



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).

REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE



4

**feuilles musicales
courrier suisse du disque
et revue romande de musique
réunis**

10

livres sélectionnés pour nos lecteurs

Pour les fêtes de l'an
Envoyez-nous la carte de
commande ci-jointe.

1. **Vlado Perlemuter - H. Jourdan - Morhange** : Ravel d'après Ravel, 80 p. ill. 9. -
Le testament de Ravel pour les pianistes et les musiciens.
2. **Richard Strauss** : Anecdotes et souvenirs, 122 p. 7.50
Les mémoires profonds et savoureux du compositeur de « Salomé ».
3. **Vincent d'Indy, H. Duparc, Alb. Roussel** : Lettres à Auguste Sérurier, 80 p. ill. 9.60
Des révélations étonnantes sur trois grands compositeurs français.
4. **Pierre Meylan : Une amitié célèbre, C.-F. Ramuz - Igor Stravinsky**, 100 p. ill. 10.80
L'époque de « L'Histoire du soldat », des « Noces », « Renard » évoquée comme un des sommets de l'histoire musicale de Suisse romande et du monde.
5. **Romain Goldron : Johannes Brahms « le vagabond »**, 330 p., seulement 6. -
Une occasion inespérée ! Une des meilleures biographies de Brahms, par un musicien vaudois. Voici l'opinion d'Alfred Cortot : « Nous avons là une magnifique évocation du génie et de la personnalité de Brahms. »
6. **Norbert Dufourcq : La musique d'orgue française de Jehan Alain**, 254 p., par l'auteur du « Larousse de la Musique » 7.50
Quatre des magnifiques monographies d'**Yvonne Tiénot** :
7. **Robert Schumann**, 204 p. 10.10
8. **W. A. Mozart**, 195 p. 8.10
9. **L. van Beethoven**, 182 p. 10.10
10. **Claude Debussy**, 254 p. ill. 12. -

Une carte de commande est encartée dans ce numéro. Faites votre choix et envoyez-la nous. Pour toute commande dépassant Fr. 20.- il est accordé un rabais de 20 %.

Profitez de nos prix très avantageux pour obtenir en cadeau quelques beaux livres de musique. Les livres sont envoyés dans un délai de 10 à 15 jours.

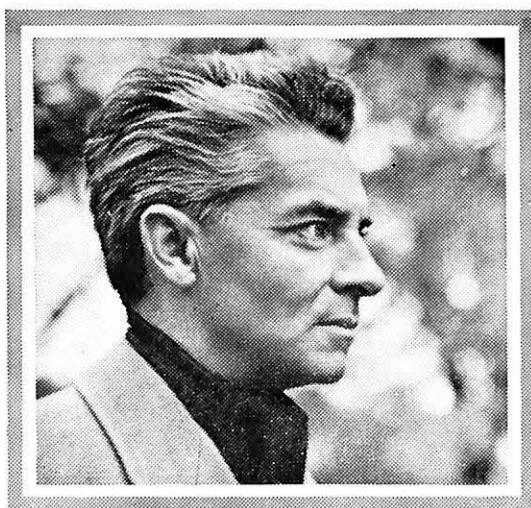
EDITIONS DU CERVIN
LAUSANNE (Suisse)

Deutsche Grammophon Gesellschaft

Offre de
SOUSCRIPTION
valable seulement jusqu'au 15 jan. 1965

Herbert von Karajan dirige des œuvres de **JOHANNES BRAHMS**

Les 4 Symphonies
Concerto pour violon
Variations sur un thème de Haydn
Un Requiem allemand



Prix de souscription
Fr. 139.-
Prix normal Fr. 189.-

7 disques 30 cm longue durée (mono et stéréo)
Renseignements, prospectus spécial et commandes
chez les disquaires

REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE

Feuilles musicales
Courrier suisse du disque
et revue romande de musique
réunis

Fondés en 1948
17^e année

Rédaction : 1000 Lausanne 19, Case 30
Administration : 1401 Yverdon, Case 47

Sommaire

Membres du Conseil :

Roger Boss, directeur du Conservatoire de Neuchâtel
Robert Dunand, chef d'orchestre, chef du service lyrique de Radio-Genève
Henri Gagnebin, directeur honoraire du Conservatoire de Genève, compositeur
Dr Ivan Mahaim, professeur à l'Université de Lausanne, musicologue
A.-François Marescotti, compositeur, Genève
Jean Perrin, critique musical, compositeur, Lausanne
Constantin Regamey, président de l'Association des musiciens suisses, compositeur, Lausanne
Heinrich Sutermeister, compositeur, Vaux-sur-Morges

Rédacteur en chef : Pierre Meylan, Pully-Lausanne.

Rédacteurs :
Ami Châtelain, Cartigny (Genève).
Pierre Hugli, Lausanne.

Administration et secrétariat :
Henri Cornaz, Yverdon.

Adresse de la revue :
Rédaction : Lausanne 19, case 30. Tél. (021) 28 06 67.
Administration : Yverdon, case 47. Tél. (024) 2 23 27.
Compte de chèques postaux : 10 159 91, Lausanne.
Publicité : Techniques publicitaires S. A. Lausanne.

Parution : 4 numéros par an.
1^{er} mars, 1^{er} juin, 10 septembre 1^{er} décembre.

Impression :
Imprimerie Cornaz S. A.
Yverdon

11 décembre 1964

Prochain numéro :
1^{er} mars 1965

Prix de vente du numéro :
Fr. 3.75

Prix
de l'abonnement annuel :
Suisse Fr. 14.-
Etranger Fr. 18.-

Tous droits réservés.

Editorial	2
René Dumesnil : Devant la crise de la musique	3
Jean Derbès : Jacques Guyonnet	5
Lydia Barblan-Opienska : Souvenirs sur Paderewski	6
Yvonne Tiénot : España, de Chabrier	8
Pierre Hugli : Joseph Szigeti	10
Pierre Hugli, Georges Haenni, Claude Meylan, René Cantieni, Jacques Feschotte : Les Festivals 1964	13
Echos et nouvelles du monde musical	16
Jean Perrin, Pierre Hugli, Georges Brandt, Jean Derbès : Les concerts à Lausanne, La Chaux-de-Fonds, Genève	17
Pierre Meylan : Les livres nouveaux	20
Pierre Huli : Courrier suisse du disque	21
Olivier Châtelain : Le jazz, Charles Mingus	24

Frontispice :

Igor Oistrakh et Pablo Casals
à Prades (août 1964).

oreilles écarquillées, l'extraordinaire « Symphonie des échanges » de Rolf Liebermann, aux films de Brandt ou à la globovision. Cette abondance d'effluves sonores avait aussi ses inconvénients, elle distrairait trop souvent, fatiguait, finissait par indifférer. Cette musique d'« ameublement », comme dit mon très sévère confrère P. A. Gaillard dans la « Revue musicale suisse », ne constituait d'ailleurs pas l'essentiel. Celui-ci était formé par les 253 concerts et manifestations musicales organisées dans les théâtres de l'EXPO (ou, exceptionnellement dans les salles lausannoises), à raison d'une moyenne de presque 2 par jour (l'EXPO ayant duré 179 jours). A l'usage, cette prolifération de concerts s'est révélée excessive. La musique était partout, mais elle n'était nulle part. parce qu'il était matériellement impossible aux musiciens de la région lausannoise d'assister ne serait-ce qu'au cinquième de ces auditions. D'autre part, le budget musical de l'EXPO étant restreint (on s'en doutait), comment organiser sans accroc autant de manifestations et sans dépassement financier ? Le commissaire musical, M. Marcel Sénéchaud, eut ainsi à faire face à des problèmes que l'EXPO ne put pas résoudre toujours de manière satisfaisante.

Si elle attirait, par la multiplicité des concerts, un grand nombre de musiciens, ce qui était une manière intelligente de remplir la caisse, elle risquait aussi d'abaisser le niveau des productions. Un choix plus sévère devait-il être effectué ? J'ai entendu pour ma part des récitals donnés devant 30 à 50 personnes dont le moins que je puisse dire est qu'ils ne sortaient pas de la moyenne. Il y eut vraisemblablement trop de « petits concerts », trop de démonstrations d'une portée artistique douteuse, trop d'auditions d'élèves des conservatoires — la protestation véhémement de M. Paul Sacher s'adressait à l'organisation de ces présentations, non au principe, discutable aussi d'ailleurs, de ces auditions — trop de concerts de chorales pas toujours fameuses dans une halle des Fêtes qui, comme l'assure le récent bulletin de l'Association vaudoise des Directeurs de chant (octobre 1964, no 5), « était tout juste bonne à répercuter les bruits d'une « Oktoberfest » bavaroise ». Enfin je ne crois pas que le fait de renoncer à donner un cachet aux interprètes ait contribué à rehausser le niveau artistique. Qu'on ait même exigé que les virtuoses d'un récital à deux pianos fassent venir de Bienne à leurs

L'Expo a-t-elle servi la musique suisse ?

frais un piano de marque suisse (il n'y en avait pas à Lausanne, et l'EXPO n'en tenait qu'un seul à disposition) donne à réfléchir ! En fait, les grands interprètes suisses se sont généralement abstenus, dans le secteur récital : on peut imaginer les causes de leur silence.

Mais, à opposer à ces maladroites et incohérences inévitables, j'aimerais porter à l'actif de l'EXPO toutes les remarquables initiatives en faveur de la musique suisse. Nos compositeurs furent choyés* : chaque interprète avait l'obligation de jouer au moins une œuvre d'un auteur suisse. Des chefs-d'œuvre comme « Jeanne d'Arc au bûcher », « Le Roi David », par exemple, furent exécutés dans d'excellentes conditions et devant un public nombreux et enthousiaste. Les grandes Associations symphoniques et chorales de Suisse alémanique purent se produire enfin et à notre satisfaction devant le public lausannois, et si celui-ci n'accourut pas toujours en masse, son apathie et sa lassitude en sont responsables. Pour un temps, Lausanne fut le pôle de l'activité musicale de notre pays tout entier et on peut être persuadé qu'il restera, dans le cœur des auditeurs que tant d'œuvres nouvelles ont certainement intéressés, les traces indélébiles d'une très passionnante et très prodigieuse aventure.

Pierre Meylan.

* A ce sujet, les Vaudois furent loin d'être avantagés : certains d'entre eux, non les moindres, furent réduits à la portion congrue Maurice Chappaz constate une semblable absence chez les peintres vaudois à « l'Exposition de l'art suisse » organisée simultanément à Lausanne (« Gazette de Lausanne », 25 octobre 1964). Simple coïncidence, peut-être, mais infiniment regrettable.

Nos abonnés et lecteurs trouvent dans ce numéro un bulletin de versement pour leur abonnement 1965, du montant de Fr. 14.— pour la Suisse et de Fr. 18.— pour l'étranger. Nous les prions instamment de l'utiliser afin d'éviter un retard dans la distribution de leur revue et pour faciliter le travail de notre administration. Nous nous faisons un plaisir de leur apprendre que, contrairement à la décision de hausse prise récemment par l'Association suisse des journaux, la « Revue musicale de Suisse romande » a décidé de ne pas augmenter le montant de l'abonnement pour 1965.

DEVANT LA CRISE DE LA MUSIQUE

Par quels moyens en combattre les effets

par René Dumesnil

2

J'ai tenté dans un précédent article publié le 10 juillet dernier dans cette revue, de déterminer les causes de la crise, constatée en tous lieux du monde, qui met en péril l'art des sons. Elles sont la conséquence des modifications profondes qui, dans tous les domaines ont eu pour origine les découvertes scientifiques faites au cours des soixante-dix dernières années. C'est en effet avec Roentgen, bientôt après avec Einstein que les applications pratiques des théories nouvelles fondées sur leurs expériences ont transformé les idées, puis les habitudes et la vie même des hommes. Ces effets se sont rapidement étendus au monde entier ; mais comme il est naturel les réactions ont été plus ou moins vives selon les coutumes et les usages des peuples et selon leur développement intellectuel et matériel. On a vu ainsi dans le domaine de la musique, grâce à l'enregistrement puis à la radiodiffusion, une sorte d'universalité, ou pour mieux dire de cosmopolitisme s'instaurer et réduire de jour en jour davantage le particularisme des écoles nationales. Certains ont salué cette transformation comme l'aube d'une ère nouvelle espérée ; d'autres, réfléchissant avec plus d'attention à ce phénomène se sont demandé si un tel bouleversement si soudain et si considérable n'allait pas causer un préjudice grave non seulement à la musique, mais à tous les modes d'expression de la pensée indépendante, qu'il s'agisse des arts de l'espace ou des arts du temps, des arts plastiques, comme de la littérature, de la musique ou de la poésie.

Il y a plus de dix ans déjà qu'à Venise dans un congrès qui réunissait des artistes venus des pays les plus divers, Arthur Honegger constatait que le titre de compositeur « était attribué à deux catégories nettement différentes de professionnels ». L'une, les « fabricants » (dont beaucoup possèdent une grande sûreté de métier, du talent, de l'invention et fournissent des ouvrages de consommation courante, faciles, de débit constant, et se renouvelant normalement. C'est aux autres qu'il semblerait plus équitable de réserver le titre de « compositeur », comprenant les artistes « dont l'ambition n'est pas de plaire aux goûts les plus quotidiens du public, mais soucieux avant tout d'exprimer leurs pensées, leurs émotions, de fixer leur attitude devant

les problèmes esthétiques ou seulement humains. » Or c'est cette catégorie qui se trouve en danger de disparaître. On dira sans doute qu'il en a toujours été ainsi et l'on citera une longue liste d'artistes très purs qui supportèrent toute leur vie une misère plus ou moins dorée. Certes, mais il n'existait point en ces temps déjà lointains ce phénomène qu'on a pu nommer le « divorce » éloignant le public de toute production nouvelle et entraînant les imprésarii et les associations musicales à refuser les œuvres nouvelles sous le prétexte, hélas réel, que des salles restent vides lorsqu'on les joue... Cercle vicieux : si l'on n'avait pas réservé l'affiche pendant si longtemps aux ouvrages consacrés, à l'exclusion des œuvres récentes, on n'aurait pas tué la curiosité d'un public routinier par essence ; on n'aurait pas séparé en deux groupes — j'allais dire deux « factions » — une avant-garde de snobs, acceptant d'avance toutes les extravagances soutenues par une tapageuse publicité, et une arrière-garde d'« attardés » systématiquement hostiles à toute manifestation d'indépendance...

Le fait que Wagner, Berlioz, Debussy, Stravinski (on pourrait allonger la liste indéfiniment) ont souvent été sifflés n'excuse pas certaines provocations équivoques, et finalement nuisibles aux véritables indépendants. Au contraire cette équivoque a finalement nui aux musiciens de tempérament original en ce qu'elle les a fait confondre par les ignorants avec les fantaisistes avides de scandale, et cela en un moment où un autre danger tout aussi grave menaçait la musique : si naguère encore un Verdi pouvait adjurer un Hans de Bülow de demeurer un fidèle défenseur de la musique allemande, parce qu'il était indispensable que les Allemands demeurent les fils de Bach — comme il était bon que les Italiens fussent toujours les fils de Palestrina — qui oserait prêcher cette fidélité à l'inspiration nationale en un temps où il faut, pour qu'un ouvrage nouveau obtienne un succès durable, qu'il plaise aussi bien à Munich qu'à Milan, à Paris qu'à New York, à Buenos-Aires comme à Moscou et à Tokyo ? Cosmopolitisme hors duquel il n'est pas de salut. Ce qui répondait au goût d'un peuple nettement défini n'a plus aucune chance de se répandre : il faut plaire à tous, en tous lieux et du même coup. Na-



Maintenant que l'odyssée merveilleuse de 11 700 000 de visiteurs est vécue, il est possible d'esquisser brièvement le rôle joué par la musique à l'EXPO 1964.

Tout d'abord quelques mots au sujet du stand de la musique. Il a paru pauvre à beaucoup. Néanmoins il offrait à tous la possibilité d'écouter les disques édités récemment par « l'Anthologie de musique suisse » et d'approcher les œuvres de nos meilleurs compositeurs anciens et actuels. L'occasion a été saisie par des milliers de visiteurs, qui n'étaient pas nécessairement des mélomanes, mais des gens curieux d'utiliser une fois dans leur vie une cabine d'écoute. Bien qu'il soit malaisé de jauger la valeur de cette expérience, on peut penser qu'elle a apporté un élément positif et étendu le cercle toujours croissant des musiciens s'intéressant à la musique de notre pays. Une preuve matérielle concrétise l'afflux des visiteurs vers ce stand : le nombre très élevé de commandes de disques de l'anthologie.

On peut néanmoins regretter que l'on ait renoncé à montrer au public, par un ou deux tableaux ou diagrammes, l'évolution extraordinaire de la musique depuis la LANDI, c'est-à-dire pendant les 25 dernières années. On eût pu établir le visage musical d'une ville suisse avec ses multiples concerts et sociétés, comme, dans le secteur de l'agriculture, on a présenté l'évolution d'un village valaisan. On eût pu aussi cerner, par quelques chiffres, la situation précaire de nos interprètes et compositeurs. Cela aurait donné à réfléchir.

Mais la musique n'était pas seulement « en conserve » à l'EXPO. Au contraire : elle nous accompagnait partout, des rives du lac au circarama, du pavillon des échanges, où une foule toujours nombreuse écoutait, les

Un musicien du XX^e siècle **JACQUES GUYONNET**

par Jean Derbès

guère on y parvenait par étapes et parce que l'œuvre, qu'elle fût française, allemande ou italienne, était avant tout humaine. Aujourd'hui pour atteindre immédiatement une diffusion lucrative, il lui faut être neutre, exactement comme ces vêtements de coupe « industrielle », susceptibles d'habiller le Chinois de Shanghaï, le Parisien, le Moscovite, le yankee ou l'Argentin, indifféremment. Danger grave, car la diffusion par le disque et la bande dépend de contingences économiques auxquelles obéissent naturellement l'industrie et le commerce ; et on ne peut demander aux éditeurs d'oublier leur intérêt commercial. La publicité serait sans effet sur les œuvres qui, comme autrefois, ne parviendraient à intéresser les masses qu'après avoir conquis les élites.

Donc, non seulement les compositeurs (au sens restrictif qu'Honegger réservait à ce nom) sont les premières victimes de ces usages nouveaux, mais aussi, avec eux, les écoles nationales attachées à prolonger dans le présent et dans l'avenir ce qui fut et demeure encore (mais pour combien d'années ?) une musique française, italienne, russe ou allemande. Et cela au moment où nous voyions renaître une musique espagnole, au moment où l'Amérique du Nord comme l'Amérique latine voient se former des écoles nationales qui manifestent leur individualité, comme je le constatais cet hiver en écoutant des concerts donnés par des Brésiliens puis des Canadiens. S'il est vrai que nécessairement, tout ce qui vit se transforme, ce que l'on a détruit ne peut évidemment s'adapter aux conditions nouvelles imposées par les circonstances et reste mort. La sève ne monte plus dans la branche séparée du tronc — c'est encore Honegger qui adjurait par ces mots mêmes ses confrères de prendre garde aux conséquences de toute scission radicale. La musique française, par exemple est telle que les vins de France : elle doit au terroir sa saveur et son caractère ; et il en va de même en tous les pays, pour toutes les écoles. N'est-ce pas un des agréments du voyage que cette diversité ? N'est-ce pas un des plaisirs les plus vifs que nous donne la musique, que Gluck et Beethoven soient Allemands, Verdi Italien, Falla Espagnol, Moussorgski Russe, Rameau et Debussy Français ? Donc faisons tout ce qui peut être tenté pour

préserver ce patrimoine — et cet esprit grâce auquel il s'enrichit. Il faut pour cela suivre quelques règles dictées par le bon sens. Certaines d'entre elles sont assez générales pour s'appliquer à tous les pays, elles consistent d'abord à donner à l'enfant, dès l'école maternelle, dès le premier éveil de l'intelligence, le **goût** (non la connaissance technique, assurément) de la musique, le sens de cet art immatériel ; au second stade la pratique du chant choral fera fructifier cette semence. Ainsi se formera, s'étendra le public qui, aujourd'hui, prend plus d'intérêt aux œuvres médiocres qu'aux ouvrages les plus nobles et les plus parfaits.

La vie moderne, l'exode dès les premiers beaux jours d'une quantité de citadins fuyant la ville chaque fin de semaine, nécessite une adaptation des horaires à ces mœurs nouvelles. D'autre part à Paris et en quelques autres grandes villes dont la banlieue s'est démesurément étendue pour former une agglomération urbaine paradoxale, il est plus difficile aux habitants de certains quartiers de fréquenter théâtres ou salles de concerts qu'il ne l'est à un habitant d'une localité beaucoup plus éloignée, mais relié aux grands centres par des voies de communication rapides. Le problème consiste à porter la musique, les concerts, le théâtre à ceux qui ne peuvent eux-mêmes les atteindre. La commission nationale propose qu'en France se fasse une entente entre les municipalités, les chefs des grandes entreprises industrielles et les imprésarii, les associations artistiques ; l'envoi dans la banlieue certains jours d'un grand orchestre aurait un résultat doublement heureux puisqu'il supprimerait une des manifestations concurrentes ce jour-là, et donnerait aux déshérités un plaisir qu'ils réclament. On peut beaucoup attendre également des « maisons de la culture » récemment créées, de leurs initiatives, de leur rayonnement. Mais il va de soi que ces mesures de salut ne peuvent être partout les mêmes, bien que l'esprit qui les détermine réponde en tous lieux au même dessein : sauver la musique des périls auxquels elle est exposée dans un monde qui cependant a besoin plus que jamais de se libérer des servitudes de l'homme à la machine.

Il est toujours délicat de vouloir présenter un compositeur qui a la réputation d'être de ce que l'on appelle l'avant-garde. Voilà un mot bien gratuit si l'on songe que toutes les musiques valables ont été un reflet profond d'un « présent » indestructible. Comme cela convient bien à définir l'activité du jeune compositeur genevois qui, loin de spéculer sur un avenir que nul ne peut prévoir, entretient un rapport constant avec le temps présent en réussissant à garder à la musique son sens le plus formel et surtout le plus expressif.

Ayant fait ses études au Conservatoire de Genève et élève de Pierre Boulez, Guyonnet a le privilège de connaître la musique classique dans ses moindres détails, tout en prospectant avec quelle lucidité les nombreux problèmes du monde sonore actuel. Le terme « monde sonore » est significatif quant aux travaux de Guyonnet, car il travaille également à des réalisations électroniques.

Comment est-il venu à la musique sérielle ? Tout d'abord en prenant conscience du passé et de toute son évolution. Il ne s'agit pas ici d'une conscience musicale née d'un chaos plus ou moins arbitraire, mais bien d'un fait réel issu d'une sensibilité débordante d'action. Cette action étant basée sur un travail longuement élaboré, nous nous trouvons en présence d'un musicien authentique dont la pensée rigoureuse et toujours lucide cherche et trouve la solution au sujet d'un langage homogène pour que le son reste toujours un art. Au cours de ses articles ou conférences, Guyonnet définit clairement sa position : éviter les académismes de toutes sortes pour **penser** musique avec tout ce que ce mot comporte de signification poétique. Et là, nous retrouvons bien le disciple de Pierre Boulez, celui qui s'engage avec le maximum d'honnêteté devant une situation dont l'aspect principal est trop souvent l'absurde.

Dans ce sens, la musique de Guyonnet confirme les buts qu'elle se propose, l'esthétique est franchement déclarée, la conviction est inébranlable.

A propos de ses « Monades II » pour orchestre, le compositeur explique le problème de la conscience auditive et créatrice au sein du XX^e siècle : « Il existe grosso modo deux types de perception du phénomène musical. L'une est consciente (mélodie, rythme, proportions), l'autre fait intervenir un facteur plus irra-

tionnel : je parlerai de perception sub-liminaire, littéralement en dessous du seuil conscient, c'est une perception d'ensemble, l'appréhension d'un phénomène dans sa globalité. C'est ainsi que l'articulation d'une œuvre pourra se référer à ces modalités de la percevoir : saturation voulue du niveau de conscience ou simplification des éléments, tous ramenés et subordonnés à une composante unique. Ces variations sont celles du complexe à l'unique, l'expression transparaît parfois en filigrane du texte ou surgit en lettres éclatantes. Dans un tel monde le sens échappe à l'homme aussi bien qu'il le domine. Le concept de sécurité et d'ordre peut-être remplacé par celui d'action. »

Nous le voyons, Guyonnet ne s'embarrasse pas d'une certaine beauté en soi ; pour lui, le monde dans sa totalité est beau, par ce qu'il représente comme phénomène existentiel, nous pourrions parler ici d'une musique de la nature au plus beau sens du terme.

Mais n'oublions pas également que Guyonnet est le fondateur du Studio de musique contemporaine de Genève. Il paraît inutile d'insister sur le succès sans cesse croissant qu'obtiennent ces concerts auprès d'un public qui est maintenant largement informé par plusieurs années d'expérience. Et dans le cadre de la vie musicale romande, les manifestations du S.M.C. sont un fait réconfortant quant au prétendu divorce entre le compositeur du XX^e siècle et son public !

Certes, chaque concert provoque de fortes réactions dans un sens ou dans l'autre, mais ce qui est important, c'est qu'il se passe quelque chose, un fait que l'on ne peut refuser, à moins de se rendre volontairement aveugle ! Ainsi Jacques Guyonnet poursuit son but avec autant de ferveur que de dynamisme. Sa réputation dépasse depuis longtemps nos frontières puisque ses œuvres sont jouées dans de nombreux pays tels que l'Allemagne, l'Italie, la France ou même l'Amérique. A l'heure où nous écrivons ces lignes, Guyonnet est justement aux Etats-Unis étant appelé à prendre des contacts avec plusieurs compositeurs et centres de recherches de musique expérimentale.

Sans doute, la musique suisse possède en lui un défenseur de premier plan, un de ceux qui la servent avec autant d'abnégation que d'efficacité !

Souvenirs

sur

PADEREWSKI

par Lydia Barblan-Opienska

Le centenaire de la naissance de Paderewski, ainsi que le vingtième anniversaire de sa mort, ont passé à peu près inaperçus. Actuellement en un mois, voire une semaine, on crée tant de célébrités, tant de gens illustres, qu'il est quasi impossible de connaître même toutes les gloires contemporaines... réelles. (alors les morts ? les morts meurent deux fois et plus !) Devant cette inflation de virtuoses, on reste ébahi et je pense à ce que me disait un jour Alfred Pochon : « Dans les concours, la virtuosité est devenue telle qu'il semble ne plus exister aucune difficulté technique — mais on cherche souvent (en vain) où est la musique ! »

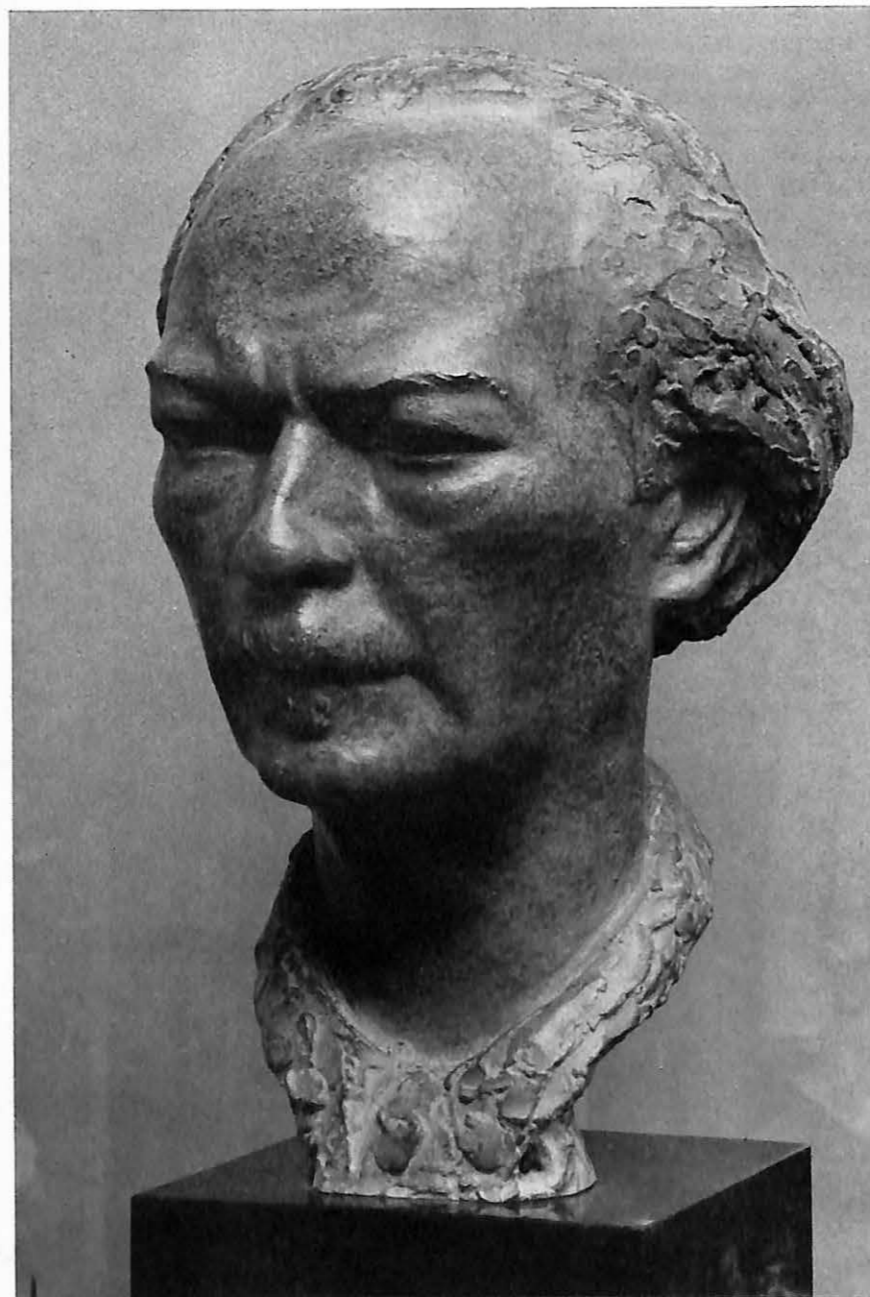
Si Paderewski fut un brillant virtuose dont la virtuosité fulgurante a pu éblouir les foules (je pense ici aux Rhapsodies hongroises de Liszt) il y a eu dans son art avant toute chose la musique. Celui qui l'a entendu jouer la « Waldstein » ne peut oublier la grandeur émouvante de cette réalisation devenant révélation : Beethoven entrainé en votre âme.

J'eus à maintes reprises la preuve des dons extraordinaires de Paderewski, de la richesse non moins extraordinaire de ses possibilités de re-création. Il m'est arrivé de l'entendre en vingt-quatre heures donner deux fois le même programme : premièrement à Bâle, devant une salle pas entièrement garnie, du podium Paderewski voyait à la galerie quelques places inoccupées, ce qui dut probablement l'irriter un peu, non point, certes, qu'il pensa à une diminution des recettes, oh ! non, mais il avait besoin d'être en chair et en os en face de lui, pour vibrer avec lui, et non de mornes dossiers en bois brun. Ce soir-là, Paderewski joua comme toujours de façon irréprochable, mais dans son jeu il y avait une retenue, une concentration dans l'expression, une intensité intérieure extraordinaires. Le lendemain soir, à Zurich, la grande salle de la Tonhalle était bondée, on avait dû ouvrir le couloir et la petite salle où la moindre place était occupée par un public délirant d'enthousiasme. Ce soir-là, le jeu du maître fut un feu d'artifice. La veille j'avais entendu les confidences du musicien, celles qu'on livre à un intime, celles que l'on

dévoile rarement, confidences enveloppées d'un voile transparent et doux, je dirai quasi pudiques. A Zurich, ce fut le vainqueur qui triomphe de la foule, l'éblouissement des mille lumières se reflétant dans les yeux des auditeurs enthousiasmés. Alors Paderewski donna, donna, donna sans compter les trésors de son imagination et les bis succédaient aux bis. Une amie, excellente pianiste au tempérament fougueux, me dit à un moment donné : « Je ne peux plus, je ne peux plus écouter, c'est trop de beautés accumulées... » Et je pensais au concert de la veille, eût-elle supporté ses confidences ?

Le « je » est haïssable, dit-on. Me pardonnerait-on de raconter un souvenir très personnel, mais qui donnera une idée de ce que fut le musicien-ami. J'avais donné un récital auquel Paderewski me fit l'honneur d'assister. Il fut sans doute l'auditeur le plus attentif que j'aie jamais eu au cours de ma carrière. Le lendemain du concert, Paderewski se mit au piano et me rejoua de mémoire tout le début d'une très belle mélodie engadinoise pour laquelle j'avais écrit un accompagnement de piano, page qu'il n'avait jamais entendue auparavant. Il me la rejoua dans la tonalité que j'avais choisie, avec mon harmonisation. Au troisième accord il s'arrêta et me dit : « Que penseriez-vous de l'accord de do majeur à cet endroit ? » Et il reprit le passage modifié. En effet cet accord rehaussait d'une lumière indiscutable toute la phrase musicale.

Puis — en famille — au souper, Paderewski dit subitement : « Madame Opienska nous doit à tous des excuses : hier nous l'avons applaudie de grand cœur et désirions un bis. Que nous offre-t-elle ? Une petite strophe rapide et brève, elle nous laisse sur notre faim. Oui, chère Madame, je désirais vous entendre encore, nous vous avons tous applaudi, et quoi ? vous avez eu l'air de dire que le public vous ennuyait : vous nous devez des excuses. » Je fis acte de contrition. Peu après, en **aparté**, Paderewski me demanda s'il m'avait fait de la peine, je ne pus que lui dire que seul un ami voulait mon bien en désirant m'apprendre à mieux faire dorénavant. Ce que je ne lui dis



pas c'est qu'en effet, d'avoir dû chanter devant lui m'avait coûté un gros effort nerveux, j'étais sans doute trop lasse pour donner un bis plus long. Mais ce soir-là j'ai compris une fois pour toutes que tout artiste qui se respecte doit respecter son public, doit l'aimer profondément tel qu'il est avec ses qualités, avec ses défauts. Que l'artiste offre des confidences ou qu'il dispense l'or glorieux de ses mains, il doit aimer également ce qu'il donne et celui auquel il donne. Si le programme a été choisi avec amour, respect et compréhension, en aucun cas le bis ne doit devenir le sou d'aumône que l'on jette d'un air las pour se débarrasser d'un public quémendeur.

Paderewski a fait comprendre à la jeune cantatrice que j'étais alors, qu'un ou plusieurs bis doivent être préparés en même temps que les programmes avec le même amour, le même respect et la même compréhension.

A Riond-Bosson, la plupart du temps, toute conversation sur la musique était prohibée. L'entourage du maître était en général fort peu musicien. Et pour les rares musiciens reçus dans l'intimité, la consigne était de ne pas parler musique. On se bornait à jouer au bridge (de mon temps, car vers 1900 le délasserment favori était le billard), à raconter une anecdote, à relater tel ou tel fait susceptible d'intéresser tout le monde. Néanmoins je fus une fois témoin d'une scène que je ne puis oublier : un pianiste assez connu dans les milieux mondains à l'étranger, et déjà d'un certain âge, énumérait avec complaisance nombre d'endroits périlleux dans les œuvres très connues du répertoire : « Ah ! Maître, le passage en ré dans la sonate X... la suite d'accords dans le concerto Y... etc, etc. » Il éplucha ainsi les difficultés d'au moins une dizaine de morceaux...

Paderewski le laissait parler et parler encore. Puis ce fut un assez long silence. A bâtons rompus la conversation reprit entre les différents convives. Paderewski semblait rêver, son regard se perdait au loin, quand soudain, au moment où l'on s'y attendait le moins, Paderewski dit à brûle-pourpoint : « Au fond, voyez-vous, chaque fois qu'on a peur d'un passage, **c'est la mauvaise conscience qui parle**, cela prouve qu'il n'a pas été suffisamment travaillé... »

Un quart d'heure plus tard, Paderewski remonta dans son cabinet de travail répétait à nouveau, inlassablement des passages de sonates, nocturnes ou autres — justement les endroits périlleux d'œuvres qu'il jouait depuis longtemps. Aux oreilles du maître, la perfection n'était pas encore atteinte, aussi jusqu'au dernier concert donné dans sa vie, Paderewski a-t-il toujours et toujours « remis sur le métier son ouvrage ».

Mais alors, au concert, l'âme du grand artiste vibré tout entière, les doigts étaient les serveurs parfaits de ce génie ardent et généreux.

ESPAÑA (1883)

par Yvonne Tiénot.

Aujourd'hui encore, pour la grande majorité du public, le nom de Chabrier évoque uniquement l'auteur d'**España**.

Qui ne connaît en effet, même s'il n'est pas un habitué des concerts symphoniques, cette éclatante rhapsodie pour orchestre qu'est **España**. S'inspirant des thèmes qu'il avait recueillis lors de son éblouissant périple en Espagne, Chabrier a su, sans les reproduire textuellement, les accommoder à sa manière, avec son imagination et sa fantaisie si personnelles. Il a cependant reproduit fidèlement les rythmes caractéristiques de ces danses — celui, endiablé de la **Jota**, et celui, tendre et langoureux de la **Malaguena**.

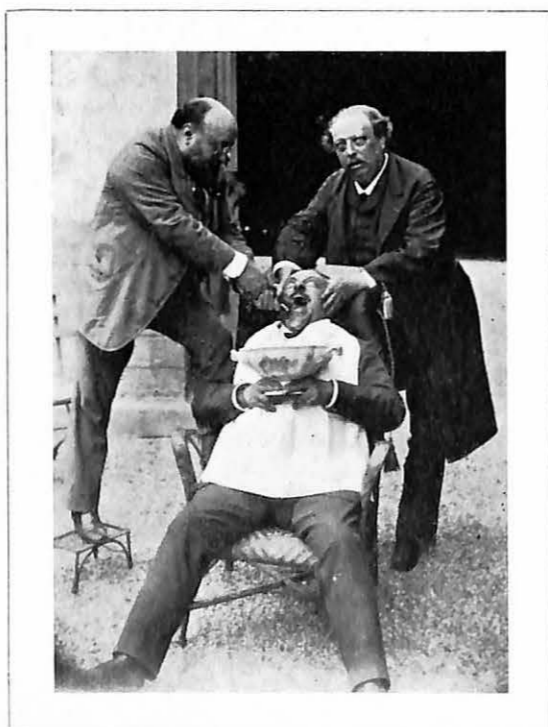
Pour réaliser cette œuvre, il commença par jouer au piano ces thèmes qui l'avaient séduit. D'après ses contemporains, nous savons qu'il arrivait à produire sur son seul clavier, avec le génie qui lui était propre, les effets de tout un orchestre. Nous ne pouvons résister au plaisir de citer ici le témoignage d'Antoine Banès, critique du « Radical » :

« Jamais je n'oublierai le jour où, dans le cabinet des éditeurs Enoch et Costallat, il consentit à me jouer — à moi seul — cette superbe rhapsodie. Le combat fut terrible ; le piano succomba ! Les touches gémissaient, les cordes grinçaient, les pédales piaffaient, le bois éclatait, tandis que, le sourire aux lèvres, les yeux étincelants, les tempes perlées de sueur, le maître, tel un taureau furieux lancé dans une arène ensoleillée, tapait follement des mains, des coudes, inlassable, faisant hurler de douleur, sous ses doigts malhabiles, le clavier anéanti. Ce fut comique et sublime. Après 25 années, il me semble être encore, muet d'émotion, au fond de cet horrible cabinet sombre que la flamme géniale de Chabrier emplait pendant quelques instants de lumière et de beauté¹. »

Lamoureux qui, l'un des premiers l'entendit jouer son œuvre nouvelle, fut conquis d'emblée et lui conseilla de l'orchestrer. L'auteur y réussit au delà de ses espérances et lorsque son ami dirigea **España** pour la première fois aux « Nouveaux Concerts » le 4 novembre 1883, le public déchaîné réclama un **bis** et obtint que l'œuvre fût redonnée le dimanche suivant et plusieurs fois encore au cours de la saison. Presque inconnu jusqu'alors, Chabrier

d'un seul coup, était devenu célèbre ; sa rhapsodie conquiert les auditeurs des concerts dominicaux qui faisaient toujours salle comble lorsqu'elle figurait à l'un de leurs programmes. De nombreuses transcriptions en furent faites. Plus tard, le successeur et gendre de Lamoureux, Camille Chevillard, en fit, sous le titre de « Transcription de concert », une version pour deux pianos 8 mains qui obtint l'approbation de l'auteur. Enfin le médiocre compositeur Waldteufel fit d'**España**, en la dénaturant, une « suite de valse », forme sous laquelle elle est hélas, le plus universellement connue.

Après le concert du 4 novembre 1883, la critique fut unanime à proclamer hautement le génie de Chabrier. Une des plus judicieuses fut celle de Bourgault-Ducoudray dans le « Ménestrel » du 18 novembre dont nous rapportons les passages les plus significatifs : « M. Emmanuel Chabrier, dont la fantaisie pour orchestre vient d'obtenir aux **Nouveaux Concerts** un si franc et légitime succès, appartient à cette école de musiciens explorateurs qui peignent d'après nature et se préoccupent



¹ Cet article, de la plume d'Antoine Barrès, parut dans « Le Radical » du 11 janvier 1911.

De gauche à droite : Lamoureux, Chabrier et Wilder, à Chatou, en juillet 1889.

DE CHABRIER

avant tout de faire **vrai**. En entendant **España**, on sent qu'il a été profondément impressionné par les chants et les danses populaires de l'Espagne... Les développements que M. Chabrier a donnés à ces motifs, sortis de l'inspiration populaire, rendent bien à la fois le caractère vif et impétueux, babillard et entraînant, ou l'impression de langueur voluptueuse, propres au chant espagnol. L'auteur a su les parer du riche vêtement de l'instrumentation moderne sans rien leur faire perdre de leur couleur primitive et de leur accent populaire. La sonorité de son orchestre est brillante et colorée, sans tomber dans la recherche ni dans l'abus. Avant de quitter l'Espagne, M. Chabrier a eu le bon esprit de faire provision de soleil, qu'il a dû être heureux, au retour, de retrouver sur la palette du compositeur. »

Nous ne croyons pas sans intérêt de mentionner le jugement d'un homme qui n'était ni un critique ni un musicien : le poète Jean Richepin. Après l'audition d'**España**, il écrivait à son ami :

« Mon cher vieux, j'aurais voulu vous voir tantôt pour vous dire combien nous avons été remués et exaltés par votre tonnerre de Dieu de musique. C'est sauvage, rouge, grand et suggestif en diable, eût dit mon pauvre ami Tombre. Pour moi, jamais je n'ai mieux goûté et compris ce que c'est que l'ouragan de l'orchestre, et jamais je n'en ai plus distinctement entendu chanter toutes les voix. Mais assez de mots ! tout notre cœur joyeux et soulé dans une brève poignée de main.

M. et Jean Richepin.²

L'auteur qui, modestement présentait son œuvre comme « un morceau en **fa** et rien de plus », avait pris soin d'expliquer dans la notice imprimée sur le programme du concert du 4 novembre, que, dans **España**, « les deux essences musicales du Nord et du Sud sont mêlées et superposées ». Les nouveautés harmoniques, audacieuses pour l'époque, dont il use dans sa rhapsodie, les merveilleux effets de contrastes des vents et des cordes, le rôle important confié aux trombones, la truculence enfin de cette fantaisie orchestrale, vainquirent la réticence de tous ceux qui, jusqu'alors, avaient considéré Emmanuel Chabrier comme

un compositeur de second ordre. L'œuvre si goûtée en France et qui pour nous évoque magistralement le pays qui l'a inspirée, n'obtint aucun succès en Espagne. Plusieurs des biographes de Chabrier ont tenté d'expliquer cette incompréhension des Espagnols par le fait qu'en dépit de l'art et de la fidélité avec lesquels le compositeur a reproduit les rythmes et les thèmes folkloriques ibériques, il est avant tout français. C'est ainsi que Poulenc écrivait en 1961 : « Il faut bien reconnaître que les résilles d'**España** sortent directement d'un magasin parisien. A mon sens, c'est cela même qui donne sa véritable saveur à cette géniale espagnolade. »³

De ce fait, peut-on s'étonner si l'Allemagne, qui plus tard adopta l'auteur de **Gwendoline** en qui elle voyait un fervent admirateur de Wagner, méprisait **España** ? Quoi qu'il en soit, cette œuvre connue dans toute la France un succès triomphal. Un an après son exécution aux « Nouveaux Concerts », l'« Association artistique » d'Angers invita l'auteur à venir lui-même diriger **España**. **España** jouit encore aujourd'hui d'une grande popularité ; en 1911, Madame Jane Catulle Mendès en fit un ballet qui fut dansé à l'Opéra au cours d'une soirée chorégraphique. Cette idée fut condamnée par la presse pour des raisons faciles à comprendre. C'est ainsi que dans **les Annales** du 14 mai, le critique Albert Dayrolles écrivait : « La soirée s'est terminée par un ballet où Mme Jane Catulle Mendès a intercalé la truculente **España** de Chabrier... Toutefois comme le morceau est trop court pour la durée d'une action chorégraphique, on l'a fait précéder et suivre de pages musicales malheureusement peu en rapport avec son caractère. L'**España** de Chabrier brille d'un radieux éclat, son orchestration est d'une fantaisie étincelante ; or les fragments ajoutés sont loin de posséder cette vivacité de coloris et cette verve débordante. » Heureusement cet acte sacrilège n'eut pas de lendemain, et depuis d'excellents enregistrements permettent aux amateurs de musique de se familiariser avec l'œuvre maîtresse du compositeur français.

Extrait inédit de « Chabrier par lui-même et par ses intimes » (Ed. Henry Lemoine & Cie, 17, rue Pigalle, Paris 2^e).

JOSEPH SZIGETI

par Pierre Hugli.

Il n'est sans doute pas au monde de régions où le taux des grandes personnalités musicales au kilomètre carré est plus élevé qu'en Suisse romande. Après avoir accompli de brillantes carrières, ces artistes aiment en effet à venir s'installer ici, dans l'intention de goûter enfin quelques instants de repos. C'est le cas de Joseph Szigeti, un des plus illustres violonistes des temps modernes, qui avait cru trouver le calme des doux horizons montreuviens en habitant une belle propriété au-dessus de Clarens. Mais, quoiqu'en puissent dire certains, il est plus difficile de se faire oublier au monde que de s'y révéler. Le maître hongrois, en effet, passe son temps à répondre aux plus pressantes sollicitations, qui agrémentent sa retraite d'un continuels tourbillon. C'est à l'une d'elles qu'il a aimablement cédé pour les lecteurs de la « Revue musicale ». Ce qui frappe tout de suite chez cet être d'élite, à la distinction naturelle et au raffinement sensible, c'est le rythme et la respiration dont il sait imprégner chaque moment, chaque geste, chaque réflexion. C'est une qualité de cer-

tains grands musiciens que de savoir accorder leur existence à leur temps, de n'être pas constamment traqué par l'écoulement des minutes, de garder avec la plus farouche énergie une appréhension naturelle, organique de la temporalité. Szigeti reconnaît que cette vertu est battue en brèche par les nécessités croissantes que suscitent les développements de la situation musicale actuelle :

— On dit sans cesse que le mérite de notre époque est de rendre accessible à tous ce qui n'était autrefois que le privilège de quelques-uns ; certes toute personne a aujourd'hui la possibilité matérielle de connaître la musique. Mais la musique paie très cher l'extension de ses fidèles. La commercialisation qui sévit dans presque toutes les activités musicales n'est pas sans laisser sa marque sur l'essence même de cet art.

— Pensez-vous que les horaires surchargés des virtuoses, les sollicitations de toutes sortes des musiciens puissent réellement influencer l'interprétation ou la composition de la musique ?

— Pour ce qui est de l'interprétation, j'en vois d'innombrables preuves. Tout d'abord, dans la formation même de l'exécutant. On ne demande plus guère à l'étude de la musique qu'une sécurité technique à acquérir de façon à faire face, par la suite, à toutes les situations. Ainsi, l'étude d'un instrument est moins un enrichissement spirituel, un approfondissement de sa vie intérieure, qu'un bouclier à se façonner qu'un masque à se mouler pour échapper, avec les honneurs de la guerre, aux responsabilités spirituelles que tout vrai musicien se devrait d'assumer. Rares en effet sont actuellement les artistes qui, ainsi que Svjatoslav Richter, se gardent de trop apparaître en scène, afin de pouvoir donner, lors de chaque concert, quelques instants uniques d'émotion, qu'on ne retrouvera jamais — ce qui fait le caractère irremplaçable de la musique vivante, dont l'enregistrement n'est qu'une image fidèle, certes, mais morte, au sens absolu.

— Les artistes sont-ils les seuls responsables de cet état de choses ?

— Non, et c'est là le drame de leur faiblesse ; les publics sont avides de consommer les plus grands noms, d'acheter leurs disques. Conséquence : au lieu de pouvoir consacrer la plus large partie de son temps à travailler, à méditer, à vivre, l'interprète actuel multiplie



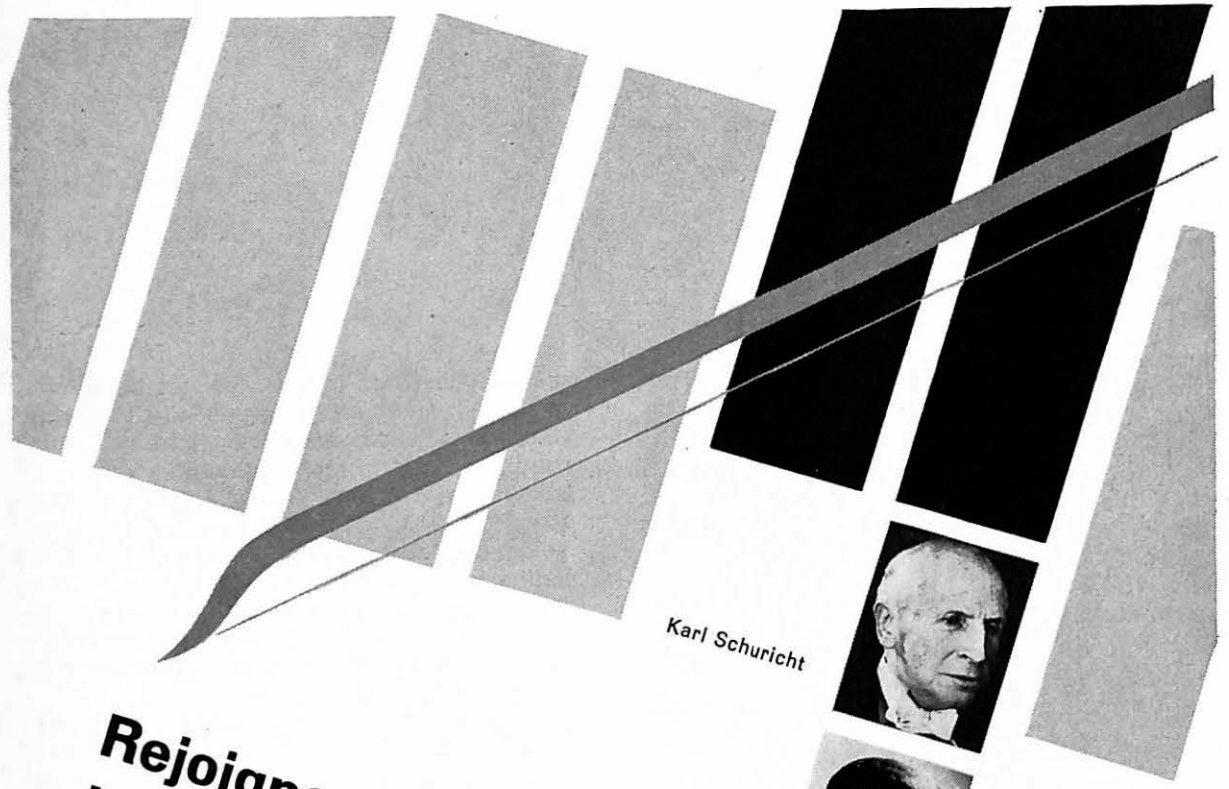
ses contacts avec tous les publics de la terre, se donne entièrement à la publicité, et se crée ainsi un personnage factice aux réflexes bien conditionnés, à la technique vertigineuse, tout en désincarnant son jeu, en lui enlevant tout contenu original et profondément vécu. Les mélomanes du monde entier, abreuvés par les meilleures performances de ces fascinants prestidigitateurs sont superficiellement comblés, car la plupart d'entre ces consommateurs ne savent pas ce qu'est jouer, chanter la musique, ne savent pas la vivre.

— Quelle différence faites-vous exactement entre l'étude d'un instrument telle qu'elle se pratiquait encore au début du siècle, et telle qu'on l'enseigne actuellement ?

— La différence essentielle me paraît résider généralement — il y a heureusement quelques exceptions — dans le fait même qu'on dissocie actuellement les aspects d'une même chose, l'aspect technique, d'une part, et l'aspect musical, de l'autre. C'est bien une aberration de la manie analytique du XX^e siècle que de vouloir dissocier ces deux éléments qui devraient être totalement intégrés de par la personnalité musicale de l'interprète, car le danger de tout faire dépendre de la technique n'est, hélas, que trop courant. C'est d'ailleurs pourquoi j'enseigne encore à quelques élèves doués ; et c'est aussi la conception dominante du livre que je viens d'achever, « A violinist's Notebook », où j'expose quelques-uns des problèmes qui m'ont préoccupé et que j'ai résolus au cours de ma carrière, ainsi que des détails inconnus de l'histoire de la musique. Vous y trouverez la présentation et la discussion d'environ deux cents extraits du répertoire du violon classique et contemporain, avec des notes personnelles sur des compositeurs que j'ai bien connus, comme Bartok, Bloch, Stravinsky, Prokofiev.

— Publiez-vous de nouveaux disques ?

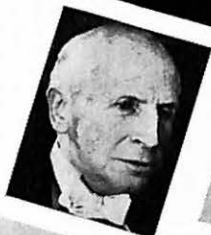
— Le Département d'Etat, pour qui j'avais enregistré abondamment pendant la guerre, vient de « lever l'interdit » sur une série d'interprétations, ce qui fait que, après les Suites de Bach, déjà parues, vous pourrez bientôt entendre en Europe mon intégrale des **Sonates pour violon et piano** de Beethoven avec le magnifique pianiste Claudio Arrau. Plus tard, un disque paraîtra où seront gravées plusieurs œuvres que j'ai enregistrées à la même époque en compagnie de Bela Bartok.



**Rejoignez, dès ce jour,
les 500 000 adhérents**

Vous recevrez chaque mois, si vous la désirez, notre sélection mensuelle, choisie pour sa qualité musicale et technique. Et cela à des conditions uniques : Fr. 11.80 le disque haute-fidélité de 30 cm. (60 % moins cher que les disques du commerce), aucune cotisation, aucun droit d'inscription n'étant pourtant exigés. Carl Schuricht, Renata Tebaldi, Teresa Stich-Randall, David Oistrakh, Pierre Fournier, Ricardo Odnoposoff, Paul Kletzki, Lili Kraus, Josef Krips, Vlado Perlemuter, Léopold Simoneau, le Quatuor Pascal et tant d'autres artistes prestigieux assurent à cette collection un rayonnement exceptionnel.

Karl Schuricht



Renata Tebaldi



Paul Kletzki



David Oistrakh

**du
Cercle des Collectionneurs**

p. a. Guilde du Disque

Lausanne : place de la Palud 22
Genève : place Saint-Gervais 1

La Chaux-de-Fonds : av. Léopold-Robert 90
Fribourg : rue du Temple 3

Lucerne-Montreux

La quasi-totalité des critiques étrangers qui ont eu à rendre compte des festivals suisses de cette année se plaît à reconnaître l'honorable niveau artistique des interprétations présentées tant à Lucerne qu'à Montreux, mais formule en même temps les plus expresses réserves sur la composition des programmes, qui passent pour les plus conservateurs, pour les plus « attrape-snob » d'Europe. S'il est en effet incontestable que les organisateurs respectifs de ces deux manifestations éprouvent une certaine timidité à l'égard de la production musicale sortant de l'ordinaire, et tout spécialement vis-à-vis des œuvres contemporaines, il s'agit tout de même de nuancer un jugement s'exprimant souvent sommairement dans les périodiques étrangers.

Relevons tout d'abord que la Suisse ne constitue qu'un seul des bastions résistant aux courants novateurs de la musique actuelle, et principalement pour ce qui est des festivals. Le conservatisme en matière de programmes et d'engagements, puissamment entretenu par les nécessités commerciales — le soutien des grandes maisons de disques entre autres, se révélant indispensable — se rencontre partout. Il convient en outre de faire une nette différence entre les conceptions des dirigeants du Septembre musical, qui ne font mystère ni de leur crainte ni de leur indifférence à l'égard de la production contemporaine, ce qui se traduit par la présence d'un seul compositeur vivant à leur programme, le « bien-pensant » Chostakovitch, et l'habile élégance avec laquelle les Lucernois savent doser les éléments modernes et classiques de leurs concerts, de manière à ne pas effaroucher les consommateurs accourus tout exprès d'Angleterre et d'ailleurs, tout en s'attirant la sympathie des nombreux critiques musicaux, reçus en outre avec la plus charmante des courtoisies.

Le Festival de Montreux-Vevey pourrait avantageusement rattraper le crédit qu'il accuse progressivement sous les coups des critiques étrangères plus ou moins fondées, en s'inspirant de l'expérience des Lucernois. Un exemple : pourquoi ne pas affronter le léger déficit d'un concert uniquement consacré à quelques premières auditions, qui gagnerait l'adhésion de plusieurs mélomanes rendus défiants par

le conformisme traditionnel des autres soirées ? La question, en définitive, est avant tout affaire de flair, de tact, d'intuition, de psychologie.

A Lucerne, en effet, un concert était réservé à quatre œuvres spécialement commandées pour l'occasion, créés par les merveilleux instrumentistes des Festivals Strings animés par Rudolf Baumgartner. Une soirée soigneusement tenue à l'écart des manifestations habituelles, mais où se pressait l'« élite » de ceux qui se piquent de musique dont, bien entendu, les critiques. Des ouvrages présentés, nous retiendrons surtout les « Six préludes » pour cordes de Jean Françaix, à l'inspiration déliée et à l'écriture pétillante ; les autres partitions, d'Everett Helm, d'Alexandre Tscherepnine et du Zurichois Werner Kaegi — à ne pas confondre avec l'altiste bâlois Walter Kägi — n'offrant pas dans leurs diverses tendances, de valeur musicale particulière.

La musique actuelle était mieux représentée à notre avis lors du concert de Benjamin Britten à la tête de l'English Chamber Orchestra. Après une émouvante traduction de la « Symphonie en sol mineur » KV 550 de Mozart, l'illustre compositeur de 51 ans a dirigé ses admirables « Nocturnes » op. 62, pour ténor (Peter Pears), instruments solistes et orchestre de chambre : chef-d'œuvre étonnant de poésie, de grâce, d'humour et d'inspiration, ce « Nocturne » me semble être l'une des pièces les plus valables du répertoire contemporain.

Au défaut généralement relevé du relatif conformisme des programmes, nous aimerions ajouter l'absence d'originalité, d'authenticité locale dans les festivals de Lucerne et Montreux. A part le traditionnel concert de l'Orchestre de la Suisse romande, ainsi qu'un récital à Vevey, Montreux n'invite guère que des artistes étrangers : Orchestre de Prague, de Paris, du Festival de Bath, dont les remarquables qualités n'influencent guère, évidemment, sur le rayonnement de la culture romande... A Lucerne, à côté des Festivals Strings et du Collegium de Zurich, un orchestre est constitué pour l'occasion, le remarquable ensemble du Festival, réunissant les meilleurs instrumentistes de Suisse. Mais là aussi, l'essentiel des manifestations consiste dans l'apparition d'ensembles étrangers, selon une plus grande variété, à vrai dire, puisque se succédaient l'Orfeon Donostiarra de San Sebastian, groupement

choral exceptionnel ; l'Orchestre de Pittsburg, impressionnante machine dirigée par William Steinberg qui s'est illustrée dans l'éclatante « Pittsburgh Symphony » d'Hindemith ; l'English chamber orchestra, et, enfin, le merveilleux Orchestre philharmonique de Vienne, conduit tour à tour par Karajan, dans son fameux concert Richard Strauss, par le jeune Indien Zubin Metha, chef inspiré et solide, et par le grand Karl Böhm, dont la « Septième » de Bruckner sonnait avec pureté et style. L'intérêt de ce festival de Lucerne vient en grande partie de l'éventail très varié qui est offert aux mélomanes — exception faite de l'art lyrique. Car bon nombre de soirées de récital, d'orgue, de sonates ou de Lieder agrémentent encore ces Semaines internationales ; parmi elles, gardons le souvenir d'Hermann Prey, le prodigieux baryton qui s'est également produit à Vevey dans la « Winterreise » de Schubert, et du pianiste russe Svjatoslav Richter, qui nous entraînait dans la méditation d'un programme difficile où figuraient Mendelssohn, Brahms, Ravel et, le plus sublime, Debussy.

Les deux festivals rivalisaient dans la présentation de « La création » de Haydn, dirigée à Lucerne par Karl Richter, et à Montreux par Igor Markévitch. N'ayant pas vu la première, il nous est impossible de départager les concurrents. Mais ce genre de collision est regrettable, tout autant que celles qui surgissent entre les Festivals d'opéras de Lausanne et le Grand Théâtre de Genève : nous ne sommes pas si gâtés en pareilles manifestations pour nous accorder fréquemment, et à quelques jours d'intervalles, ce luxe.

Nous n'en dirons pas davantage sur le détail des concerts, sur les chefs ou les solistes, dont la qualité était généralement excellente, tant à Lucerne qu'à Montreux. Il y a inévitablement quelques déchets, le plus difficile à digérer étant constitué, d'après ce que nous avons suivi, par l'interminable soirée Horenstein à Montreux, en dépit d'un soliste remarquable : le pianiste chilien Claudio Arrau.

Pierre Hugli.

Sion

Le festival Varga.

Si l'on cherche en Europe un pédagogue possédant les qualités rares dans l'enseignement du violon, qui permettent à l'élève-artiste d'at-



L'orchestre Varga dans la chapelle du Conservatoire de Sion.

teindre les limites extrêmes de la technique et de la musicalité pure, on est très impressionné par la difficulté de le trouver.

Les Flesch, les Enesco, les Capet, les Hubay ont disparu et n'ont pas été remplacés. L'Allemagne qui a aussi été privée pendant longtemps de ses forces artistiques, a, par l'autorité de son gouvernement, remédié à cette lacune et a su conserver les valeurs positives. C'est ainsi que Tibor Varga, élève de Flesch et de Hubay, possède cette tradition authentique qui, non seulement se contente de l'enseignement d'une technique avancée, mais l'adapte aux conditions psychologiques de tout le système musculaire, respiratoire, nerveux, circulatoire, pulmonaire, etc... qui s'équilibrent dans une harmonie parfaite s'ils sont bien dirigés. Tibor Varga a été officiellement chargé de former toute une génération qui se destine à l'art supérieur du violon. Cette place prépondérante, fruit d'une longue expérience, a attiré des 5 continents des artistes éprouvés, des musiciens qui désirent profiter de ce maître idéal qui sait résoudre tous les problèmes d'art subtil et complexe où la musicalité reste toujours une des préoccupations premières. Le Conservatoire cantonal s'est assuré cette collaboration d'un musicien qui est depuis 8 ans Valaisan d'adoption et de cœur. Il a lancé

un appel à travers le monde et ses espoirs ont été dépassés puisqu'au nombre des participants s'ajoutent la qualité et l'universalité. C'est donc une école internationale qui s'ouvre à Sion à la joie des musiciens, du Conservatoire, des autorités cantonales et municipales.

Mieux encore, le Maître Varga a eu l'idée d'y ajouter les collaborations de son Orchestre de chambre, dont la réputation a été qualifiée d'exceptionnelle. N'a-t-on pas dit au Septembre musical de Vevey-Montreux que Tibor Varga était un extraordinaire animateur, un musicien pour qui faire de la musique n'est pas seulement un problème de technique et de virtuosité, mais une communion et une joie spirituelle : « Sa conception est celle d'un homme plaçant son art très haut et qui n'a rien à voir avec un quelconque cabotinage. La sonorité de l'instrument d'une extrême finesse, a le chatoiement de la soie, la profondeur du velours et la chaleur de la plus belle lumière, sonorité à la fois fruitée et raffinée, la perfection technique et l'euphorie générale, l'enthousiasme du public allant sans cesse croissant jusqu'à l'épanouissement radieux et fleuri. » Le Conservatoire cantonal, après un succès si incontesté, a décidé, d'entente avec les autorités cantonales et communales, d'organiser le 2^e festival Varga et son orchestre du 14 au 29 août 1965.

Georges Haenni.

Londres

Reconstitution de la **Dixième Symphonie** de Mahler.

On sait que Mahler laissait à sa mort les esquisses plus ou moins avancées d'une **Dixième Symphonie**, publiées par sa veuve en 1924. Krenek en arrangeait aussitôt deux mouvements presque achevés, et c'est ainsi que nous parvenait l'extraordinaire adagio initial. Mais une patiente étude allait révéler à l'Anglais Deryck Cooke que trois mouvements sur cinq étaient orchestrés, qu'il ne manquait, aux esquisses des deux autres, pas une seule mesure de la mélodie, et que toute l'orchestration essentielle était en place ; il semblait donc possible de tenter une reconstitution, et c'est à sa première audition que Londres nous conviait cet été.

Si le principe d'un tel essai fait actuellement l'objet d'une polémique, personne ne s'est cependant trompé sur la signification de l'œuvre, douloureuse et progressive désentrave du problème de la mort, en face duquel Mahler se trouve et qui l'a hanté sa vie durant. Ce n'est pas la première fois qu'un message passe malgré l'intervention étrangère ; c'est le signe de son génie.

Claude Meylan.

Prades

L'été dernier, le « Festival de Prades » s'est déroulé pour la quatorzième fois avec le concours de Pablo Casals. Le public eut la surprise de découvrir une maturité et une profondeur inattendues dans des œuvres de jeunesse de Beethoven, telles que le Trio No 4, Op. 11 et la Sonate pour piano et violoncelle Op. 5 No 2. Car Casals, convaincu que les germes de la « 9^e » existent déjà dans les premières partitions du maître de Bonn, interprète avec une même authenticité ces œuvres que les grands chefs-d'œuvre tel que la sonate Op. 102 No 2 qu'il interpréta aussi lors de ce festival. Ce furent Sandor Vegh, violoniste et Vlado Perlemuter, pianiste, qui « chantèrent » avec le « maître » toute la jeunesse du Trio de Beethoven ; c'est Wilhelm Kempff qui opposait son jeu peut-être un peu trop contrasté à l'interprétation fine et transparente de Casals dans l'Op. 5 No 2 ; enfin ce fut à l'ami de longue date de Casals, Mieczyslaw Horszowski qu'incombait la tâche périlleuse d'accompagner le violoncelliste dans l'émouvante dernière Sonate pour cet instrument de Beethoven. Horszowski s'est montré un musicien incomparable, donnant, avec une délicatesse exquise, toute la primauté à l'œuvre qu'il rendait toujours avec une intuition de bon goût remarquable. Ce pianiste s'associa au jeune violoniste russe Igor Oïstrakh et à Pablo Casals, pour jouer deux œuvres fort différentes mais traversées par le même souffle de vie : le Trio Op. 100 de Schubert et le Trio Op. 8 de Brahms. L'exécution de l'œuvre de Brahms fut incontestablement le sommet de ce festival.

Pablo Casals prit congé de son public, de ses amis, en jouant, accompagné par les « Festival Strings » de Lucerne, « El Cant dels Ocells » « Le chant des oiseaux », mélodie populaire catalane. Pour cette œuvre qui est un Noël,

Echos et nouvelles du monde musical

des Catalans étaient accourus pour vivre avec leur Pablo Casals cette « Hymne du regret du pays ».

René Cantieni.

Besançon

Le dix-septième Festival de Besançon s'est déroulé dans l'atmosphère de probité artistique, et aussi la chaleur enthousiaste, qui préside à ses manifestations. Celles-ci, en effet, ont été une fois de plus très heureusement variées ; alliant le classique au moderne, avec la présence de grands solistes : Rubinstein, Gelber, Geza Anda, Ferras, Presti et Lagoya, Regine Crespin, Prey... et de chefs célèbres : Münchinger, Sebastian, Frühbeck de Burgos, Markevitch, Haïtink... La musique de chambre nous a valu notamment un programme de musique contemporaine avec le quatuor Parrenin, et deux très belles séances données par le quatuor Juilliard qui, à côté de Mozart et de Beethoven, a interprété avec le même art parfait Ravel, Debussy, Webern, Bartok et les trois insignifiantes **Pièces pour quatuor** de Strawinsky.

Deux premières auditions de haute qualité : le **Divertimento** d'Henry Barraud (dont la T. S. F. m'a apporté le très séduisant écho), par l'Orchestre National sous la direction de Bernard Haïtink ; et **Danubiana**, une page à la fois évocatrice et suggestive écrite par Robert de Fragny pour violon et orchestre, dans un esprit nous rappelant le **Tzigane** de Ravel. Le lyrisme dansant de ce poème, qui permet au soliste de faire valoir toutes ses possibilités, a été extrêmement bien traduit par Christian Ferras sous la direction de Frühbeck de Burgos (également avec le National).

Enfin, parmi les concerts de musique spirituelle, il faut noter particulièrement la soirée consacrée à Victoria par la Chorale de Pampelune, et l'exécution par les « Chanteurs Comtois » de la belle messe **In te, Domine, Sperrari** du maître alsacien Joseph Erb. Cependant que la remarquable troupe du Dutch Ballet-Théâtre a présenté un très attachant spectacle groupant Vivaldi, Strawinsky (**Symphonie en 3 mouvements**), et les célèbres **Carmina Burana** de Carl Orff, en première présentation à Besançon, qui remportèrent leur succès accoutumé.

Jacques Feschotte.

AU COURRIER DU LECTEUR

St-Gall.

Messieurs,

La Revue musicale romande m'avait d'abord très intéressée. Je pensais que vous aideriez un peu plus les jeunes musiciens suisses de talent. Vous prétendez dans votre dernier numéro que les concerts à l'Expo sont minutieusement organisés. Ma fille Annette Weisbrod (diplôme de virtuosité à Bâle) a joué à la radio en Angleterre, à Berne, en Allemagne, plusieurs concerts avec de magnifiques critiques. L'Expo l'a invitée à jouer de la musique suisse. Son programme n'était pas annoncé au dehors de la salle, ni même son nom affiché, aucun musicien romand n'est venu l'écouter. Aucune critique n'a paru dans les journaux. Nous étions très déçus d'autant plus que je suis Lausannoise et attendais un peu plus de sympathie des Romands, alors que c'est justement chez vous que nous avons été le moins bien accueillis.

Lucette Weiss.

Réd. : La protestation de Mme Weiss ne tient pas compte du fait que, dès le début, le nombre des visiteurs de l'Expo a été inférieur aux prévisions et qu'une publicité coûteuse ne pouvait donc être envisagée. Seule une réduction des concerts prévus eût rendu peut-être possible une meilleure publicité.

Un groupe de jeunes musiciens qui a déjà fait ses preuves, l'Ensemble instrumental de Lausanne, désire étendre son activité. But d'autant plus louable qu'il veut en même temps chercher à développer le goût de la musique dans un public aussi étendu que possible.

Les moyens envisagés ? Donner dans les villes romandes d'une certaine importance des concerts populaires dont le prix des places devra permettre la venue d'un très large public.

La réalisation d'un tel projet ne dépend pas seulement de la bonne volonté de ces jeunes artistes, qui consentent à jouer au prix d'une rémunération extrêmement modeste ; elle est tributaire de l'appui que voudront bien lui donner les autorités communales, les groupements dits « des intérêts » de certaines localités, les sociétés locales qui habituellement organisent des concerts.

Deux Municipalités vaudoises ont déjà répondu favorablement à la demande de l'Ensemble instrumental de Lausanne : celles d'Yverdon et d'Orbe. Souhaitons que ce bon exemple soit suivi par de nombreuses communes et que l'orchestre placé sous la baguette d'un jeune chef, Eric Bauer, puisse se faire entendre à de très nombreuses reprises durant cette saison.

F. M.

L'OCL a donné deux concerts à Paris et à Suresnes, sous la direction de Victor Desarzens, dans le cadre des Semaines internationales de Paris. Concerts mémorables par leur qualité, leur esprit et par l'accueil du public. Desarzens a donné à cette occasion en première audition à Paris le « Cornette » de Frank Martin qui s'affirme avec le recul, comme l'un des chefs-d'œuvre du vingtième siècle.

(suite en page 22)

LES CONCERTS

Lausanne

Souignons d'abord la création d'une œuvre nouvelle de Frank Martin, les « Quatre Eléments » qu'Ernest Ansermet (le dédicataire de ces pages) a présentées lors du premier concert d'abonnement de l'OSR. Œuvre qui révèle, de la part de l'auteur de Golgotha, un instinct de renouvellement remarquable et qui fut présentée, ainsi que la « Symphonie Jupiter » de Mozart et l'« Apprenti-Sorcier » de Dukas avec un élan étonnant de jeunesse par Ernest Ansermet (soliste Hansheinz Schneeberger qui joua en poète le « Concerto de violon » de Burkhard). Christian Vöchting s'est montré un maître de l'équilibre sonore et expressif dans la « Troisième Symphonie » de Brahms (deuxième concert d'abonnement de l'OSR). Deux œuvres suisses figuraient à ce concert : « Nocturnes » de Rudolf Kelterborn, d'une ambiance pointilliste un peu monotone, mais finement suggestive et le « Deuxième Concerto de piano » de Sutermeister (interprété avec maîtrise par Adrian Aeschbacher), œuvre d'une très sincère vitalité d'expression.

Victor Desarzens avait inscrit les « Inventionen und Choral » de Klaus Huber au premier concert d'abonnement de l'OCL. Œuvre d'un assez extraordinaire pouvoir d'incantation dont les accents furent traduits avec une sensibilité aiguë par Victor Desarzens. Le chef de l'OCL a souligné enfin avec une finesse et une transparence extrêmes la « Suite de Ma mère l'Oye » de Ravel (soliste Mme Elise Cserfalvi, violoniste, éloquente interprète du « Concerto » de Mendelssohn).

Le premier concert du groupement lausannois de la SIMC, organisé en collaboration avec le premier Diorama de la Musique contemporaine fut une éclatante réussite. Mmes Anne-Marie Grunder, violoniste et Rose Dobos, pianiste, MM. Marcel Cervera, violoncelliste et R. Kemblinsky, clarinettiste ont joué avec talent une « Sonata brevis » d'un style assez incertain d'Oboussier, une plaisante « Suite en miniature » de Burkhard et le « Quatuor pour piano, clarinette, violon et violoncelle », de Hindemith, dont certains accents sont admirables. Une révélation, le « Stabat Mater » de Penderecki, page d'une extraordinaire tension expressive dont la couleur si originale fut rendue avec une intensité remarquable par le Chœur de la Radio romande, dirigé par André Charlet, ainsi que les « Tres Sacrae Cantiones » de Strawinsky et la parfaite « Missa brevis » de Britten. M. Zygmunt Estreicher, musicologue, professeur aux Universités de Neuchâtel, Genève et Fribourg, a donné enfin, toujours sous les auspices de la SIMC une conférence d'une hauteur de vues exceptionnelle sur un sujet fort actuel : « La part de la Société dans la création musicale ».

Le dixième Festival d'opéras italiens a remporté un très vif succès. Deux chefs remarquables : Oliviero de Fabritiis et Gianfranco Rivoli ; des interprètes rompus aux problèmes si complexes de l'opéra (phalange internationale de solistes, orchestre et chœur de l'Opéra de Bologne).

« Falstaff » fut la meilleure représentation, par l'unité de la conception, la qualité de la mise en scène,

l'équilibre entre les voix et l'orchestre et surtout par ce juste rebondissement de l'expression qui est la vertu essentielle de ce chef-d'œuvre d'humour burlesque. Mais il convient de relever que l'interprétation de Madame Butterfly » et de la « Force du Destin » a été, dans son ensemble, d'une tenue remarquable.

M. Norbert Dufourcq a donné, en la salle Tissot, une conférence sur la musique à Versailles. On connaît la culture immense et l'intelligence si lucide de ce musicologue éminent dont les travaux font autorité. Il n'est point exagéré de dire qu'il a captivé son auditoire.

L'orchestre symphonique lausannois (OSL) a dû se séparer de Charles Dutoit, appelé à d'importantes fonctions de chef d'orchestre à Berne et à Vienne. André Charlet a été appelé à lui succéder. Ces deux chefs ont dirigé l'OSL dans un concert d'adieu et de bienvenue donné au Théâtre municipal où l'OSL a montré qu'il avait su profiter des qualités si rares de Dutoit ; qu'André Charlet enfin saurait, avec l'autorité qui est la sienne, reprendre en mains le flambeau... Orchestre d'amateurs distingués et de quelques jeunes professionnels, l'OSL est un ensemble extrêmement vivant dont l'enthousiasme est inlassable. Harry Datyner a joué splendidement, à ce concert, le « Concerto en fa mineur » de Chopin.

Datyner était lui aussi le soliste du quatrième concert des orchestres symphoniques suisses organisé par l'Exposition Nationale au Théâtre de Beaulieu. Son interprétation du « Concerto » de Schumann a montré qu'il est aujourd'hui, par la maîtrise de son mécanisme et de son équilibre intérieur, au premier rang des pianistes suisses. Il fut accompagné à la perfection par Jean-Marie Auberson qui dirigeait ce soir-là le Konzertverein der Stadt St Gallen, ensemble auquel il insuffle l'ardeur de la vie. Auberson a donné à cette occasion une mémorable interprétation de la « 2^e Symphonie » de d'Alessandro, qui est le chef-d'œuvre du compositeur grison. J'entendais pour la première fois le jeune chef Armin Jordan qui a dirigé, toujours dans le cadre des concerts de l'Exposition, le Bernischer Orchesterverein. J'ai apprécié sa sensibilité déjà si maîtrisée dans la « première Symphonie » de Brahms, dans le « deuxième Concerto pour violon » d'Arthur Furer (dont l'élan assez laborieux fut défendu avec un grand talent par Ulrich Lehmann) ; dans la « Laupen Suite » dont le début est superbe, mais dont les autres mouvements ne sont point du meilleur Burkhard.

J. P.

Dès son ouverture, la saison lausannoise nous a apporté quelques brillantes soirées. Après l'étréchant « Falstaff » présenté par le chef Oliveiro de Fabritiis et l'Opéra de Bologne avec quelques excellents chanteurs, au premier plan desquels nous citerons Wladimiro Ganzarolli qui tient le rôle du pailleur avec une verve magnifique, après la « Force du destin », d'une qualité honnête, citons le très beau concert de l'Orchestre de la BBC, dans un programme conventionnel où figuraient cependant les « Enigma-Variations » d'Elgar, dirigées avec brio par Dorati, et avec un excellent soliste : le pianiste John Ogdon, qui a fait vivre le « 4^e concerto » de Beetho-

ven d'une poésie intense et délicate. L'orchestre anglais, invité pour la deuxième soirée du Concerts-club, a un relief et une cohésion qui ne nuisent nullement à la variété de ses touches lumineuses, obtenues grâce à des timbres très particuliers — cordes et bois sont, à cet égard, remarquables.

L'Orchestre de la Suisse romande, pour sa part, s'était quasiment transformé en un ensemble d'outre-Atlantique sous la bouillante direction de Charles Münch, lors du deuxième concert d'abonnement. Animé d'une impardonnable fièvre de la vitesse, Charles Münch nous a coupé le souffle tout au long de la soirée, caricaturant notamment les tourments de la « Deuxième symphonie » d'Honegger, et noyant les détails raffinés de « Daphnis et Chloé » (seconde suite) de Ravel en en grossissant l'orchestration : un bien mauvais jour pour cet artiste souvent inspiré.

A l'Orchestre de chambre de Lausanne, Desarzens a révélé quelques extraits de la « Musique pour 7 instruments à cordes » de Rudi Stephan, compositeur allemand mort à 28 ans pendant la guerre de 14, qui s'exprime dans un langage émouvant, caractéristique de recherches parallèles à celles des atonalistes de la première heure, dont on peut dire qu'il annonçait un tempérament de musicien authentique. Au même concert, le pianiste belge Jan Smeterlin, remplaçant Youra Guller, victime d'une fracture de la cheville, a joué le « Concerto en mi » de Chopin dans un style « vieille époque » dont le charme était quelque peu balancé par un excessif souci du détail. L'Orchestre a magnifiquement exécuté la « Symphonie N° 86 » de Haydn. De même, une semaine plus tard, mais cette fois sous l'étonnante direction de Charles Dutoit, il a interprété, au cours d'un concert populaire, la Symphonie « L'horloge » avec une pureté de conception et ligne admirables.

Une charmante séance de musique de chambre a été donnée au Conservatoire par le Quatuor Moeckli, de Bienne, et le brillant clarinetiste Kurt Weber. Ces jeunes artistes ont joué avec pénétration et ferveur les « Quintettes » de Weber et de Brahms, le « 1^{er} Quatuor » de Bartok (1908) témoignant du tempérament et des qualités techniques, profondément mises au service du vivant sentiment musical de chacun des membres de l'ensemble.

Pierre Hugli.

La Chaux-de-Fonds

« Les Voix de la Forêt »

L'œuvre commandée par le Conseil d'Etat neuchâtois au poète Marc Eigeldinger et au compositeur Samuel Ducommun — pour célébrer le 150^e anniversaire de l'entrée (par la petite porte) de Neuchâtel dans la Confédération — est un oratorio profane dont le texte évoque les états d'âme du poète retrouvant, dans la maturité de son âge, les hauts-lieux de son pays : bois des Lattes, chemins printaniers des gorges de l'Areuse, Forêt de l'Ermitage. Ce triptyque, en vers libres, dans lequel le poète

cerne les objets de sa méditation d'images belles et neuves, est encadré de quatre pièces en vers réguliers décrivant les souvenirs de l'auteur, liés à son approche de la terre natale. Ici encore les images abondent, d'un lyrisme très concerté, sans parti-pris d'hermétisme d'ailleurs.

Samuel Ducommun, plaçant ce texte dans la bouche d'un soprano, d'un baryton ou d'un chœur mixte, le commente orchestralement avec une grande richesse expressive, utilisant tour à tour ou simultanément tous les timbres de l'orchestre pour traduire les impressions colorées du poème. Il arrive parfois que les voix du chœur, submergées par le flot orchestral ne laissent plus entendre que des bribes du texte, mais celui-ci brille de tout son éclat dans les soli pour soprano (« Enfance ») et surtout pour baryton (« Solitudes ») que Pierre Mollet, enfant du pays, chanta avec un sens poétique très rare. Relevons encore la maîtrise avec laquelle Samuel Ducommun ordonne les sept parties de l'œuvre, les inscrivant dans des formes classiques : celles du lied ou du rondeau pour les vers réguliers, passacaille pour les « Chemins de l'Areuse », pièce dans laquelle la musique trouve son inspiration la plus originale, l'élan du compositeur débordant d'ailleurs parfois le texte.

Les sociétés chorales de La Chaux-de-Fonds et du Locle fournissent un admirable travail dans une œuvre pleine d'embûches tant au point de vue du rythme qu'à celui de l'intonation ; l'OSR, les solistes : Maria Stader, soprano et Pierre Mollet, baryton, tous concourent au vif succès de ce noble ouvrage. Quant à Robert Faller, il le dirigea avec une maîtrise et un élan magnifiques. Georges Brandt.

Genève

Sous l'impulsion de son président M. Roger Vuataz, le comité du Concours international d'exécution musicale 1964 a procédé à d'importantes réformes d'organisation qui donnèrent un visage nouveau à cette manifestation. La principale, à notre sens, fut de mélanger hommes et femmes pour les épreuves de chant et piano. Ces concours étaient donc mixtes cette année, les concurrents pouvant se présenter jusqu'à l'âge de 32 ans et non plus 30 ans, limite d'âge précédente. Autre initiative intéressante, chaque concurrent pouvait indiquer, lors de l'épreuve éliminatoire, l'œuvre qui lui paraissait la plus favorable à sa réussite.

Il est de coutume d'attendre une « révélation » lors d'un concours international. A cet égard nous pensons d'emblée au premier prix de piano, M. Robert Majek, de nationalité autrichienne, bien que ce jeune artiste soit déjà connu à Genève, puisqu'il a obtenu cette année un premier prix de virtuosité au Conservatoire dans la classe de Louis Hiltbrand.

Le jeu de Robert Majek obéit avant tout à une pensée de grande profondeur, nous sommes loin ici du pianiste brillant au sens extérieur du terme. De plus Majek aborde la musique comme un art sacré, on est tout de suite frappé par l'intensité mystique de

ces interprétations volontairement orientées vers une sorte d'incantation dont les effets envoûtent le public. Bien sûr, il y a un côté paradoxal dans cette nature ardente qui combat la musique plutôt que de s'assimiler à elle, mais peu importe, la personnalité est de rare envergure. La grande qualité de Majek — et peut-être sa faiblesse pour certains — consiste dans l'élaboration d'une esthétique rigoureuse vis-à-vis de l'œuvre. Dans ce cas l'interprétation devient création avec toute la part de responsabilité que cette définition comporte. A une époque où trop souvent les pianistes jouent au « pianiste » il est réconfortant d'entendre un élément qui pense musique en lui restituant son pouvoir expressif, et surtout sa faculté de grandeur.

Autre événement d'importance au début de cette nouvelle saison : le premier « Diarama de la musique contemporaine » de la radio romande. Vaste panorama sur la magie sonore du 20^e siècle, cette manifestation permit de se rendre compte à quel point la situation musicale actuelle était en voie de prendre conscience de ses grandes lignes de force.

En fait, l'éclatement esthétique de la première moitié du siècle semble former un puissant mouvement orienté vers une poétique de l'univers pris en tant que sujet « mobile ». La musique deviendrait-elle sensible au point d'être le monde avec ses crises et ses angoisses ? Des compositeurs comme Guyonnet, Englert, Mariétan ou Penderecki avec son stupéfiant « Stabat Mater » nous répondent oui, et c'est là sans doute la raison d'être d'une nouvelle ère musicale : le reflet combien actif de la pensée contemporaine. Signalons également la composition très réussie de Pierre Métral « Bavardage », opéra de chambre à quatre personnages qui séduit par sa fraîcheur d'inspiration et sa facture de grande homogénéité. Quand verrons-nous « Bavardage » à l'affiche d'une scène romande ?

Dans un autre ordre d'idées — celui de la musique classique — relevons l'excellente présentation de l'intégrale des sonates pour violoncelle et piano de Beethoven, par Paul Burger et Jacqueline Blancard, des interprètes à louer sans restriction sur le plan stylistique. Jean Derbès.

TOUTES LES MUSIQUES DU MONDE

la Musique

les hommes, les instruments, les œuvres



CHEZ TOUS LES LIBRAIRES

COLLECTION IN-QUARTO LAROUSSE

en cours de publication par fascicules

2 volumes sous la direction de Norbert Dufourcq, professeur au Conservatoire national supérieur de Musique.

Du chant grégorien au jazz, de l'Afrique à l'Extrême-Orient, un ouvrage moderne, pratique, conçu à la fois pour le profane (texte imprimé en gros caractères) et pour le spécialiste (texte en petits caractères), qui enregistre toutes les données nouvelles de la Musicologie dans un esprit nouveau.

2 volumes reliés (23 x 30 cm), sous jaquette, 760 pages dont 720 imprimées en deux tons, 40 hors-texte en couleurs, 1000 illustrations en noir, bibliographie et index dans chaque volume.

prix de faveur de souscription

LES LIVRES NOUVEAUX

Jacques Burdet : **La musique dans le pays de Vaud, de 1536 à 1798** (634 p., Payot, Lausanne). — Suzanne Demarquez : **Manuel de Falla** (231 p., Flammarion, Paris). — José Bruyr : **Massenet** (121 p., Eise, Lyon). — André Boll : **L'Opéra** (222 p., Olivier Perrin, Paris). — **La résonance dans les échelles musicales** (299 p., Centre national de la recherche scientifique, Paris). — Jean Dauven : **Le secret de Wagner** (89 p., Nouvelles Editions Latines, Paris).

Un labeur de bénédictin poursuivi pendant une dizaine d'années a permis à Jacques Burdet d'établir un tableau du patrimoine musical du canton de Vaud pendant la période bernoise. Tableau décevant d'un côté parce qu'on doit constater qu'à part Gindron, aucun compositeur de valeur ne naît pendant ces deux siècles et demi, mais panorama combien intéressant quand on se rend compte de l'activité chorale se développant peu à peu dans nos campagnes et nos villes, sans parler du chant religieux qui, en fait, résume souvent notre idéal musical. Un chapitre d'une portée beaucoup plus large traite des concerts de chambre et des récitals donnés dans nos cités, surtout à Lausanne. Jacques Burdet nous y apprend, entre autres, les dates des deux concerts de Mozart à Lausanne, découvertes par hasard dans un carnet de comptes de Salomon de Sévery (15 et 18 septembre 1766), sans pouvoir hélas en révéler le programme. Ce volume est une providence, non seulement pour les musiciens qui y trouveront les premiers signes expliquant le prodigieux réveil musical au XX^e siècle, mais aussi pour les historiens, lesquels en extrairont des thèses perspicaces et des détails pittoresques et sûrs sur la vie politique et sociale de ce temps de contrition morale et spirituelle.

Le volume de Suzanne Demarquez apporte une contribution essentielle à la connaissance de la vie et de l'œuvre de Manuel de Falla. Avec une infinie intuition et une grande honnêteté intellectuelle, elle retrace les étapes du solitaire passionné que fut l'auteur d'« El retablo de Maese Pedro », sur le fond des paysages espagnols, parisiens et argentins. L'homme y apparaît dans toute sa noblesse, l'artiste dans toute son âme et son originalité. Une analyse des œuvres, agréable et point trop technique, ajoute

à ce portrait brossé de main de maître que vient parfaire une étude approfondie de l'ultime ouvrage de de Falla : « L'Atlantida ».

Claude Debussy écrit un jour : « A-t-on entendu dire des jeunes modistes qu'elles fredonnaient la Passion selon saint Matthieu ? Je ne crois pas. Tandis que tout le monde sait qu'elles s'éveillent le matin en chantant « Manon » ou « Werther ». Qu'on ne s'y trompe pas : c'est là une gloire charmante... » C'est cette gloire que José Bruyr s'est attaché, dans un petit livre brillant, à faire revivre dans son cadre sentimental et artistique. Bruyr est un poète, on le sait, il s'est trouvé à l'aise pour décrire les vertus un peu fanées de Massenet, ce poète de l'amour, sans lequel, on l'oublie trop, toute une partie de la musique française serait autre chose.

« Le théâtre lyrique », écrit André Boll dans son remarquable volume sur « L'Opéra », « ne devrait satisfaire ni l'amateur de théâtre de musique et pourtant, depuis son éclosion, son histoire est marquée de chefs-d'œuvre qui ont obtenu et conservé l'adhésion d'un immense public. » L'auteur nous administre la preuve de ce jugement en examinant les grandes étapes de l'opéra de Monteverdi à Debussy, Richard Strauss et les modernes, en passant par les géants Verdi et Wagner. Mais ce qui me semble compter au premier chef, c'est l'étude systématique qu'il fait de l'évolution inquiétante des livrets d'opéra. Francis Poulenc me disait un jour : « La plus grande difficulté pour un compositeur d'opéra, c'est de trouver un librettiste ! » Et j'entendis l'auteur des « Dialogues des Carmélites » poser à Menotti cette question insidieuse et malveillante : « Ne pourriez-vous pas me fournir un livret ? » La mise en scène requiert aussi l'attention d'André Boll, qui rend en passant hommage à notre grand compatriote méconnu, Adolphe Appia. Ce livre, agréablement illustré, fourmille d'aperçus nouveaux, il instruit, il passionne, il jette des jalons sur la route de l'avenir d'un genre loin d'être épuisé comme le croient trop d'esprits obnubilés par la musique pure.

Dans le rayon musicologique, notons la publication des communications présentées au colloque organisé par le Centre national de la recherche scientifique à Paris, sur ce sujet : « La résonance dans les échelles musicales ». Parmi les exposés dont l'étude dépasse le cadre de cette chronique, relevons ceux dus à Jacques Chailley, Alain Daniélou, André Schaeffner, Dénès Bartha (La musique de Bartok), ainsi que la communication consacrée par Constantin Regamey (seul Suisse invité) aux « Théories de l'harmonie moderne ».

Quant au « Secret de Wagner », de Jean Dauven, je croyais y découvrir une suite constructive au récent ouvrage du même auteur, « La gamme mystique de Wagner ». Au contraire et bien que j'y sois cité comme un des musiciens ayant exprimé une opinion favorable sur ce volume, je confesse déceler dans ce second libelle trop souvent des théories hasardeuses et des idées problématiques. Puis-je exprimer le regret que cet opuscule ait tourné au pamphlet et que la manière adoptée par Jean Dauven d'attaquer nos excellents confrères Marc Pincherle et José Bruyr, qui avaient le malheur de contester ses arguments, ait pris un tour parfaitement déplorable. Pierre Meylan.

Haute fidélité + Stéréo = l'orchestre chez soi

Demandez documentation gratuite à

RAUBER
S.A.

Département Haute-Fidélité
Montreux, av. des Alpes 27

●
COURRIER SUISSE DU DISQUE

L'ÉVÈNEMENT

Johannes Brahms interprété par Herbert von Karajan et l'Orchestre philharmonique de Berlin. — Requiem allemand — Variations sur un thème de Haydn. — (Deutsche Gramophon Gesellschaft). — 2 × 30 cm. 33 T. Requiem : face 1 : 26 mn., 30 s. ; face 2 : 26 mn. ; face 3 : 25 mn. Variations : 18 mn.

De la monumentale « intégrale » symphonique de Brahms que Karajan a récemment enregistré sur sept microsillons, nous extrayons les deux disques comprenant le « Requiem allemand » et les « Variations sur un thème de Haydn ». Comptant assurément parmi les plus parfaites réussites de Brahms, ces œuvres donnent deux reflets attachants de son art : la générosité, l'intériorité, la fervente humanité, la délicatesse et la majesté dans le « Requiem » ; le brio, l'étonnant génie orchestral, la mélancolie l'ironie néo-classique, quoique parfaitement intégrée à une veine romantique allemande, dans les « Variations ». — **L'interprétation.** Ce qui est attachant chez Karajan, c'est son mépris délibéré pour tout effet étranger à l'esprit de l'œuvre. D'où ces exécutions directement nourries à la substance même du génie de Brahms, selon une constante vivification des données du style traditionnel. Dans le « Requiem », cette intériorisation surprendra peut-être ceux qui auront été bouleversés par la direction passionnée de Klemperer, par exemple. On ne pénètre réellement dans ce monde décané qu'après plusieurs auditions attentives. La très grande classe de tous les interprètes — Gundula Janowitz, soprano, Eberhard Waechter, baryton, le Wiener Singverein et l'Orchestre philharmonique de Berlin — confère à cette réalisation un relief exceptionnel. — **Caractéristiques techniques.** Prise de son claire, un peu sèche dans les « Variations », curieusement analytique dans le « Requiem », où la fusion de certaines masses chorales et orchestrales n'a pas été assez recherchée. (Ces réserves ne s'adressent pas à la contre-partie stéréophonique de cet enregistrement.) A part cela, la qualité sonore est admirable, et le pressage impeccable.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Musique baroque tchèque pour Noël : Musique de Noël d'Adam Michna et Missa pastoralis de Frantisek Xaver Brixi. — (Supraphon SUA 10451) — 30 cm. 33 T. Face 1 : 21 mn. ; face 2 : 25 mn.

La découverte de ces deux éclatants témoignages du précieux passé musical de la Bohême réserve maintes agréables surprises. Adam Vaclav Michna (1600-1676), organiste au collège des Jésuites de Jindrichuv, s'exprime dans un langage émouvant et simple, qui n'est pas sans analogies avec la douceur et la ferveur de Praetorius. Tout aussi inspiré, quoique plus apprêté et plus construit, le style de Frantisek Xaver Brixi (1732-1771) a une saveur et un relief qui l'apparentent à l'écriture de son grand contemporain Haydn, tout en gardant une originalité et une profondeur rares, à cette époque, chez ce qu'il est convenu d'appeler les « petits maîtres ». — **L'interprétation.** Ce disque révèle aussi d'excellents musiciens, parmi lesquels nous nous contenterons de citer les chefs Miroslav Venhoda, à la tête de divers spécialistes de la musique ancienne, et Josef Veselka dirigeant de superbes solistes et l'Orchestre symphonique de Prague. — **Qualités techniques** remarquables.

BEL CANTO

Bruno Prevedi chante de grands airs italiens (Decca Mono LXT 6114 ou stéréo SXL 6114). — 30 cm. 33 T. Face 1 : 19 mn. ; face 2 : 18 mn.

Œuvres et interprétations. Ce disque étant d'avantage destiné à faire valoir les mérites du baryton de Mantoue Prevedi qu'à faire connaître les morceaux d'un répertoire particulier, nous traitons de ces deux questions dans le même paragraphe. On a pu admirer la superbe voix de Bruno Prevedi, notamment lors du dernier Festival lausannois d'opéras italiens, où il tenait le rôle de Don Alvaro, dans la « Force du destin ». D'une verve chaleureuse, dramatique, aux intonations belles et justes, Bruno Prevedi compte en effet parmi les meilleurs barytons lyriques de notre époque — encore que ses grandes possibilités lui permettent de chanter les airs héroï-

ques. Son organe richement timbré fait merveille dans les airs finement caractérisés de Puccini (« Tosca » : air de Cavaradossi au 1 ; « Madame Butterfly » : air de Pinkerton, acte 2 scène 2 ; « La fanciulla del West », air de Johnson au 3 ; « Turandot », airs de Calaf au 1 et au 3). Bruno Prevedi campe d'autre part avec puissance le personnage d'André Chénier, de Giordano, avec tempérament celui de Manrico dans le troisième acte du « Trouvère », avec passion le rôle d'Alvaro (troisième acte de « La force du destin »). Le vérisme de Giordano (« Fedora », air de Loris au 2) et de Mascagni (air de Turiddu, « Mamma », dans la « Cavalleria ») lui convient enfin parfaitement. L'orchestre du Covent Garden, dirigé avec finesse par Edward Jones, se révèle un accompagnateur de grande classe. — **Qualités techniques** bien faites pour mettre en valeur la voix, tout en réservant une clarté acoustique remarquable aux détails de l'orchestration.

RÉPERTOIRE CLASSIQUE

Claude et Pierre Monteux interprètent Mozart, Bach et Gluck avec le London Symphony Orchestra (Decca Mono LXT 6112). — 30 cm. 33 T. Face 1 : 21 mn. ; face 2 : 30 mn.

Les œuvres. Trois partitions bien connues du répertoire pour flûte et orchestre sont présentées dans ce disque : le tendre et enjoué « Concerto en ré » KV 314 (1778) de Mozart (transcription par l'auteur du Concerto pour hautbois en do KV 314 a) ; la majestueuse et noble « Suite en si mineur » N° 2 de Bach, aux accents presque pathétiques, et le charmant « Ballet des ombres heureuses d'Orphée » de Gluck. — **L'interprétation.** Ces enregistrements où collaborent un père et un fils tous deux remarquables musiciens sont d'autant plus émouvants qu'ils constituent l'un des tous derniers témoignages musicaux de Pierre Monteux, mort il y a quelques mois. L'art du chef français, extraordinaire de vie, de raffinement, — si original dans l'orchestration de Bach, si tendrement subtil chez Mozart, au style élégant, aux allusions impalpables chez Gluck — triomphe dans ce disque avec un orchestre aux remarquables qualités de timbres. Le flûtiste Claude Monteux, qui a déjà fait une brillante carrière, principalement dans les pays anglo-saxons, a assurément hérité de la subtilité de son père. Son phrasé a une finesse et une intelligence rares. Le son, aux nuances infinies, d'une couleur très élégante, est d'une grande beauté. — **Prise de son, gravure et pressage** remarquables : une atmosphère convenant bien à la musique du XVIII^e siècle.

POUR LES ENFANTS

« La joie est la clef du bonheur ». **Disque d'Albert Jeanneret interprété par une équipe d'enfants.** — Philips 17 cm. 45 T. — Medium 432 975 BE.

Composée de quatre petits sketches récités, chantés, sifflés, joués, ponctués par des commentaires de percussion les plus divers, ainsi que par un violon, cette réalisation effectuée par M. Albert Jeanneret, instituteur, plein d'idées, frère de l'architecte Le Corbusier, témoigne du plaisir qu'ont dû prendre ses jeunes interprètes, plaisir qui sera sans doute partagé par leurs petits auditeurs.

Conservatoire
de musique
de Neuchâtel

Subventionné par l'Etat et la ville de Neuchâtel. Classes de professionnels et d'amateurs. Entrée en tout temps. — Faubourg de l'Hôpital 106. — Direction : Roger Boss.

Echos et nouvelles du monde musical

(suite de la page 16)

Sibelius 2e Symphonie en ré op. 43. Par Lorin Maazel et l'Orchestre philharmonique de Vienne (Decca Mono LXT 6125). — 30 cm. 33 T. Face 1 : 23 mm. ; face 2 : 20 mm.

L'œuvre. La deuxième symphonie du compositeur finlandais Jean Sibelius (1865-1957) est l'un des ouvrages les plus clairs et les plus brillants de ce musicien sombre et peu passionné. C'est un chef-d'œuvre de l'orchestration, où les influences de Beethoven, de Brahms, de Bruckner et de Tchaïkovsky se manifestent à travers une conception symphonique originale et grandiose. Etant sans doute moins typiquement scandinave que la majorité des autres ouvrages symphoniques de Sibelius, la « 2^e symphonie » peut constituer une excellente approche de l'art de ce grand compositeur, qu'on a nommé à juste titre « le dernier grand symphoniste romantique ». — **L'interprétation.** Présentant peut-être moins de sensibilité et de frémissements que l'enregistrement de cette même œuvre par Ansermet et l'OSR, également sur Decca, l'interprétation de Lorin Maazel, conduisant avec une suprême intelligence le magnifique Orchestre philharmonique de Vienne, est d'un abord plus facile, car la clarté de l'exposé, les lignes et la structure extraordinairement travaillées nous font entrer de plain pied dans cet univers si étrange pour les Latins. La direction de Maazel a en outre beaucoup de panache ; le jeune chef américain sait se servir avec aisance des effets orchestraux particulièrement raffinés de la partition. C'est une très belle exécution. — **Qualités techniques** éblouissantes de clarté, d'ampleur, de finesse dans la prise de son. Pressage excellent.

Serge Prokofiev : Concerto No 2 pour piano et orchestre, par Dagmar Baloghova et l'Orchestre philharmonique tchèque dirigé par Karel Ancerl. — (Supraphon SUA 10551) — 30 cm. 33 T. Face 1 : 15 mm. ; face 2 : 19 mm.

L'œuvre. Écrit en 1913, le « Concerto pour piano N° 2 » de Prokofiev constitue un éclatant témoignage du style audacieux, plein d'aisance et de trouvailles insolites de l'auteur de la « Suite scythe ». Formé de quatre mouvements, ce « Concerto » explose de touches expressives et instrumentales, dans un climat fortement caractérisé selon chaque partie : ample, touffu et intérieur dans l'« Andantino-Allegretto » initial, suivi d'un « Scherzo vivace »-fusée, d'un inquiétant et burlesque « Intermezzo allegro moderato », le « Finale allegro tempestoso » étant à la fois lyrique et ironique. — **L'interprétation.** La jeune pianiste slovaque Dagmar Baloghova manifeste un tempérament de feu dans la partie solistique. Son toucher carré et énergique, son sens de la pulsation et du timbre sont surprenants, la puissance de son jeu étant telle qu'on pourrait même désirer parfois davantage de douceur. A la tête de son Orchestre de la Philharmonie de Prague, Karel Ancerl dirige avec un nerf et un sens des couleurs convenant excellemment au climat très russe du Concerto. — **Caractéristiques techniques.** La prise de son a le mérite de marier parfaitement les parties solistique et orchestrale, dans un dialogue au ton varié qui est subtilement rendu. Signalons le léger défaut de justesse du piano (dans l'aigu) au dernier mouvement, qui ne choque guère dans ce généreux flux harmonique.

Au début d'octobre 1964 est mort, à l'âge de 51 ans, Frank Guibat, régisseur musical à Radio-Lausanne. Chanteur, directeur pendant longtemps du Chœur de la Radio de Lausanne, Frank Guibat s'est intéressé au folklore musical des enfants. Dans les « Comptines de langue française » (Seghers, Paris, 1961), il avait publié un essai remarqué sur « Mélodie et rythme des comptines ». C'est un bon musicien qui disparaît, que les épreuves de la vie n'avaient pas épargné.

Les Cinq poèmes pour chœur mixte de Constantin Regamey, sur des strophes de Jean Tardieu, ont remporté un immense succès au Festival de Varsovie. Ils figurent au programme d'un prochain concert de la SIMC de Lausanne. Rappelons que deux de ces poèmes avaient été créés à Lausanne, par le Chœur mixte de Radio-Lausanne, lors du concert du 15^e anniversaire des « Feuilles Musicales ».

Le Conseil suisse de la Musique a été finalement créé à Berne le 14 novembre. Sa présidence a été confiée à M. Constantin Regamey, président de l'AMS, et son secrétariat au secrétaire général de la même association, M. Jean Henneberger.

A Bruxelles est créée le 9 décembre « Microphonie » de K. Stockhausen, lors d'un concert consacré à ce compositeur et qui comprend aussi « Kontakte » et « Klavierstück ». Solistes : les frères Kontarsky, pianistes, Christoff Caschel, batterie, Jaap Stek et le Quintette Danzi.

Pendant la saison 1964-65, 42 œuvres d'auteurs suisses seront jouées en Allemagne par 71 orchestres : Arthur Honegger 16 auditions, Frank Martin 11, Liebermann 4, Sutermeister 3, Huber 2, Kelterborn, Schibler, Vuataz, Wyttenbach, C. Beck, Wildberger, chacun une. Cette nomenclature ne comprend ni les opéras ni les auditions radiophoniques. On doit constater une fois de plus l'absence regrettable de grands noms de la musique suisse comme Burkhard et Schoeck. A part Milhaud, Poulenc, et Messiaen, l'école française moderne n'est pas mieux représentée. A signaler, outre les nombreuses auditions de Stravinsky, Bartok, Hindemith, un assez grand nombre d'auditions de Schönberg et Lutoslawski. De Stravinsky, « Renard » sera donné une fois, « Les Noces » deux fois et une fois « L'Histoire du Soldat ».

Le cours de musique et les concerts organisés à Saint-Prex (Vaud) en août-septembre derniers par Denise Bidal et le trio Schneeberger ont remporté des succès flatteurs. Le trio Bidal-Schneeberger-Looser a été invité par l'association « Pour l'Art » à donner un concert le 10 décembre dans le cadre de ses séances par abonnement, à la Maison Pulliérane.

Plusieurs artistes suisses se sont fait applaudir en France : Ernest Haefliger a été soliste dans la 9^e Symphonie de Beethoven donnée le 31 octobre à Paris par la Société des Concerts sous la direction de Cluytens. Eric Tappy a participé, le 31 octobre et le 1^{er} novembre, à un spectacle lyrique, donné à l'Opéra de Marseille, comprenant « La nymphe fidèle », de Vivaldi qu'accompagnaient, si l'on peut dire, « Les Mamelles de Tirésias » de Poulenc. Quant à l'Opéra de Paris, il projette en janvier 1965, avec des chorégraphies nouvelles de M. Béjart, « Le Sacre du Printemps », « Les Noces » et « Renard » de Stravinsky-Ramuz.

Pour le deuxième concours international de musique de ballet organisé par la Ville de Genève et Radio-Genève, les compositeurs devront adresser leur partition jusqu'au 1^{er} février 1965. Durée de l'œuvre : entre 20 et 40 minutes. Premier prix unique de 10 000 francs suisses. Si celui-ci n'est pas décerné, le jury peut décerner deux seconds prix de 4000 francs ou un second prix de 4000 francs et un troisième de 3000 francs.

Notre collaborateur Ivo Supicic a obtenu son doctorat en Sorbonne avec une thèse intitulée : « Eléments de sociologie musicale ».

Le prochain concours Chopin aura lieu à Varsovie du 22 février au 13 mars 1965.

A Bruxelles, Nikita Magaloff joue le 17 février 1965 le 2^e Concerto de Brahms et « Cracovia », rondo de Chopin, avec la Philharmonie de Bruxelles. Le 25 du même mois, l'Orchestre de chambre de Zurich, direction De Stoutz, donnera un concert Bach, et le 28, l'organiste Lionel Rogg un concert d'orgue. Le 13 décembre 1964, à Bruxelles également, l'Orchestre symphonique et le Chœur de la Radio Belge donnent, sous la direction de P. Boulez : 1^{re} et 2^e Cantates de Webern ; Doubles, de Boulez ; Le Roi des Etoiles, de Stravinsky ; Cantata profana, de Bartok.

L'examen pour le prix de l'AMS pour de jeunes solistes de moins de 30 ans aura lieu le 8 février à Berne. L'AMS et la fondation Kiefer-Hablutzel décerneront au printemps 1965 des bourses d'études à de jeunes musiciens suisses, avec examens les 6, 7, 8 février à Berne.

Le manuscrit original de la Sonate pour piano en fa mineur de Brahms a été acheté 41 000 DM à Marbourg. Le manuscrit de la cantate de Brahms « Zwei Geliebte, treu verbunden » a été acquis par un collectionneur zuricois pour 8100 DM, tandis que la partition de l'Ouverture N° 2 en ut majeur, op. 170, de Schubert, s'élevait à 17 000 DM. Un billet de Beethoven d'une longueur de 10 lignes a fait, dans la même vente, 7700 DM !

Une nouvelle édition des œuvres complètes de Schumann est en préparation auprès des Editions Breitkopf & Haertel, à Wiesbaden.

Un concours pour les jeunes interprètes de la musique contemporaine aura lieu du 1^{er} au 11 mars à Utrecht. Limite d'âge : 35 ans. Inscription jusqu'au 31 décembre 1964. Chaque candidat doit pouvoir exécuter 6 œuvres d'une durée totale de 60 minutes, dont 2 de compositeurs hollandais. Adresse : Stichting Donemus, Amsterdam. Cinq prix de 375 à 3000 fl.

Les compositions destinées au Prix de Composition Prince Rainier III de Monaco doivent être adressées avant le 1^{er} avril 1965 au Service des Archives, Palais de Monaco.

Le groupe d'avant-garde Fuxus a donné, le 13 novembre, à Scheveningue (Hollande) un concert au programme significatif : « Œuvre pour violon, contrebasse et encaustique », « Musique pour papier d'emballage », « Pièces pour 40 réveille-matin », « Concerto pour soprano et bonbons contre la toux ». Quant à Maurice Jarre, il prépare en secret une musique de scène pour « Week-end à Zuydcoote » (au fond pas très loin de Scheveningue), comédie d'Henri Verneuil, qui comprendra entre autres un « Concerto pour pianos punaisés et orchestre ».

Pour son 75^e anniversaire, en 1966, la « Cécilienne », société de chant de La Chaux-de-Fonds, a commandé au compositeur lyonnais Joseph Reveyron une cantate de circonstance.

CHARLES MINGUS

LE JAZZ

« Une grande partie de ma musique m'est venue de l'église. »

La récente venue en Europe de Charles Mingus constitue l'un des événements majeurs de l'activité jazzistique sur le vieux continent, ce semestre.

Né en 1922 à Negales, dans l'Arizona, Mingus apprit tout d'abord la flûte et le trombone. Il étudia ensuite le violoncelle, qu'il abandonna pour la contrebasse lorsqu'il entra dans l'orchestre d'étudiants de la **Jordan High School**. Sous la direction d'un musicien de l'Orchestre philharmonique de New-York, il travailla la contrebasse avec une telle dévotion qu'il acquiert bientôt la virtuosité qui fit de lui un des bassistes de jazz les plus accomplis. « Je m'étais entraîné sans arrêt aux choses les plus dures, disait-il. On utilise rarement le troisième doigt, aussi l'utilisais-je tout le temps. Toutefois, pendant assez longtemps, je me suis consacré à la vitesse et à la technique en les considérant comme une fin en elles-mêmes. J'étais conscient de chaque note que je jouais. »

A 19 ans, Charles Mingus accompagnait Louis Armstrong. De 1946 à 48, il joue chez Lionel Hampton, avec qui il enregistre sa première composition, « Mingus Fingers ». En 1953, il se produit avec Charlie Parker et Dizzy Gillespie au Massey Hall de Toronto. Ce concert fut enregistré, ce qui nous permet de mesurer le talent qu'avait Mingus à l'époque (Voir, par exemple, « Hot House », VOGUE LD 502-30). Il possédait déjà toutes ses qualités actuelles : attaques incisives, justesse infaillible, précision, invention, **swing**.

Avec Ray Brown, Mingus est le meilleur bassiste de ces dernières années ; mais il y a entre eux la même différence qu'entre Bud Powell et Thelonius Monk, en ce sens que Monk et Mingus sont aussi compositeurs, tandis que Brown et Powell sont principalement instrumentistes, l'un bassiste, l'autre pianiste. En effet (c'était un besoin), Mingus a toujours composé. La musique européenne l'a intéressé un certain temps, mais il se rendit vite compte que sa sensibilité l'orientait ailleurs.

Ayant joué dans sa jeunesse à l'église, en trio avec ses deux sœurs, il était resté marqué par la musique religieuse. Toute sa conception musicale dérive du negro spiritual, du gospel et du blues. Mais il exploite ces formes d'une autre manière que les **soulmen***. La transe, la colère, la révolte, mais aussi la tendresse et la nostalgie emplissent la musique de cet artiste, qui exprime les souffrances de sa race. « Je ne peux jouer ce thème sans penser aux préjugés, à la haine, à la persécution et à tout ce que cela a d'odieux », déclara-t-il à propos de « Haitian fight song » (« Pithecanthropus erectus », ATLANTIC 332 023).

Dans ses compositions, Mingus ne craint pas d'utiliser aussi ces bruits instrumentaux ou vocaux dont Jean Clouzot dit un jour qu'ils n'étaient pas « une fin en soi, un exercice de style plus ou moins gratuit, mais une porte ouverte, un moyen d'augmenter la force de persuasion du discours ». Un des disques dans lequel est élaborée la synthèse de l'art mingusien est « Blues and Roots » (ATLANTIC 1305). Entouré de musiciens excellents, faisant partie de son « workshop » depuis des années, Mingus a pu prouver que le puisement dans les racines originelles suscite des œuvres donnant moins que certains concertinos « for jazz quartett and orchestra » l'impression de déjà-entendu.

Dans « Wednesday night prayer meeting », la tension émotionnelle atteint à la fureur, à cette transe religieuse avec laquelle les Noirs semblent se protéger de l'enfer ségrégationniste. A travers des pièces telles que « What love » et « Fables of Faubus » (CANDID 8005), Mingus renouvelle l'écriture et l'improvisation à petit orchestre ; et puis, avec « Fables of Faubus », il nous conduit dans un monde surréaliste, fantastique, évoquant les « Propriétés dévastées » de Tanguy ou les « Peintures métaphysiques » de Chirico.

L'évolution de son art dans la tradition, l'expression du délire, de la désespérance d'une race opprimée : c'est Charles Mingus.

par Olivier Châtelain.

* « Soulmen », musiciens appartenant à une école pratiquant un blues évolué, empreint des apports du bop (par exemple, le pianiste Bobby Timmons, le saxo-alto Adderley).



Maison spécialisée

Place St-François 6 Lausanne

150 ans de services avisés
ont fait notre réputation

Foetisch
frères
S. A.

Lausanne, Grand-Pont 2 bis
Succursale à Vevey

Musique - Instruments - Radio
Télévision - Disques - Pianos
Electrophones - Amplification

Salon
du
Grand-Chêne

Le spécialiste de la coupe Hardy
Traitement « Steiner »
contre les cheveux gras

Sur rendez-vous - Tél. 22 27 92

N. Ughetti

NOUVEAUTÉS

Disques classiques
30 cm. LP

Beethoven :

Fidello (opéra complet). Birgit Nilsson. — James Mc Cracken. — Tom Krause. — Hermann Prey, etc. — Chœur de l'Opéra Vienne. — Orchestre philharmonique de Vienne. — Direction : Lorin Maazel.

mono MET 272/3
stéréo SET 272/3

R. Strauss :

Mort et transfiguration, op. 24 Don Juan, (Poème symphonique). — Orchestre philharmonique de Vienne. — Direction Lorin Maazel.

mono LXT 6134

Pas de Deux. — Minkus : Paquita. — Drigo : Esmeralda. — Auber : Pas classique. — Halsted : Flower Festival at Genzano. — Drigo : Le Corsaire. — Orchestre symphonique de Londres. — Direction : Richard Bonynge.

mono LXT 6137
stéréo SXL 6137

Grieg :

Concerto pour piano et orchestre, la mineur, op. 16. Musique de « Peer Gynt ». — Orchestre philharmonique d'Oslo. — Kjell Baekkelund, piano. — Direction : Odd Gruner-Hegge.

mono VIC 1067

Musique française :

Ravel : Valses nobles et sentimentales, La vallée des cloches. — Poulenc : Mouvements perpétuels, Intermezzo en la bémol, Intermezzo No 2 en ré bémol. — Fauré : Nocturne, op. 33, 3. — Chabrier : Dix pièces pittoresques. — Artur Rubinstein, piano.

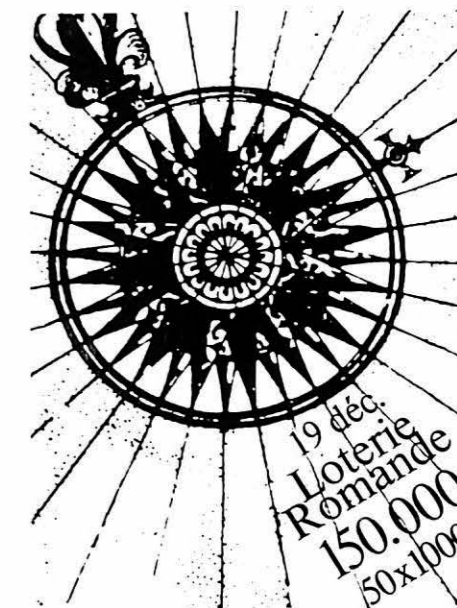
mono 635.024

DECCA



RCA VICTOR

En vente chez tous les bons disquaires.



Secrétariat cantonal vaudois
Place Bel-Air 4, Lausanne
Chèques postaux 10 - 7500

Ecole municipale
de musique et
Conservatoire de Bienne

Subventionnés par la Ville de Bienne et l'Etat de Berne. Wilhelm Arbenz-Chenot, Directeur. Diplômes d'enseignement et de virtuosité, reconnus par la Ville et l'Etat. Enseignement en français et en allemand. Renseignements au secrétariat :

Bienne, Ring 12, ☎ 2 47 47

BAR A DISQUES



Terreaux 16
Tél. 23 55 27
Lausanne

Avec ou sans caféine ?



Quel café ! un régal et pourtant sans caféine. Cela vous étonne qu'il ait un vrai goût de café ?



Pourquoi pas. La caféine n'a ni goût ni odeur. C'est la torréfaction qui donne au café son arôme.



Si l'on prend la précaution de décaféiner les grains de café avant de les griller, ils gardent tout leur arôme.



Oui, décaféiner d'abord, griller ensuite, c'est ainsi que procèdent les spécialistes de Nestlé pour éviter de dénaturer l'arôme délicat du café.



Alors faites comme moi, prenez du Nescafé sans caféine, Nescafé étiquette rouge. Si vous êtes amateur de bon café, il vous plaira.



Nescafé étiquette rouge, un excellent café!



NESCAFÉ
CAFÉ SOLUBLE ETIQUETTE ROUGE

sans caféine

