndic Frédy Alt reconnaît que Montreux a pris des risques et se donne trois ans pour tirer des conséquences; il assure que le festival doit rester l'événement phare de la musique classique. Et d'y ajouter: «Sans souhaiter la mort du Crochetan ou de TML Opéra, inévitablement il y aura compétition à un moment donné.»

La musique, on le sait, n'adoucit pas nécessairement les mœurs!

Myriam Tétaz-Gramegna

1915 1990 INSTITUT DE RIBAUPIERRE

ÉCOLE SUPÉRIEURE
DE MUSIQUE

ENSEIGNEMENT
COMPLET DE LA
MUSIQUE

CLASSES PROFESSIONNELLES
ET
NON PROFESSIONNELLES

CLASSES

D'INITIATION
MUSICALE

D'INSTRUMENTS

DE THÉORIE

FORMATION PROFESSIONNELLE
WILLEMS

DE COMPOSITION
ET DE THÉORIE MUSICALE
AINSI QUE L'HISTOIRE
DE LA MUSIQUE
AVEC APPUI D'ORDINATEUR

Avenue Georgette 5
1002 Lausanne
☎ 021/312 09 81

A la ville de Genève, on s'interroge

Les problèmes économiques ont atteint de plein fouet la vie artistique et les organisations municipales. Il est donc intéressant de présenter l'été musical 1993. Il sera convivial, s'ouvrant le 21 juin, premier jour de l'été, par la **Grande fête de la Musique**. On remarque que la Ville de Genève renonce à être productrice et se contente de mettre à disposition des artistes son infrastructure et d'assurer la promotion.

M. Claude Poulin nous précise qu'un meilleur accent sera mis sur le «classique». On fera de la musique au Jardin des Bastions, sur la Treille, dans la Cour de l'Hôtel de Ville, tenant compte du moment le plus favorable à un public «en liberté».

On constate doré et déjà que l'agenda est bien rempli: **Musique Espérance** s'est annoncé près de l'Eglise de la Madeleine; l'Association **Mondial-Contact**, qui rassemble les sociétés internationales, se regroupe autour de la Maison du Grütli. L'Orchestre de la Suisse romande convie le public à une répétition du **Boléro** de Ravel.

L'Hôpital cantonal entre en scène à l'enseignement de son opération **Opéra** visant à faire connaître son nouveau complexe hos-

pitalier. Une occasion que la fête soit pour tous: malades, personnel, public.

Genève ne manque pas d'orgues: ce sera l'occasion de les faire plus largement connaître au public genevois.

Est reprise l'expérience du grand concert choral, sur les marches du Grand-Théâtre, après une journée de travail en atelier réunissant les choristes venant de tous horizons.

Et enfin sera reprise une formule qui avait fait les beaux jours des **Concerts du lundi** au Musée d'Art et d'Histoire. Ses salles s'ouvriront à une animation du **Centre de Musique ancienne** à laquelle s'associeront des facteurs d'instruments.

Place à l'improvisation! **L'Institut Jaques-Dalcroze** s'y emploiera tout au long d'une grande nuit, du samedi 19 au dimanche 20 juin, de 21 h à 4 h!

L'été musical se déroulera en deux parties. En juillet, se manifesteront les forces vives de chez nous: fans du jazz, Opéra de Chambre de Genève qui montera **Le Triomphe de l'Honneur** de Scarlatti, l'Orchestre de Genève, enfin, qui offrira au public genevois le programme préparé pour une tournée en Hollande. *Albin Jacquier*

A vendre

PIANO À QUEUE PLEYEL WOLFF LYON

Paris, certificat d'origine N° 139 004 du 28.1.1907

Pierre Grivet

Rue du Four 9, 1400 Yverdon-les-bains, 024/21 43 70.

Livres

Jacques-Michel Pittier: **Orchestre de Chambre de Lausanne 50^e anniversaire: Portrait de Victor Desarzens**. Payot Lausanne. Nestlé S.A. Vevey, 1992.

Si l'est un homme, au début de ce siècle, qui a marqué la vie musicale dans le canton de Vaud, c'est bien Victor Desarzens. Tout d'abord avec son frère Georges. Les deux formèrent un duo de violons renommé qui joua bientôt en trio avec piano, notamment avec Jules Godard résidant alors à Yverdon.

Les deux frères étendirent leur répertoire à la musique avec accompagnement d'orchestre: l'Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Ernest Ansermet les accueillit pour jouer, entre autres, le **Duo concertant pour deux violons et orchestre** qu'ils avaient commandé à Bohuslav Martinu en 1937. Après avoir été premier violon à l'OSR, Victor le quitta pour former avec son frère Georges, l'altiste Dora Benda et le violoncelliste Paul Burger le **Quatuor romand**.

Puis ce fut la création de l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Nous ne reviendrons pas sur son histoire. Nous en avons parlé dans notre numéro 4/92. Cette création sépara peut-être les deux frères. Pendant de nombreuses années, Georges enseignera le violon à l'Ecole normale de Lausanne. Il se fixa ensuite en Espagne.

Jacques-Michel Pittier relève le travail en profondeur qu'accomplit Victor Desarzens pour former des musiciens capables de jouer Bach, Vivaldi, Purcell ou Mozart, mais aussi Stravinski, Frank Martin, Albert Roussel, Olivier Messiaen, Paul Hindemith, et tant d'autres.

La véritable carrière de chef d'orchestre commencera véritablement pour Victor Desarzens lorsqu'il prendra la tête du Stadt-orchester Winterthur qu'il marquera de son empreinte durant plus de vingt-six ans.

Partageant son travail entre Lausanne et Winterthur, il connaîtra des périodes d'exaltation et de doute, d'enthousiasme et de crises morales, risquant plus d'une fois au cours de sa carrière d'y laisser sa santé.

Heureusement qu'il put se retremper dans un milieu familial chaleureux où sa femme Louky joua un rôle positif déterminant.

Le portrait que nous dresse ici Jacques-Michel Pittier nous révèle un homme d'une stature hors du commun, aux facettes multiples, aux qualités humaines et musicales incontestables.

L'iconographie de ce livre est abondante, l'impression de haute qualité. Le style agréable de l'auteur nous permet de suivre avec plaisir le parcours de cette vie passionnée et tourmentée.

H.C.

Revue Musicale de Suisse Romande

La coopérative de la Revue Musicale de Suisse Romande a tenu son assemblée générale le 13 mai dernier à Lausanne. Elle a exprimé sa reconnaissance à René Schenker qui s'est retiré après huit ans de présidence efficace, permettant à la Revue de se renforcer. Bernard Falciola a été appelé à lui succéder. Jean Cavalli, Pierre Gillioz et Patrick Peikert viennent renforcer le conseil; il voit par contre Madame Baruchet-Demieire le quitter après une activité qui s'est poursuivie durant de très nombreuses années. Qu'elle soit remerciée ici pour son dévouement.

Après avoir approuvé les comptes, l'assemblée a constaté que la situation financière de la Revue était saine et que le budget pour 1993 était équilibré. La rédaction, sous la direction de Jacques-Michel Pittier, a plusieurs projets en vue qui pourront certainement se réaliser heureusement.

H.C.

COURRIER DU DISQUE

par Jacques Viret

Compositeurs suisses

François Thury: Le lièvre, la tortue et l'honorable D^r Miles – Seize intermèdes – Trois poèmes de Claude Fornerod – Le cirque Hipparque. D. Spiegelberg, P. Grisoni, L. Sevhonkian et F. Thury, piano, C. Vlaiculescu-Graf, violon, M. Dumonthay, chant (Fidesson CF 1.010, DDD, 73').

François Thury, jeune compositeur lausannois d'une trentaine d'années, est avant tout musicien et possède le don précieux – assez rare de nos jours – de s'exprimer par les sons avec naturel, fraîcheur et brio. Rien de moins cérébral que ces pièces où le piano intervient seul ou pour accompagner le violon ou la voix. Leur auteur, pianiste lui-même, exploite les ressources de l'instrument selon un sens attrayant des couleurs sonores et harmoniques: la sincérité de son langage, avec un brin de fantaisie, le préserve aussi bien des solutions artificielles ou hasardeuses que des formules issues d'un néo-classicisme suranné. D'où une musique claire et bien sonnante, vivifiée par une sensibilité jamais indiscreète, et développée en des formes parfois amples, à la mesure d'une invention aisée et spontanée. On se réjouit de découvrir un artiste au talent créateur évident, qui fait honneur à ses maîtres (entre autres le regretté Jean Perrin) et est ici admirablement servi par ses interprètes ainsi que par le preneur de son.

Frank Martin: *Le Cornette*. Brigitte Balleys, alto vocal, Orchestre de chambre de Lausanne, dir. Jesus Lopez Cobos (Cascavelle VEL 1020, DDD, 59').

Composé en 1942-43 dans la foulée du *Vin herbé*, cet autre chef-d'œuvre qu'est *Le Cornette* fait figure de vrai cheval de bataille pour voix féminine grave. Amour et mort, drame et tendresse, fraîcheur de l'enfance et rudesse guerrière se conjuguent dans

l'histoire touchante du jeune porte-enseigne d'il y a trois siècles, narrée par Rilke. Les lumières alternent avec les ombres en vingt-trois brefs tableaux dont la musique amplifie les atmosphères. La poésie, le charme, le rêve même imprègnent cette partition, à la mesure des exigences qu'elle requiert de la voix soliste. Celle de Brigitte Balleys nous comble, non seulement grâce à la qualité du timbre, pur et lumineux, mais aussi en vertu de l'intelligence et de la sensibilité que cette interprète met dans son chant: la déclamation si expressive de Frank Martin se charge alors de son juste poids d'émotion. Lopez-Cobos, quant à lui, confère à l'accompagnement instrumental toute l'acuité du trait capable de mettre en valeur, sans nuire à la soliste, le raffinement de l'orchestration. La prise de son, enfin, rend justice à la subtilité d'une trame sonore traitée tantôt dans l'esprit symphonique, tantôt à la façon d'un groupe de solistes en isolant les pupitres. Cette superbe gravure s'accompagne du texte intégral avec sa traduction française (y compris les lignes omises par le compositeur).

Ulrich Gasser: *Versuch/Gedanken über «Christe du Lamm Gottes» – Orgelstück zum Lied der Weisheit – Aus den Sprüchen das Lied der Weisheit – Christudornen – Noten VI.* Ensemble Exvoco, Stuttgart, Quatuor Arditti, Orch. de Saarbrück, dir. Hans Zender, etc. (Grammont CTS-P 41-2, AAD, 65').

Né à Frauenfeld en 1950, disciple de Klaus Huber à Fribourg-en-Brisgau, plusieurs fois couronné en Suisse et à l'étranger, Ulrich Gasser se situe dans la vague post-sérielle et trouve en cette orientation les moyens d'expression convenant à son tempérament sérieux, porté vers une spiritualité d'essence religieuse. La Passion du Christ, le livre de la Sagesse, tels sont les thèmes d'inspiration présents – sous une forme ou une autre – dans les six œuvres réunies ici, pour voix, instruments ou

orchestre. On ne peut manquer de ressentir, en les écoutant, le climat méditatif dont elles se veulent l'émanation. De fortes tensions parcourent la trame sonore: ruptures, éclatements, désarticulations en brisent souvent le cours. Pourtant une continuité sous-jacente demeure et surmonte la discontinuité des figures syntaxiques; aussi perçoit-on une nécessité intérieure, par delà l'austérité relative, voire l'aridité de certaines pages. Certaines mais non toutes, car ailleurs – dans *Noten VI* pour orchestre par exemple – Ulrich Gasser sait conférer à son style une allure plus détendue sinon souriante.

Ermanno Maggini: *Via Crucis – Ultima Verba Christi – Patmos.* Erich Vollenwyder à l'orgue de l'église Enge, Zürich (Jecklin Szene Schweiz JS 287-2, ADD, 56').

Edité à l'initiative de la Fondation Ermanno Maggini (6655 Intragna, Tessin), ce disque permet d'entendre les enregistrements de trois fresques organistiques, réalisés en 1984 en présence du compositeur mort à peine sexagénaire en 1991. Ce dernier fut dans les années 1950 l'un des premiers adeptes helvétiques de la série dodécaphonique, et il n'a point renié cette appartenance quelque trente années plus tard, au moment où il composait les œuvres réunies ici. La rigueur d'une technique rigide semble pourtant avoir fait place à un discours plus libre, générateur d'impressionnants climats d'angoisse et de désolation, à la mesure de ces évocations de la Passion et de l'Apocalypse. De surcroît les timbres y sont agencés dans le sens d'un dramatisme oppressant, avec superpositions fréquentes de l'extrême grave et de l'extrême aigu de la tessiture. Quelques moments de détente eussent été les bienvenus, mais reconnaissons la puissance grandiose de ces tableaux bibliques.

Musiques traditionnelles

Musique sur les routes de la soie: Chine, Mongolie, Sibérie, Bouriatie, Xinjiang, Ouzbékistan, Bachkirie (Auvidis Ethnic B 6776, DDD, 69'; enr. publics en concerts, Genève et Bâle, juin 1991).

«Les routes de la soie»: titre qui fait rêver, et éveille la nostalgie secrète d'un exotisme de légende. Les musiques ici réunies, très variées, sont à la mesure d'un tel rêve et invitent l'auditeur à un fascinant voyage, dans l'espace certes mais plus encore dans le temps. L'attrait du «lointain» n'est-il point, enfoui en notre imaginaire profond, quète du paradis perdu dont nous conservons l'obscur souvenir, mémoire vive des Origines? De l'Extrême au Moyen-Orient les styles changent: mélodies claires, intervalles et rythmes nets en Chine, Mongolie, Sibérie, alors qu'en avançant vers l'Ouest les lignes sonores se font plus ramassées, ondoyantes, plus ornementées aussi. Mais il y a des constantes de part et d'autre, telle la distinction entre «chant long» et «chant court». Du premier type, caractérisé par une grande flexibilité de l'envolée mélodique, on entend quelques admirables spécimens constituant autant de sommets musicaux du programme. Comment résister à l'immatérielle pureté du chant d'amour bouriate à la courbe si harmonieuse, ou aux magnifiques inflexions du *Muqâm Cheb-biyat* ouïgour, soutenu par les résonances d'une vièle à cordes sympathiques? Les types d'émission vocale diffèrent autant que les styles musicaux; mais la diversité des timbres et techniques instrumentaux n'est pas moins frappante, avec souvent de séduisants mélanges voix-instruments, et l'émergence d'une polyphonie «primitive» et quasi spontanée. Excellent commentaire, en français.

Moyen-Age et Renaissance

Gérard Zuchetto chante les troubadours, vol.2: six chansons de Raimon Miraval, Peire Vidal, etc., avec Dominique Regef et Jacques Khoudir aux instruments (Gallo CD-684, DDD, 57').

En 1988 Gérard Zuchetto enregistrait un premier disque de chants de troubadours, dont nous avons loué alors (cf. RMSR 1988/3) l'art quasi unique de la diction parlée-chantée. Les mêmes qualités se retrouvent dans le présent disque, encore supérieur au précédent, déjà par l'avantage que représente l'intégralité des poèmes repro-



Mardi 22 juin, 20h30/SION
Eglise des Jésuites

Orchestre du Festival/Isabelle Fournier, piano/Siefan Imboden, basse/Jacques Mayencourt, alto/Roberto Szidon, piano Schola des Petits Chanteurs de Notre-Dame de Sion / Tibor Varga, direction
(Bach, Telemann, Britten, Chausson)

Lundi 28 juin, 20h30/SION

Cathédrale
Petits Chanteurs de Trois-Rivières, Canada/Claude Beaudoin, orgue
Claude Thompson, direction
(du chant grégorien au 19ème siècle)

Vendredi 2 juillet, 20h30/MONTHEY

Théâtre du Crochetan
Orchestre de Chambre et Big Band de Lausanne/Toots Thielemans, harmoniciste
Fred Hersch, piano/Roby Seidel, direction
(Gavillet: conc. pour harmonica, création)

Mercredi 7 juillet, 20h00/MARTIGNY

Fondation Pierre Gianadda
Rudra Béjart Ballet Lausanne, école atelier
("Autour de Faust", ballet - création suisse)

Vendredi 9 juillet, 20h00/MARTIGNY

Fondation Pierre Gianadda
José van Dam, basse/Maciej Pikulski, piano
(Schumann, Mozart, Rossini)

Eglise des Jésuites (programme I)

Vendredi 23 juillet, 20h30/LEYSIN
Eglise du Feydey (programme II)
Musica Antiqua Köln/Stephan Macleod et Raimund Nolte, basses/Reinhard Goebel, direction
(Programme I: "Harmonia artificiosa-ariosa", musique allemande du 17ème siècle)
(Programme II: "Musiques sacrées des 16ème et 17ème siècles")

Lundi 26 juillet, 20h30/SION

Eglise des Jésuites
The Tallis Scholars/Peter Phillips, direction
(Moraes, Victoria, Allegri, Gallus)

Jeudi 29 juillet, 20h30/VERBIER

Salle du Hameau
Ensemble Wien
(Haydn, Mozart, Schubert, Lanner, Strauss)

Vendredi 30 juillet, 20h00/MARTIGNY

Fondation Pierre Gianadda
Orchestre du Festival/Vadim Repin, violon
Tibor Varga, direction
(Lekeu, Paganini, Tchaikovsky)

Du 6 au 16 août - SION

Salle du Grand-Conseil
Concours International de Violon

Mardi 10 août, 20h30/SION

Eglise des Jésuites
Igor Oistrakh, violon
Natalia Serzalowa, piano
(Beethoven, Brahms, Tchaikovsky)

Jeudi 12 août, 20h30/SION

Eglise des Jésuites
Orchestre et Solistes de l'Ecole Supérieure de Musique de Sion/Tibor Varga, direction
(programme à déterminer)

Lundi 16 août, 20h30/SION

Salle de la Matze
Orchestre de la Suisse Romande/Lauréat du Concours International de Violon
Laurent Gay, direction
(Mendelssohn, Beethoven)

Lundi 23 août, 20h30/SION

Salle de la Matze
Orchestre de Chambre de Lausanne
Lauréat du Prix de la RTSR
Jesus Lopez Cobos, direction
(Delibes, Schlaepfer, Haydn)

Vendredi 27 août, 20h30/SION

Salle de la Matze
Orchestre de Chambre de Genève
Maurice André, trompette
Thierry Fischer, direction
(Haendel, Britten, Vivaldi, Telemann)

Lundi 30 août, 20h30/VIEGE

Centre culturel "La Poste"
Orchestre Symphonique de Radio-Prague
Vaclav Hudecek, violon
Vladimir Valek, direction
(Smetana, Brahms, Dvorak)

Mardi 31 août, 20h30/SION

Eglise des Jésuites
Brigitte Fournier, soprano/Ruben Lifchitz, piano
(Mozart, Schubert, Strauss)

Dimanche 5 sept. 17h00/HEREMENCE

Eglise paroissiale
Choeur Novantiqua de Sion
Bernard Héritier, direction
(Schnittke, Rachmaninov)

Mercredi 8 sept. 20h30/NATERS

Centre culturel "Missionne"
Orchestre du Festival
Paul Badura-Skoda, piano
Tibor Varga, direction
(Mendelssohn, Haydn, Mozart, Rossini)

Vendredi 10 sept. 20h30/SION

Salle de La Matze
Orchestre du Festival
Brigitte Balleys, mezzo
Madeleine Carruzzo, violon
Mayumi Kameda
et Jean-Jacques Balet, pianos
Tibor Varga, direction
(Haendel, Mozart)

LOCATION

Concerts de Sion: Billelet (027-22 85 93)
Concerts de Martigny: Fondation Pierre Gianadda (026-22 39 78)
Autres concerts: renseignements au 027-23 43 17

Sous réserve de modifications



duits dans la notice, avec leurs traductions. Sous l'angle musical aussi le progrès est sensible et confirme la place privilégiée de ce chanteur comme le meilleur transmetteur actuel, peut-être, de la lyrique occitane médiévale. La voix a gagné en souplesse, sans rien perdre de cette saveur virile qui sied à la profondeur incantatoire des grands chants de l'amour courtois. Le timbre des paroles «s'incarne» au sein de la ligne mélodique et devient une dimension de celle-ci, avec en sus les frémissements d'un sentiment épuré. Autre atout notable, une partie instrumentale en osmose parfaite avec le chant: également un plus par rapport à 1988. Voilà le disque rêvé pour découvrir les beautés d'une poésie chantée proche de notre cœur par delà huit siècles écoulés...

Musique chorale

Monteverdi: Messa a 4 voci da cappella
- Laetaniae della Beata Vergine -
Frank Martin: Messe pour double chœur a cappella. Ensemble vocal de Lausanne (avec Ph. Corboz, orgue), dir. Michel Corboz (Cascavelle VEL 1025, DDD, 54').

Trente ans après ses premiers triomphes, l'Ensemble vocal de Lausanne continue d'incarner les prestiges du chant choral dans la perfection et la beauté. De toute évidence - ce disque en témoigne - son directeur n'a point perdu le «charisme» grâce auquel il dynamise les chanteurs, insufflant à la polyphonie un élan et une expressivité qui en font rayonner la substance. Mais cette expressivité évite toute concession à un quelconque sentimentalisme; le style se révèle irréprochable, ménageant la variété des nuances autant que la qualité plastique des lignes et des volumes sonores. La messe de Monteverdi, créée dans le sillage des modèles anciens, n'a rien ici de faussement païstrien: le maître des madrigaux reste lui-même, avec l'ardeur de son tempérament. Quant à celle de Frank Martin, elle n'a sans doute jamais été aussi bien gravée (car ses enregistrements sont déjà nombreux!); une lumière intérieure, riche d'émotion, irradie son exécution. Vocalement l'Ensemble reste aussi

bon qu'en ses meilleurs jours et nous procure la joie d'une totale réussite.

Chœur des Festivals Robert Shaw (Quercy, France). **Rachmaninov: Vêpres op. 37** - Poulenc: **Messe, Quatre Motets pour le Temps de Noël, Quatre Motets pour un Temps de Pénitence, Quatre Petites Prières de saint François d'Assise** (Telarc CD-80172 et 80236, deux disques séparés, DDD, 66' et 52').

Depuis 1988 l'Institut Robert Shaw (Hôtel de Ville, BP 47, F-46500 Gramat) organise à Souillac, dans le Lot, des stages estivaux de trois semaines durant lesquels un groupe de choristes et chefs de chœurs internationaux, dûment sélectionnés, travaille intensivement sous la conduite du célèbre chef américain et donne à cette occasion plusieurs concerts en différents endroits. Les disques ci-dessus permettent d'entendre deux des trois programmes étudiés pendant la session 1989, l'enregistrement ayant été effectué à l'issue de celle-ci en l'église de Gramat. Démonstration spectaculaire à tous égards où l'on s'élève à des sommets rarement atteints, dans des œuvres comptant au nombre des plus inspirées parmi le répertoire choral du XX^e siècle. Les célèbres et admirables *Vêpres* de Rachmaninov ont souvent été gravées, mais jamais peut-être avec une pareille perfection: la masse vocale se répand en nappes étales, sereines et transparentes. Une semblable ferveur imprègne les morceaux de Poulenc, en fait l'essentiel de sa production sacrée *a cappella*; l'esprit français instaure ici un climat tout autre, moins contemplatif, non dénué d'une certaine sensualité éthérée dans la grâce ondoyante des courbes mélodiques. Là encore, interprétation idéale: technique transcendante, clarté décente. On reste confondu que de pareils résultats puissent être obtenus avec un groupement éphémère!

Ropartz: Requiem et Psaume 129 pour solistes, chœur et orchestre - **Messe brève** pour chœur et orgue. Chœur régional Vitoria d'Ile de France, Ensemble instrumental Jean-Walter Audoli, F. H. Houbart, orgue, dir. Michel Piquemal (ADDA 581266, DDD, 61').

On saura gré à Michel Piquemal de tirer d'un injuste oubli la production chorale de Joseph-Guy Ropartz (1864-1955), et de réunir sur un compact trois des cinq œuvres majeures que cet élève de César Franck laisse en ce domaine. L'ombre du maître, certes, plane sur ces pages de haute tenue musicale et spirituelle: mais il s'agit d'un «franckisme» évolué, dépouillé de tout pathos comme de toute mondanité. Un style dense, quintessencié, très travaillé sur le plan harmonique se fait le truchement d'une méditation élevée. S'agissant du *Requiem* on évoque évidemment le modèle fauréen, antérieur d'un bon demi-siècle à celui de Ropartz; on est en effet bien plus près ici du dernier Fauré, et l'on songe à ce qu'eût été le *Requiem* de ce dernier s'il l'avait composé trente ans plus tard, dans la manière sévère – et sublime – du *Treizième Nocturne...* La *Messe brève*, elle, respire limpidité et transparence, selon un esprit liturgique au meilleur sens du terme. Les interprètes défendent ces nobles musiques avec tous les atouts souhaitables, sachant en particulier ne point sacrifier la qualité vocale à la spiritualité du style.

Musique spirituelle

M. A. Charpentier: Trois leçons de ténèbres – Musique traditionnelle de l'Inde: Raga de la nuit avancée. V. Dietschy, soprano, A. Zaepffel, haute-contre, Ensemble Gradiva; S. Brahaspati, chant, Z. Husain, tabla, S. Khan, sarangi (AFAA Sur mesure, K 617017, DDD, 72'; distr. Tuxedo; prix moyen).

La rencontre Orient-Occident s'illustre ici dans le domaine des musiques vocales de méditation, et d'une manière aussi singulière que saisissante. Autour de la voix aiguë soliste déployant ses expressives volutes, les instruments créent un décor sonore discret et fluide: de part et d'autre un archet faisant écho au chant, et un continuo qui peut être soit l'orgue et le théorbe, soit le bourdon du *tampura* ponctué par les frappes rythmiques du *tabla*. Confrontation captivante de deux mondes sonores en soi bien différents – harmonie tonale d'un côté, monodie

modale de l'autre – mais se rejoignant dans une commune quête de l'intériorité, avec ici comme là synthèse caractéristique de simplicité et de raffinement, ou d'humilité et de maîtrise technique. Pour ne point recourir aux ressources de l'harmonie, le *raga* n'apparaît en aucun cas plus pauvre, ni même plus austère que les leçons de Charpentier, dont le sens du mélisme vocal semble plonger ses racines loin dans le passé: c'est là peut-être l'enseignement le plus fécond à tirer d'un tel rapprochement. D'autant plus que les prestations des exécutants sont au-dessus de tout éloge et défendent avec les meilleures chances les richesses de leur art respectif. Rarement le concept de «musique spirituelle» aura trouvé plus originale et authentique concrétisation!

Courrier

A propos du disque de l'Ensemble de musique vocale de Lausanne, dont nous avons rendu compte dans le dernier numéro, M. Jean-Daniel Brandt, producteur des disques CD Audio Production (2500 Bienne), répond à notre indication AAD? en nous informant que le compact en question a été réalisé avec des moyens entièrement digitaux (cassette DAT, montage et gravure par ordinateur). D'où une qualité de prise de son reconnue, et une bonne restitution de l'ambiance acoustique propre au lieu d'enregistrement, en l'occurrence l'église de Perroy. Il s'agit donc bien d'un disque DDD (comme cela aurait dû être normalement spécifié sur le boîtier), et non AAD.

Précisons que notre mention AAD? était motivée par un léger souffle – plus ou moins audible d'une plage à l'autre – que l'on rencontre d'ordinaire dans les reports digitaux de bandes analogiques. Défaut certes minime, et qui n'enlève rien à la grande qualité musicale et technique du disque.

N.B. Le début de notre recension est à rectifier comme suit: «Qu'elles chantent une polyphonie franco-flamande du XV^e siècle...»

J. V.

TML
Opéra
LAUSANNE
 Directrice Renée AUPHAN

saison
93/94

Dixième anniversaire

OpéRAS

Così fan Tutte
 Mireille
La Belle Hélène
Iphigénie en Tauride
 Tosca

BALLETs

Ballet Cullberg
Ballet de Tokyo
Rudra Béjart Lausanne
Nederlands Dans Theater
Ballet du Deutsche Staatsoper Berlin

CoNceRT

Requiem de Verdi

BANQUE
 Banque de Dépôts et de Gestion

ASSURANCE
 Assurance-vie

HOTEL
 LAUSANNE PALACE
 RESTAURANT

24 heures

JR.
 BLANCPAIN

LOTÉRIE
 ROMANDE

ABonneMents
 021 / 312 64 33

**Jessye Norman
Radu Lupu
Bolshoi Opera
Heinrich Schiff
Daniel Barenboim
Wiener Philharmoniker
Alfred Brendel
Mariss Jansons
Barbara Hendricks
Claudio Abbado**

**Festival
International
de Musique
Lucerne**

**14 août -
8 septembre
1993**



**Festival
International de Musique
Case postale
CH-6002 Lucerne
Suisse**

**Secrétariat
Téléphone 041-23 35 62**

**Bureau de location
Téléphone 041-23 52 72
Téléfax 041-23 77 84**