MARCEL SÉNÉCHAUD

CONCERTS SYMPHONIQUES

MARGUERAT

Copyright by Editions Jean Marguerat, Lausanne, 1947

CONCERTS
SYMPHONIQUES

Du même auteur :

LE RÉPERTOIRE LYRIQUE

Guide pratique des amateurs de théâtre, de musique, de disques et de radio.
Ouvrage officiellement adopté par l'Association professionnelle des maîtres de chant français.

(Payot, Lausanne.)

MARCEL SÉNÉCHAUD

CONCERTS SYMPHONIQUES

Symphonies, Oratorios, Suites
Concertos et Poèmes symphoniques

Guide à l'usage des amateurs de musique,
de disques et de radio, avec une étude sur
l'Orchestre symphonique
et un Lexique des termes usités en musique

MARGUERAT

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 1111
C/4/223
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
sygn. 1111
akc. 67/1879

INTRODUCTION

Cet ouvrage s'adresse essentiellement aux amateurs de musique symphonique qui fréquentent les concerts ou écoutent les auditions par radio. Mais il est susceptible, espérons-nous, de rendre également service aux professionnels de la musique.

Chaque composition figure avec ses dates d'achèvement ou de publication, ainsi que de première audition publique. La formation de l'orchestre est précisée, ainsi que la durée d'exécution. Viennent encore : l'indication des mouvements, l'analyse de la pièce, son « argument » si c'est un poème symphonique, et des commentaires généralement empruntés à des études critiques spécialisées, dont les auteurs sont cités dans le texte ou à la fin du volume. Si les guillemets n'ont pas toujours été mis, c'est afin de ne point désobliger ceux d'entre eux dont les appréciations ont dû être écourtées.

Le choix des œuvres a fait l'objet d'un grand soin, afin que le répertoire le plus étendu figure dans cet ouvrage, et spécialement les compositions modernes qui ont obtenu accès ces dernières années aux programmes des concerts et de la radio internationale.

Le lexique que l'on trouvera à la suite du dictionnaire des œuvres donne, à côté de la définition des termes spéciaux utilisés dans le volume, quelques indications supplémentaires se rapportant au sujet envisagé. En complément, figurent les textes liturgiques latins fréquemment mis en musique, avec leur traduction française parallèle.

Quant au chapitre liminaire consacré à l'orchestre symphonique, son but est d'initier le néophyte à la connaissance de l'ensemble instrumental classique et moderne.

L'auteur tient à remercier ici les éditeurs, lesquels ont tous mis beaucoup de complaisance à faciliter ses recherches, ainsi que les musiciens qui l'ont assisté de leur aide ou de leurs précieux conseils.

MARCEL SÉNÉCHAUD.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

Contrairement à ce qu'imagine le profane, la composition de l'orchestre symphonique (c'est-à-dire celui qui est apte à jouer des Symphonies ou des Poèmes symphoniques) n'est pas chose fixe. Ou plutôt, elle ne l'est que pour une œuvre déterminée. Ainsi la *Symphonie en Sol Mineur* de Mozart exige un ensemble instrumental un peu différent de celui qui est nécessaire à l'exécution de la *Septième Symphonie* de Beethoven, et plus encore de *Daphnis et Chloé* ou du *Sacre du Printemps*.

Tel n'a pas toujours été le cas. Dans les débuts de la musique d'ensemble instrumentale — soit au moment où la *Sonate*, œuvre destinée à « sonner » aux instruments, s'opposa à la *Cantate*, qui était dévolue à l'exécution vocale — l'emploi d'un timbre ou d'un autre dépendait surtout des disponibilités locales d'exécution.

Longtemps, cette pratique subsista pour les accompagnements (notés alors selon le système de la « basse chiffrée »), indifféremment réalisés à l'orgue, aux instruments graves à cordes ou au clavecin.

A partir du temps de Haydn et de Mozart, le développement de la technique instrumentale permit la constitution d'ensembles fixes où figurèrent toujours, par effet naturel de sélection, les représentants les plus parfaits de chaque famille instrumentale.

Ce principe demeure encore appliqué. Toutefois, remarquons qu'en dépit de l'ingéniosité des facteurs, rares sont, depuis l'époque classique, les nouveaux instruments qui accédèrent à l'orchestre : seul en réalité le célesta * (inventé par Mustel) y a fait figure de véritable nouveauté.

La base de l'orchestre symphonique a toujours été le groupe des instruments à cordes, dit Quatuor ou Quintette d'orchestre. Il comprend généralement deux parties distinctes de violons (désignées par les termes de « premiers » et « seconds violons », une d'altos (instruments de tessiture intermédiaire entre le violon et le violoncelle et d'un timbre plus mat), une de violoncelles et une de contrebasses.

Ce groupe est composé à la façon des chœurs, chaque partie demeurant multipliable à volonté. Ainsi, l'on compte généralement 10 à 12 « premiers violons », 8 à 10 « seconds violons », 6 à 8 altos, autant de violoncelles et 4 ou 5 contrebasses,

selon l'importance des groupes opposés et... les possibilités budgétaires ! Ces proportions étant relatives entre elles, il est possible de juger *grosso modo* de l'importance numérique d'un orchestre en relevant simplement le nombre de contrebasses.

Les autres groupes sont solistiques, c'est-à-dire que chaque partie n'est jamais redoublée. A l'époque de Haydn et de Mozart, les flûtes, hautbois et bassons figuraient à 2 exemplaires seulement (c'est ce que l'on désigne par l'appellation : « les bois par deux ») tandis que, postérieurement, on utilisa souvent les bois « par trois » et même « par quatre », très exceptionnellement « par cinq ».

Le groupe des cuivres, représenté primitivement par 2 cors, 1 ou 2 trompettes et 3 trombones, comprend le plus souvent aujourd'hui 4 cors, 2 ou 3 trompettes, 3 trombones et 1 tuba basse pour compléter l'ensemble.

Quant à la batterie, constituée à l'origine par une seule paire de timbales, elle s'est enrichie ensuite de divers tambours (grosse caisse et caisse claire), des cymbales, des castagnettes et autres instruments « pittoresques », du piano, (admis parfois comme instrument à percussion) et du célesta. Les harpes sont à considérer à part : leur emploi à l'orchestre est d'ailleurs épisodique.

Le plus gros avantage acquis par l'introduction des « bois par trois » et « par quatre » fut la possibilité d'écrire un accord à trois ou quatre sons dans un même timbre. Cependant, comme l'étendue des instruments de ce groupe n'est pas très grande, il fallut souvent adopter, dans chaque famille, un troisième instrument, d'une tessiture plus élevée ou plus grave, permettant d'allonger suffisamment l'échelle des sons utilisables. Ainsi, aux deux flûtes primitives, ce fut une petite flûte aiguë (dite aussi piccolo) qui compléta le groupe « à trois » ; chez les hautbois, le cor anglais (qui est un hautbois grave), lequel enrichit au surplus la sonorité d'un coloris très particulier. Aux clarinettes s'ajouta la clarinette basse, et aux bassons, le contrebasson.

Chez les cuivres, les cors possèdent une étendue suffisante pour être écrits à quatre parties sans encombrement ; quant aux trompettes, leur emploi « à trois » ou « à quatre » entraîne généralement l'adoption d'une trompette basse.

La famille des trombones comprend d'habitude trois parties, distribuées aux trombones alto et ténor. Le trombone basse, très pénible à jouer, est remplacé la plupart du temps par un 2e trombone ténor, voire par un tuba basse. Ce dernier instrument, seul représentant à l'orchestre d'une famille abondamment répandue dans les fanfares et harmonies, complète le groupe des trombones à la basse, mais il est presque toujours noté à part.

Il n'est naturellement pas possible, dans le cadre d'un exposé aussi élémentaire, d'entrer dans les particularités de ces différents groupes et de leurs combinaisons. L'amateur curieux d'être plus complètement renseigné consultera avec profit un des grands traités d'instrumentation : Gevaert, Rimsky-Korsakow, Berlioz-Strauss ou Guiraud-Busser (surtout ce dernier).

Afin de donner brièvement, pour chaque partition étudiée dans cet ouvrage, la composition instrumentale nécessaire à son exécution, l'auteur a adopté la formule graphique la plus généralement utilisée aujourd'hui. Celle-ci comporte deux groupes de quatre chiffres (le premier groupe attribué aux bois, le second aux cuivres), plus un nombre variable de signes abréviatifs concernant la batterie, et l'indication des cordes.

A l'intérieur du premier groupe (bois), les chiffres désignent successivement les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons ; à l'intérieur du second (cuivres), les cors, trompettes, trombones et tubas.

L'abréviation B désigne d'une façon générale la petite batterie (n'exigeant qu'un ou deux exécutants), gB, la grande batterie qui en demande plus de deux. Quant aux instruments de batterie, on les trouvera parfois individuellement notés encore comme suit :

T = timbales	Xyl = xylophone
Cy = cymbales	Cl = cloches
G (ou Tm) = gong (ou tamtam)	Cél = célesta
Gc = grosse caisse	Gk = Glockenspiel
Cc = caisse claire	Tr = triangle
TB = tambour de Basque	V = machine à vent
Tamb = tambourin	Cym = cymbalum
Cr = crotales	

Le groupe des cordes ne comprend que l'indicatif C, à moins qu'il soit nécessaire de spécifier : v pour violons, a pour altos, vcl pour violoncelles et cb pour contrebasses. La mandoline se note Mand, la harpe H, l'orgue O, le piano P, le clavecin Cv ; les voix : s pour soprano, a pour alto, t pour ténor, bar pour baryton, b pour basse.

Les abréviations individuelles des autres instruments sont les suivantes :

fl = flûte	fag = basson
flp = flûte piccolo (petite flûte)	cfag = contrebasson
cl b = clarinette basse	cl = clarinette
hb = hautbois	tr = trompette
hb a = hautbois d'amour	tr b = trompette basse
ca = cor anglais	cp = cornet à pistons
saxo = saxophone	tb = trombone
	tub = tuba

L'astérisque accolé aux chiffres des bois signale que le compositeur remplace parfois : la 2e flûte par la petite flûte, le 2e hautbois par le cor anglais, la 2e clarinette par la clarinette basse, le 2e basson par le contrebasson. Accolé au chiffre des trompettes, il signifie que le compositeur utilise simultanément trompettes et cornets à pistons. Dans tous ces cas, sans que le nombre d'instrumentistes soit augmenté pour autant.

Exemples : 1. Symphonie en Ré Majeur (Haydn).

(2.2.2.2. - 2.2.1.0. - T. - C.)
= 2 fl, 2 hb, 2 cl, 2 fag, 2 cors, 2 tr, 1 tb, timbales et cordes.

2. Symphonie en Mi b (Hindemith).

(4.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. gB. 2 H. Cél. - C.)
= 4 fl (3 grandes fl et 1 petite), 2 hb et 1 ca, 2 cl et 1 cl b, 2 fag et 1 cfag. - 4 cors, 2 tr et 1 tr b, 3 tb (alto et ténor), 1 tub (basse). - Timbales, grande batterie (ici : Gc, Cc, Tr et G), 2 harpes, célesta et les cordes.

3. Jeu de cartes (Strawinsky).

(2*.2*.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.)
= 2 fl (occasionnellement 1 grande et 1 petite flûte), 2 hb (occasionnellement 1 hb et 1 ca), 2 cl et 2 fag. - 4 cors, 2 tr, 3 tb et tuba. - Timbales, batterie et cordes.

Autres abréviations :

Cons. = Société des Concerts du Conservatoire (Paris).
C. C. = Concerts Colonne (Paris).
C. et L. = Concerts Colonne et Lamoureux (Paris).
Lx = Concerts Lamoureux (Paris).
C. P. = Concerts Pasdeloup (Paris).
S. N. = Société Nationale (Paris).
S. M. I. = Société de musique indépendante (Paris).
O. = Opéra de Paris.
O. C. = Théâtre de l'Opéra-Comique (Paris).
A. M. S. = Association des musiciens suisses.
S. I. M. C. = Société internationale de musique contemporaine.
N. B. C. = National Broadcasting Corporation.
B. B. C. = British Broadcasting Corporation.

La date indiquée entre parenthèses est celle de l'achèvement — ou de la publication — de la pièce. Les chiffres entre crochets indiquent sa durée d'exécution moyenne (sans tenir compte des reprises lorsque celles-ci ne sont pas pratiquées aujourd'hui). La date qui suit est celle de la première exécution publique.

L'astérisque renvoie au lexique page 241 de l'ouvrage.

ISAAC ALBENIZ
(1860-1909)

Quoiqu'il ait longuement éprouvé l'influence française, Albeniz demeure un musicien essentiellement espagnol.

Pianiste prodige dès son plus jeune âge, il fit d'abord de nombreuses tournées de concert en Europe et en Amérique. Retourné dans sa patrie, il obtint une bourse qui lui permit d'achever ses études à Bruxelles où il eut Dupont et Gevaert pour maîtres. Albeniz reprit ensuite sa carrière errante, écrivant en même temps une quantité considérable d'œuvres pour le piano. Fixé plus tard à Paris, il se lia d'amitié avec Vincent d'Indy, Dukas et Fauré. C'est toutefois lorsqu'il fut dépouillé des entraves que lui imposait son admiration pour ses amis de la Société Nationale que son génie s'est librement développé.

Albeniz a laissé plus de 600 compositions, parmi lesquelles de nombreuses pièces pour le piano, des compositions symphoniques, ainsi qu'une trilogie inachevée : Le Roi Arthur,

Cf. H. Collet : « Albeniz et Granadoz » (Alcan) ; G. Chase : « The Music of Spain » (Norton, 1941).

IBÉRIA, Suite pour le piano (1908).

Orchestrée par E. Fernandez Arbos (1919).

(3.3.3[1].3. - 4.3.3.1. - T. B. 2H. Cél. - C.) [26].

[1] Sax ou Cl b.

a) Evocation. — *b)* Fête-Dieu à Séville. — *c)* Triana. — *d)* El puerto. — *e)* El Albaicin.

« Peu d'œuvres, a écrit Debussy, valent El Albaicin du troisième cahier d'*Ibéria*, où l'on retrouve l'atmosphère de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiante... C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a vu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation. »

Jugement qui s'applique aussi bien aux autres numéros de la Suite.

L'orchestration d'Arbos, vivante et colorée, a été exécutée pour la danseuse Argentina.

JEAN-SÉBASTIEN BACH
(1685-1750)

Jean-Sébastien Bach descend d'une lignée de musiciens, dont l'ancêtre, Veit Bach, boulanger thuringien, vint s'établir près d'Arnstadt vers 1597 pour sauvegarder sa foi luthérienne. Jean-Sébastien naquit à Eisenach, le 21 mars 1685, où son père, Jean-Ambroise, arrière-

petit-fils de Veit Bach, lui donna ses premières leçons musicales. Orphelin de père et de mère à dix ans, le futur auteur de la Passion selon Saint Matthieu fut élevé par son frère, Jean-Christophe. En 1700, on le trouve enfant de chœur à Lunebourg ; en 1703, violoniste dans la chapelle du prince Jean-Ernest de Weimar. Ensuite, il devient organiste à Arnstadt, puis à Mulhouse et à Weimar. En 1714, il est promu au rang de Konzertmeister* et fait des tournées de virtuose. Trois ans plus tard, Jean-Sébastien Bach entre au service du prince d'Anhalt-Kœthen et, en 1723, il devient cantor* à l'Ecole Saint-Thomas de Leipzig, où il resta jusqu'à sa mort. Celle-ci passa inaperçue et ce n'est que plus tard, grâce surtout à Mozart, puis à Schumann et Mendelssohn, que sa gloire se répandit dans le monde.

Jean-Sébastien Bach a laissé de nombreuses compositions chorales et instrumentales, qui font de lui un des plus grands maîtres de tous les temps. Loin d'être un point de départ, son œuvre est l'aboutissement de toute l'évolution musicale ancienne ; elle résume et synthétise en un puissant raccourci toute la musique d'une époque.

Cf. Biographies par : Pirro (Alcan, 1919) ; Th. Gérold (Laurens), Cart (Rouge & Co, réédition 1947) et Schweizer : « Le Musicien-poète » (Breitkopf, 1905).

Concertos brandebourgeois Nos 1 à 6 (1721).

Les six *Concertos brandebourgeois*, appelés ainsi parce qu'ils furent dédiés au margrave Christian-Louis de Brandebourg, opulent seigneur et grand amateur de musique, auquel ses revenus considérables permettaient d'entretenir un orchestre de cour, ont été écrits au temps de la pleine maturité du génie de J.-S. Bach. Leur grande variété instrumentale fut sans doute dictée par les ressources orchestrales dont l'auteur put alors disposer. Le continuo* est généralement réalisé aujourd'hui au clavecin*.

No 1, en Fa Majeur.

(0.3.0.1. - 2.0.0.0. - C = v concertant, a, vcl et continuo* [cb].) [25].

La version primitive de ce concerto indique, pour la partie de violon concertant, un Quart-violon — soit un violon d'enfant — accordé une quinte plus haut que le violon normal, et dont l'exécutant devait être, à n'en pas douter, quelque jeune violoniste prodige.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro. — *d)* Menuetto. — *e)* Trio I. — *f)* Polacca*. — *g)* Trio II.

No 2, en Fa Majeur.

(1[1].1.0.0. - 0.1[2].0.0. - C[3]) [21]

[1] Flûte à bec (actuellement : flûte traversière).
[2] Trompette aiguë en fa.
[3] Dont un violon concertant.

a) Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Allegro assai.

Plus extraordinaire encore que celle du *Premier Concerto brandebourgeois*, l'orchestration de celui-ci comprend, à côté de la flûte, du hautbois et du violon concertants, une partie de trompette aiguë (trompette en fa), quasi inexécutable

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

aujourd'hui, étant donnée la hausse du diapason survenue depuis lors, et dont l'emploi par J.-S. Bach a été l'objet de très longues discussions.

Longtemps, on transposa cette partie de trompette à l'octave inférieure (arrangement Mottl) en se basant sur l'idée que la « tromba » indiquée par l'auteur devait être un instrument à perce conique, comme les cors et transpositeur, comme eux, à la quinte inférieure du son écrit. Cependant, des recherches plus récentes ont prouvé qu'il n'en était rien et que Bach utilisa bel et bien un instrument de la famille des trompettes, transposant à la quarte supérieure (dans le ton de fa). Aussi quelques instrumentistes virtuoses parvinrent-ils à en donner une exécution conforme au texte écrit par Bach, en se servant d'une petite trompette en si b aigu, aux sons d'ailleurs grêles et perçants. La partie de flûte à bec* est exécutée aujourd'hui à la flûte traversière*.

No 3, en Sol Majeur.

(Cordes seules - 3 v, 3 a, 3 vcl - et continuo*) [12].

a) Allegro moderato. — *b)* Allegro assai.

Le *Concerto brandebourgeois No 3* se ramène uniquement aux deux mouvements initial et final. Le second est remplacé par une cadence* fréquemment employée chez Bach (la cadence phrygienne) qui, par son caractère indéterminé, appelle l'attacca du Finale. Le grandiose premier mouvement compte parmi les créations les plus achevées du maître ; le deuxième mouvement est un finale de concerto, gai et sans ambages, comme Bach n'en a écrit que par exception. L'Adagio habituel manque. A sa place, deux longs accords laissent un instant la fantaisie en repos. Mais elle repart aussitôt en « une sorte de ronde aux prodigieuses évolutions ».

No 4, en Sol Majeur.

(2 flûtes[1], violon principal, cordes[2] et continuo*) [20].

[1] Primitivement flûtes à bec, écrites en clé de sol, 1re ligne.
[2] Les parties de cellos et contrebasses séparées.

a) Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Presto.

Dans le cours des deux mouvements extrêmes, le violon concertant prend une telle importance que l'œuvre pourrait être également classée parmi les Concertos pour violon du maître. Dans l'Andante, la stricte égalité est toutefois observée entre les trois instruments concertants. Bach a fait lui-même un arrangement pour cembalo* de la partie de violon principal de ce concerto — comme il a transcrit pour le clavier les soli de ses Concertos de violon — de sorte qu'il existe également une version authentique du *Quatrième Concerto brandebourgeois* pour piano, deux flûtes et orchestre à cordes (transcrite toutefois dans le ton de fa majeur ; voir page 20).

Le premier mouvement présente une disposition symétrique remarquable ; le second fait alterner tutti* et soli, et le dernier allie le style fugué* avec celui des concertos à la Vivaldi (interludes modulants confiés au soliste).

Nº 5, en Ré Majeur.

(Flûte, violon et cembalo, avec accompagnement d'orchestre à cordes) [27].

a) Allegro. — *b)* Affettuoso. — *c)* Allegro.

Le *Cinquième Concerto brandebourgeois* est un concerto grosso* où, pour la première fois, Bach utilise l'instrument à clavier dans les limites de cette forme. A un premier mouvement tout empreint de joie et de jeunesse, succède un Intermezzo* (Affettuoso) plein d'émotion. Le troisième mouvement est dominé par un rythme tourbillonnant.

Nº 6, en Si b Majeur.

(Cordes seules : 2 viole di braccia*, 2 violes de gambe, violoncelle, violone* et cembalo* ; arrangement moderne : 2 a, 2 violes de gambe*, vcl et cb) [18].

a) Allegro. — *b)* Allegro ma non troppo. — *c)* Allegro.

D'allure archaïque, ce concerto présente cette particularité singulière que les violons en sont absents et remplacés par des violes* dont deux ont, de temps en temps, des parties de solistes (dans l'Allegro initial). Mais c'est surtout dans le deuxième mouvement qu'elles jouent un rôle prépondérant, dialoguant alors en un souple 3/2 qui s'enchaîne avec l'Allegro final à 12/8.

Suites, Nos 1 - 4.

Ces « Suites » que Bach appelait Ouvertures comprennent une ouverture* largement développée, suivie de quelques formes de danses sans ordre, ni nombre régulièrement fixés. Le premier morceau a la forme de l'ouverture à la française* (lent-vif-lent) ; les danses sont les formes populaires elles-mêmes, dont l'une est à l'ordinaire d'un mouvement lent.

Les quatre *Suites* de J.-S. Bach furent écrites à deux époques différentes, à Kœthen quand Bach était maître de chapelle* du prince d'Anhalt, et à Leipzig, de 1730 à 1736, alors qu'il était directeur du Collegium musicum de Teleman. On y voit, comme dit si justement M. Willy Schmid, « à quelle grandeur peut atteindre, dans la vision d'un artiste, l'image d'une scène populaire avec laquelle il ne joue pas, mais à l'exécution de laquelle il se donne de tout son cœur ».

Nº 1, Suite en Ut Majeur.

(0.2.0.1. - Cv et C) [28].

a) Ouverture*. — *b)* Courante*. — *c)* Gavotte*. — *d)* Forlane*. — *e)* Menuet*. — *f)* Bourrée*. — *g)* Passepied*.

Nº 2, Suite en Si Mineur.

(Fl et C) [24].

a) Ouverture* (Largo-Allegro-Largo). — *b)* Rondeau*. — *c)* Sarabande*. — *d)* Bourrées* Nos 1 et 2. — *e)* Polonaise*. — *f)* Menuet*. — *g)* Badinerie*.

Nº 3, Suite en Ré Majeur.

(0.2.0.0. - 0.3.0.0. - T. - C.) [24].

a) Ouverture*. — *b)* Air*. — *c)* Gavotte*. — *d)* Bourrée*. — *e)* Gigue.

Publiée seulement en 1854, cette œuvre fut exécutée pour la première fois, sous la direction de Mendelssohn, au Gewandhaus de Leipzig. Détail intéressant : pour cette audition, Mendelssohn fit jouer la partie de Ire trompette par une clarinette, en raison de la tessiture peu abordable de cette partie (voir la remarque faite à propos du *Deuxième Concerto brandebourgeois*, p. 14).

L'Air de la *Suite en Ré* (ne pas confondre cette Suite avec la 4e, également en ré), particulièrement célèbre, a été l'objet de nombreuses transcriptions pour instruments soli... et de beaucoup d'outrages.

Nº 4, Suite en Ré Majeur (1881).

(0.3.0.1. - 0.3.0.0. - T. - C.) [23].

a) Ouverture*[1] « à la française » : Grave - Allegro - Grave. — *b)* Bourrées* 1 et 2. — *c)* Gavotte*. — *d)* Menuets* 1 et 2. — *e)* Fantaisie* (« morceau de réjouissance »).

Concertos pour 1 et 2 violons

Nº 1, en La Mineur

pour violon et orchestre à cordes [15]

a) Allegro moderato. — *b)* Andante. — *c)* Allegro assai.

Ecrite probablement à Kœthen, (entre 1717 et 1723), cette œuvre appartient au genre du concerto da camera*. C'est en quelque sorte une sonate* pour violon concertant et orchestre à cordes, car la partie de violon ne forme pas ici un tout avec l'orchestre : elle en jaillit plutôt, transcrivant ou développant mélodiquement les motifs donnés par l'orchestre, ou brodant sur la basse chiffrée* des séquences en forme d'arabesques.

Nº 2, en Mi Majeur

pour violon et orchestre à cordes. (Basse chiffrée* réalisée par Gevaert.) [18].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro assai.

Le *Concerto en Mi* existe aussi pour piano : il est seulement, avec certaines variantes imposées par cette substitution — commune autrefois — d'un instrument à l'autre, transposé en ré. Il se compose de trois parties. Le premier morceau est ternaire, avec un da capo ramenant le développement initial. L'Adagio en ut mineur est une expressive méditation. Le Finale (Allegro assai) a la forme du Rondo qu'utilisèrent si souvent par la suite Haydn et Mozart.

[1] Reprise textuellement par Bach dans la « Cantate de Noël » : Unser Mund sei voll Lachens..., où elle sert de fond à un grand chœur que Bach lui a juxtaposé.

Nº 3, en Ré Mineur

pour 2 violons et orchestre à cordes [17].

a) Vivace. — *b)* Largo. — *c)* Allegro.

D'une sérénité toute élyséenne, ce concerto est une des œuvres les plus remarquables de la musique.

Nº 4, en Sol Mineur

pour violon et orchestre à cordes [12].

a) Sans indication de mouvement. — *b)* Largo. — *c)* Presto.

Cette œuvre est la transcription par M. Tivadar Nachez du *Concerto en Fa Mineur* pour cembalo*. Partant du fait que Bach a adapté au clavier ses autres concertos de violon, M. Nachez a émis l'hypothèse que la version primitive de cette composition avait été écrite pour le violon, et il a supposé que cette version était dans le ton de sol mineur. D'aucuns prétendent même que ce concerto doit être attribué à Vivaldi et que le cantor de Leipzig se serait borné à le transcrire pour le piano. Cette hypothèse n'a rien de téméraire, car l'on sait que Bach a adapté six concertos de violon de Vivaldi au clavecin et quatre autres à l'orgue.

Concertos pour 1, 2, 3 et 4 cembali (pianos)

Nº 1, en Ré Mineur

pour cembalo et orchestre à cordes. [23].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro.

Le *Concerto en Ré Mineur* est de tous, selon Spitta, le plus significatif par la puissance de son élan et par sa richesse de style. Entre les deux Allegros, l'Adagio déroule une chacone* dont le thème est confié à la basse. Le ton pathétique de l'œuvre, qui ne s'apaise que dans une profonde plainte et se détend à peine vers sa conclusion, lui donne un caractère particulièrement prenant et d'autant plus extraordinaire qu'à l'époque le concerto était habituellement conçu comme un jeu agréable et divertissant.

Nº 2, en La Majeur

pour cembalo et orchestre à cordes. [16].

a) Allegro. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegro.

Nº 3, en Mi Majeur

pour cembalo, orchestre à cordes et continuo* [18].

a) Allegro. — *b)* Siciliana. — *c)* Allegro.

Nº 4, en Fa Mineur

pour cembalo et orchestre à cordes [12].

a) Sans indication de mouvement. — *b)* Largo. — *c)* Presto.

Le *Concerto en Fa Mineur* se distingue par sa forme claire et ramassée. Il en existe une transcription moderne, en sol mineur, pour le violon, réalisée par M. Tivadar Nachez.

Nº 5, en Ré Majeur

pour cembalo et orchestre à cordes [22].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro assai.

Cette œuvre est la transcription, par Bach lui-même, du *Concerto en Mi* (pour violon) transposé, avec certaines variantes de détail, dans le ton de ré.

Nº 6, en Do Majeur

pour 2 cembali et orchestre à cordes [20].

a) Allegro. — *b)* Adagio, ma non tanto. — *c)* Fuga.

Nº 7, en Do Mineur

pour 2 cembali et orchestre à cordes [15].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro.

Nº 8, en Ré Mineur

pour 3 cembali et orchestre à cordes [18].

a) Sans indication de mouvement. — *b)* Alla Siciliana. — *c)* Allegro.

Nº 9, en Do Majeur

pour 3 cembali et orchestre à cordes [14].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro.

Nº 10, en La Mineur

pour 4 cembali et orchestre à cordes [10].

a) Sans indication de mouvement. — *b)* Largo. — *c)* Allegro.

Cette œuvre est une libre transcription du concerto pour 4 violons (en sol mineur) de Vivaldi.

A cette énumération des concertos pour clavier de J.-S. Bach, il conviendrait d'ajouter encore :

Concerto en La Mineur

pour violon, flûte, piano et orchestre à cordes [23].

a) Allegro. — *b)* Adagio non troppo. — *c)* Alla breve (Fuga).

Concerto en Ré Majeur

pour violon, flûte, piano et orchestre à cordes [27].

a) Allegro. — *b)* Affettuoso. — *c)* Allegro.

Ce concerto n'est autre chose que le « Cinquième Concerto brandebourgeois » (voir page 16).

Concerto en Fa Majeur

pour 2 flûtes, piano et orchestre à cordes [20].

a) Allegro. — *b)* Moderato. — *c)* Alla breve.

Il s'agit ici d'une version établie par Bach lui-même du « Quatrième Concerto brandebourgeois » transcrit en fa majeur.

La Passion selon Saint Matthieu (1729).

Grand oratorio d'après l'Evangile selon Saint Matthieu, chap. XXVI et XXVII. Parties lyriques de Chr. Fr. Henrici (Picander), pour soli (s, a, t et 2 b), double chœur mixte et chœur de garçons, piano (continuo del Coro II), orgue et deux orchestres (chacun : 2.2.0.0. - C.) [3 heures]. Leipzig 15 avril 1729.

Solistes de l'orchestre : violon, hautbois, 2 hautbois d'amour*, cor anglais*, 2 flûtes. L'instrumentation change à chaque morceau, mais, selon l'usage de Bach, elle demeure la même tout au long du même morceau.

Personnages du récit évangélique :

L'Evangéliste (récitant)	t élevé
Christ	b
1re et 2e servantes	s
1er faux-témoin	a
2e faux-témoin	t
Pierre, Judas, le Grand-Prêtre, Pilate	b

Pour chanter dignement la mort du Fils de Dieu, Bach met en œuvre toutes les ressources de son art. Les parties de chœurs alternent ou se juxtaposent et rivalisent avec celles des solistes, ponctuées par les récits de l'Evangéliste (t) et les chorals*, qui interviennent toujours aux moments les plus solennels, où l'Eglise entière peut seule oser élever la voix. Bach les a choisis lui-même parmi les compositions de son temps, avec un grand discernement.

« La *Passion selon Saint Matthieu* est, dit M. William Cart, le dernier mot de l'art protestant. Impuissante en peinture, stérile en architecture, la Réforme a, dès le début, trouvé son langage à elle dans la musique. Sur ce domaine, elle a créé des chefs-d'œuvre impérissables. Heureusement qu'arrivé à de pareilles hauteurs, l'art franchit les limites qui séparent les confessions ; protestants et catholiques

peuvent trouver l'édification dans le *Requiem* de Mozart et dans la *Passion selon Saint Matthieu*, comme ils la trouvent dans la cathédrale gothique. »

La *Passion selon Saint Matthieu* ne saurait être intégralement exécutée dans un seul concert : on la donne en deux fois ou, plus généralement, sous une forme abrégée qui fait abstraction d'un certain nombre de pièces, surtout dans la deuxième partie [1]. Nous ne signalons ici que les chœurs, les récitatifs, les airs et les chorals, à l'exclusion des récits évangéliques qui, constamment, s'intercalent entre eux.

Première partie :

1. Double chœur [Kommt ihr Töchter... / Viens, ô peuple élu...] Choral figuré avec voix de garçons (soprano di ripieno*)
3. Choral [Herzliebster Jesu... / Jésus bien-aimé...] (Mél. de J. Krüger)
9. Récit (a) [Du lieber Heiland... / O bien-aimé Sauveur...]
10. Air (a) [Buss' und Reu'... / Vois mon cœur...] (Acc. 2 fl, O et continuo*)
12. Air (s) [Blute nur... / Saigne à flots...] (Acc. 2 fl, O et continuo)
16. Choral [Ich bin's... / C'est moi le seul coupable...] (Mél. de H. Isaac)
18. Récit (s) [Wiewohl mein Herz... / O pleure à ces accents...]
19. Airs (s) [Ich will dir mein Herz... / Sur mon cœur...] (Acc. 2 hb a, O et continuo)
21. Choral [Erkenne mich... / Reconnais-moi, mon maître...] (Mél. de Hassler)
°23. Choral [Ich will hier... / Auprès de toi...] (Mél. de Hassler)
°25. Récit (t) et chœur [O Schmerz... / O douleur...]
26. Air (t) et chœur [Ich will bei meinem Jesu.../ Permets qu'auprès de toi...] (Acc. hb, O et continuo)
28. Récit (b) [Der Heilandfällt... / Devant son père...]
29. Air (b) [Gerne will ich... / Il obéit, il boit...] (Acc. 2 v, O et continuo)
31. Choral [Was mein Gott... / Soit fait ainsi...] (Mél. de P. Atteignant)
33. Duo (s et a) et chœur [So ist mein Jesus... / C'est toi, Sauveur...]
35. Choral [O Mensch... / Mortel pour tes péchés...] Choral figuré* (Mél. de Goudimel).

Deuxième partie :

36. Air (a) et chœur [Ach ! nun ist mein Jesus... / Ah ! m'as-tu quitté...] (Acc. fl, hb a, cordes, O et continuo)
°38. Choral [Mir haut die Welt... / Le monde m'a mal jugé...]
40. Récit (t) [Mein Jesus schweigt.../ Jésus se tait...]
°41. Air (t) [Geduld !... / Patience !...] (Acc. cello, O et continuo)
44. Choral [Wer hat dich... / Qui frappe ton visage...] (Mél. de H. Isaac)
47. Air (a) [Erbarme dich... / Pitié pour moi...] (Acc. v solo, cordes, O et continuo)
°48. Choral [Bin ich gleich... / En ta divine présence...] (Mél. de J. Schop)
°51. Air (b) [Gebt mir meinen Jesum wieder...]
53. Choral [Befiehl du deine Wege... / Du fond de ton silence...] (Mél. de Hassler)
°55. Choral [Wie wunderbarlich... / Que ce châtiment...]
57. Récit (s) [Er hat uns allen... / Voici ce qu'il a fait pour nous...] (Acc. 2 ca, O et continuo)
58. Air (s) [Aus Liebe... / Il aime et sacrifie...] (Acc. fl et 2 ca)
60. Récit (a) [Erbarm es Gott... / Pitié, Seigneur...]
°61. Air (s) [Können Tränen... / Que des larmes...]
63. Choral [O Haupt voll Blut... / O front sanglant...] (Mél. de Hassler)
65. Récit (b) [Ja, freilich will... / Je veux en vérité...]
°66. Air (b) [Komm, süsses Kreuz... / Viens, douce croix...]

[1] Les ° désignent les morceaux habituellement coupés.

69. Récit (a) [Ach Golgotha !... / Ah ! Golgotha...]
°70. Air (a) et chœur (Sehet, Jesus hat die Hand... / Voyez le Maître...]
72. Choral [Wenn ich einmal... / Quand sonnera mon heure...] (Mél. de Hassler)
74. Récit (b) [Am Abend... / Quand la fraîcheur...]
75. Air (b) [Mache dich, mein Herz... / Pare-toi, mon cœur...] (Acc. 2 ca, O et continuo)
77. Récit (b, t, a, s) et chœur [Nun ist der Herr... / Voici le Maître...]
78. Chœur final [Wir setzen uns... / O corps divin...] Choral figuré*.

La Passion selon Saint-Jean (1723).

Oratorio* d'après l'Evangile selon Saint Jean, pour soli (s, a, t et b), chœur mixte, orgue, cembalo (clavecin) et orchestre. (2.4[1].0.1. - 0.0.0.0. - C[2]. [2 h. 10] Leipzig, 1723.

[1] 2 hb, hb d'amour et hb de chasse (ca).
[2] Dont 2 violes d'amour* et 1 viole de gambe*.

Personnages : La servante (s), l'Evangéliste (t), un serviteur (t), Jésus, Pierre, Pilate (b).

Moins célèbre que la *Passion selon Saint Matthieu* et de dimensions plus réduites, la *Passion selon Saint Jean* jouit aussi d'une grande faveur. Elle fait partie du répertoire de toutes les grandes sociétés chorales. Bach a d'ailleurs composé cinq Passions* (dont l'une sans doute sur un texte libre) ; deux se sont perdues et la *Passion selon Saint Luc* semble d'une authenticité douteuse.

Comme pour la *Passion selon Saint Matthieu*, nous ne donnons ici que l'indication des chœurs, chorals* et airs*, à l'exclusion des récits de l'Evangéliste qui ponctuent constamment l'exécution.

Les numéros sont ceux de la version française dans l'édition Choudens (traduction Maurice Bouchor). Entre parenthèses, on trouvera la concordance avec l'édition de la Bach-Gesellschaft, dont le découpage, à partir du n° 40, est assez différent.

Le n° 32 est fréquemment supprimé.

Première partie :

1. Introduction (fl et hb) et chœur à 4 voix [Herr, unser Herrscher... / Christ que les anges nomment Roi...]
2. Chœur [Jesum, Jesum... / Jésus...]
5. Chœur [Jesum, Jesum... / Jésus...]
7. Choral [Herzliebster Jesu... / Oh ! quel amour...]
9. Choral [Vater unser... / Que sur la terre...]
11. Air (a) [Von den Stricken... / O mon âme...] (hb)
13. Air (s) [Ich folge dir... / Je veux désormais...] (fl)
15. Choral [Wer hat dich so geschlagen... / Seigneur, chacun t'accable...] (Mél. : O Welt, ich muss dich lassen...)
17. Chœur [Bist du nicht... / N'es-tu pas...]
19. Air (t) [Ach, mein Sinn... / Ah ! mon cœur...]
20. Choral [Petrus, der nicht denkt... / Pierre, dès qu'il est tenté...] (Mél. : Jesu Kreuz, Leiden und Pein...).

Deuxième partie :

21. Choral [Christus, der uns selig... / Qu'il est humble...] (Mél. originale)
23. Chœur [Wäre dieser nicht... / Si cet homme...]
25. Chœur [Wir dürfen niemand... / Nous n'avons pas le droit...]

27. Choral [Ach, grosser König... / Dans tous les temps... (Mél. : Herr liebster Jesu, was hast du verbrochen...)
29. Chœur [Nicht diesen... / Pas cet homme...]
31. Arioso* (b) [Betrachte meine Seele... / Regarde ton Jésus...] (violes d'amour* et luth)
32. Air (t) [Erwäge... / Regarde...]
34 (46). Chœur [Sei gegrüsset... / Roi des Juifs...] (fl, hb)
36 (43). Chœur [Kreuzige... / Fais mettre en croix...] (fl, hb)
38 (41). Chœur [Wir haben ein Gesetz... / Nous avons une loi...]
40 (40). Choral [Durch dein Gefängnis... / Tes durs liens...] (fl, hb). (Mél. : Mach's du mir, Gott...)
41 (42). Récitatif et chœur [Lässest du diesen los... / Ne relâche pas cet homme...]
42 (36). Chœur [Weg, weg... / Assez, assez...]
43 (46). Chœur [Wir haben keinen König... / Seul César est notre roi...]
44 (48). Air (b) avec chœur [Eilt, eilt... / Ames souffrantes...] (O)
46 (50). Chœur [Schreibe nicht... / Ne mets pas...]
48 (52). Choral [In meinem Herzens Grunde... / Ah ! puisse au fond de l'être...]

Troisième partie :

50 (54). Chœur [Lasset uns nicht zerteilen... / Ne déchirons pas...]
52 (56). Choral [Er nahm alles wohl... / Entre toutes ses douleurs...] (Mél. : Jesu Kreuz, Leiden und Pein...)
54 (58). Air (a) [Es ist vollbracht... / Tout est accompli...] (viole de gambe* et O)
55 (60). Air (b) et choral [Mein teuer Heiland... / O mon Sauveur...]
56 (62). Arioso (t) [Mein Herz... / Mon cœur...] (v et a)
58 (63). Air (s) [Zerfliesse, mein Herz... / Eclate en sanglots...] (fl et ca)
60 (65). Choral [O hilf, Christe... / Sauve-nous, Christ...] (Mél. : Christus, der uns selig macht...)
62 (67). Chœur [Ruht wohl... / Repose en paix...]
63 (68). Choral final [Ach Herr, lass dein lieb'... / Oh ! puisse l'ange...].

Messe en Si Mineur (« Hohe Messe ») (1733-38)

pour soli (s[1], a, t, b), chœur mixte, orgue, clavecin et orchestre (2.3[2].0.2. - 1.3.0.0. - T. - C.) [2 h. 30] Dresde, 1733.

[1] Eventuellement : 2 sopranos (pour le duo n° 2, à 2 s ou s et a).
[2] Hautbois et hautbois d'amour*.

Dans la *Messe en Si*, écrit M. Pirro, nous trouvons les traces d'une espèce de christianisme idéal où les différentes doctrines se concilieraient. Dans le Credo, le thème de la liturgie romaine est emprunté ; certains chœurs ont quelque chose de palestrinien. D'autre part, dans le Kyrie, la piété individuelle l'emporte ; par chacune des voix du chœur ou de l'orchestre, la musique exprime une prière personnelle.

En fait, l'œuvre était destinée à l'Electeur de Saxe et porte, dans le catalogue d'Emmanuel Bach, le nom de « Grande Messe catholique ». Mais l'auteur y reste bien protestant d'inspiration.

Comme c'est généralement le cas chez Bach, chaque morceau a une couleur orchestrale particulière, que nous indiquons brièvement en regard.

I. Kyrie

N° 1. [Kyrie eleison], chœur à 5 voix (fl, hb)
N° 2. [Christe eleison], duo (2 s ou s et a) avec v et basse
N° 3. [Kyrie eleison], chœur à 4 voix (basses, basson).

II. Gloria

N° 4. [Gloria in excelsis Deo], chœur à 5 voix (v, fl, hb, 3 tr)
N° 5. [Laudamus te], air (a) avec v solo
N° 6. [Gratias], chœur à 4 voix (v, fl, hb)
N° 7. [Domine Deus], duo (s et t) avec fl solo
N° 8. [Qui tollis], chœur à 4 voix (double canon* à la quinte)
N° 9. [Qui sedes], air (a) avec hb a
N° 10. [Quoniam], air (b) avec cor et bassons
N° 11. [Cum sancto Spiritu], chœur à 5 voix (fl, hb).

III. Credo

N° 12. [Credo in unum Deum], chœur à 5 voix
N° 13. [Credo in unum Deum], chœur à 4 voix (v, hb, 3 tr, T)
N° 14. [Et in unum], duo (s et a), avec 2 hb a
N° 15. [Et incarnatus], chœur à 5 voix
N° 16. [Crucifixus], chœur à 4 voix (fl et cordes)
N° 17. [Et resurrexit], chœur à 5 voix (fl, hb, v, tr et T)
N° 18. [Et Spiritum], air (b) avec hb a
N° 19. [Confiteor], chœur à 5 voix.

IV. Sanctus

N° 20. [Sanctus], chœur à 6 voix (3 hb, 3 tr et T)
N° 21. [Hosanna], chœur à 8 voix (fl, hb, tr et T)
N° 22. [Benedictus], air (t) avec v solo et basse continue.

V. Agnus Dei

N° 23. [Agnus Dei], air (a)
N° 24. [Dona nobis pacem], chœur à 4 voix (2 fl, 2 hb, v).

Voir au Lexique, page 259, le texte complet de la Messe et sa traduction française.

MAGNIFICAT (1732)

pour soli (2 s, a, t et b), chœur mixte, cembalo, orgue et orchestre (2.2[1].0.1. - 0.3.0.0. - T. -C.) [34].

[1] Hautbois et hautbois d'amour*.

N° 1. [Magnificat anima...], chœur à 5 voix
N° 2. [Et exultavit...], air (ms)
N° 3. [Quia respexit], air (s) avec hb a
N° 4. [Omnes generationes...], chœur à 5 voix
N° 5. [Quia fecit...], air (b)
N° 6. [Et misericordia...], duo (a et t) avec 2 fl
N° 7. [Fecit potentiam...], chœur à 5 voix
N° 8. [Deposuit...], air (t)
N° 9. [Esurientes...], air (a) avec 2 fl, cello, cb
N° 10. [Suscepit Israël...], trio (2 s et a)
N° 11. [Sicut locutus est...], chœur à 5 voix
N° 12. [Gloria...], chœur à 5 voix.

« De toutes les œuvres de Bach faites sur un texte latin, écrit M. Pierre Laclau, le « Magnificat » est sans doute celle qui est le plus directement inspirée par les paroles. A chaque ligne y éclatent l'ingénuité et la foi. C'est un hymne à la louange de la Vierge. Chaque verset la célèbre avec une exaltation de plus en plus grande. Le premier est une longue jubilation. Le second est un air joyeux de soprano. Un thème descendant symbolise ensuite l'humilité de la servante de Dieu : « Qui respexit... ». Puis le chœur tout entier intervient pour représenter la voix des générations. On notera dans le verset qui chante la protection divine pour le peuple d'Israël l'emploi, dans la mélodie du hautbois, d'un ancien choral allemand : « Mon âme glorifie le Seigneur ».

ORATORIO DE NOEL (1734)

d'après les Evangiles de Saint Luc et de Saint Matthieu, pour soli (s, a, t et b), chœur mixte, orgue, clavecin et orchestre (2.4.0.1. - 2.2.0.0. - C.) [1 h. 50] [1] Breslau, 1844. [2]

Il s'agit en réalité d'une cantate* en six parties, correspondant aux six fêtes que l'Eglise célèbre de la Noël à l'Epiphanie. Sur le récit évangélique qui forme le fond, viennent se greffer des airs, des chœurs, des récitatifs, qui commentent les événements. Un bon quart des morceaux composant l'*Oratorio de Noël* proviennent d'emprunts à des œuvres antérieures, et ce sont deux cantates profanes (*Le Choix d'Hercule* et le *Dramma per musica en l'honneur de la Reine*) qui ont fourni surtout la matière de ces emprunts. Pratique qui nous paraît singulière, mais qui était très courante chez les musiciens du XVIII[e] siècle.

D'ordinaire, on ne donne pas intégralement l'*Oratorio de Noël* en une seule audition : l'œuvre, qui manque de gradation, paraîtrait trop longue.

1[re] partie. Premier jour de Noël (N[os] 1-9).
2[e] partie. Deuxième jour de Noël (N[os] 10-23).
3[e] partie. Troisième jour de Noël (N[os] 24-35).
4[e] partie. Fête de la Circoncision du Christ (N[os] 36-42).
5[e] partie. Le dimanche après la fête de la Circoncision (N[os] 43-53).
6[e] partie. Fête de l'Epiphanie (N[os] 54-64).

(Pour plus de détails, consulter la partition Peters.)

Il faut remarquer, en particulier, dans la première partie, le chœur « Réjouissez-vous » (n° 1), le choral « Comment te recevoir... » (n° 5) et le duo mystique « Il est venu pauvre sur terre... » (n° 7) ; dans la deuxième, l'introduction (n° 10), la berceuse « Dors, mon bien-aimé... » (n° 19) et le chœur des anges « Gloire à Dieu... » (n° 23). La troisième et la quatrième parties sont plus faibles ; dans celle-ci se trouve cependant un air original, dit « de l'écho » : « Ta plus humble créature... » (n° 39).

La cinquième et la sixième parties comportent de beaux chœurs, un trio admirable : « Quand viendra le temps... » (N° 51) et une fugue* à quatre parties (n° 54) sur l'épouvante de l'enfer.

[1] En tenant compte des coupures habituellement pratiquées.

[2] L'« Oratorio de Noël » n'a vraisemblablement jamais été exécuté en entier du temps de Bach. Longtemps perdu, il ne fut retrouvé que bien après la « Passion selon Saint Matthieu ».

CANTATES.

J.-S. Bach a composé un nombre considérable de cantates*, de valeur inégale, quoique toutes intéressantes, dont la plupart furent écrites de 1723 à 1750, pendant son séjour à Leipzig. Elles sont diverses de composition, tantôt écrites sur des textes liturgiques, tantôt sur des paroles profanes et sur des sujets divers. Des cinq « jeux » différents que Bach écrivit pour tous les dimanches et les fêtes de l'année, il nous en reste cent quatre-vingt-dix. Ces cantates comprennent généralement une ouverture* d'orchestre, des récitatifs*, des chœurs et des soli. Les cantates d'église commencent et s'achèvent d'ordinaire par un choral*. L'orchestration en est extrêmement variée et expressive. Quant aux cantates profanes, relevons ici que quelques-unes d'entre elles (la *Cantate du café* et le *Défi de Phœbus et de Pan*, par exemple) ont donné lieu à des essais d'adaptation scénique.

Nous nous bornons à signaler, en regard de leurs numéros d'ordre, les cantates publiées en partition de poche à l'édition Eulenbourg. (Pour l'énumération complète, voir l'édition Breitkopf et Härtel.)

N° 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern
N° 4. Christ lag in Todesbanden
N° 6. Bleib bei uns
N° 11. Lobet Gott in seinen *(Oratorio de l'Ascension)*
N° 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
N° 19. Es erhob sich ein Streit
N° 31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliert
N° 34. O ewiges Feuer
N° 46. Schauet doch und sehet
N° 50. Nun ist das Heil und die Kraft
N° 54. Widerstehe doch die Sünde
N° 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht
N° 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen
N° 60. O Ewigkeit, du Donnerwort
N° 65. Sie werden aus Saba alle kommen
N° 79. Gott der Herr ist Sonn' und Schild
N° 80. Eine feste Burg *(Cantate de la Réformation)*
N° 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen
N° 85. Ich bin ein guter Hirt
N° 104. Du Hirte Israël, höre
N° 106. Gottes Zeit *(Actus tragicus)*
N° 123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
N° 140. Wachet auf, ruft uns die Stimme
N° 161. Komm, du süsse Todesstunde
N° 182. Himmelskönig, sei willkommen
N° 205. Zerreisset, zersprenget *(Zufriedengestellte Aeolus)*
N° 211. Schweigt stille, plaudert nicht *(Cantate du café)*
N° 212. Mer han en neue Oberkeet *(Cantate des paysans)*.

JEAN-CHRISTIAN BACH
(1735-1782)

Cadet des fils de Jean-Sébastien Bach (fils de sa seconde femme, Anna-Magdalena), Jean-Christian fut élève de son père, ainsi que de son frère Philippe-Emmanuel. Il acquit une grande renommée en Italie et en Angleterre comme compositeur d'opéras.

Cf. Ch. Sanford Terry : « J.-Ch. Bach, a Biography » (Londres, 1929).

SINFONIA (en Si b Majeur) (1776).

(2.2.2.2. - 2.0.0.0. - C. et cembalo*) [12] Mannheim, 1776.

a) Allegro assai. — *b)* Andante. — *c)* Presto.

Cette œuvre charmante n'est autre chose que l'ouverture de l'opéra *Lucio Silla*. Elle comprend trois mouvements, dont on supprime quelquefois le dernier, qui est fort court, pour demeurer sous l'impression du second, lequel contient une admirable mélodie de hautbois.

MILY-ALEXANDROVITCH BALAKIREW
(1837-1910)

Ce musicien concentré et réfléchi, l'aîné des « cinq »[1] compositeurs russes, peut être considéré comme le continuateur direct de Glinka. Comme ce dernier, il a fait un emploi étendu des chants populaires nationaux. Son bagage musical est modeste, mais toutes ses œuvres demeurent très significatives.

Cf. Rimsky-Korsakow : « Journal de ma vie musicale » (Gallimard, 1938) ; C. Cui et Pougin : « La musique en Russie » (Fischbacher).

THAMAR, Poème symphonique (1866-1882).

Dédié à Franz Liszt.

(3.2*.2.2. - 4.3.3.1. - T. gB.H. - C.) [30]. 1882.

L'œuvre s'inspire dans ses grandes lignes d'un poème de Larmentov, dont voici la traduction :

« Dans la sombre vallée du Darial, où roule, torrentueux, le Térek, s'élève une tour habitée par Thamar, reine démoniaque, astucieuse, barbare, mais dont toute la cruauté maladive se cache sous un masque d'ange divinement trompeur. Tout voyageur qui passe sa route devant le château de Thamar, pâtre, marchand, chevalier, ne peut résister aux charmes de cette sirène terrestre. Et, pris de vertige,

[1] César Cui (1835-1918). Balakirew (1837-1910), Borodine (1834-1887), Rimsky-Korsakow (1844-1909) et Moussorgsky (1839-1881).

tous pénètrent dans sa demeure et prennent part à ses fêtes enivrantes... Dans le silence de la nuit éclatent alors des cris atroces qui se répercutent, terribles, dans la vallée, et follement danse la ronde d'êtres ensanglantés et de cadavres remplissant de bruit et de joie sinistre cette tour sombre au profil silencieux. Et lorsque le sommet des montagnes rosit à l'aurore, tout redevient muet. Seul, le mugissement du Térek se fait entendre, et dans ses flots roule le cadavre du malheureux séduit. Là-haut, à l'une des fenêtres de la tour, apparaît une forme blanche et délicieuse, qui chante un adieu plein de promesses, un de ces adieux qui font vibrer tendrement le cœur et le font espérer en des bonheurs infinis. »

BÉLA BARTOK
(1881-1945)

Le Hongrois Béla Bartok, né à Nagy Szent Miklos, décédé à New-York, apprit de bonne heure le piano, avec sa mère, et l'harmonie avec le fils de Franz Erkel Laszlo. Il avait déjà écrit une sonate et deux quatuors quand, à l'âge de 18 ans, il entra au Conservatoire de Budapest.

C'est d'abord par ses qualités d'interprète qu'il se fit remarquer, puis il revint à la composition après avoir entendu le Zarathustra de R. Strauss, et poussa les procédés de Debussy à leurs extrêmes conséquences.

Bartok entreprit de patients travaux sur le folklore de son pays, dont l'influence se fait nettement sentir dans sa musique. Sa production est considérable : musique de chambre, pièces symphoniques, suites, musique vocale, opéras et ballets.

Cf. Notice d'Edw. Evans dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 129-131.

SUITE DE DANSES, pour orchestre (1923).

(2.2.2.2. - 4.2.2.1. - T.gB.H.Cél. - C.) [17].

a) Tranquillo. — *b)* Allegro molto. — *c)* Allegro vivo. — *d)* Molto tranquillo. — *e)* Comodo. — *f)* Finale (Allegro - Piu allegro - Allegro molto - Coda).

Composée pour une fête nationale et consacrée à l'esprit même de la danse hongroise originale, cette œuvre fait large emploi de motifs populaires. Sa manière s'oppose nettement à la forme « artistique » des *Danses hongroises* de Brahms, par exemple.

MUSIQUE POUR INSTRUMENTS A CORDES ET PERCUSSION (1936).

(B.H.Cél.P.-C.) [25 ½] Bâle, 1937.

a) Andante tranquillo. — *b)* Allegro. — *c)* Adagio. — *d)* Allegro molto.

« C'est peut-être ici, écrit Olivier Messiaen, que Bartok a donné la plus haute expression de son génie : usage nouveau du célesta, du xylophone, du piano ; écriture inouïe des cordes, divisées en deux quintettes d'orchestre, glissandi et pizzicati inattendus ; rythmes libres, neumatiques, harmonie composée presque exclusivement de secondes mineures et de quartes augmentées ; mélanges du tonal, du

modal, de l'atonal, de l'ultra-chromatique dans les retours cycliques du thème principal ; curieuse figure en éventail (dont les entrées alternées se partagent les deux cycles de quintes vers la lumière et vers l'ombre) ; troisième mouvement en forme de pont (c'est-à-dire un cercle encadré par quatre piliers, deux à droite, deux à gauche) où le thème se glisse par petits fragments tristes et lointains, entre chaque période, parmi les fureurs tziganes des groupes appoggiaturés et les froissements de soie en accords trillés. »

CONCERT POUR ORCHESTRE (1944).

3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T.B.H. - C.) [39].

a) Introduzione. — *b)* Giuoco delle coppie (jeu de couples). — *c)* Elegia. — *d)* Intermezzo interrotto. — *e)* Finale.

Ecrite en Amérique, après une longue période d'arrêts et de troubles, l'œuvre capitale que Bartok dénomme *Concert* est une sorte de rhapsodie*. Dans son expression générale, a-t-il dit lui-même, cette œuvre présente (mis à part le plaisant second mouvement) une transition graduelle, de la sévérité de l'Introduzione et du ton funèbre de l'Elegia, à l'affirmation de la vie que constitue le Finale. Le chant le plus souriant sans doute, et le plus simple en sa foncière originalité, qui soit sorti de la plume de Bartok constitue le fond de l'Intermezzo.

CONCERTO POUR PIANO Nº 1 (1926).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T.B. - C.) [23].

a) Allegro moderato. — *b)* Andante. — *c)* Allegro molto.

CONCERTO POUR PIANO Nº 2 (1931).

(3.2.2.3. - 4.3.3.1. - T.B. - C.) [25].

a) Allegro - Adagio. — *b)* Presto - Adagio. — *c)* Allegro molto.

CONCERTO POUR DEUX PIANOS, PERCUSSION ET ORCHESTRE (1938-41).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - B. Cél. - C.) Bâle, 1938.

ou

SONATE POUR DEUX PIANOS ET PERCUSSION.

(B = 3 T. Xyl. 2 Cc. Gc. 2 Cymb. Tr. Tm) [24 1/2].

a) Assai lento - Allegro molto. — *b)* Lento ma non troppo. — *c)* Allegro non troppo.

Ce sont là deux versions successives et coexistantes d'une même œuvre : la percussion reste la même et la partie des pianos ne diffère guère. Selon M. Ernest Ansermet, Bartok semble y avoir voulu disjoindre les deux sortes d'énergie, tonale et motrice, qui engendrent la forme. L'œuvre comprend trois mouvements : un Allegro impétueux et sauvage, d'un rythme complexe et haletant, pacifié çà et là

par la mélancolie d'un chant plus calme ; un Lento où se déroule une longue mélopée, d'une tristesse froide et comme impersonnelle, et un Finale (Allegro non troppo) vif et enjoué, de caractère populaire.

Concerto pour Violon (1937-38).

(2*.2*.2*.2*. - 4.2.3.0. - T. gB. H. Cél. - C.) [38] Amsterdam, 1939.

a) Allegro ma non troppo. — *b)* Andante tranquillo. — *c)* Allegro molto.

Cet ouvrage se situe au début de la dernière période de production de Bartok, caractérisée par un singulier dépouillement. Il est conçu dans la forme des grands concertos classiques. L'intervalle de quarte prend dans ses thèmes le même rôle prédominant que dans le *Concert pour orchestre.*

Le premier mouvement, note E. A., fait alterner des périodes calmes de chant avec des épisodes plus mouvementés et ornés de traits. Le mouvement lent présente maintes inflexions communes avec certaines œuvres de Kodaly. C'est un chant, suivi de cinq variations* libres et de sa reprise. Le Finale reprend, dans un mouvement dansant et sous une complète métamorphose, tous les éléments de l'Allegro initial.

Ludwig van BEETHOVEN
(1770-1827)

Beethoven est un des plus illustres compositeurs de tous les temps. D'origine flamande, il naquit à Bonn, au bord du Rhin, mais passa la plus grande partie de sa vie à Vienne. Indépendant et fier, il eut une existence difficile, finalement assombrie par la surdité. Beethoven excella dans tous les genres. Il a laissé un nombre considérable d'œuvres orchestrales, dont neuf immortelles symphonies.

Cf. Biographies par : V. d'Indy (Laurens), R. Rolland (Le Sablier), E. Herriot (Gallimard), J. Chantavoine (Alcan, 3e éd. 1929), J.-G. Prod'homme : « La Jeunesse de Beethoven » et « Les Symphonies de Beethoven » (Payot).

(1re) Symphonie en Do Majeur, op. 21 (1799-1800).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.)[1] [28] Vienne, 1800.

a) Adagio molto - Allegro con brio. — *b)* Andante cantabile con moto. — *c)* Allegro molto e vivace (Minuetto e Trio). — *d)* Adagio - Allegro molto e vivace.

Lors de son apparition, la *Première Symphonie* fut jugée fort hardie. En particulier, la mesure initiale de l'Introduction (dans le ton de fa, alors que la symphonie est en ut) fit scandale. Le motif principal de l'Andante fut, dit-on, inspiré au maître par un chant des bords du Rhin. Berlioz relève dans ce morceau un accompagnement de timbales piano, où il faut reconnaître, selon lui, « le prélude des effets saisissants que Beethoven a produits plus tard à l'aide de cet instrument, peu ou mal employé en général par ses prédécesseurs ». Le Scherzo est le premier-né de cette forme que Beethoven a substituée dans presque toutes ses symphonies au traditionnel Menuet. Quant au Rondo final, il débute par une suite de faux départs dont l'intérêt humoristique nous échappe aujourd'hui.

[1] Il existe pour les six premières symphonies de Beethoven un arrangement de Salabert (1928); dans la formation suivante : 1.1.2.1. - 1.2.1.0. - T. - C.

(2e) Symphonie en Ré Majeur, op. 36 (1802).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [30] Vienne, 1803.

a) Adagio molto - Allegro con brio. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegro (Scherzo et Trio). — *d)* Allegro molto.

La *Deuxième Symphonie* fut écrite à Heiligenstadt, dans des conditions particulièrement difficiles, mais elle ne porte nulle trace des soucis matériels et moraux de Beethoven à cette époque. Camille Bellaigue a pu l'appeler un « héroïque mensonge », tant elle montre de sérénité et, par passages, de joie débordante. Le Larghetto surtout, d'un développement exceptionnel, est d'une grâce souveraine.

« Cette symphonie marque, écrit Grove, le célèbre musicographe anglais, le point culminant de l'ancien régime, pré-révolutionnaire, de Haydn et de Mozart ; c'est de ce point que part Beethoven vers les régions où personne avant lui n'avait même rêvé, mais qui sont maintenant parmi nos biens les plus chers, et par lesquelles son nom est devenu immortel. »

(3e) Symphonie en Mi b Majeur, dite « Eroïca », op. 55 (« Symphonie Héroïque ») (1804).

(2.2.2.2. - 3.2.0.0. - T. - C.) [52] Vienne, 1805.

a) Allegro con brio. — *b)* Adagio assai (« Marcia funebre sulla morte d'un Eroe »). — *c)* Allegro vivace (Scherzo, Trio et Coda). — *d)* Finale (Allegro molto).

La *Symphonie héroïque* était primitivement dédiée à Bonaparte, mais Beethoven effaça rageusement cette dédicace lorsqu'il apprit que Napoléon s'était fait proclamer empereur. Il substitua en même temps à la Marche triomphale qui constituait le second mouvement de la symphonie (et qui devint le dernier mouvement de la *Cinquième*) une Marche funèbre. Lorsque les parties d'orchestre furent gravées à Vienne en 1806, on y put lire ce titre significatif : *Symphonie héroïque, composée pour célébrer le souvenir d'un grand homme.*

La *Symphonie héroïque*, remarque Combarieu, est le triomphe de l'accord parfait. Le premier thème de l'Allegro initial paraît directement emprunté à l'ouverture de *Bastien et Bastienne* de Mozart. La trébuchante Marche funèbre offre deux sujets de méditation : l'un, de caractère désolé ; l'autre, plus fier, sorte d'apothéose où transparaît la consolation. Le decrescendo final a été comparé par Berlioz à un « calvaire douloureux ». Le même auteur voyait dans le Scherzo des « jeux funèbres », tels que les héros d'Homère en célébraient auprès du tombeau de leurs chefs. Quant au Finale, il comprend une série de variations sur un motif dont Beethoven s'était déjà servi précédemment à plusieurs reprises.

Il ne faut prendre ici l'appellation d' « héroïque » que dans son sens le plus général, et renoncer totalement à voir dans cet ouvrage une description musicale sur un sujet déterminé. La *Symphonie héroïque* est la première œuvre de Beethoven que la Société des Concerts du Conservatoire de Paris ait exécutée à Paris, le 9 mars 1828.

(4e) Symphonie en Si b Majeur, op. 60 (1806)

dédiée « à M. le comte Oppersdorf ».

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [33 ½] Vienne, 1807.

a) Adagio - Allegro vivace. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro vivace (Scherzo avec 2 Trios). — *d)* Allegro ma non troppo.

La *Quatrième Symphonie* a été écrite à une époque heureuse de la vie de Beethoven : l'année de ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick. On l'a appelée quelquefois la « Symphonie de l'amour ». Elle est contemporaine du *Concerto pour violon, op. 61*.

Après un Adagio introductif de 38 mesures vient un Allegro plein de verve et de joie, avec plusieurs passages de caractère pastoral. Le second mouvement (Adagio) est d'une grande tendresse. Le Scherzo qui vient ensuite comporte deux Trios. L'Allegro final est d'un envol magnifique.

(5e) Symphonie en Ut Mineur, op. 67 (1805-07)

dédiée « à Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz, duc de Raudnitz, et à Son Excellence le comte de Rasumoffsky ».

(3.2.2.3. - 2.2.3.0. - T. - C.) [29] Vienne, 1808.

a) Allegro con brio. — *b)* Andante con moto. — *c)* Allegro (Scherzo). — *d)* Allegro-Presto (Finale). — (Les mouvements *c)* et *d)* s'enchaînent.)

« C'est ainsi que le Destin frappe à la porte », déclara un jour Beethoven pour caractériser le début du premier Allegro de cette symphonie. Il n'en fallut pas davantage pour qu'on la nommât « Symphonie du Destin », et pourtant elle est, avant tout, le triomphe de la musique pure.

Un seul thème énergique de quatre notes se développe dans l'Allegro con brio, pendant quelque 500 mesures. L'Andante con moto, en forme de lied librement varié, fait alterner des accents de pastorale douceur et d'exaltation héroïque. Le Scherzo, avec son trio que Berlioz comparait plaisamment aux ébats d'un éléphant en gaîté, est lié directement, par un trait plein de mystère, à l'exubérant Finale, dont les éclats triomphants avaient primitivement place dans la *Troisième Symphonie*, avant que Beethoven ne remaniât son œuvre pour y substituer, à cette Marche triomphale, la Marche funèbre qui y figure aujourd'hui.

(6e) Symphonie en Fa Majeur, dite « Pastorale », op. 68 (1808)

dédiée « à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince régnant de Lobkowitz, duc de Raudnitz, et à Son Excellence Monseigneur le comte de Rasumoffsky ».

(3.2.2.2. - 2.2.2.0. - T. - C.) [40] Vienne, 1808.

a) Allegro ma non troppo (sensations agréables qui s'éveillent en arrivant à la campagne). *b)* Andante molto mosso (scène au bord du ruisseau). — *c)* Allegro (réunion joyeuse des campagnards). — *d)* Allegro (orage). — *e)* Allegretto (sentiments de reconnaissance après l'orage).

Cette symphonie, qui a fait évoquer à son propos les *Géorgiques* de Virgile et les tableaux de Poussin, révèle deux tendances opposées : une part de réalisme essentiellement populaire, et une autre d'idéalisme qui transpose tout l'atmosphère de l'ouvrage.

A l'envers de la partie autographe de premier violon, se trouve la note suivante en allemand : « Symphonie pastorale ou réminiscence de la vie à la campagne. (Plutôt expression du sentiment que peinture). » Dans son carnet d'esquisses, Beethoven a brièvement, mais de la façon la plus explicite, exprimé sa pensée : « On laisse à l'auditeur le soin de trouver la situation ; toute peinture perd, dès que, dans la musique instrumentale, elle est poussée trop loin. Qui a jamais conservé une idée de la vie champêtre peut de soi-même, sans beaucoup d'indications, découvrir la pensée de l'auteur. Le tout est une impression, plutôt qu'une série de tableaux en musique. »

(7e) Symphonie en La Majeur, op. 92 (1812)

dédiée au comte Fries : « Dem Hochgeborenen Herrn Moritz Reichsgrafen von Fries Sr. k. k. apost. Majestät wirklichen Kämmerer », etc.

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [38] Vienne, 1813.

a) Poco sostenuto - Vivace. — *b)* Allegretto. — *c)* Presto (Scherzo avec 2 Trios). — *d)* Allegro con brio.

Wagner appelait cette frémissante symphonie une « apothéose de la danse ». Berlioz la nommait « le miracle de la musique moderne ». D'autres commentateurs, plus imaginatifs, ont voulu y voir des évocations extraordinaires, d'ailleurs fort diverses et même contradictoires.

Le premier mouvement débute par une longue introduction (Poco sostenuto) où se remarque l'emploi d'un ostinato* rythmique. L'Allegretto est le morceau qui fut, dès l'abord, le plus goûté de tout l'ouvrage. Habeneck, le célèbre chef d'orchestre, n'hésitait pas à le substituer à quelque autre mouvement des précédentes symphonies du maître, qu'il estimait moins (notamment au Larghetto de la *Deuxième Symphonie*). Dans le trio de l'aimable et champêtre Scherzo, l'abbé Stalder a prétendu reconnaître l'emploi d'un chœur de pèlerins répandu dans la Basse-Autriche. Quant au mouvement final, c'est un tourbillon de joie enivrante ; Fétis estimait qu'il n'avait pu sortir « que d'un cerveau sublime et malade ».

(8e) Symphonie en Fa Majeur, op. 93 (1812).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [26] Vienne, 1814.

a) Allegro vivace e con brio. — *b)* Allegretto scherzando. — *c)* Tempo di Menuetto (Menuet et Trio). — *d)* Allegro vivace.

Ceux qui ont absolument voulu dénommer toutes les symphonies de Beethoven ont appelé celle-ci la « Petite Symphonie » (en dépit du fait que l'auteur lui-même l'intitulait « Huitième grande Symphonie » !) sans doute parce qu'elle n'a pas le caractère grandiose de ses sœurs.

Le sentiment qui domine dans cette œuvre est la joie. Le premier mouvement contient deux thèmes de caractère doux et calme. Le motif de l'Allegretto provient

d'un canon* comique adressé à Maëlzel, l'inventeur du métronome. Un Menuet, avec la coupe et le mouvement des menuets de Haydn, remplace ici le Scherzo à trois temps, que Beethoven inventa. Le Finale (Allegro vivace) étincelle de verve.

(9e) Symphonie en Ré Mineur, op. 125 (« Symphonie avec Chœurs ») (1817-1823)

avec quatuor vocal et chœur.

(3.2.2.3. - 4.2.3.0. - T. - B. [Tr Cy Gc] - C.) [1 h. 10] Vienne, 7 mai 1824.

a) Allegro ma non troppo, un poco maestoso. — *b)* Molto vivace (Scherzo avec Trio et Coda). — *c)* Adagio molto et cantabile (Lied varié à deux thèmes). — *d)* Finale avec chœurs (sorte de cantate* en Rondo*, avec intervention des solistes et du chœur sur le texte de l'*Ode à la joie* de Schiller).

La *Neuvième Symphonie*, considérée comme le chef-d'œuvre de Beethoven — et peut-être comme celui de la musique de tous les temps —, a suscité de très nombreux commentaires, qui vont de l'éloge le plus dithyrambique au dénigrement total. C'est surtout l'introduction des voix dans la dernière partie qui a été le plus vivement discutée.

L'unité de l'œuvre se ressent des conditions où elle fut écrite : intermittence du travail, sautes d'humeur. Mais l'ensemble frémit d'une seule émotion. La *Neuvième Symphonie* veut chanter la Joie, et les trois premiers mouvements ne sont que la préparation à cet événement extraordinaire qui éclate au Finale sur les paroles de l'ode de Schiller. L'Allegro ma non troppo, de caractère sombre, donne en quelque sorte le pressentiment mystérieux du miracle qui va s'accomplir. Wagner y voyait « un combat, dans le sens le plus magnifique du mot, de l'âme luttant pour la joie contre l'oppression de cette puissance ennemie qui se place entre nous et le bonheur terrestre ». Le Molto vivace est un Scherzo* à deux temps, dans lequel les timbales jouent un rôle important. C'est, dit M. Guy de Pourtalès, « un entraînement vers le bonheur inconnu ». Le troisième mouvement, Adagio molto, d'une beauté apaisée et sereine, contient un merveilleux solo de cor. Quant au Finale, qui débute comme un cri, il reprend tout d'abord les motifs essentiels des morceaux précédents, puis, après un émouvant récitatif* des basses, la voix du baryton solo annonce l'entrée des voix chorales. Solistes et chœur mixte à quatre parties alternent alors pour chanter la joie délirante, dans un mouvement de plus en plus emporté, dans une grande variété rythmique.

C'est dans la *Neuvième Symphonie* que l'orchestre de Beethoven atteint toute sa puissance et toute sa variété. On relèvera l'utilisation des cymbales, du triangle et de la grosse caisse, introduits pour la première fois ensemble dans une œuvre symphonique sérieuse.

Voici les paroles de l'*Hymne à la joie* de Schiller, ou du moins ce que Beethoven en retint pour son ouvrage, car, en fait, après avoir eu l'intention de mettre en musique, vers par vers, l'ode célèbre, il en supprima au dernier moment plus de la moitié, surtout les paroles bachiques ou libertaires. La traduction française donnée en regard est celle, malheureusement bien insuffisante, d'Amédée Boutarel.

(Baryton — ou basse — solo)

O Freunde, nicht diese Töne ! sondern lasst uns angenehmere anstimmen, und freundenvollere.

O frères, ces sons m'attristent ; faites que résonnent chants joyeux de fête. O joie ! en nous descends !

(Baryton solo et chœur)

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium !
Wir betreten feuertrunken
Himmlische dein Heiligtum !
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Joie, fille du vieil Empyrée,
Flamme prise au front des Dieux.
Nous entrons, l'âme enivrée,
Dans ton temple glorieux.
Ton magique attrait resserre
Quand la mode en vain détruit,
L'homme est, pour tout homme, un frère,
Où ton aile nous conduit.

(Quatuor des solistes)

Wem der grosse Wurf gelungen
Eines Freundes Freund zu sein
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein !
Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund,
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Si le ciel, comblant ton âme,
D'un ami t'a fait l'ami,
S'il te donne un cœur de femme,
Suis nos pas au seuil béni.
Viens, si tu n'aimas qu'une heure
Qu'un seul être sous les cieux.
Vous que nul amour n'effleure,
En pleurant, fuyez ces lieux.

(Chœur mixte)

Ja, wer auch nur eine Seele, usw.

Viens, si tu n'aimas qu'une heure, etc.

(Quatuor des solistes)

Freude trinke alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur,
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod,
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott !

L'être, au sein de la nature,
Boit la joie au bruit des chants ;
Tous, de roses, sa parure,
Ont leur part, bons ou méchants.
Elle a tout, raisins qu'on presse,
Sûrs amis, baisers de feu,
Donne au ver rampant l'ivresse ;
Et le chérubin voit Dieu.

(Chœur mixte)

Küsse gab sie uns, usw.

Elle a tout, raisins qu'on presse, etc.

(Ténor solo)

Froh wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig wie ein Held zum Siegen.

Fiers, tels les soleils d'or volent
Sur le plan vermeil des cieux,
Faites, frères, votre voie,
Gais, tels combattent les héros épris de gloire.

(Ténor et chœur)

Laufet, Brüder, eure Bahn, usw.

Faites, frères, votre voie, etc.

(Chœur mixte)

Freude, schöner Götterfunken, usw.	Joie, fille du vieil Empyrée, etc.

(Chœur et soli)

Seid umschlungen, Millionen !	Qu'ils s'enlacent, tous les êtres !
Diesen Kuss der ganzen Welt !	Un baiser au monde entier !
Brüder, überm Sternenzelt	Frères, au plus haut des cieux
Muss ein lieber Vater wohnen :	Doit régner un tendre Père.
Ihr stürzt nieder, Millionen ;	Tous les êtres se prosternent.
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	Pressens-tu ce Père, Monde?
Such ihn überm Sternenzelt !	Cherche alors ce Créateur
Über Sternen muss er wohnen.	Au-dessus des cieux d'étoiles.

(Chœur mixte)

Freude, schöner Götterfunken, usw.	Joie, fille du vieil Empyrée, etc.

Missa Solemnis (« Messe en Ré Majeur »), op. 123 (1819-1823)

pour chœur mixte, soli (s, a, t et b), orchestre et orgue.

(2.2.2.3. - 2.4.3.0. - O. - C.) [1 h. 40] Vienne, 19 mars 1823.

Cette Messe fut achevée la même année que la *Neuvième Symphonie*. Son caractère est tumultueux. Beethoven la mettait au-dessus de toutes ses œuvres et avait écrit en tête de la première page du Kyrie : « Von Herzen — Möge es wieder zu Herzen gehen » (Venue du cœur, puisse-t-elle trouver le chemin des cœurs...).

Voir le texte complet de la Messe et sa traduction française dans le lexique, page 259.

a) Kyrie : Kyrie eleison... (chœur et quatuor des solistes).

b) Gloria : Gloria in excelsis Deo... (chœur).
Gratias... (quatuor et chœur).
Gloria in excelsis Deo... (chœur).

c) Credo : Credo in unum Deum... (chœur).
Et incarnatus est... (solistes).
Et homo factus est... (ténor solo et chœur).
Et resurrexit... (chœur).
Amen... (Fugue*, chœur et quatuor).

d) Sanctus : Sanctus... (quatuor des solistes).
Pleni sunt cœli... (chœur).
Benedictus... (quatuor, chœur et violon solo).

e) Agnus Dei : Agnus Dei... (quatuor et chœur).

CONCERTOS POUR PIANO

Beethoven a écrit six concertos pour piano et orchestre, y compris celui pour violon et orchestre transformé en concerto pour piano, mais sans tenir compte des concertos inachevés de la première époque : *Concerto en Mi b* de 1784 ; en ut de 1788 ; en ré (1er mouvement) de 1788, ni celui, également inachevé, en ré, esquissé en 1815.

(1er) Concerto en Ut Majeur, op. 15 (1800)

dédié à la princesse Odelschalchi.

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [37] Cadences : Rud. Ganz ; Jul. Röntgen. Vienne, 1800.

a) Allegro con brio. — *b)* Largo. — *c)* Rondo (Allegro scherzando).

Quoique portant le nº 1, ce concerto semble postérieur au *Concerto en Si b* qui est classé second. C'est une œuvre qui porte encore trace des influences du style de Mozart et de Haydn. Toutefois, le premier mouvement laisse déjà percer des accents héroïques spécifiquement beethoveniens. Le Rondo, charmant de grâce et de légèreté, ne fut, dit-on, écrit que deux jours avant l'exécution en public.

Il existe de ce concerto des arrangements divers : piano, 2 violons, 2 violoncelles et basse - piano, 2 violons, alto et violoncelle - 2 pianos, - piano à 4 mains. Le Largo a été publié séparément, sous le nom d'Adagio favori.

(2e) Concerto en Si b Majeur, op. 19 (1795)

dédié à M. de Nikelsberg-Nikl.

(1.2.0.2. - 2.0.0.0. - C.) [28] Cadences : Jul. Röntgen. Vienne, 1795.

a) Allegro con brio. — *b)* Adagio (thème varié). — *c)* Rondo.

Ce concerto est probablement antérieur au *Concerto en Ut majeur* nº 1 ci-dessus (le manuscrit autographe porte l'indication : opus 4). Cette œuvre, par la netteté de son rythme, son tour aimable et sa simplicité, se rattache nettement à l'art du XVIIe siècle.

(3e) Concerto en Ut Mineur, op. 37 (1800)

dédié au prince Louis-Ferdinand de Prusse.

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - C.) [39] Cadences : Joh. Merkel, Jul. Röntgen, B. Stavenhagen, Gabriel Fauré. Vienne, 1804.

a) Allegro con brio. — *b)* Largo. — *c)* Rondo (Allegro).

Ce concerto, dans le ton d'ut mineur, qui fut toujours cher à Beethoven, présente un caractère sévère et énergique. Les répliques du pianiste, de même que l'enveloppe des traits du piano sont d'un charme et d'une force musicale incomparables.

(4e) Concerto en Sol Majeur, op. 58 (1805)

dédié à l'archiduc Rodolphe.

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. C.) [30] Cadences : Hans von Bülow, Jul. Röntgen, Jean Doyen. Vienne, 1806.

a) Allegro moderato. — *b)* Andante con moto. — *c)* Rondo.

Dès le début du premier mouvement, le thème [1] est exposé, puis repris par le tutti*. Le développement est d'une hardiesse qu'ignoraient les concertos précédents.

[1] On notera son analogie, nullement fortuite, avec celui de l'Allegro final du grand air de Léonore dans « Fidelio » qui fut composé la même année.

Le deuxième mouvement est construit sur l'opposition de deux thèmes dans une forme dramatique à l'extrême pour le cadre symphonique. Le Finale (Rondo), fort brillant avec ses arpèges brisés, était très nouveau pour l'époque.

(5e) Concerto en Mi b Majeur, op. 73 (1809)

dédié à l'archiduc Rodolphe.

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [35] Vienne, 1812.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Finale (Rondo).

C'est le plus remarquable des cinq concertos pour le piano de Beethoven. Intitulé *Grand concerto pour le pianoforte avec accompagnement d'orchestre*, il est contemporain des 7e et 8e symphonies. Il a toute l'ampleur, toute la profondeur de pensée d'une symphonie. Le premier mouvement est écrit dans la forme sonate* ; l'Adagio, en si majeur, est un chant d'amour d'une suavité enchanteresse ; il se soude directement au dernier mouvement. Celui-ci, qui utilise le cadre du Rondo*, a l'allure d'une danse populaire. A la péroraison, le piano est accompagné par la seule timbale qui percute, pianissimo, une formule rythmique obstinée.

Concerto pour Violon, en Ré Majeur, op. 61 (1806)

dédié à Stephan de Breunig.

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [42] Cadences : Heermann, Joachim, Kubelik, Spohr, Flesch, etc. Vienne, 1806.

a) Allegro ma non troppo. — *b)* Larghetto. — *c)* Rondo.

Il existe de ce concerto fameux, « concerto des rois et roi des concertos », une transcription pour piano et orchestre, due à Beethoven lui-même (1808).

Déclaré tout d'abord injouable par les violonistes, ce concerto n'acquit que peu à peu, parmi les œuvres du même genre, la haute estime à laquelle il a droit. Contemporain de la *Quatrième Symphonie*, il fut écrit à une époque particulièrement heureuse de la vie du maître : l'année de ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick. C'est un poème d'amour : tout y respire le bonheur le plus suave, tout y est battement d'ailes, trilles, palpitation et chants d'oiseaux. On notera le caractère dramatique de l'introduction, où les violons de l'orchestre répondent par un ré dièze aux quatre ponctuations ré naturel de la timbale à découvert. La façon dont le thème du premier mouvement se prépare et s'expose à l'orchestre, puis la naissance en quelque sorte du violon, qui vient immédiatement répandre ses traits de virtuosité, réalisent une des entrées de concertos les plus belles et les plus émouvantes qui aient été écrites. Le Larghetto plane à de sublimes hauteurs ; il est directement lié au charmant Rondo, dont l'attaque est fameuse.

OUVERTURES

Fidelio (Léonore).

L'unique opéra de Beethoven ne comprend pas moins de quatre ouvertures, dites *Ouvertures de Léonore, Nos 1, 2 et 3* et, la dernière, *Ouverture de Fidelio*. Elles introduisent un ouvrage de théâtre, dont il faut savoir ceci pour comprendre leur signification dramatique : Léonore, la femme du noble Florestan, injustement incarcéré dans une prison d'Etat, réussit à s'approcher de lui en s'engageant, sous un déguisement masculin, comme aide chez le geôlier Rocco. Celui-ci l'emploie notamment à creuser la fosse où le cruel gouverneur Pizzarre veut faire disparaître le prisonnier, avant la visite du ministre. Lorsque Pizzarre s'approche pour tuer Florestan, la courageuse femme, qui a pris le nom de Fidelio, brandit un pistolet. Au même moment retentit le signal de trompette qui annonce l'arrivée du ministre. Pizzarre s'écarte et les époux célèbrent avec émotion leur délivrance...

La première ouverture, dite *Ouverture de Léonore No 1*, op. 138, date de 1807 [1] et fut composée pour le théâtre de Prague ; elle est très rarement donnée au concert.

Les ouvertures dites *Ouvertures de Léonore Nos 2 et 3*, respectivement de 1805 et 1806, sont les plus célèbres ; elles ne diffèrent l'une de l'autre que par l'ampleur des développements*. On y reconnaîtra facilement, avec les accents tendus de Léonore-Fidelio, les plaintes du prisonnier mourant de faim, la mélodie du Trio du dernier acte et les appels de trompette qui annoncent l'arrivée du ministre qui doit délivrer Florestan. Ce sont de véritables résumés symphoniques du drame.

Dans les exécutions modernes de l'opéra de Beethoven, on place habituellement en tête l'ouverture no 4, dite *Ouverture de Fidelio*, beaucoup plus concise, tandis qu'on joue très arbitrairement l'ouverture *Léonore No 3* entre les deux derniers tableaux de l'ouvrage (version Gustave Mahler).

Léonore No 3, op. 72a (1806).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [12].

Adagio - Allegro - Presto.

Fidelio, op. 72 (1814).

(2.2.2.2. - 2.2.2.0. - T. - C.) [7].

Allegro - Adagio - Allegro - Presto

Prométhée, op. 43 (1800-1801).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [5] Vienne, 1801.

L'*Ouverture de Prométhée* fait partie de la musique du ballet joué à Vienne en 1801, sous le titre *Les Créatures de Prométhée* (repris à l'Opéra de Paris le 30 décembre 1929). Cette partition, dit Louis Laloy, contient de belles pages, des idées charmantes et la première esquisse de deux épisodes célèbres dans les 3e et 5e Symphonies. L'ouverture affecte la même forme (lent-vif) que celles de *Coriolan* et d'*Egmont*.

[1] Le no d'opus est donc purement fantaisiste ; l'œuvre ne fut d'ailleurs publiée qu'après la mort de Beethoven, en 1832.

Coriolan, op. 62 (1807).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [7] Vienne, 1807.

Cette ouverture fut écrite pour servir d'introduction musicale à une tragédie du poète von Collin, secrétaire aulique de l'empereur d'Autriche, œuvre aujourd'hui complètement oubliée.

Coriolan, issu d'une famille patricienne, avait été élevé par sa mère. Tout jeune, il s'était fait remarquer par un courage exemplaire. Il advint qu'ayant voulu sauver le peuple de la disette, il déplut et jugea bon, dans sa colère, de se retirer chez les anciens ennemis de sa patrie, qui le mirent à la tête de leur armée. Il parvint ainsi jusqu'à une lieue de Rome, dont il ravagea la campagne. C'est en vain que ses concitoyens vinrent s'humilier devant lui. Il ne céda qu'aux instances de sa mère et de sa femme qui s'était fait suivre de ses deux fils. Et les Volsques, le jugeant traître à sa parole, l'assassinèrent.

L'*Ouverture de Coriolan* oppose des thèmes qui marquent les influences masculine et féminine du drame. Elle est descriptive et montre le chemin où s'engageront plus tard les auteurs de symphonies à programme*.

Egmont, op. 84 (1810).

(2*.2.2.2. - 4.2.0.0. - T.- C.) [8] Vienne, 1810.

Sostenuto ma non troppo - Allegro - Allegro con brio.

Beethoven composa la musique d'*Egmont* pour une reprise de cette tragédie de Gœthe au théâtre du château impérial de Vienne, en 1810. La partition comprend, outre l'ouverture, quatre entractes, deux lieder*, deux mélodrames* et une « symphonie triomphale ».

L'Introduction lente de l'ouverture expose trois thèmes correspondant aux trois idées maîtresses du drame : tyrannie - Claire, personnifiant l'aspiration à la liberté - révolte. L'Allegro développe ces données, puis quelques mesures calmes amènent une péroraison éclatante, qui propose les mêmes motifs que la « symphonie triomphante » par où conclut le drame : marche d'Egmont à l'échafaud et vision d'un avenir d'indépendance.

Les Ruines d'Athènes, op. 113 (1811).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [6] Pesth, 1812.

Cette ouverture fait partie (avec des marches et des chœurs) de la musique de scène écrite par Beethoven pour un acte de Kotzebue destiné à l'ouverture du Théâtre de Pesth. A côté de l'Ouverture, la Marche turque des *Ruines d'Athènes* est également restée célèbre. L'œuvre fut redonnée à l'inauguration du Théâtre de la Josephstadt (qui coïncida avec la fête de l'empereur François II), le 3 octobre 1822.

Alban BERG
(1885-1935)

Né à Vienne, mais fils d'un négociant de Nuremberg, Berg fut élève et disciple de Schönberg, le grand théoricien de la musique atonale. Plus vivant et plus original que son maître lui-même, Alban Berg écrivit une musique de chambre abondante, comprenant des lieder*, des mélodies avec accompagnement d'orchestre, des pièces pour clarinette et piano, des compositions pour orchestre et deux opéras, Lulu et Wozzek, dont le dernier, qui utilise des formes de la musique pure*, a eu un grand retentissement.

Cf. Al. Mooser : « Regards sur la musique contemporaine » (Rouge, 1946).

Suite Lyrique, op. 6 (1926)

dédiée à Alexandre von Zemlinsky.

L'œuvre originale, écrite pour le piano en 1913-1914, comprenait six morceaux [1], dont trois ont été arrangés par le compositeur pour l'ensemble des cordes.

a) Andante amoroso. — *b)* Allegro misterioso. — *c)* Adagio appassionato.

Le premier morceau, en forme de Rondo*, est plein de tendresse ; le second, tour à tour réservé et extatique, est tripartite, la séquence intermédiaire étant un Trio estatico, et la troisième un retour en sens inverse de la première, selon le procédé dit « Krebs » (écrevisse). Le troisième mouvement est de forme plus libre, débutant par un Fugato* et traitant à nouveau les éléments entendus dans les morceaux précédents. (E. A.)

Concerto pour Violon, Piano et 13 Instruments a Vent (1924).

(2.2.3.2. - 2.1.1.0. - Pas de cordes.) [40] Barcelone, 19 avril 1935.

a) Thema scherzoso con variazioni. — *b)* Adagio. — *c)* Rondo ritmico con introduzione.

Cette œuvre, une des plus caractéristiques du génie d'Alban Berg (mais qu'à sa première audition à Paris le public des Concerts Straram ne put supporter), comporte trois mouvements dont le premier est écrit pour piano et instruments à vent ; le second pour violon et instruments à vent ; le dernier pour piano, violon et ensemble. Il fut écrit à la demande du violoniste Louis Krasner, lequel en donna la première exécution au XI[e] Festival de la S. I. M. C. à Barcelone, en 1935.

Hector BERLIOZ
(1803-1869)

Compositeur de l'époque romantique, contemporain et rival de Wagner, Berlioz est un musicien éblouissant, dont l'œuvre passablement décousue contient des pages admirables.

Très remuant, Berlioz a tenu longtemps la plume du critique musical au *Journal des Débats*.

[1] I. Allegro gioviale. - II. Andante amoroso. - III. Allegro misterioso. Trio estatico. - IV. Adagio appassionato. - V. Presto delirando. Tenebroso. - VI. Largo desolato.

On lui doit des mélodies, des compositions pour orchestre, plusieurs opéras et des oratorios profanes, dont l'un au moins, La Damnation de Faust, est demeuré au répertoire des associations symphoniques comme des théâtres en musique, pour lesquels il n'avait cependant pas été conçu.

Cf. Biographies par : A. Boschot (Plon), Masson (Alcan, 1923), A. Coquard (Laurens), G. de Pourtalès (Gallimard) et Landormy : « La musique française, de la Marseillaise à la mort de Berlioz » (Gallimard, 1944).

Symphonie Fantastique, op. 14 (1830).

(2.2.2.4. - 4.4*.3.2. - 4 T. B. 2 H. - C[1].) [52] Paris, 5 décembre 1830.

[1] Berlioz prétend exiger ici « au moins » 15 v[I], 15 v[II], 10 a, 11 vcl et 9 cb !

(Instrumentation simplifiée [Salabert] : 1.1.2.1. - 2.2.3.0. - T. B. - C.)

a) Rêveries, passions. — *b)* Un bal. — *c)* Scène aux champs. — *d)* Marche au supplice. — *e)* Songe d'une nuit de sabbat.

Sorte d'autobiographie où Berlioz a résumé l'élan de sa jeunesse, son amour pour l'actrice Henriette Smithson, sa jalousie et ses souffrances, la *Symphonie fantastique* n'est pas un ouvrage de musique pure*. Pour la première fois, un commentaire important exposait dans le programme ce que le compositeur avait voulu faire. Nous le reproduisons ici intégralement :

Rêveries, passions. — L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument amoureux. Par une singulière bizarrerie, l'image chère ne se représente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide, comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier Allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec des mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Un bal. — L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses. Au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature ; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

Scène aux champs. — Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un « Ranz des vaches » ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé et à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement. Il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait ! Ce mélange d'espoir et de crainte, les idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'Adagio. A la fin, l'un des pâtres reprend le « Ranz des vaches » ; l'autre ne répond plus. Bruit éloigné du tonnerre... Solitude... Silence !

Marche au supplice. — Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance aux sons d'une marche* tantôt sombre et farouche, brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin l'idée fixe reparaît un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

Songe d'une nuit de sabbat. — Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains, auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée paraît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité. Ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque : c'est elle qui vient au sabbat. Rugissement de joie à son arrivée. Elle se mêle à l'orgie diabolique. Cérémonie funèbre (parodie burlesque du « Dies irae* », ronde du sabbat, ronde du sabbat et « Dies irae » ensemble).

Harold en Italie, op. 16 (1834).

(2.2.2.2. - 4.4*.3.0. - T. Tr. H. - C.) [40] Paris, 23 novembre 1834.

a) Harold aux montagnes. — *b)* Marche des pèlerins chantant la prière du soir. — *c)* Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. — *d)* Orgie de brigands.

Cette composition fut écrite à l'instigation de Paganini qui avait demandé à Berlioz un solo d'alto. C'est une suite de scènes auxquelles l'alto se trouve mêlé comme une sorte de rêveur mélancolique dans le genre de Childe Harold de Byron (d'où le titre de la symphonie).

Roméo et Juliette, op. 17 (1838-39).

Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en récitatif harmonique, composée d'après la tragédie de Shakespeare (scénario mis en vers par Emile Deschamps).

Paris, 24 novembre 1839.

Première partie :

a) Introduction — Combats — Tumulte — Intervention du prince.

b) Prologue (récitatif choral, strophes, récitatif et scherzetto).

(3.2*.2.4. - 4.4*.3.1. - 4 T. 2 H. B[1]. - C.)

[1] Y compris cymbales antiques.

Deuxième partie :

a) Roméo seul — Tristesse — Bruits lointains de concert et de bal — Grande fête chez les Capulets.

b) Nuit sereine. — Le jardin des Capulets silencieux et désert — Les jeunes Capulets sortant de la fête, passent en chantant des réminiscences de la musique de bal — Scène d'amour [20].

(2.2*.2.4. - 4.0.0.0. - C + double chœur.)

c) La Reine Mab ou la fée des songes (scherzo* pour l'orchestre seul).

(3.2.2.4. - 4.0.0.0. - 4 T. 2 H. B. - C.) [7½].

Troisième partie :

a) Convoi funèbre de Juliette.

b) Roméo au tombeau des Capulets — (Invocation — Réveil de Juliette — Joie délirante — Désespoir — Dernières angoisses et mort des deux amants). [Note : L'auteur estime que, « le public n'ayant point d'imagination, cette scène doit être retranchée 99 fois sur cent » !]

c) Finale (La foule accourt au cimetière — Rixe des Capulets et des Montaigus — Récitatif et air du Père Laurence (b) — Serment de réconciliation.

Cette œuvre a suscité des commentaires variés. Saint-Saëns a porté à son sujet le jugement suivant : « A pareil défi au sens commun, il ne pouvait y avoir qu'une excuse : faire un chef-d'œuvre, et Berlioz n'y a pas manqué. Tout y est neuf, personnel, de cette originalité profonde que décourage l'imitation. Le fameux Scherzo de la Reine Mab vaut encore mieux que sa réputation : c'est le miracle du fantastique léger et gracieux. Auprès de telles délicatesses, de telles transparences, les finesses de Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été* semblent épaisses. »

Au contraire, Wagner en écrit : « L'audition de *Roméo et Juliette* me remplit l'âme d'une grande tristesse. A côté des trouvailles les plus géniales, on trouve dans cet ouvrage tant de manque de goût et un usage si défectueux des procédés de l'art, que je ne puis m'empêcher de regretter qu'avant l'exécution Berlioz n'ait pas présenté cette composition à un homme tel que Cherubini qui, certainement, sans causer le moindre tort à l'œuvre originale, aurait su la décharger d'une forte quantité de passages qui ne sont pas beaux et qui la gâtent. Mais, avec sa susceptibilité excessive, son ami le plus intime n'eût pas osé lui faire une telle proposition. »

Aujourd'hui, le *Roméo et Juliette* de Berlioz ne s'exécute plus guère que fragmentairement ; on en extrait la Scène d'amour et le Scherzo de la Reine Mab.

Ouverture de Benvenuto Cellini, op. 23 (1838).

(2.2.2.2. - 4.4.3.1. - T. - C.) [11] Paris, O, 10 octobre 1838.

C'est avec l'opéra *Benvenuto Cellini* que Berlioz débuta au théâtre. L'échec fut à peu près complet. Mais si l'ouvrage, qui mettait à la scène « un bandit, homme de génie », tomba, l'ouverture reçut par contre un accueil enthousiaste.

Les motifs les plus caractéristiques de l'œuvre y sont utilisés, ainsi celui du Trio du 1er acte : « O Cellini... » et le chant du Cardinal : « A tout péché... »

Ouverture du « Carnaval Romain », op. 9 (1843).

(2.2*.2.2. - 4.4*.3.0. - T. B. - C[1].) [8] 3 février 1844.

[1] Berlioz exige « au moins » 56 archets !

Cette pièce est, à proprement parler, une deuxième ouverture à *Benvenuto Cellini*, destinée, dans l'idée du compositeur, non à remplacer la première, mais à sauver une partie de son œuvre méconnue. L'*Ouverture du Carnaval romain* contient, en effet, la transcription à peu près intégrale des deux plus importants morceaux de cet opéra : le duo du premier acte : « O Teresa, vous que j'aime... », arrangé pour l'orchestre avec quelques très légères variantes et d'autres tonalités,

constitue l'Andante sostenuto de l'œuvre. L'Allegro vivace qui suit reproduit presque intégralement le chœur du carnaval : « Venez, venez, peuple de Rome... » Seul le dernier développement* est réellement nouveau ; combinant les thèmes du duo d'amour avec celui du carnaval, il rappelle fort heureusement le sens général de l'œuvre : la passion de Benvenuto Cellini et de Teresa au milieu des joyeuses fêtes du carnaval de Rome.

La Damnation de Faust, op. 24 (1846).

Légende dramatique en quatre parties, pour solistes (s, t, bar et b), chœur et orchestre.

(3.2*.2.4. - 2.2*.3.0. - T. 2H. - C.) [2 h. 45] Paris, 6 décembre 1846.

Texte arrangé par le compositeur lui-même d'après la traduction du « Faust » de Gœthe due à Gérard de Nerval.

Solistes :	Marguerite	s	Méphistophélès	b
	Faust	t	Brander	bar

La *Damnation de Faust* est depuis longtemps considérée comme un chef-d'œuvre éprouvé. Elle a son origine dans les *Huit scènes de Faust* que Berlioz publia en 1829, alors qu'il était encore élève du conservatoire. Certaines parties, assez disparates, furent écrites par la suite au hasard de l'inspiration.

Au prix de quelques légères modifications, l'œuvre a été adaptée à la scène par Raoul Gunsbourg en 1893 et jouée sous cette forme avec un persistant succès également [1].

Première partie :

Scène 1. Air de Faust (t) [Le vieil hiver a fait place au printemps...]
Scène 2. Danse des paysans
Scène 3. Marche hongroise.

Deuxième partie :

Scène 4. Faust dans son cabinet de travail. Hymne de Pâques
Scène 5. Apparition de Méphistophélès
Scène 6. La cave d'Auerbach à Leipzig. Chœur de buveurs. Chanson de Brander (bar) [Certain rat dans une cuisine...] ; Chanson de Méphistophélès [Une puce gentille...] ; Amen parodique, fugue*
Scène 7. Air de Méphistophélès (b) [Voici des roses...] ; Chœur des sylphes et des gnomes [Dors heureux, Faust...] ; Ballet des sylphes
Scène 8. Chœurs de soldats et d'étudiants.

Troisième partie :

Scène 9. Faust, le soir, dans la chambre de Marguerite
Scène 10. Faust et Méphistophélès
Scène 11. Récit et air de Marguerite (s) [« Chanson gothique » : Autrefois un roi de Thulé...]
Scène 12. Evocation de Méphistophélès. Menuet* des follets. Sérénade de Méphistophélès
Scène 13. Faust et Marguerite
Scène 14. Faust, Marguerite et Méphistophélès, chœur des voisins et des voisines dans la rue.

[1] Voir le « Répertoire lyrique ». - Ed. Payot.

Quatrième partie :

Scène 15. Romance de Marguerite [D'amour, l'ardente flamme...]
Scène 16. Invocation à la Nature (Faust) [Nature immense...]
Scène 17. Faust et Méphistophélès gravissant les rochers
Scène 18. La course à l'abîme (Faust et Méphistophélès galopant sur deux chevaux noirs) Chœur de paysans agenouillés devant une croix champêtre
Scène 19. L'enfer. Faust livré aux flammes. Chœur de démons et damnés. Pandaemonium. Orgie infernale. Triomphe de Méphistophélès.

Epilogue. Sur la terre (quelques voix). — Dans le ciel (séraphins inclinés devant le Très-Haut). — Apothéose de Marguerite (chœur d'anges).

L'Enfance du Christ, op. 25 (1854).

Trilogie sacrée pour chœur mixte, soli et orchestre.

(2.2*.2.2. - 2.4*.3.0. - T. H. O[1]. - C.) [1 h. 30] Paris, 28 janvier 1855.

[1] Orgue melodium.

Solistes : Sainte Marie, Le récitant, Un centurion } s t ; Polydorus, Un père de famille, Hérode, Saint Joseph } bar b

Achevé le 27 juillet 1854 et joué pour la première fois dans un concert de bienfaisance le 28 janvier 1855, cet ouvrage de Berlioz obtint un immédiat succès ; il a gardé au répertoire des grands concerts la place honorable qui lui revient. M. Kufferath en a fait une habile adaptation scénique.

Première partie : Le songe d'Hérode.

Introduction. Récit (t) [Dans la crèche en ce temps...]
Scène 1. Une rue à Jérusalem. Marche nocturne. Dialogue du centurion (t) et de Polydorus (bar)
Scène 2. L'intérieur du palais d'Hérode. Air dit « du songe d'Hérode » (b) [Toujours ce rêve...]
Scène 3. Polydorus et Hérode
Scène 4. Les devins chez Hérode
Scène 5. L'étable de Bethléem. Sainte Marie et saint Joseph
Scène 6. Les anges, Marie et Joseph.

Deuxième partie : La fuite en Egypte.

Scène 1. Ouverture. L'adieu des bergers à la Sainte Famille. Air du récitant dit « Le Repos de la Sainte Famille » [Les pèlerins étaient venus...].

Troisième partie : L'arrivée à Saïs.

Introduction. Récit [Depuis toujours...]
Scène 1. L'intérieur de la ville de Saïs. Sainte Marie et saint Joseph
Scène 2. L'intérieur de la maison des Ismaélites. Interlude (Trio* pour 2 flûtes et harpe)
Scène 3. Epilogue.

Requiem (1836-37)

pour chœurs et grand orchestre.

(4.2.4.8. - 12.12.12.10. - 10 T. B [= Gc, 4 Tm, 16 Cy]. - C.) Paris, 5 décembre 1837.

Voir page 261 le texte liturgique du Requiem et sa traduction française.

Le *Requiem* de Berlioz est une œuvre monumentale et tonitruante, qui exige des effectifs vocaux et instrumentaux peu ordinaires. Le texte de la Messe des morts, écrit à ce propos Ad. Boschot, devient pour Berlioz un scénario*, un programme* pour une romantique et pittoresque symphonie mêlée de chœurs.

Le début (Requiem et Kyrie), note Landormy, est extrêmement original, par l'instrumentation surtout, par la couleur, l'atmosphère unique, essentiellement berliozienne.

Dans la deuxième partie (Dies irae et Tuba mirum), quatre fanfares de cuivres*, qui doivent se faire entendre des quatre points cardinaux, se donnent la réplique : ce sont les fanfares du Jugement dernier. Les dernières mesures : « Salva me, fons pietatis » font opposition dans la nuance pianissimo. Une troisième pièce, de petite dimension et de caractère intime, « Quid sum miser » est tout à fait charmante. Quant au « Rex tremendae », il se révèle d'un intérêt mêlé : la première partie (Rex tremendae majestatis) est d'une sonorité éclatante, pompeuse et vide ; avec la seconde (Qui salvandos salvas gratis) commence la douceur et le morceau finit délicieusement, sur des harmonies choisies.

Le « Quaerens me » est une pièce toute de douceur et de tranquillité, à 3 voix, sans accompagnement. Avec le « Lacrymosa », Berlioz revient aux effets de masse un peu vains ; après ces tempêtes, l'Offertoire (chœur des âmes du purgatoire) est tout en demi-teinte. L'« Hostias » est un court morceau, enrichi de sonorités curieuses (fl et tb). Dans le « Sanctus, » nouveaux effets d'orchestre, puis une fugue* vocale. L'« Agnus Dei » reprend une partie de la musique du premier morceau du *Requiem* et l'« Hostias » tout entier. L'œuvre se termine sur une impression profonde et pénétrante.

Georges BIZET
(1838-1875)

Elève de Marmontel pour le piano, de Benoist pour l'orgue et de Zimmermann pour l'harmonie, Bizet, extrêmement doué, obtint le Grand Prix de Rome* à 19 ans.

Sa première œuvre importante fut Les Pêcheurs de perles, puis vint un deuxième opéra, La Jolie Fille de Perth, en 1872, et la célèbre musique de scène pour l'Arlésienne de Daudet ; enfin Carmen, l'année même où prématurément il mourut.

Cf. Biographies par C. Bellaigue (1891) et Gauthier-Villars (Laurens).

L'Arlésienne (1872).

Paris, 1872.

Cette musique de scène, qui comprend en tout 27 numéros, dont 16 mélodrames* et 6 chœurs, fut écrite pour le drame de Daudet, dont la première représentation eut lieu au Vaudeville le 1er octobre 1872. Bizet tira de sa partition deux Suites* d'orchestre qui, d'emblée, obtinrent l'applaudissement du public des concerts.

Suite N° 1.

(2.2*.2.2. [+ 1 saxo alto mi b] - 4.4*.3.0. - T. B. - H [ou P] - C.) [20].

a) Prélude. — *b)* Premier menuet. — *c)* Adagietto. — *d)* Carillon.

Le Prélude, qui sert d'ouverture* au drame, comprend trois parties : 1. Des variations* sur la *Marche des rois*, vieux noël* provençal ; 2. La mélodie de l'Innocent (au saxophone* alto, grande nouveauté pour l'époque [1]) ; 3. La phrase passionnée qui fait allusion au grand amour de Frédéri.

Le Premier Menuet constitue dans la pièce l'entracte du 3e acte (La Cour de Castelet). Nouvelle intervention du saxophone alto dans le Trio*.

L'Adagietto, pour cordes seules, avec sourdines*, accompagne l'émouvante scène de la rencontre de Balthasar et de la vieille Renaude, les deux amoureux de jadis, séparés par la destinée, qui, après toute une vie, retrouvent la jeunesse de leurs cœurs pour se jeter dans les bras l'un de l'autre d'un élan irrésistible : « Voilà cinquante ans que je te le dois, mon pauvre Balthasar, ce baiser d'amitié ! »

Le Carillon, dont l'exécution au théâtre suit immédiatement celle du Premier Menuet, accompagne la fête du 3e acte dans la Cour de Castelet. On en remarquera la page centrale (Andantino à 6/8) d'un sentiment à la fois idyllique et tragiquement désolé, d'une harmonie et d'une polyphonie si savoureuses.

Suite N° 2.

(2*.3.2.2 [+ saxo alto mi b]. - 4.4*.3.0. - T. B. H [ou P]. - C.) [18].

a) Pastorale. — *b)* Intermezzo. — *c)* Deuxième Menuet. — *d)* Farandole.

La Pastorale ouvre le deuxième tableau (l'étang de Vaccarès). Le dramatique Intermezzo a sa place dans le tableau de la Cuisine de Castelet. La Farandole, qui couronne magnifiquement la *Deuxième Suite*, comprend au théâtre une importante partie de chœurs ; elle a été entièrement refondue par Bizet pour l'exécution au concert.

Symphonie en Ut Majeur.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [18] Bâle, 1935.

a) Allegro vivo. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro vivace. — *d)* Allegro vivace.

Cette œuvre de jeunesse du compositeur de *Carmen* fut tirée de l'oubli par Félix Weingartner auquel elle avait été signalée par un musicologue anglais. Ecrite dans la forme classique usuelle, elle fait curieusement songer à Schubert. Mais le mouvement lent, avec son admirable solo de hautbois, évoque déjà l'atmosphère de l'*Arlésienne*. Toute l'œuvre, vivante et fraîche, est empreinte de qualités bien françaises : élégance dans la douceur, mesure dans la force.

[1] Souvent remplacé malheureusement par la clarinette, selon une licence autorisée par Bizet en faveur des orchestres qui ne disposent pas de saxophone*.

Alexandre BORODINE
(1834-1887)

Dès son jeune âge, Borodine montra des dispositions pour les sciences et pour la musique. Ce fut un chimiste distingué et un excellent musicien, auquel il ne manqua probablement que d'avoir fait assez tôt des études théoriques. Il ne se considérait cependant que comme un amateur, un « musicien du dimanche », ainsi qu'il l'écrivait à Liszt en 1880. Malgré ses dons admirables, il a peu composé. On lui doit cependant deux symphonies, un poème symphonique et un admirable opéra : Le Prince Igor.

Cf. Biographie par Stassof, trad. française de Habetz (1893) ; Rimsky-Korsakow : « Journal de ma vie musicale » (Gallimard, 1938).

Symphonie N° 1, en Mi b Majeur (1862-67).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [35] 1869.

a) Adagio et Allegro moderato. — *b)* Scherzo (Allegro molto vivace). — *c)* Andante. — *d)* Final (Molto allegro).

Après un prélude lent et grave, l'Allegro initial, malgré une atmosphère générale assez voilée, ne manque pas de caractère dans son rythme. Le Scherzo est sautillant ; son Trio*, emprunté au folklore, est conçu dans la forme d'une chanson populaire. L'Andante débute par une large phrase des cordes et, après que le cor anglais* a versé sa mélancolie, conclut par un long crescendo. Le Final est très vif et d'une belle envolée.

Symphonie N° 2, en Si Mineur, op. 58 (1869-76).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [30] 26 février 1877.

a) Allegro. — *b)* Scherzo. — *c)* Andante - Attaca. — *d)* Final.

On relève dans cette œuvre la frappe puissante des idées et un grand souffle épique qui la traverse tout entière. L'Allegro initial semble évoquer une foule avec ses cris et ses chants brusquement interrompus ; le Scherzo met en opposition un vif 4 temps et la mélodie nostalgique du Trio. L'Andante est une cantilène rêveuse qui semble avoir pour cadre les perspectives infinies de la steppe, avec çà et là des accents dramatiques. Le Final est frénétique : la vivacité de ses rythmes, la richesse et le chatoiement de son orchestration font irrésistiblement songer aux *Danses polovtsiennes du Prince Igor*.

Dans les Steppes de l'Asie Centrale (1880).

Esquisse symphonique.

(2.2*.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [13].

Le programme de cette œuvre pittoresque a été tracé par Borodine lui-même dans une notice qui figure en tête de la partition :

« Dans le silence des steppes sablonneuses de l'Asie centrale retentit pour la première fois le refrain d'une paisible chanson russe. On entend les pas des chevaux

et des chameaux qui approchent. On entend aussi les sons mélancoliques des chants de l'Orient. Une caravane, escortée par des soldats russes, traverse l'immense désert, continuant son long voyage sans crainte et s'abandonnant avec confiance à la garde de la force guerrière russe. La caravane avance toujours. Les chants des Russes et ceux des indigènes se confondent dans la même harmonie, leurs refrains se font entendre longtemps dans le désert et finissent par se perdre dans le lointain. »

D'une structure extrêmement simple, cette œuvre débute par une tenue des violons à l'aigu évoquant la monotonie de la plaine sans limites. Le premier thème (cl, cor) est une chanson populaire russe ; l'autre (cor anglais) une mélopée asiatique. C'est un long crescendo* suivi d'un decrescendo.

Danses Polovtsiennes du « Prince Igor ».

(3.3.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [13].
Arrangement Rosa Newmarch : 2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C + chœurs. [20] Saint-Pétersbourg, 1890.

Ce grand divertissement* avec chœurs se place au 2e acte de l'opéra *Le Prince Igor*, dans la situation suivante : Dans le camp polovtsien où Igor et son fils sont traités en hôtes plutôt qu'en prisonniers, le Khan Kontchak les fait assister à des danses et à des réjouissances populaires.

La première danse est une chanson du folklore russe. La seconde, annoncée par des percussions de timbales, est d'une allure sauvage. La troisième est faite de lignes calmes et d'accents féroces. Les autres danses rappellent avec quelques variantes les épisodes qui précèdent.

L'opéra *Le Prince Igor*, laissé inachevé par Borodine, a été complété par Rimsky-Korsakow et Glazounow.

Enrico BOSSI
(1861-1925)

Le compositeur italien Enrico Bossi a été l'un des plus grands organistes de la péninsule. Il fut directeur du Conservatoire de Bologne, puis du Lycée de Sainte-Cécile à Rome. Il a laissé de nombreux ouvrages d'inspiration religieuse, des oratorios, des pièces pour orgue, etc.

Intermezzi Goldoniani, op. 127.

Suite pour orchestre à cordes [20].

a) Preludio e Minuetto. — *b)* Gagliarda. — *c)* Copriofuco. — *d)* Minuetto - Musette. — *e)* Serenatina. — *f)* Burlesca.

Suite de cinq morceaux dans lesquels l'auteur, avec infiniment de goût et d'adresse, donne une charmante peinture musicale de l'ambiance vénitienne du XVIIIe siècle.

Johannes BRAHMS
(1833-1897)

Ce célèbre symphoniste allemand, de tradition classique (un des « trois grands B » : Bach-Beethoven - Brahms, disent parfois ses compatriotes), auteur de symphonies, de lieder, de musique de chambre, naquit à Hambourg, mais vécut surtout à Vienne. Johannes Brahms, dont on a voulu faire un misogyne endurci (n'avait-il pas déclaré lui-même : « Je ne me risquerais pas plus à écrire un opéra qu'à me marier ! »), bourru et peu sociable, est un des musiciens que l'Allemagne vénère le plus, mais ses symphonies, qui prolongent en quelque sorte celles de Beethoven, sont loin d'atteindre en pays latins à la notoriété de celles du maître de Bonn.

Cf. Biographies par Deiters, trad. française de H. F. (Breitkopf et Härtel, 1889) et Landormy (Alcan, 1921).

Symphonie No 1, en Do Mineur, op. 68 (1855-76).

(2.2.2.3. - 4.2.3.0. - T. - C.) Karlsruhe, 4 novembre 1876.
Instrumentation réduite (Cranz) : 1.1.2.1. - 1.2.3.0. - T. - C. [48].

a) Un poco sostenuto - Allegro. — *b)* Andante sostenuto. — *c)* Un poco allegretto e gracioso. — *d)* Adagio - Allegro non troppo ma con brio.

Le caractère du premier morceau, développé classiquement selon la forme sonate*, est compact et hérissé. On a noté parfois que, par analogie affective, il pouvait suggérer l'image de ces milliers de mâts de toute grandeur que Brahms pouvait voir enfant dans le gigantesque port de Hambourg. Le deuxième mouvement, de caractère plus apaisé, est presque schubertien. Le troisième s'oppose par sa sérénité et sa douceur pastorale à la tristesse des morceaux précédents. Quant au Final, qui est précédé d'une Introduction rappelant le motif initial, il contient une ronde entraînante, résolument inspirée de l' « Hymne à la joie » de Beethoven.

Des quatre symphonies de Brahms, celle-ci est généralement considérée comme la plus ample et la plus haute d'inspiration. Hans de Bülow la mettait au même rang que celles de Beethoven et la nommait la *Dixième*. Félix Weingartner y admirait au plus haut degré l'Adagio et, par dessus tout, l'Introduction lente du dernier mouvement.

Symphonie No 2, en Ré Majeur, op. 73 (1877).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [43] Vienne, 30 décembre 1877.

a) Allegro non troppo. — *b)* Adagio non troppo. — *c)* Allegretto gracioso (Scherzo avec deux Trios). — *d)* Allegro con spirito (Final).

La *Deuxième Symphonie* de Brahms est certainement la plus populaire des quatre. Son style aisé a été comparé à celui de Mendelssohn, mais on a pu parler aussi de la profondeur méditative de Bach à propos du deuxième mouvement. Le nom de Mozart a même été évoqué relativement au Final.

Symphonie N° 3, en Fa Majeur, op. 90 (1883).

(2.2.2.3. - 4.2.3.0. - T. - C.) [36] Vienne, 2 décembre 1883.

a) Allegro con brio. — *b)* Andante. — *c)* Scherzo (poco allegretto). — *d)* Allegro (Final).

Le premier mouvement, qui commence de façon assez passionnée, est à 6/4 ; la réexposition* est précédée d'appels de cors et de hautbois. L'Andante est une sorte de thème varié* dont le motif conducteur est exposé à la clarinette. Le Scherzo est écrit en style d'imitation*, qui rebondit d'un groupe instrumental à l'autre. L'Allegro final contient deux thèmes, l'un tendre, l'autre énergique, qui font contraste.

Symphonie N° 4, en Mi Mineur, op. 98 (1884-85).

(2.2.2.3. - 4.2.3.0. - T. Tr. - C.) [43] Meiningen, 1885.

a) Allegro non troppo. — *b)* Andante moderato. — *c)* Allegro giocoso (Scherzo). — *d)* Allegro energico e passionato.

Le premier mouvement utilise trois thèmes, l'un de sentiment mélancolique, coupé par des appels de cors ; le second apparaît après une modulation à la dominante*, et le troisième, d'accent vigoureux, fournit la matière du début du développement*. L'Andante est un lied* à 4 parties. L'Allegro giocoso, qui a la coupe du Scherzo*, contient 2 motifs très rythmés. Enfin, le mouvement final, où 4 nouvelles idées sont introduites, est une chaconne* à 32 variations*. Le sentiment qui domine est la mélancolie.

Variations sur un Thème de Haydn, op. 56 *a* (1873).

(3.2.2.3. - 4.2.0.0. - T. Tr. - C.) [17] Vienne, 1873.

Première œuvre orchestrale écrite en forme de variations*, elle servit de modèle à de nombreux auteurs. Brahms l'avait composée d'abord pour deux pianos, mais en vue d'une version orchestrale. Le thème est un motif de 5 mesures, d'un rythme très particulier, tiré de l'Andante d'un *Divertissement pour instruments à vent* de Haydn, où il porte le nom de Choral de Saint Antoine. Chacune des huit variations* forme en quelque sorte un tableau séparé. Presque tout le morceau, d'une grande variété orchestrale et qui regorge de fins détails techniques, se déroule dans le mode mineur. La conclusion, longuement préparée, est un Final* plein d'allure.

La 1re Variation est bâtie sur les 3 mesures finales du thème, tandis que la 2e Variation repose rythmiquement et harmoniquement sur les 5 premières mesures de celui-ci. Les 3e et 4e Variations contrastent avec les deux premières par leur allure plus tranquille. La 5e Variation est un feu d'artifice étincelant. La 6e Variation, où l'on remarquera un rythme marqué et belliqueux, est également très vive. La 7e Variation, dans un mouvement de Sicilienne*, est toute idyllique. La 8e Variation (en Presto) se distingue par ses unissons du quatuor* aux sonorités estompées. Le Final débute paisiblement, puis par une constante progression dynamique aboutit à un choral* dans une atmosphère joyeuse.

Ouverture Académique, op. 80 (1880).

(3.2.2.3. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [13] Breslau, 1881.

Cette ouverture, dont Brahms dirigea lui-même la première audition quand lui fut conféré, à Breslau, le titre *honoris causa* de Dr en philosophie, est construite sur quatre chansons d'étudiants : après une entrée pompeuse des cuivres et des bois, vient la mélodie, *Der Landesvater*, puis un vieux motif lié aux cérémonies accompagnant la réception des nouveaux venus, qui se développe en forme de danse, après avoir été exposé par le basson. Le chœur *Gaudeamus igitur* clôt l'ouvrage.

Ouverture « Tragique », op. 81 (1880-81).

(3.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [13] Breslau, 1881.

Requiem (« Un Requiem Allemand »), op. 45 (1857-68)

pour chœur mixte, solis (s, bar) et orchestre.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. H. [O] - C.) [75] Leipzig, 18 février 1869.

Au lieu de suivre les paroles de la liturgie catholique, Brahms a travaillé ici sur un choix de paroles empruntées aux Saintes Ecritures (traduction française de Mme Jaell-Trautmann).

a) Chœur [Bienheureux sont les affligés...] *b)* Chœur [Car toute chair est comme l'herbe...] *c)* Baryton solo et chœur [Dieu, enseigne-moi que ma vie n'est que vanité...] *d)* Chœur [Bien douces sont tes demeures...] *e)* Soprano solo et chœur [Vous qu'afflige la douleur...] *f)* Baryton solo et chœur [Nous n'avons ici que durable cité...] *g)* Chœur [Gloire à ceux qui meurent dans le Seigneur...]

M. William Ritter remarque justement que le « Requiem » est un reflet de tout Brahms. Quant à la musique, dit-il, c'est une fois de plus, et magnifiquement, cette simultanéité, si rare avant lui, des plus beaux dons naturels et du plus opiniâtre remaniement de ce qu'apporte de premier jet l'inspiration.

Rhapsodie, op. 53 (1869)

pour contralto solo, chœur et orchestre.

(2.2.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [14] 1870.

Cette œuvre, dédiée à Clara Schumann, dont la fille, pour laquelle Brahms avait éprouvé une très tendre sympathie, venait de se marier, est composée sur un texte poétique emprunté au *Voyage d'hiver dans le Harz* de Gœthe. La musique, d'une prenante mélancolie, exprime le sentiment profond de l'impuissance humaine à vaincre la douleur.

(1er) Concerto en Ré Mineur, pour piano et orchestre, op. 15 (1854).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [42] Hanovre et Leipzig, 1859.

a) Maestoso. — *b)* Adagio. — *c)* Rondo (Allegro ma non troppo).

On a comparé le *Concerto en Ré Mineur* de Brahms à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, mais on eût été plus dans le vrai en disant qu'elle était une manifestation écrite, toute subjective, résultant de l'impression que produisit sur Brahms

l'œuvre de Beethoven ; c'est certainement le plus puissant écho de la fameuse composition. La première partie du concerto prouve de la manière la plus vivante la vérité de cette assertion. Pour la seconde partie, Brahms avait écrit sur la partition originale le texte suivant : « Benedictus qui venit in nomine Domini ». La troisième partie est en forme de Rondo* ; elle termine cette composition de façon brillante.

(2e) Concerto en Si b, pour piano et orchestre, op. 83 (1878-81).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [48] Stuttgart, 22 novembre 1881.

a) Allegro appassionato. — *b)* Allegro non troppo. — *c)* Andante. — *d)* Allegro gracioso.

Tandis que le *Premier Concerto* de Brahms fut primitivement conçu comme symphonie, puis comme sonate à 2 pianos, avant de revêtir sa forme définitive actuelle, celui en *si bémol* (d'un caractère symphonique très marqué cependant) naquit immédiatement comme concerto. La beauté de ses thèmes et la noblesse de leurs développements en ont fait très vite une des compositions du genre les plus appréciées des mélomanes.

Concerto en Ré Majeur, pour violon et orchestre, op. 77 (1878)

dédié à Joseph Joachim.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [39] Leipzig, 1879.

a) Allegro non troppo. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro giocoso ma non troppo vivace.

Ce concerto est, après celui de Beethoven, le plus célèbre du genre. L'œuvre, à cause de son caractère sérieux, mit quelque temps à se répandre. C'est en fait une véritable symphonie* avec violon principal. Le thème initial du premier mouvement, d'un coloris champêtre, se mêle en ses développements à deux autres motifs, l'un énergiquement rythmé, l'autre plein de douceur et de grâce. L'Adagio débute par une charmante rêverie exposée par le hautbois et reprise ensuite par le violon solo. Vers le milieu du morceau, les teintes s'assombrissent. Puis le motif initial reparaît et s'éteint progressivement jusqu'aux extrêmes limites du pianissimo. Le Final est construit en forme de Rondo ; il est remarquable par son rythme, son entrain. L'entrée du soliste est pleine d'énergie. Un épisode central rappelle les impressions précédentes. Pour terminer, le motif initial du Rondo revient, très animé, dans une autre mesure, en 6/8 au lieu de 2/4.

Concerto en La Mineur, pour violon, violoncelle et orchestre, op. 102 (« Double Concerto ») (1887).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [33].

a) Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Allegro vivace non troppo.

Dans cet ouvrage, joué pour la première fois en France aux Concerts populaires d'Angers en 1892, la virtuosité n'a qu'un rôle secondaire. Le premier mouvement repose sur deux thèmes, l'un mélancolique, en la mineur, l'autre, en fa majeur,

qui conduit à un motif accessoire accentué sur les temps faibles, ce qui lui confère un caractère indécis assez particulier. Le second mouvement (Andante) est justement considéré comme une des plus nobles inspirations du compositeur ; c'est une sorte de chant agreste et contemplatif. Le dernier mouvement (Allegro vivace, non troppo) repose sur deux motifs, l'un en la mineur, réservé et ironique, l'autre en ut majeur, décidé et martial, qui se font opposition.

Benjamin BRITTEN
(1913)

Né le 22 novembre 1913 à Lowestoft, l'Anglais Britten fit de solides études théoriques avec Frank Bridge et John Ireland, pianistiques avec Harold Samuel et Arthur Benjamin. Il se fit connaître comme pianiste et conducteur en même temps que comme compositeur. Ses œuvres, déjà nombreuses et fort marquantes, sont principalement des Variations pour orchestre à cordes, une Suite pour violon et piano, un cycle de mélodies sur les Illuminations de Rimbaud, une Sérénade pour ténor, cor et cordes et des opéras, dont le premier, Peter Grimes, créé à Londres en 1945, fit sensation et a été repris depuis lors sur plusieurs scènes du continent, notamment à Bâle, Zurich et Stockholm.

Cf. Revue musicale suisse, numéro spécial sur la musique anglaise du 1. VI. 1946 (Hug, Zurich).

Sinfonia da Requiem, op. 20 (1940).

(3.3.3 + Saxo ad lib. 3. - 6[4].3.3.1. - T. B. - 2[1] H. P. - C.) [20].

a) Lacrymosa. — *b)* Dies irae. — *c)* Requiem aeternam.

Cette œuvre a été inspirée par les épreuves subies par la patrie de son auteur durant le tragique été 1940. Son pathétisme poignant lui a valu un grand retentissement partout où elle a été exécutée, dans les pays anglo-saxons notamment.

Quatre Interludes de « Peter Grimes » (1945).

(2.2.2.3. - 4.3.3.1. - T. gB. Xyl. Cl. H. - C.) [15].

a) Aube (« L'éveil du bourg »). — *b)* Dimanche matin. — *c)* Clair de lune. — *d)* Orage.

L'opéra *Peter Grimes*, créé en 1945 au Théâtre de la Sadler's Wells Company, à Londres, met en scène une rude population de pêcheurs vivant sur la côte occidentale de l'Angleterre. Les quatre Interludes réunis sous forme d'une Suite* de concert constituent, le premier, l'introduction à l'acte premier : c'est, à proprement parler, le Prélude de l'opéra ; le second, l'Introduction à l'acte II, le troisième — le plus important des quatre — l'Introduction à l'acte III ; le dernier a sa place entre les deux tableaux du premier acte.

Passacaille de « Peter Grimes » (1945).

(2*.2.2.3. - 4.3.3.1. - T. gB. Cél. H. - C.) [7].

Cette pièce sert d'interlude entre les deux tableaux du IIe acte.

MAX BRUCH
(1838-1920)

Né à Cologne, Max Bruch fut élève de Breitenstein, Hiller, Reinecke et de Breunnung. Il exerça la profession de chef d'orchestre successivement à Mannheim, Coblence, Sondershausen, Berlin et Liverpool. C'est un romantique attardé qui a écrit nombre de concertos*, cantates*, symphonies*, opéras* et lieder*.

Cf. Encyclopédie Thompson, p. 244.

(1er) CONCERTO EN SOL MINEUR, pour violon et orchestre, op. 26 (1867)

dédié à Joseph Joachim.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [27].

a) Prélude (Allegro moderato). — *b)* Adagio. — *c)* Finale (Allegro energico).

Oeuvre mélodique et chaleureuse écrite à l'époque où Max Bruch était directeur de musique à Coblence. L'expression dramatique y est intense. Le Prélude est un dialogue entre l'orchestre et le soliste ; mais c'est l'Adagio qui est le morceau capital de ce concerto. L'Allegro energico est brillant et fougueux dans l'opposition des deux thèmes principaux.

ANTON BRUCKNER
(1824-1896)

D'extraction très modeste, fils d'instituteur et maître d'école lui-même, l'Autrichien Anton Bruckner n'arriva que fort lentement à révéler les dons précieux qui font aujourd'hui de lui, selon l'expression d'un de ses biographes, « le Wagner de la symphonie ».

Formé à l'école musicale de l'abbaye de Saint-Florian, à laquelle il demeura longtemps attaché comme organiste, il ne vint à Vienne que sur le tard. Grand maître de l'orgue, il a relativement peu composé : un Te Deum, un Quintette, un Quatuor, des Messes et neuf vastes Symphonies. Celles-ci, que Bruckner n'entendit pas toutes exécuter de son vivant, existent en plusieurs versions, résultant des remaniements que l'auteur leur fit subir à diverses reprises.

Cf. Biographie par L. van Vassenhove (La Baconnière, 1942).

(1re) SYMPHONIE EN UT MINEUR (1866, remaniée en 1891)

dédiée à l'Université de Vienne.

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [40]. Linz, 9 mai 1868.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

Bruckner qualifiait cette symphonie, entre toutes ses sœurs, de « fille délurée ». Quoique rarement jouée, elle est loin de manquer d'intérêt.

(2e) SYMPHONIE EN UT MINEUR (1872)

dédiée à Franz Liszt.

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [50] Vienne, 26 octobre 1873.

a) Moderato. — *b)* Andante (solennel, assez mouvementé). — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

Toute de distinction et de clarté, cette symphonie (qui utilise quelques citations d'ouvrages antérieurs) n'a pas encore la note douloureuse de celles qui viendront ensuite.

(3e) SYMPHONIE EN RÉ MINEUR (1873, remaniée en 1876-77)

dédiée à Richard Wagner.

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [60] Vienne, 16 décembre 1877.

a) Moderato con moto. — *b)* Adagio (quasi Andante). — *c)* Scherzo (Ländler*). — *d)* Finale.

Traversée par un souffle magnifique, allié au sentiment le plus délicat, la 3e Symphonie pourrait être qualifiée d' « héroïque ».

(4e) SYMPHONIE EN MI b MAJEUR (1874, remaniée en 1878-80), dite « SYMPHONIE ROMANTIQUE »

dédiée au Prince Constantin Hohenlohe.

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. - C.) [60] Vienne, février 1881.

a) Mouvementé, pas trop vite. — *b)* Andante. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

C'est la plus connue des symphonies brucknériennes. Son caractère général est pastoral ; elle évoque la profondeur, la poésie et le charme de la forêt autrichienne.

(5e) SYMPHONIE EN SI b MAJEUR, dite « SYMPHONIE A PIZZICATI » (1878)

dédiée à M. Streymayr.

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) - Le Finale exige : 4.3.3.1. - 4.3.3.1. - T. B. - C. [60] Graz, 8 avril 1894.
(Version primitive : 2.2.2.2. - $\frac{B}{a}$4.3.3.1. - $\frac{T.}{-}$ $\frac{F}{-}$ C.)

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

« C'est ce que j'ai composé de meilleur en fait de contrepoint », aurait dit Bruckner qui, hélas, n'eut jamais l'heur d'entendre à l'orchestre cette symphonie. Elle est, dit M. Vassenhove, un des plus hauts sommets de l'œuvre de Bruckner. Il faut remonter à la *Neuvième Symphonie* de Beethoven pour trouver un terme de comparaison avec l'Adagio.

(6e) Symphonie en La Majeur (1879)

dédiée à Anton von Oelzelt.

(2.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. - C.) [60] Vienne, 26 février 1899.

a) Maestoso. — *b)* Adagio (très solennel). — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

Cette symphonie était qualifiée par son auteur d'« espiègle », d'effrontée. Cependant, seul le Scherzo pourrait justifier cette appellation. Les deux premiers mouvements sont dominés plutôt par une atmosphère de calme et de résignation. Quant au Finale, il est de caractère emporté et tragique, quoique à un degré moindre que dans les autres symphonies brucknériennes.

(7e) Symphonie en Mi Majeur (1883)

dédiée au Roi Louis II de Bavière.

(2.2.2.2. - 4[8].3.3.5 [1]. - T. B. - C.) [70] Leipzig, 30 décembre 1884 (sans l'Adagio).

a) Allegro moderato. — *b)* Adagio. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale.

C'est la *Septième Symphonie* qui a fait entrer Bruckner dans la gloire. L'Adagio est une des grandes pages de la musique d'orchestre ; le thème initial en fut dicté, en songe, à Bruckner par le musicien Dorn, son défunt ami. Mais c'est surtout le souvenir de Richard Wagner qui a dicté l'Adagio, véritable musique funèbre à la gloire du maître de Bayreuth.

(8e) Symphonie en Ut Mineur (1887)

dédiée à l'Empereur François-Joseph Ier.

(3.3.3.3. - 8[1].3.3.1. - T. B. H. - C.) [80] Vienne, 18 décembre 1892.

[1] 4 cors + 4 tuben*.

a) Allegro moderato. — *b)* Scherzo. — *c)* Adagio. — *d)* Finale.

Le Scherzo de cette symphonie est une des plus grandes réussites de Bruckner, qui a voulu personnifier ici la forte tête de « Michel », le paysan autrichien à veste courte et à bonnet pointu.

(9e) Symphonie en Ré Mineur (1894)

dédiée « Ad majorem Dei gloriam ».

(3.3.3.3. - 8[1].3.3.1. - T.-C.) [60] Vienne, 11 février 1903.

[1] 4 cors + 4 tuben*.

a) Solennel. — *b)* Scherzo. — *c)* Adagio. — *d)* Finale.

Le Finale étant demeuré à l'état d'esquisse, le maître recommanda de faire entendre aux exécutions, en lieu et place, son *Te Deum*. « C'est mon adieu à la vie », a déclaré Bruckner en parlant de sa dernière symphonie.

Grande Messe en Fa Mineur (1867).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - 3 T. [0]. - C.) [1 h. 30] Vienne, 1871.

Cette Messe, la dernière qu'ait écrite Bruckner, date de la fin de son séjour à Linz. (Voir au lexique, page 259, le texte complet de la Messe.)

a) Kyrie (Moderato) - Chœur, s et b solos.
b) Gloria - Chœur, s et a solos. — Le morceau débute par un Allegro énergique. Le Qui tollis et le Miserere amènent un émouvant intermède Adagio. La rentrée de l'Allegro est une fugue* (In gloria Dei...) d'une belle plénitude sonore.
c) Credo (Allegro) - Le thème initial, catégorique, se prête à une imitation fuguée dans le Et vitam venturi saeculi ; l'Incarnatus est confié au t solo, le Crucifixus à la b. A partir du Resurrexit alternent le chœur, le quatuor des solistes, le s et la b solos.
d) Sanctus (Modérément lent) - Soli et chœurs.
e) Benedictus (Andante) - Soli et chœurs.
f) Agnus Dei (Andante, quasi Adagio) - Chœur et quatuor ; le Dona nobis pacem est confié au chœur et au s solo.

Willy BURKHARD
(1900)

Né à Evilard près de Bienne, le compositeur suisse Willy Burkhard (qu'il ne faut pas confondre avec son homonyme Paul Burkhard, de Zurich, l'auteur de l'opéra Casanova en Suisse, d'opérettes et de nombreuses musiques de scène) fit ses études musicales à Berne, Leipzig, Munich (avec Courvoisier) et Paris (chez Max d'Ollone). Rentré à Berne en 1924, il devint professeur au conservatoire de cette ville en 1928 ; il passa ensuite les années 1932 à 1937 à Davos, dans le haut pays grison. Il est établi actuellement à Zurich, où il enseigne les branches théoriques au conservatoire.

Hymnes, op. 57 (1939).

(2.2.3.3. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [14] Winterthour, 1939.

a) Le Jour. — *b)* La Nuit.

L'œuvre, écrite en deux mouvements, s'intitule *Hymnes* parce que l'auteur a inscrit, en tête du prélude intitulé Le Jour — en guise de devise et non de « programme » au sens que l'on donne aujourd'hui à ce dernier terme en allemand — le passage suivant du premier hymne, si célèbre, de Novalis :

« Parmi toutes les manifestations miraculeuses de l'espace étendu autour de nous, quelle créature vivante, quel être doué de sens n'aimerait avant tout la lumière... »

« L'éclatant tutti de ce prélude, aussi bien que les épisodes confiés aux cuivres, reposent sur des contours nets, sur une diatonique puissante et sur un rythme souverain. Une forme sonore, claire et distincte exprime la vie consacrée au monde extérieur, à la communauté, tandis que, dans le deuxième mouvement, tout en évitant toute espèce de romantisme, l'auteur nous fait passer du domaine réaliste de la vie diurne au saint et inexprimable mystère nocturne, et semble ainsi exprimer, par une sorte de symbolisme musical, le monde de l'intériorité, l'expérience solitaire de la transcendance... » (W. Schuh.)

ALFREDO CASELLA
(1883)

Né à Turin, l'Italien Alfredo Casella reçut les premiers enseignements musicaux de sa mère, puis étudia le piano à Paris, sous la direction de Diémer et la composition avec Gabriel Fauré.

Il enseigna lui-même pendant trois ans au Conservatoire de Paris, puis à l'Académie Sainte-Cécile à Rome.

Casella a beaucoup voyagé. Son œuvre, profondément latine, caractérisée par une polyphonie dramatique, le souci de la clarté et une rigoureuse logique, est surtout instrumentale.

Cf. Encyclopédie Thompson, p. 293-4.

LA GIARA, Suite de ballet (avec ténor solo) (1924).

(2.2.2.2. - 4.2.1.0. - T. B. - C.) [18] New-York, 1925.

Le ballet de *La Giara* (La jarre), écrit en collaboration avec Pirandello, repose sur l'argument suivant :

« Les paysans de Don Lollo dansent devant une grande maison sur un rythme sicilien. Arrivent trois jeunes filles, l'air effrayé, puis plusieurs hommes apportant une énorme jarre à huile, fendue sur le devant. Don Lollo paraît, furieux. Sa fille réussit à le calmer. On envoie chercher un vieux raccommodeur qui répare la jarre en s'introduisant à l'intérieur. Mais lorsqu'il essaie d'en sortir, sa bosse l'en empêche. Retour de Don Lollo auquel les paysans conseillent de briser la jarre. Don Lollo s'y refuse et s'en va. Le raccommodeur tend alors sa pipe qu'on lui repasse, allumée. Des curieux viennent bientôt voir cette jarre singulière d'où sort de la fumée. Survient bientôt Nola qui rassemble hommes et femmes autour de la jarre, où le vieux chante inlassablement, à tue-tête. Tous mènent une danse effrénée jusqu'au moment où Don Lollo, attiré par le vacarme, brise la jarre d'un coup de pied. »

Le ballet fut représenté pour la première fois le 21 novembre 1924 à Paris, la Suite symphonique, l'année suivante à New-York.

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE, en La mineur (1928).

(2.3.3.2. - 4.2.0.0. - T. B. - C.) [30] Moscou, 8 octobre 1928.

a) Mosso - Grave, quasi funèbre - Allegro animato. — *b)* Adagio. — *c)* Rondo (Allegro molto vivace).

Ce concerto, dédié à M. Joseph Szigeti, est abondamment développé et admirablement écrit pour l'instrument soliste, auquel les difficultés ne sont pas ménagées. L'orchestration en est claire, sonore, quoique sans surcharges, et elle contribue à l'heureux équilibre de l'œuvre.

EMMANUEL CHABRIER
(1841-1894)

Chabrier n'étudia la musique qu'en amateur. Docteur en droit à 20 ans, il fut quelque temps fonctionnaire au Ministère de l'intérieur à Paris. Pianiste fougueux, exubérant et communicatif, il fréquentait les compositeurs « avancés » de son époque : Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy et Duparc.

Le génie de Chabrier, dissimulé sous ses prétendues bouffonneries, ne fut reconnu que beaucoup plus tard, mais il faut avouer que cet homme étonnant et délicieux ne semblait pas prendre lui-même au sérieux ses trouvailles. Son œuvre est inégale, mais elle porte en elle la saveur particulière de sa terre et l'esprit de sa race.

Cf. Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 64-72 (Gallimard, 1942).

ESPANA, Rhapsodie pour orchestre (1883).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [7] Paris, 1883.

Réduction Gabriel Marie : 2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. B. P (ou clavi-harpe). - C.

Espana, la plus populaire des compositions de Chabrier, est née de chansons populaires et de danses recueillies par l'auteur lors d'un voyage qu'il avait fait en 1882 dans la péninsule ibérique. Seul le motif confié aux trombones est original.

D'après une notice imprimée lors de la première audition et probablement rédigée par l'auteur, ou du moins inspirée par lui, il faut distinguer ici deux sortes de thèmes : les uns, vifs, ressortissant à la jota*, les autres, rêveurs, à la malaguena*, reflétant respectivement les provinces du Nord et du Sud de l'Espagne.

Le succès de cette œuvre fit que le compositeur de valses Waldteufel échelonna ses divers thèmes tout au long d'une Suite de valses qui porte le même titre.

JOYEUSE MARCHE (1880).

(3.2.2.4. - 4.4*.3.1. - T. B. H. - C.) [3½] Paris, Lx, 1890.

Primitivement écrite pour le piano, sous le titre de *Marche française*, en vue d'un concours au Conservatoire de Bordeaux, la *Joyeuse Marche* — qui n'avait pas été retenue — fut instrumentée ensuite par l'auteur lui-même. Cette pochade, dédiée à Vincent d'Indy, vaut surtout par sa fantaisie et l'ingéniosité de ses alliances de timbres.

SUITE PASTORALE (1888).

(2*.1.2.2. - 2.2¹.3.0. - T. B. [H.] - C.) [16].

¹ 2 cp.

a) Idylle. — *b)* Danse villageoise (bourrée d'Auvergne). — *c)* Sous-bois. — *d)* Scherzo-valse.

Cette Suite fut composée pour les Concerts populaires d'Angers. Les quatre morceaux qui la composent figurent également dans le recueil de *Dix pièces pittoresques pour le piano.*

Fête Polonaise du « Roi Malgré Lui » (1887).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. B. - C.) [12][1] Paris, OC, 1887.

[1] Avec la « Danse slave ».

La Fête polonaise, qui se déroule dans une grande salle du palais du nouveau roi de Pologne, constitue l'Introduction du 2e acte de l'opéra-comique *Le Roi malgré lui*. Des seigneurs et de nobles dames dansent aux sons d'une valse. Au cours de la fête, une conjuration se fomente, cependant que l'élément féminin échange des confidences sur l'infidélité amoureuse des Français.

Gustave CHARPENTIER
(1860)

Préoccupé de la mission sociale de la musique, le Français Gustave Charpentier a été de son temps l'objet de vives critiques. Et c'était cependant un artiste sincère qui, pour avoir, dans l'opéra Louise, transposé le réalisme quotidien à la scène, n'en demeurait pas moins un musicien fort distingué, un orchestrateur habile, dont les pittoresques et sensuelles Impressions d'Italie attestent, au concert, la parfaite maîtrise. Entré à l'Institut en 1912, il n'a plus, dès lors, écrit une seule note de musique.

Cf. Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 154-6 (Gallimard, 1943).

Impressions d'Italie (« Symphonie sentimentale et pittoresque ») (1887).

Suite symphonique.

(3.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. 2 H. - C[1].) [33] C. et L., 1891.

[1] L'auteur spécifie : « de nombreux violoncelles ».

a) Sérénade nocturne. — *b)* Scène à la fontaine. — *c)* A mules. — *d)* Sur les cimes. — *e)* Napoli.

L'œuvre, qui date du séjour de l'auteur à la Villa Médicis*, est une composition de musique pittoresque*. Dans la première partie, on voit des galants donner la sérénade à leurs belles ; la deuxième nous fait assister à un défilé de jeunes filles portant leur cruche sur la tête ; la troisième à une promenade au soleil couchant dans le tintement des clochettes ; la quatrième est une rêverie à midi en face de la mer, et la dernière enfin, une description de la vie enfiévrée de Naples, dominée par la menace du Vésuve.

Ernest CHAUSSON
(1855-1899)

Chausson ne vint que tard à la musique, après avoir achevé des études juridiques. Il fut l'élève de Massenet et de César Franck, mais subit surtout l'influence du second. Chausson eût sans doute pris une grande importance dans l'école moderne française, s'il n'avait prématurément succombé à un accident.

Cf. Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 88-91 (Gallimard, 1943).

Symphonie, en Si b Majeur, op. 20 (1890).

(3.3.3.3. - 4.4.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [35] Bruxelles, 1891.

a) Lento. - Allegro vivo. — *b)* Très lent. — *c)* Animé.

On a souvent attribué à cette symphonie un sens philosophique, et les trois parties qui la composent ont semblé figurer la confiance de la jeunesse, la maturité désabusée et la sagesse de la vieillesse.

La première, après une Introduction de style sévère, est pleine d'élan et de force. La deuxième, au contraire, est une sorte de Lamento désespéré, dont le mysticisme n'est pas absent, ni la foi en une rédemption possible. Le Finale, animé, est une sorte de chant de joie, d'apothéose de l'effort triomphant.

Poème, pour violon et orchestre, op. 25 (1898).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. H. - C.) [30] Paris, C. C, 1897.

(Il existe aussi une version pour violon et piano.)

La genèse poétique de cette œuvre existe, paraît-il, dans une œuvre d'écrivain russe, Pouchkine, Gogol ou Dostoïewski. Un jour, pendant la lecture, une phrase de tristesse et d'émotion pénétrante frappe le « maître de l'élégie » et l'impression ressentie se traduit par l'éclosion du premier thème du *Poème*, prélude orchestral d'un sentiment douloureux où l'emprunt à des tonalités lointaines confère un air de mystère. Puis le violon solo répond en mi b mineur en un long et douloureux frisson. Suit un divertissement agité et chromatique qui s'exaspère jusqu'au paroxysme, puis un Animato à 6/8 de caractère inquiet, qui passe du violon à l'orchestre. Une transition en doubles cordes ramène le motif initial, dont le retour pour la troisième fois, sur des trilles du violon, dans une atmosphère de mystique aspiration à la mort, sert de conclusion.

Frédéric CHOPIN
(1809-1849)

Le grand compositeur polonais Frédéric Chopin, le « poète du piano », n'est certes pas un auteur de symphonies. Mais il a cependant écrit des accompagnements orchestraux pour ses deux concertos de piano (un troisième est demeuré à l'état d'ébauche).

Cf. Biographies par : Poirée (Laurens), H. Bidou et L. Laloy (Alcan).

Concerto No 1, en Mi Mineur, pour piano et orchestre, op. 11 (1830)

dédié à M. Fr. Kalkbrenner.

(2.2.2.2. - 4.2.1.0. - T. - C.)[1] [33] Varsovie, 11 octobre 1830.

a) Allegro maestoso. — *b)* Romance (Larghetto). — *c)* Rondo vivace.

[1] L'instrumentation des deux concertos de Chopin est sans intérêt. Ce qui a poussé divers auteurs, Tausig, A. Messager et, plus récemment, Alfred Cortot, à la refaire.

Ce concerto, achevé pendant l'été de 1830 (mais publié en 1833 seulement), fut exécuté pour la première fois, à Varsovie, le 11 octobre de la même année. C'est en réalité le second de son auteur. Il est très long et montre plus de volonté, sinon d'inspiration, que celui de l'op. 21. Il débute par une Introduction d'orchestre de 138 mesures. Le thème d'introduction et la première idée mélodique sont en mi mineur, la seconde en mi majeur.

Le second mouvement est une romance* en mi majeur. « Il est maintenu, écrit Chopin, dans un sentiment romantique, tranquille, en partie mélancolique. Il doit faire la même impression que si le regard se reposait sur un paysage devenu cher, qui éveille dans notre âme de beaux souvenirs, par exemple sur une belle nuit de printemps éclairée par la lune. »

Le dernier mouvement est un Rondo* en mi majeur. Il a ceci de particulier que toute l'exposition* est en ut dièze mineur.

Concerto N° 2, en Fa Mineur, pour piano et orchestre, op. 21 (1829-30)

dédié à Mme la comtesse Delphine Potocka.

(2.2.2.2. - 2.2.1.0. - T. - C.) [24] Varsovie, 17 mars 1830.

a) Maestoso. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegro vivace.

Ce concerto était achevé à la fin de l'hiver de 1829 et Chopin le fit entendre pour la première fois le 17 mars, à Varsovie. Seule sa publication tardive l'a fait classer comme 2e concerto.

Le premier mouvement commence par une longue introduction orchestrale qui énumère bout à bout tous les thèmes. « Quand, écrit Niecks, après l'exposé des thèmes, le piano interrompt l'orchestre avec impatience et qu'il s'empare du premier thème, c'est comme si, transportés dans un autre monde, nous respirions un air plus pur. »

Le Larghetto en la b majeur a été composé en pensant à Constancia. Schumann et Liszt en ont parlé avec beaucoup d'admiration, et c'était un des morceaux que Chopin jouait lui-même avec prédilection.

L'œuvre s'achève par un Allegro léger et charmant, en fa mineur.

Dimitri CHOSTAKOVITCH

(1906)

Né à Saint-Pétersbourg, Dimitri Dimitriévitch Chostakovitch entra en 1919 au conservatoire dans la classe de Steinberg. Dès 1925 il s'est fait connaître par une série d'ouvrages qui attirèrent sur lui l'attention du monde musical et lui valurent un vif succès, aussitôt tempéré par d'âpres critiques officielles qui le contraignirent à modifier son style et à l'adapter aux besoins sociaux de son pays.

Cf. Biographie par Martinov (Ed. du Chêne. Paris, 1946) ; G. Abraham, Eight Soviet composers (Oxford).

Symphonie N° 1, en Fa Mineur, op. 10 (1925).

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. P. - C.) [36] Léningrad, 12 mai 1926.

a) Allegretto - Allegro non troppo. — *b)* Allegro. — *c)* Lento. — *d)* Allegro molto - Lento - Allegro molto.

Alors qu'il écrivait sa *Première Symphonie*, Chostakovitch n'avait pas 20 ans. Aussi cette œuvre trahit-elle, à côté des très réelles qualités d'expression directe qui furent toujours propres au compositeur de la *Symphonie de Léningrad*, des défauts de jeunesse bien marqués.

Elle est surtout à considérer comme une curiosité — au souffle un peu court — qui se situe à la période d' « incubation » de son auteur, alors que celui-ci n'avait pas encore été contraint d'orienter son art dans une direction strictement déterminée.

Symphonie N° 5, op. 47 (1937).

(3.2.3.3. - 4.3.3.1. -T. gB. 2 H. Xyl. Cél. P. Cl. - C.) [39] Léningrad, 21 novembre 1937.

a) Moderato - Allegro non troppo. — *b)* Allegretto. — *c)* Largo. — *d)* Allegro non troppo.

La *Cinquième Symphonie* marque un tournant dans la production artistique de son auteur qui, vivement attaqué pour avoir écrit de la musique à tendances « bourgeoises », s'était retiré à l'écart pour méditer sur les moyens de modifier son style artistique. La critique russe fut unanime à reconnaître en cette symphonie une grande profondeur de pensée, une émotivité bien nourrie, un étincelant reflet de la vie et nulle trace d'influence bourgeoise. La première audition hors de l'U.R.S.S en fut donnée à Cleveland, en 1941.

Symphonie N° 6, op. 53 (1939).

(3.3.4.2. - 4.3.3.1. - T. gB. Tamb. Xyl. Cél. H. - C.) Moscou, 3 décembre 1939.

a) Largo. — *b)* Allegro. — *c)* Presto.

Inspirée, dit-on, du poème de Mayakowsky *Vladimir Illyich Lenin*, la *Sixième Symphonie* marque elle aussi le revirement qui suivit l'âpre critique décochée au jeune auteur de l'opéra *Lady Macbeth of Mzensk* et du ballet *Le clair ruisseau*.

Symphonie N° 7, dite « Le siège de Léningrad » (1941).

(3.3.4.3. - 4.3.3.1. - T. gB. Xyl. 2 H. P. - C.) + 3 tr, 4 cors et 3 tb ad libitum. [65] Kuibicheff, 1er mars 1942.

a) Allegretto. — *b)* Moderato (Poco adagio). — *c)* Adagio. — *d)* Allegro non troppo.

Ecrite pendant le siège de Léningrad, la *Septième Symphonie* se propose d'évoquer l'atmosphère héroïque de ce siège, le combat et la victoire du peuple russe. S'adressant aux masses populaires, l'auteur y use d'un langage musical résolument élémentaire, usant surtout d'effets de force et de rythmes massifs. Le premier mouvement toutefois est d'une telle grandeur sauvage, d'une telle force que l'on ne peut se défendre d'une profonde émotion. C'est dans l'ensemble une œuvre grandiose, empreinte du génie puissant et parfois naïf des jeunes civilisations en pleine ardeur de leur développement.

Symphonie N° 9, op. 70 (1945).

(2.2.2.2. - 2.4.3.1. - T. B. - C.) [24].

a) Allegro. — *b)* Moderato. — *c)* Presto - Largo - Allegretto - Allegro.

Cette symphonie, d'un tour plutôt léger et d'un ton général enjoué, fait contraste avec les précédentes. S'écartant de nouveau des rigoureuses directives esthétiques du gouvernement de l'U. R. S. S., elle valut à son auteur un blâme officiel lui reprochant entre autres de « subir l'influence malfaisante de Strawinsky ». Il y a peut-être, note très finement M. Ansermet, quelque velléité de sarcasme dans cette œuvre, notamment dans l'idée d'introduire le Finale d'une *Neuvième* par un récitatif de basson ; mais on y relève plus de spontanéité que dans les précédentes.

Concerto pour Piano, op. 35 (1935).

(0.0.0.0. - 0.1.0.0. - C.) [22] Léningrad, 15 octobre 1933.

a) Allegretto. — *b)* Lento. — *c)* Moderato. — *d)* Allegro con brio.

Cette œuvre, popularisée par le cinéma sonore, est, musicalement, assez vide. D'une banalité délibérée, ses thèmes ressortissent même à une affligeante vulgarité, ainsi ceux du premier mouvement, le premier essentiellement lyrique, le second imitant (ou parodiant) une sorte de cancan. Quant au Final, il rendrait encore des points aux plus mauvais solis de cornet à piston du répertoire !

Piero COPPOLA
(1889)

Né à Milan, Piero Coppola fit ses études au conservatoire de cette ville et obtint les premiers prix de composition et de piano en 1910.

Après avoir dirigé comme premier chef d'orchestre à Göteborg, Oslo et Copenhague, Piero Coppola fit un séjour à Londres, puis devint à Paris directeur artistique de la Compagnie française du gramophone.

Piero Coppola a écrit de la musique d'orchestre, des pièces pour piano et pour chant, de la musique de chambre, ainsi que quelques partitions de musique de scène. C'est lui qui a orchestré Soirées dans Grenade et Cloches à travers les feuilles de Debussy.

On lui doit encore de pittoresques souvenirs de sa vie musicale, publiés sous les titres de Dix-sept ans de musique à Paris et Les affres du Roi Marke.

Cf. P. Coppola : « Les affres du Roi Marke » (Roth, Lausanne, 1945).

La Ronde sous la Cloche (1913).

Poème symphonique.

(3.3.3.4. - 4.4.3.1. - T. B. Cl. Cél. 2 H. - C.) [13] Paris, C. P., 1925.

L'argument*, tiré de *Gaspard de la Nuit*, est le suivant :

« Douze magiciens dansaient une ronde sous la grosse cloche de Saint-Jean. Ils évoquèrent l'orage l'un après l'autre et, du fond de mon lit, je comptai avec épouvante douze voix qui traversèrent processionnellement les ténèbres.

» Aussitôt, la lune courut se cacher derrière les nuées, et une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons fouetta ma fenêtre, tandis que les girouettes criaient comme des grues en sentinelles sur qui crève l'averse dans les bois.

» La chanterelle de mon luth, appendu à la cloison, éclata : mon chardonneret battit de l'aile dans sa cage ; quelque esprit curieux tourna une feuille du Roman de la Rose qui dormait sur mon pupitre.

» Mais soudain gronda la foudre du haut de Saint-Jean. Les enchanteurs s'évanouirent, frappés à mort, et je vis de loin leurs livres de magie brûler comme une torche dans le noir clocher.

» Cette effrayante lueur peignit des rouges flammes du purgatoire et de l'enfer les murailles de la gothique église, et prolongeait sur les maisons voisines l'ombre de la statue gigantesque de Saint-Jean.

» Les girouettes se rouillèrent ; la lune fondit les nuées grises de perles ; la pluie ne tomba plus que goutte à goutte des bords du toit, et la brise, ouvrant ma fenêtre mal close, jeta sur mon oreiller les fleurs de mon jasmin secoué par l'orage. »

Arcangelo CORELLI
(1653-1713)

L'Italien Corelli fut illustre en son temps comme violoniste. Après un voyage en Allemagne, il s'établit à Rome où il entra, en 1681, au service du cardinal Ottoboni, son protecteur et ami, qui lui donna asile dans son palais.

Corelli a beaucoup composé. On le considère généralement comme le créateur du type définitif de la sonate ancienne. Sa Folia (ou Les Folies d'Espagne) pour violon seul est célèbre, mais son Concerto grosso n° 8 ne l'est pas moins.

Cf. Fr. Vatelli : « Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo » (R. M. I., 1916).

Concerti Grossi, op. 6 (1712).

Types significatifs et éminents de la musique orchestrale primitive, conçus pour un groupe de 3 solistes (« Concertino ») auquel répond un chœur d'instruments à archet. Le cembalo (piano ou clavecin) réalise la basse continue*.

Concerto Grosso N° 8, en Sol Mineur, « Pour la Nuit de Noël » (1712).

a) Vivace - Grave - Allegro. — *b)* Adagio - Allegro - Adagio. — *c)* Vivace - Allegro - Pastorale. [15].

Claude-Achille DEBUSSY
(1862-1918)

« Le plus français des musiciens de France » est, en même temps, un des plus attachants compositeurs de l'école moderne. L'idéal d'exception auquel il s'est strictement tenu n'était certes pas populaire, mais il s'est imposé à la fois par sa logique, sa nouveauté, sa subtilité et une séduction sans pareille. L'art de Debussy, aux antipodes du wagnérisme, marque un des moments essentiels de la musique. Debussy a usé dans tous les genres d'un langage raffiné

sans nulle mièvrerie, qui lui a permis d'évoquer les aspects mystérieux de la nature, des êtres et des choses.

Cf. Biographies par : Louis Laloy (1907), M. Boucher (Rieder, 1930), L. Vallas (Plon, 1936) ; et R. Rolland : « Musiciens d'aujourd'hui », Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 198-238 (Gallimard, 1943).

Prélude a l'Après-Midi d'un Faune (1892).

Eglogue pour orchestre, d'après le poème de Mallarmé.

(3.3.2.2. - 4.0.0.0. - 2 H. B[1]. - C.) [9] Paris, S. N., 22 décembre 1894.

[1] Avec cymbales antiques*.

Dans cette page célèbre, Debussy s'est très librement inspiré du poème mallarméen, paru en 1886 : En Sicile, près de l'Etna, alors que « tout brûle dans l'heure fauve », le faune chante « son immobile et lente pâmoison ». Au gré de son souvenir et de son désir s'évoquent les nymphes qui s'ébattent dans les flots, leur sommeil parmi les roses, leur rapt. Le faune s'exalte ; mais le soir tombe et, avec lui, reviennent la paix des sens et le calme de l'esprit.

Plus qu'un commentaire musical, la composition évoque plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune, dans la chaleur d'un après-midi d'été.

Trois Nocturnes : I. Nuages ; II. Fêtes ; III. Sirènes (1893-99).

(3.3.2.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. 2 H. - C.) [14].

(*Sirènes* comporte en outre l'adjonction d'un chœur de voix de femmes, qui chantent sur *a*, sans articuler des mots, prenant ainsi un rôle instrumental.)

Paris : I - II Lx, 9 décembre 1900 ; III Lx, 27 octobre 1901.

Le titre *Nocturnes*, dit Debussy, veut prendre ici son sens plus général et plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne*, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales.

I. *Nuages* : « C'est l'aspect immuable du ciel, avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. »

II. *Fêtes* : « C'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère, avec des éclats de lumière brusque ; c'est aussi l'épisode d'un cortège, vision éblouissante et toute chimérique, passant à travers la fête et son mélange de musique, de poussière lumineuse participant à un rythme total. »

III. *Sirènes* : « C'est la mer et son rythme innombrable ; puis, parmi les nuages argentés de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes. »

Le 3[e] Nocturne, *Sirènes*, s'entend plus rarement, parce que l'exécution exige la participation d'un chœur dont la partie est assez scabreuse.

Children's Corner (« Le Coin des Enfants ») (1906-08).

Suite d'orchestre, instrumentée par A. Caplet[1] en 1910.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - B. H. - C.) [14] Paris, 1910.

a) Docteur Gradus ad Parnassum. — *b)* Berceuse de l'éléphant. — *c)* Sérénade à la poupée. — *d)* La neige danse. — *e)* Le petit berger. — *f)* Golliwog's Cake-walk.

[1] *Cf.* Landormy : « La musique française après Debussy », p. 264-271 (Gallimard, 1943).

La Mer, trois esquisses symphoniques (1903-1905).

(3.3.2.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. 2 H. - C.) [22] Paris, Lx, 1905.

a) De l'aube à midi sur la mer. — *b)* Jeux de vagues. — *c)* Dialogue du vent et de la mer.

Le premier morceau, que Debussy avait tout d'abord intitulé : *Mer belle aux Iles Sanguinaires* (*Corse*), débute par un 6/8 très lent. Des formules rythmiques longuement persistantes y dominent.

Le deuxième morceau, *Jeux de vagues*, tire son principal attrait de l'alliage des sonorités. Ce sont jeux paillottants dans une atmosphère brillante et légère.

Le dernier tableau du triptyque, *Dialogue du vent et de la mer*, est plus rude. Il semble que la mer réponde mélancoliquement aux furieux assauts du vent. L'œuvre conclut dans un déchaînement.

Petite Suite (1884-1907).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. B. H. - C.) [13] Paris, Lx, 1907.

a) En bateau. — *b)* Cortège. — *c)* Menuet. — *d)* Ballet.

La *Petite Suite*, originalement écrite pour piano à 4 mains, a été composée l'année où Debussy obtint son Prix de Rome*. L'instrumentation sous laquelle elle est connue a été réalisée par Henri Busser, en 1907. La personnalité de l'auteur n'y est pas encore bien dégagée, mais c'est une œuvre charmante qui témoigne de qualités remarquables.

Images, pour orchestre (1910-13).

Paris, C. C., 1913.

a) Gigues. (4.4.2.4. - 4.3.3.1. - T.B. Cél. H. - C.) [7].
b) Ibéria. (4.3.3.4. - 4.3.3.1. - T. gB. 2 H. 3 Cl. - C.) [20].
c) Rondes de printemps. (3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. - C.) [9] Paris, 1910.

Les trois *Images* n'ont de commun que le caractère, indiqué par leur titre, d'œuvres s'adressant à l'imagination et à la sensibilité.

Gigues : Morceau construit autour de deux mélodies assez individuelles, exposées par le hautbois d'amour*. L'orchestre s'anime tout autour dans des rythmes divers de gigues*. L'auteur, en conversant à propos de *Gigues* (qu'il intitulait primitivement « Gigues tristes »), fit, paraît-il, un jour allusion à l'image d'un « grand Pierrot triste » qui peut être évoqué par le caractère du solo mélodique.

Ibéria : 1. Par les rues et par les chemins. 2. Les parfums de la nuit. 3. Le matin d'un jour de fête.

Les titres des trois parties d'*Ibéria* sont assez évocateurs pour qu'aucun autre détail sur l'intention de ces morceaux soit encore nécessaire : il n'est pas dans la nature de l'art debussyste d'ailleurs de s'appuyer sur des anecdotes. Il ne s'agit

pas non plus ici de tableaux réalistes, destinés à mettre en œuvre d'authentiques thèmes espagnols — rien d'une vraie « rhapsodie ». — Comme l'indique le titre lointain d'*Ibéria*, c'est une Espagne de rêve qu'évoquent ces images.

Rondes de printemps : Debussy a écrit en exergue, sur la page de garde des *Rondes* : « Vive le mai, bienvenu soit le mai, avec son gonfalon sauvage ». Celles-ci reposent toutes entières sur la vieille chanson populaire « Nous n'irons plus au bois », dont le motif se glisse à toutes les parties de l'orchestre, et que Debussy avait évoquée déjà dans son « Estampe » pour piano : *Jardins sous la pluie*. « C'est la grâce vaporeuse, et pourtant précise, d'un paysage de Corot. » (L. Laloy.)

Six Epigraphes Antiques (1914). Orchestrées par Ernest Ansermet, d'après les originaux à 4 mains.

(3.3.3.3. - 4.3.3.0. - T. gB. 2 H. - C.) [28] Genève, 1932.

a) Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été. — *b)* Pour un tombeau sans nom. — *c)* Pour que la nuit soit propice. — *d)* Pour la danseuse aux crotales. — *e)* Pour l'Egyptienne. — *f)* Pour remercier la pluie du matin.

Printemps, Suite symphonique en deux parties (1887).

(2*.2*.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. H. P 4 mains. - C.) [17] 1927.

Printemps fut composé à la Villa Médicis, peu avant la *Demoiselle élue*. Mais l'œuvre n'eut pas l'heur de plaire à la commission de l'Institut qui lui refusa l'audition traditionnelle. Quarante ans plus tard, l'Institut eut le bon goût de revenir sur son premier jugement et d'inscrire ce premier envoi de Rome de Debussy au programme d'une de ses séances publiques. Publié en 1904 pour piano à 4 mains, *Printemps* fut ensuite considérablement remanié par son auteur ; en particulier, les chœurs ont été supprimés dans l'édition définitive. « Cette suite symphonique, écrit M. René Laloy, évoque déjà, avec ses mélodies claires et ses longueurs chromatiques, le site où, plus tard, à l'instigation de Mallarmé, se dessinera le faune désireux des nymphes vaines. »

La première partie est plus sereine et plus tendre, la seconde plus mouvementée et plus vigoureuse. Bien des traits d'orchestration y sont à noter : les saillies spirituelles de la harpe, les bois bourdonnants et les courts trémolos* des timbales qui ombrent les combinaisons singulières et capricieuses du quatuor.

Jeux, Poème dansé (1912).

(4.4.4.4. - 4.4.3.1. - T. gB. Cél. H. - C.) [16] Paris, 15 mai 1913.

Jeux est la dernière œuvre importante de Debussy pour l'orchestre. L'origine de cette partition remonte à 1909, époque à laquelle Diaghilew demande au musicien d'écrire une partition pour ses spectacles de danse. Le ballet, dont l'auteur était Nijinsky, ne fut prêt qu'en 1912. La représentation ne donna qu'un médiocre

contentement à Debussy. L'argument* de *Jeux*, qu'il n'est pas nécessaire de connaître dans le détail pour entendre la musique — laquelle dépasse infiniment les données puériles du livret et dit toute seule ce qu'elle a à dire —, met en scène un jeune homme et deux jeunes filles jouant au tennis sous les ombrages d'un grand parc. Et le jeu des balles, ajoute M. E. A., se double des jeux de l'amour et s'y mêle ; le scherzo des gestes est coupé de fuites ou de poursuites et d'émois furtifs.

Deux Danses, pour harpe chromatique, avec accompagnement d'orchestre à cordes (1904).

[9] Bruxelles, 1904.

a) Danse sacrée. — *b)* Danse profane.

Nées d'une demande du Conservatoire de Bruxelles qui proposa à Debussy d'écrire un morceau de concours pour les élèves de la classe de harpe, les *Danses* sont d'une remarquable distinction et marquées de cette discrète sobriété qui a si souvent étonné et déçu les premiers auditeurs de Debussy. La *Danse sacrée* est d'une douce autant qu'harmonieuse gravité, dans la lumière un peu voilée qui convient à un acte rituel ; la *Danse profane*, sur un rythme de valse* alanguie, s'anime au milieu de l'étincelant ruissellement des arpèges.

Ces deux Danses, écrites pour la harpe chromatique, à laquelle l'auteur s'intéressait fort, s'exécutent fréquemment aussi sur la harpe à pédales.

Le Martyre de Saint Sébastien (1911).

Musique de scène pour un drame de Gabriele d'Annunzio.

(4[1].3.4.4. - 6.4.3.1. - T. B. Cél. 3 H. - C.) Paris, 1911.

[1] Deux fl. p.

I. *La Cour des lys : a)* Prélude. — *b)* Chœur. — *c)* Danse extatique.
II. *La Chambre magique : a)* Prélude. — *b)* La Voix de la vierge Erigone. — *c)* Vox cœlestis.
III. *Le Concile des faux dieux : a)* Prélude. — *b)* Chœur d'hommes. — *c)* La Passion. — *d)* Vox solo et chœur. — *e)* Lamentation.
IV. *Le Laurier blessé : a)* Prélude. — *b)* Le Bon Pasteur. — *c)* Chœur des Adoniastes. — *d)* Interlude.
V. *Le Paradis :* Chœur.

Telle est, ci-dessus, la répartition par acte des morceaux de la musique de scène de ce drame confus et languissant, à peu près injouable aujourd'hui, qui fut donné pour la première fois le 21 mai 1911 au Théâtre du Châtelet. La partition du *Martyre de Saint Sébastien*, d'une invraisemblable fluidité, est parfois exécutée, fragmentairement, au concert. On a parlé, à son propos, d'un *Parsifal* français, et il existe des affinités certaines entre son inspiration mystique, teintée de paganisme, et celle qui fit naître le wagnérien *Enchantement du Vendredi-Saint* par exemple.

ALEXANDRE DENÉRÉAZ
(1875-1947)

Fils d'un musicien distingué, Alexandre Denéréaz naquit à Lausanne où il fit ses premières études. Il voulut tout d'abord se consacrer à la peinture, mais la révélation du génie musical de Wagner l'inclina vers la musique. Il suivit à Dresde l'enseignement de Döring pour le piano, de Janssen pour l'orgue et de Félix Draeseke pour la composition. Revenu se fixer dans sa ville natale, il enseigna dès lors et sans interruption l'harmonie, le contrepoint et la composition au conservatoire de cette ville, en même temps qu'il assumait les fonctions d'organiste au temple de Saint-François, où il organisa, avec le concours d'éminents solistes, de nombreux concerts.

On lui doit un certain nombre de compositions symphoniques, chorales et instrumentales, qui ont été jouées avec succès en Suisse et à l'étranger. Esprit universel, M. Denéréaz s'est également fait connaître par des ouvrages d'esthétique et certaines recherches originales sur la « section d'or ».

QUAND L'AUTOMNE CHASSE A TRAVERS LES BOIS (1912, remanié en 1936).

Poème symphonique, troisième tableau de la suite « Les Saisons ».

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [17].

L'œuvre est écrite en forme de menuet*. Voici le commentaire qu'en a donné l'auteur : Sous la vaste ramure, les fanfares de l'automne résonnent allégrement. Sentant son dépouillement proche, la Forêt s'est parée d'or et de pourpre, exaltante féerie dont elle s'enorgueillit. Ardente, elle clame sa joie. L'Automne poursuit sa tâche ; dans les hautes futaies, il va tailler. La Forêt le pressent, mais reste fière de sa beauté. L'attaque se dessine. La Forêt se raidit, frémissante. L'appel des cors se concentre, réclamant la soumission. La Forêt s'embrume, le brouillard s'insinue, les premières feuilles tombent. La mélancolie automnale s'étend partout. Surprise, la Forêt proteste contre son destin. En vain : l'Automne sera vainqueur. Couronnant la lutte, les fanfares de l'Automne chantent les poignantes beautés de la Forêt qu'embrase encore un soleil couchant. Résignés, les bois s'endorment, perdant leurs dernières feuilles... Un brusque sursaut : victorieux, l'Automne a accompli sa grave mission.

GUSTAVE DORET
(1866-1943)

Né à Aigle (Suisse), en 1866, Gustave Doret a surtout fait carrière à Paris, où il fut l'élève de Marsick, Théodore Dubois et J. Massenet.

C'est le compositeur romand qui a le plus honoré la Suisse par son talent. Ses ouvrages, parmi lesquels il faut surtout citer ses deux Fêtes des Vignerons, ses Armaillis (représentés à l'Opéra-Comique en 1906) et ses nombreuses partitions de musique de scène pour le Théâtre du Jorat, furent le plus souvent consacrés à la glorification de son pays. Il a également laissé un oratorio, Les Sept paroles du Christ, de la musique de chambre, de très nombreux chœurs et des mélodies, toutes œuvres d'un tour incisif et personnel.

Cf. Biographie par Dupérier (Payot, 1932).

SUITE TESSINOISE (1917-20)

dédiée à la Société des Concerts du Conservatoire de Paris.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. Cl. 2 H. - C.) [7 + 6 + 4 = 17] Strasbourg, 3 février 1925.

a) Gandria. — *b)* Le Cimetière (à Morcote). — *c)* Caprino.

C'est la plus importante partition symphonique de Gustave Doret. L'auteur y a noté ses impressions éprouvées sur les rives du lac de Lugano : impressions violentes et chaudes au soleil de midi à Gandria ; mélancoliques, sans tristesse, à l'heure crépusculaire dans le vieux cimetière qui entoure l'église de Morcote ; gaies et pittoresques dans l'atmosphère d'un soir de fête à Caprino.

Les premières esquisses de la *Suite tessinoise* furent tracées à Bellinzone durant l'été de 1917. La seconde pièce figura au programme d'un concert dirigé par l'auteur à l'Augusteo de Rome en 1920.

PAUL DUKAS
(1865-1935)

Cet artiste, qui résume en lui toutes les tendances du commencement du siècle, est un maître de l'orchestre : on a pu le désigner comme un Richard Strauss français. Il possède à la fois la science du raffinement sonore et le goût des solides constructions architecturales.

Plus encore que sa Symphonie et son opéra Ariane et Barbe-Bleue, son Apprenti sorcier est célèbre dans le monde entier.

Cf. Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 99-101 et « La musique française après Debussy », p. 29-34 (Gallimard, 1943).

SYMPHONIE EN UT MAJEUR (1895-96).

(3.3.2.2. - 4.3.3.1. - T. - C.) [38] Paris, O., 1897.

a) Allegro non troppo vivace, ma con fuoco. — *b)* Andante espressivo e sostenuto. — *c)* Final (Allegro spirituoso).

Cette symphonie, dédiée à Paul Vidal, ne comporte que trois mouvements : Le premier est fondé sur deux éléments mélodiques qui s'opposent et introduisent enfin un motif chanté par les cuivres. Le second possède trois thèmes dont l'un, par son caractère héroïque, tranche sur les autres. Le Final contient aussi trois thèmes dont le second, après de nombreuses modifications, sert de conclusion.

L'APPRENTI SORCIER, Scherzo symphonique d'après une ballade de Gœthe.

(3.2.3.4. - 4.4*.3.0. - T. H. gB. - C.) [12] Paris, S. N., 1897.

L'argument est le texte même de la ballade de Gœthe, *Der Zauberlehrling* :

« Enfin, il s'est donc absenté le vieux maître sorcier? Et maintenant, c'est à moi de commander à ses Esprits ; j'ai observé ses paroles et ses œuvres, j'ai retenu sa formule, et avec de la force d'esprit, moi aussi je ferai des miracles.

» Que pour l'œuvre l'eau bouillonne et ruisselle, s'épande en bain à larges seaux !

» Et maintenant approche, viens, viens, balai ! Aujourd'hui, songe à remplir ma volonté ! Debout sur deux jambes, une tête en haut, cours vite et te dépêche de m'aller puiser de l'eau !

» Bravo ! Il descend au rivage ; en vérité il est déjà au fleuve, et plus prompt que l'éclair, le voici ici de retour avec un flot rapide. Déjà, une seconde fois ! Comme chaque cuve s'enfle ! comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord !

» Arrête, arrête ! car nous avons assez de tes services. — Ah ! je m'en aperçois ! Malheur ! malheur ! j'ai oublié le mot...

» Ah ! la parole qui le rendra enfin ce qu'il était tout à l'heure ! Il court et se démène ! Fusses-tu donc le vieux balai ! Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte ! Ah ! et cent fleuves se précipitent sur moi.

» Non, je ne puis le souffrir plus longtemps ; il faut que je l'empoigne ! C'est trop de malice ! Ah ! mon angoisse augmente ! quelle mine ! quel regard !

» Engeance de l'enfer ! faut-il que la maison entière soit engloutie ! Je vois sur chaque seuil courir déjà des torrents d'eau. Un damné balai qui ne veut rien entendre ! Bûche que tu étais, tiens-toi tranquille !

» Si tu n'en finis pas, prends garde que je ne t'empoigne, et ne fende ton vieux bois au tranchant de la hache !

» Oui-da ! le voilà qui se traîne encore par ici ! Attends, que je t'attrape ! Un moment, Kobold, et tu seras par terre. Le tranchant poli de la hache l'atteint. Il craque ! bravo ! vraiment fort bien touché ! Voyez, il est en deux ! et maintenant, j'espère et respire !

» Malheur ! malheur ! deux morceaux s'agitent maintenant, et s'empressent comme des valets debout pour le service ! A mon aide, puissances supérieures !

» Comme ils courent ! De plus en plus, l'eau gagne la salle et les degrés ! quelle effroyable inondation ! Seigneur et Maître ! entends ma voix ! Ah ! voici venir le maître ! Maître, le péril est grand ; les esprits que j'ai évoqués, je ne peux plus m'en débarrasser.

» Dans le coin, balai ! que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins. »

L'Introduction, lente, utilise trois motifs. Le premier exposé est celui des sortilèges ; le deuxième, plus léger, désigne l'apprenti ; le troisième, celui de l'évocation, se présente sous la forme d'une preste fanfare, qu'on retrouve après la péroraison pour exprimer la maîtrise du vieux sorcier.

Le jeu du balai lui-même est confié au basson, dont le motif obstiné court en un développement grandissant. L'effet rebondit au moment où le motif se dédouble, figurant les deux morceaux du balai fendu par l'apprenti affolé.

La Péri, Poème dansé (1911).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. 2 H. - C.) [17] Paris, 1912.

Fanfare pour précéder « La Péri » : 0.0.0.0. - 4.3.2.1. [3].

La Péri est un poème chorégraphique dédié à Mlle Trouhanova qui l'interpréta à la première représentation donnée en avril 1912 au Théâtre du Châtelet. Il

retrace les épisodes d'une légende orientale où Alexandre le Grand, sous le nom d'Iskender, à la recherche de l'immortalité, trouve aux confins du monde la Péri endormie, une fleur de lotus à la main. Le prince ravit cette fleur à la fée, qui, ainsi privée, ne peut plus prétendre remonter vers la lumière d'Ormuz. Aussi use-t-elle de coquetteries pour la reconquérir. Elle danse et éveille ainsi le désir dans le cœur du ravisseur, qui finit par lui rendre l'objet de son larcin. La Péri disparaît et Iskender, demeuré seul, sent approcher sa fin. Le lotus était un gage de vie éternelle.

« Au lieu de l'influence tout extérieure et superficielle des brillants poèmes symphoniques de Balakirew ou de Rimsky-Korsakow qu'on voulut y relever, note M. G. Samazeuilh, c'est bien plutôt l'assimilation intelligente de la conception si nouvelle des rapports de la musique et de la danse dans la deuxième version du *Vénusberg* [1] qui caractérise ce divertissement supérieur, où se complut la fantaisie d'un grand musicien. »

Henri DUPARC
(1848-1933)

Ce grand compositeur français n'a écrit que douze mélodies et deux poèmes symphoniques. Mais ces douze mélodies sont des chefs-d'œuvre qui suffisent à lui assurer la gloire la plus enviable.

Duparc, d'origine parisienne, fut élève de César Franck, qui lui dédia en 1888 sa Symphonie.

Cf. Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 53-60 (Gallimard, 1943).

Aux Etoiles, Elégie* pour orchestre (1910).

(2.2.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [6].

Cette pièce d'orchestre constitue, avec la *Danse lente* dédiée à M. Ernest Ansermet, un des deux fragments symphoniques que Duparc conserva d'un drame lyrique qu'il avait commencé de composer, *La Roussalka* (d'après Pouchkine).

En matière d'épigraphe, *Aux Etoiles* porte ces paroles un peu énigmatiques du Père Gratry :

« La lumière sidérale des nuits ? Qui peut savoir les vertus secrètes de cette lumière si humble, mais qui vient de l'immensité ? »

Lénore, Poème symphonique (1875)

dédié à César Franck.

(3.2.2.3. [1] - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [13] Paris, C. P, 28 octobre 1877.

Ce poème symphonique est inspiré de la ballade du poète allemand Bürger :

« Lénore pleure son fiancé Wilhelm, parti pour la guerre. Soudain, il apparaît, montant un noir coursier. Il vient enlever la jeune fille. On ne sait — et Lénore aussi ignore — s'il vient la chercher pour ses noces ou pour le tombeau.

[1] Dans Tannhäuser de Wagner.

» Ils s'élancent dans un fracas de tempête : « Tu as peur, ma bien-aimée? La lune est claire. Hourrah ! Les morts vont vite ! As-tu peur aussi des morts? — Hélas ! Laisse les morts reposer... »

» Peu à peu, la certitude se fait : c'est vers le trépas qu'est entraînée la malheureuse. Les esprits accompagnent de leurs hurlements la chevauchée infernale. Au coup de minuit, cheval et cavalier tombent en poussière. Lénore s'écroule inanimée. »

Il existe deux transcriptions pour piano de *Lénore*, l'une due à César Franck, l'autre à Saint-Saëns.

ANTON DVORAK
(1841-1904)

D'extraction modeste, Dvorak[1] s'est rapidement élevé, grâce à ses dons musicaux, vers une carrière glorieuse, comblée d'honneurs. La nation tchèque possède en lui un de ses chantres les plus éloquents. Les mélodies populaires fécondent toute son œuvre. Celle-ci comprend de la musique de chambre, de grandes compositions chorales, des œuvres symphoniques et des opéras, peu connus il est vrai en dehors de son pays.

SYMPHONIE N° 5, EN MI MINEUR, dite « DU NOUVEAU MONDE », op. 95 (1893).

(2.2*.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [43] New-York, 15 décembre 1893.

a) Adagio - Allegro molto. — *b)* Largo. — *c)* Scherzo molto vivace. — *d)* Allegro con fuoco.

La symphonie « Du Nouveau Monde » est un ouvrage plein de mouvement et de franchise, sans parti pris d'école ou de système. Elle tire son titre du fait que Dvorak la composa en Amérique sur des thèmes auxquels on veut encore voir parfois une parenté avec des negros spirituals* (parce qu'ils ont probablement même origine luthérienne). M. William Ritter a fait bonne justice de cette absurdité, affirmant qu'un document de la famille est là pour couper court à une légende « qui voudrait faire balbutier petit nègre à un homme qui fut le chant et la danse tchèques incarnés » !

Le sentiment général de l'œuvre est tout de pastorale poésie et d'émotion lyrique. Le Largo débute par une phrase de choral qui, d'abord exposée par le cor anglais*, est reprise par les violons. Un Piu mosso forme la partie centrale ; il utilise deux idées accessoires qui ne donnent lieu à aucun développement*.

CONCERTO EN LA MINEUR, pour violon et orchestre, op. 53 (1879-80).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. C.) [33].

a) Allegro ma non troppo. — *b)* Adagio. — *c)* Finale (Rondo).

Unissant une brillante fantaisie à une grande plastique symphonique, cette œuvre est une des plus caractéristiques de son auteur. Elle n'a toutefois jamais atteint (peut-être à cause de sa difficulté technique) à une vaste popularité.

[1] On prononce : Dvorjak.

Le premier mouvement, très court, est à considérer plutôt (comme dans le *Concerto en Sol Mineur* de Max Bruch) comme une introduction au second, le très expressif Adagio, où, dans une atmosphère typiquement slave, flotte toutefois le souvenir de Brahms. Le troisième mouvement (Rondo) se déroule dans une atmosphère de gaîté populaire et paysanne pleine de grâce, interrompue un instant, dans sa partie médiane, par un thème expressif et mélancolique dans le style des mélodies de Bohême.

CONCERTO EN SI MINEUR, pour violoncelle et orchestre, op. 104 (1891).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [27] New-York, 1895.

a) Allegro. — *b)* Adagio ma non troppo. — *c)* Finale (Allegro moderato).

Le *Concerto pour violoncelle* fut composé durant le séjour de l'auteur aux Etats-Unis. La forme, toute classique, en a été traitée avec une grande aisance et une remarquable richesse d'inspiration. Le premier mouvement accuse une variante de la forme sonate*, fréquente dans les compositions de ce genre ; il conclut, après un rudiment de cadence* de l'instrument solo, par une reprise du thème principal. Le second mouvement a la forme d'un lied* en trois parties ; le Finale, d'un caractère slave beaucoup plus accusé que les deux autres parties, est le classique rondo*, avec deux phrases secondaires.

EDWARD ELGAR
(1857-1934)

Edward Elgar est généralement considéré comme le plus important agent du renouveau musical anglais manifesté dès la fin du XIX^e siècle. Ses œuvres, fort nombreuses (des oratorios, des cantates, des scènes chorales, un concerto, des mélodies, deux symphonies, des variations pour orchestre et des ouvertures de concert), ont beaucoup emprunté aux classiques et néo-classiques allemands, notamment à Brahms. Elgar est beaucoup plus réputé dans son pays qu'à l'étranger, où on lui reproche généralement un manque de personnalité définie, qui n'apparaît cependant pas dans tous les ouvrages de cet auteur.

Cf. Notice de Basil Maire dans l'« Encyclopédie Thompson », p. 497-499.

INTRODUCTION ET ALLEGRO, op. 47
pour instruments à cordes. [15].

Cette œuvre, une des plus accomplies d'Elgar, semble surtout répondre à un dessein formel. Elle a la forme d'une ouverture* pour cordes seules, avec alternance du quatuor soli et des tutti*.

La mélodie qui fait le fond de l'Introduction revient comme Coda* de l'exposition* de l'Allegro, dont la partie médiane est une fugue*.

COCKAIGNE, Ouverture de concert, op. 40 (1902).

(2.2.2.3. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [13].

Bien que l'œuvre ne soit pas strictement bâtie sur un programme défini, Elgar a cependant voulu évoquer ici les diverses impressions musicales que lui a suggérées la vie à Londres, non pas le côté sordide et lugubre de la grande ville, mais l'atmosphère d'une foule bruissante, d'un trafic intense, d'une vie tour à tour fiévreuse, puis calme et nonchalante.

MANUEL DE FALLA
(1875-1946)

Comme Albeniz et Granados, l'Espagnol Manuel de Falla fut un disciple de Felipe Pedrell. L'influence française se fait cependant sentir dans ses œuvres, sans qu'elles cessent pour autant d'être, de sentiment et de forme, nettement espagnoles. De Falla a été en quelque sorte le Debussy de la Castille et de l'Andalousie.

Il est décédé à Alta Gracia, près de Cordoba, le 14 novembre 1946.

Cf. Roland-Manuel : « Manuel de Falla » (Cahiers d'art, 1929).

NUITS DANS LES JARDINS D'ESPAGNE, Impressions symphoniques pour piano et orchestre (1909-15).

(3.3.2.2. - 4.2.3.1. - 3 T. H. Cél. - C.) [20] Madrid, 1916.

a) Au Généralife [1]. — *b)* Danse lointaine. — *c)* Dans les jardins de la Sierra de Cordoue.

La première pièce, *Au Généralife*, est construite sur deux thèmes, dont le premier (Allegro tranquillo à 6/8) est d'abord proposé par l'orchestre, puis repris par le soliste, qui en accentue le rythme et l'accent. Le deuxième motif intervient, dialogue avec le premier, puis reparaît finalement à 3/4. La *Danse lointaine* qui suit est comme une bouffée de rythmes à la chorégraphie rapide et changeante. *Dans les jardins de la Sierra de Cordoue* s'enchaîne au mouvement précédent. On y trouve l'opposition d'un vivo nerveux et alerte et d'un chant langoureux qui meurt sur des frémissements de basses. (Les montagnes de Cordoue sont le lieu d'élection des gitanes.)

DANSES DU « TRICORNE » (1917-19).

Première Suite : (3.3.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. H. P. - C.) *a)* Les voisins. — *b)* Danse du meunier. — *c)* Danse finale. [12].

Deuxième Suite : *Scènes et danses :* (2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T.B.H.P. - C.) [11].

Le ballet du *Tricorne (El sombrero a tres picos)*, créé par la Compagnie de Diaghilew en 1919, met en scène (comme le *Corrégidor* d'Hugo Wolf) un vieux barbon, gouverneur de district ou de province qui s'éprend d'une séduisante meunière. La belle et son époux se gaussent du corrégidor qui est proprement ridiculisé.

[1] Le Généralife est le jardin en terrasses qui fait l'ornement de Grenade.

Les trois danses qui constituent la *Première Suite* sont, chacune en leur genre, pleines de poésie et de caractère : la première (Les voisins) est une danse générale, inspirée de la sévillane* ; la Danse du meunier est typique du style « flamenco » : c'est une farruca* violente et acrobatique ; la Danse finale est écrite sur un motif original de jota*.

Les fragments réunis dans la *Seconde Suite* sous le titre *Scènes et danses* comportent en gros une introduction et un fandango* largement développé. Dans ce dernier, on reconnaîtra, après l'arrivée cérémonieuse du corrégidor (basson solo) et le pas de menuet* esquissé par la meunière, l'alternance rythmique binaire-ternaire caractéristique de la musique andalouse (dans la Danse des raisins), avant que reprenne le fandango du meunier et de sa femme.

DANSE RITUELLE DU FEU (de l'« AMOUR SORCIER »).

(3.1.2.1. - 2.2.0.0. - T. P. - C.) [9] Madrid, 1915.

L'*Amour sorcier (El Amor brujo)* est un ballet-pantomime en un acte, dont la partition fut donnée en France, pour la première fois au concert, au Théâtre Beriza, en juin 1925. L'auteur en avait, pour cette circonstance, notablement simplifié l'orchestration.

L'action se passe de nuit dans une cave où des gitans andalous se livrent à des pratiques de sorcellerie. Une grande part de l'atmosphère de cette histoire fantastique vient des thèmes d'origine maure dont la partition est semée.

CONCERTO pour clavecin (1923-26).

(1.1.1.0. - 0.0.0.0. - v et vcl) [12] Barcelone, 1926.

a) Allegro. — *b)* Lento. — *c)* Vivace.

Ce concerto est écrit pour un orchestre très réduit qui joue le plus souvent dans des tessitures inhabituelles, bien propres à mettre en valeur le timbre délicat du clavecin. Son premier et son dernier mouvement, d'allure vive et mordante, contrastent fortement avec le second, de caractère grave, presque liturgique, dont l'intention est précisée par cette indication inscrite en regard de l'accord ultime : *Anno Domini MCMXXVI. In Festo Corporis Christi.* Ici, Falla abandonne tout particularisme national pour se concentrer dans le domaine de la musique pure*, art musclé, ramassé sur lui-même, écrit M. Claude Rostand, mais plein de prolongements d'une sereine audace, d'un équilibre tout classique, chef-d'œuvre d'abnégation spirituelle et formelle d'une pureté absolue.

GABRIEL FAURÉ
(1845-1924)

Ce musicien, si spécifiquement français, eut une existence harmonieuse et simple. Elève de Saint-Saëns à l'Ecole Niedermeyer, il est arrivé tard à la grande renommée, mais vécut assez longtemps pour voir son œuvre appréciée comme elle le mérite.

Professeur au conservatoire, il a formé d'illustres élèves : Louis Aubert, Gabriel Grovlez, Henri Février, Nadia Boulanger, Paul Ladmirault, Florent Schmitt, Charles Kœchlin et Emile Vuillermoz.

Fauré a timidement touché à tous les genres. Ce sont toutefois ses mélodies et sa musique de chambre qui témoignent le plus éloquemment de son art raffiné et pur, extrêmement personnel, et qui ne cesse d'exercer la plus féconde influence.

Cf. Biographies de : Koechlin (1929), Fauré-Frémiet (Rieder, 1928), G. Servières (Laurens, 1930) et n° spécial de la « Revue musicale » (octobre 1922).

Ballade, pour piano et orchestre, op. 19 (1881)

dédiée à Camille Saint-Saëns.

(2.2.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [15].

D'une manière générale, le genre Ballade* s'accommode d'une grande variété de mouvements, comme toutes les fantaisies, quant aux formes et aux idées. Celle-ci se distingue par sa ligne soutenue à travers la virtuosité et le pittoresque délicat des épisodes successifs. La *Ballade* de Fauré comprend trois parties : un Andante qui expose le thème initial, un Allegro et un second Allegro, au thème d'allure pastorale, qui fluctue dans l'ondulation fuyante du 6/8.

Pelléas et Mélisande, Suite d'orchestre, op. 80 (1898).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T.H. - C.) [17] Londres, 1898.

a) Prélude. — *b)* Fileuse. — *c)* Molto adagio. — *d)* Sicilienne.

Ces morceaux sont extraits — le dernier excepté — de la musique de scène écrite pour accompagner les représentations du drame de Maeterlinck. Dans le *Prélude*, le thème, en forme de légende*, se développe avec les instruments à vent dans une teinte mélancolique très fauréenne. La *Fileuse* constitue le deuxième entracte de l'œuvre : c'est un petit tableau flou et vaporeux, d'un charme exquis. Le *Molto adagio* sert de dernier entracte : son rythme funèbre marque la fin de l'existence de Mélisande, qui va se briser sous le poids du destin. La *Sicilienne** parfois ajoutée à cette Suite est une page qui se fait remarquer par l'élégance du style et de l'orchestration.

Requiem, op. 48 (1887).

Messe de requiem pour soprano, baryton, chœurs, orchestre et orgue.

(2.0.2.2. - 4.2.3.0. - T. H. O. - C.) [55] Paris, 1890.

a) Introït et *Kyrie* (chœur) [Requiem aeternam...]
b) Offertoire (chœur) [O Domine Jesu...]
c) Sanctus (chœur) [Sanctus, sanctus...]
d) Pie Jesu (soprano solo) [Pie Jesu Domine...]
e) Agnus Dei (soli et chœur) [Agnus Dei...]
f) Libera me (baryton solo et chœur) [Libera me, Domine...]
g) In Paradisum (soli et chœur) [In Paradisum deducant...]

Le *Requiem* de Fauré, tout entier écrit dans un sentiment de piété sereine et consentante, a été quelquefois appelé une « Berceuse de la Mort ». Il ne comprend point de *Dies irae*. Le solo de l'*Agnus Dei*, d'une sérénité si touchante, en est particulièrement célèbre ; on l'exécute quelquefois détaché de l'ensemble du *Requiem*.

Voir p. 261 le texte du Requiem et sa traduction française.

Aloys FORNEROD
(1890)

Né à Montet-Cudrefin (canton de Vaud), le compositeur suisse romand Aloys Fornerod fit ses premières études musicales à Lausanne, avec Alexandre Denéréaz pour les branches théoriques.

Il les poursuivit ensuite à Paris (Schola Cantorum) et à Strasbourg, auprès de C. Pfitzner.

Aloys Fornerod, qui fut violoniste à l'Orchestre symphonique de Lausanne, enseigne les branches théoriques et l'histoire de la musique au conservatoire de cette ville et à l'Institut de Ribaupierre. C'est un critique musical fort estimé.

Ses œuvres, sensibles et délicates, le rattachent à l'école française. Elles comprennent de la musique vocale et chorale, plusieurs Messes, des pièces symphoniques et de la musique de chambre.

Le voyage de printemps, op. 28 (1942).

(2.1.2.1. - 2.1.0.0. - T. Tr. - C.) [12] Lausanne, octobre 1942.

a) Eglogue. — *b)* Ronde. — *c)* Nocturne. — *d)* Rigaudon. — *e)* Montferrine.

Cette œuvre fut d'abord destinée au piano et, sous cet aspect, jouée par sa dédicataire, Mme M. Gayrhos-Defrancesco ; puis elle prit la forme d'une Suite d'orchestre à laquelle l'auteur attribua un numéro d'œuvre différent, voulant considérer les deux versions comme deux originaux.

Le voyage de printemps porte en guise d'épigraphe ces lignes empruntées à la septième *Idylle* de Théocrite *(Les Thalysies)* : « Sur nos têtes, les peupliers et les ormeaux balançaient mollement leurs cimes, et près de là une source sacrée s'échappait avec un doux murmure de la grotte des nymphes. »

Le premier morceau est une Eglogue, dont la forme est celle de l'Allemande* des clavecinistes du XVIII[e] siècle. Puis viennent une Ronde, un Nocturne, un Rigaudon et une Montferrine*.

Concerto de Piano, op. 29 (1944).

(2*.2*.2.2. + Saxo alto. - 2.2.0.0. - T. B. - C.) [24] Lausanne, 24 février 1944.

a) Ouverture. — *b)* Air grave. — *c)* Finale en rondeau.

L'Ouverture est formée d'une introduction modérée et d'un 6/8 modérément animé dont la péroraison précipite le mouvement. L'Air grave tient lieu d'adagio classique. Le thème principal en est confié au saxophone alto qui joue un rôle

assez important dans toute la composition. Le Finale en rondeau, d'allure populaire, contient, dans son milieu, exposée au piano, une mélodie d'Auvergne. La conclusion est de forme canonique*.

L'auteur, écrit M. Paul Piguet, a évité le long tutti du début en établissant une collaboration étroite des deux éléments mis en présence, comme dans les concerti de Vivaldi ou de J.-S. Bach. Cependant, loin d'être traité en instrument d'orchestre ou comme pianiste effacé, le piano est mis au premier plan, pour y être le véritable meneur du jeu.

JEAN FRANÇAIX
(1912)

Né au Mans, d'une famille de musiciens, Jean Françaix fut un enfant prodige. Après ses premières études au conservatoire de sa ville natale, il suivit à Paris l'enseignement de Nadia Boulanger pour l'harmonie et la composition, de I. Philipp pour le piano.

Il se fit connaître au Festival de Vienne en 1932 avec Huit bagatelles pour quatuor à cordes et piano. Son œuvre comprend surtout de la musique de chambre, deux œuvres pour piano et orchestre, plusieurs ballets et un oratorio, Apocalypse, composé de 1939 à 1942.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 368-369 (Gallimard).

CONCERTINO, pour piano et orchestre (1932).

(2.2.2.2. - 2.2.2.0. - C.) [10] Paris, 1932.

a) Presto leggiero. — *b)* Lent. — *c)* Menuet. — *d)* Allegretto vivo.

Le *Concertino* (qu'il ne faut pas confondre avec un *Concerto* du même auteur, écrit en 1936) est l'œuvre la plus connue de Jean Françaix. C'est une composition aimable et superficielle, pleine de séduction, faite pour plaire à tous les publics, mais sans beaucoup de profondeur.

CÉSAR FRANCK
(1822-1890)

Le Belge César Franck, dont Chabrier disait qu'il est « la musique personnifiée », naquit à Liège le 22 décembre 1822. Il entra tout d'abord au conservatoire de sa ville natale et vint à Paris en 1835, où il continua l'étude du piano tout en se préparant au métier de compositeur sous la direction du Tchèque Reicha. Il eut ensuite comme maîtres Leborne, Benoist et Zimmermann.

Franck fut un des plus grands représentants de l'art musical français au XIX^e^ siècle. Son existence, modeste et effacée, s'écoula à Paris, où il tint longtemps l'orgue de Sainte-Clotilde en même temps qu'il professait au conservatoire. C'est dans la littérature d'orgue que son imagination trouva son meilleur mode d'expression. Il écrivit une série d'oratorios, une Messe, le Psaume 150, et aussi de la musique profane : une symphonie, de la musique de chambre, voire même deux opéras, que personne d'ailleurs ne connaît.

Cf. Biographies de : Vincent d'Indy (Alcan, 1930) et M. Emmanuel (Laurens, 1930) ; Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 35-53.

SYMPHONIE EN RÉ MINEUR (1886-88).

(2.3.3.2. - 4.4[1].3.1. - T. H. - C.) [40] Paris, Cons., 1889.

[1] 2 tr et 2 cp ou 3 tr.

a) Lento - Allegro. — *b)* Allegretto. — *c)* Finale.

La *Symphonie de Franck*, jugée audacieuse à son apparition, a exercé une grande influence sur l'évolution musicale de la fin du XIX^e^ siècle et au commencement du XX^e^.

Bien qu'elle soit divisée en trois mouvements, elle contient les quatre parties classiques : le Scherzo se trouve en effet encadré dans l'Allegretto, qui tient la place de l'Andante ou de l'Adagio et fait corps avec lui. C'est une composition « cyclique », c'est-à-dire que les divers motifs sont des modifications d'une même idée qui sert de thème générateur. Pleine de lyrisme, cette œuvre tourne autour de deux thèmes. Le sentiment général en est la sérénité, une sérénité nuancée de mélancolie et de tendresse.

VARIATIONS SYMPHONIQUES, pour piano et orchestre (1885).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. -C.) [15] Paris, S. N., 1885.

(L'auteur lui-même a fait un arrangement pour deux pianos.)

Franck avait toujours prétendu que, traitées convenablement, les variations* étaient propres à exprimer toutes les libres fantaisies de l'imagination.

L'œuvre débute par une interrogation de l'orchestre, à laquelle répond très doucement le piano. Les deux membres de phrase du premier motif sont séparés par un rappel de l'introduction. Un court développement amène à un passage pianissimo qui annonce le deuxième thème. Puis de nouveau le premier est repris en un dialogue entre le piano et l'orchestre en une exposition successive des deux motifs.

La 1^re^ variation poursuit le dialogue entre les cordes, les bois et le piano ; à la 2^e^ variation, altos et violoncelles chantent le deuxième motif sur les broderies du piano ; une intervention solistique, s'achevant en un tutti*, constitue la 3^e^ variation ; à la 4^e^ variation, une partie du deuxième motif est développée et combinée avec une variante du premier ; à la 5^e^ variation, la même phrase s'oppose alors (hautbois et clarinettes) aux octaves du piano. Suit un intermède qui aboutit à un molto piu lento, le passage le plus poétique de l'œuvre (6^e^ variation) : les altos murmurent le deuxième thème tandis que le piano exécute des arabesques d'un dessin très particulier.

Le Finale est introduit par un trait chromatique* descendant du soliste, puis par un long trille. Il est lui-même divisé en trois parties : un prélude, puis une sorte de méditation mélancolique et une conclusion brillante et animée.

Le premier thème, proclamé par tout l'orchestre et le piano, puis repris sous une forme diminuée en un molto crescendo, sert de Coda*.

RÉDEMPTION, Intermède symphonique (1871-72).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [13 ½] Paris, S. N., 1873.

Rédemption, qui porte le sous-titre assez singulier de « poème-symphonie », est assez rarement exécuté aujourd'hui au concert, mais on en détache parfois

l'Intermède symphonique qui n'appartient d'ailleurs qu'à la deuxième rédaction de l'ouvrage. César Franck a donné lui-même l'argument suivant concernant ce morceau, dont Chabrier disait que « c'est la vie même » :

« Les siècles passent. Allégresse du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ. En vain s'ouvre l'ère des persécutions : la Foi triomphe de tous les obstacles. Mais l'heure moderne a sonné ! La croyance est perdue ! L'homme en proie de nouveau à l'âpre désir des jouissances et aux agitations stériles a retrouvé les passions d'un autre âge. »

Les Béatitudes (1869-79).

Oratorio pour chœurs, solis et orchestre. Poème de Mme Colomb.

(3.3.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. H. O. - C.) [2 h.] Dijon, 1891.

Les Béatitudes sont la traduction musicale du *Sermon sur la montagne* (au premier chapitre de l'Evangile selon saint Matthieu). Construites sur trois idées : les hommes en proie au mal, le Christ et le chœur céleste, elles comprennent un prologue et huit parties :

Prologue (récit de ténor, incarnant la voix du Christ).

1. Bienheureux les pauvres en esprit, parce que le Royaume des cieux est à eux.
2. Bienheureux ceux qui sont doux, car ils posséderont la terre.
3. Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés.
4. Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés.
5. Bienheureux les miséricordieux, parce qu'eux-mêmes obtiendront miséricorde.
6. Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu.
7. Bienheureux les pacifiques, parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu.
8. Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le Royaume des cieux est à eux.

Le Chasseur Maudit, Poème symphonique d'après la Ballade de Bürger (1882).

(3.2.2.4. - 4.4.3.1. - T. B. - C.) [15] Paris, S. N., 31 mars 1883.

L'argument est le suivant :

« C'était dimanche, au matin. Au lointain retentissaient le son joyeux des cloches et les chants religieux de la foule. Sacrilège ! Le farouche comte du Rhin a sonné du cor ! La chasse s'élance par les blés, les landes, les prairies. « Arrête, comte, » je t'en prie, écoute les chants pieux ! — Non ! — Arrête, comte, je t'en supplie, » prends garde ! — Non ! » La chevauchée se précipite comme un tourbillon. Soudain, le comte est seul, son cheval ne peut plus avancer ; il souffle dans son cor, et le cor ne résonne plus !... Une voix lugubre, implacable, le maudit : « Sacrilège, dit-elle, » sois éternellement poursuivi par l'enfer. » Alors les flammes jaillissent de toutes parts. Le comte, affolé de terreur, s'enfuit, toujours plus vite, poursuivi par les démons. »

Les Eolides, poème symphonique (1876).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. B. H. - C.) [11] Paris, 1876.

L'œuvre comprend cinq parties : *a)* Introduction ; *b)* Exposition (de trois thèmes, dont le second a servi de motif à l'Introduction) ; *c)* Développement de ces thèmes ; *d)* Une sorte de Réexposition, d'ailleurs incomplète et fondée sur le premier thème ; *e)* Une Coda où les deux premiers thèmes reparaissent par fragments.

Ce poème symphonique se situe dans l'œuvre de Franck entre *Rédemption* et le *Quintette*.

Georges GERSCHWIN
(1898-1937)

L'Américain Georges Gerschwin, né à Brooklyn, mort prématurément à Hollywood des suites d'une opération chirurgicale, est le plus connu en Europe des compositeurs américains.

Ce fut surtout l'auteur d'innombrables chansons à succès. Mais il avait des ambitions plus hautes, dont témoignent notamment sa fameuse Rhapsodie en bleu, son Concerto en fa, sa seconde rhapsodie, Un Américain à Paris, et son opéra dramatique Porgy and Bess.

Cf. « Encyclopédie Thompson », p. 660.

Rhapsodie en Bleu, pour jazzband* et piano (1924).

(1.1.2.1. + 3 Saxo. - 2.2.1.0. - T. B. Banjo. - C.) [14] New-York, 12 août 1924.

Cette œuvre, séduisante et solide, popularisée par le disque, dans laquelle son auteur tenta, assez vainement d'ailleurs, d'adapter à la symphonie les procédés du jazz*, fut créée par l'orchestre de Paul Whiteman, avec l'auteur lui-même au piano. Il en existe toutes sortes de transcriptions et d'arrangements, généralement abrégés.

Si elle ne contient pas, au goût des puristes, une seule ligne de vrai jazz, la *Rhapsodie en bleu* n'en avait pas moins, au moment de son apparition, une signification prophétique. « La renommée soudaine de Gerschwin, à 26 ans, écrit M. Gérard Bauer, passa les mers avec cette rhapsodie* dont les premières mesures causèrent à notre génération un saisissement d'une sorte assez pareille à celle que ressentirent nos pères à l'appel panthéiste de l'*Après-midi d'un faune*. »

Alexandre GLAZOUNOW
(1865-1936)

Elève de Rimsky-Korsakow, le compositeur russe Alexandre Glazounow a produit plusieurs symphonies et de la musique de chambre. C'est lui qui a terminé l'opéra Le Prince Igor, laissé inachevé par Borodine.

Cf. « Encyclopédie Thompson », p. 670-671.

Stenka Razine, op. 13, poème symphonique*.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - 4 T. gB. H. - C.) [14].

L'argument* est le suivant :

« La Volga immense et placide. Pendant de longues années, les alentours du fleuve demeuraient paisibles, lorsque tout à coup apparut le terrible ataman Stenka Razine, qui, à la tête de sa horde féroce, se mit à parcourir la Volga, en dévastant et en pillant les villes et les villages situés sur ses bords. Son bateau était magnifiquement paré, ses voiles étaient en soie, ses rames dorées. Au milieu du pavillon, en drap d'argent, reposait, sur des tonneaux remplis d'or et d'argent, la princesse persane, captive de Stenka Razine. Un jour, elle devint pensive et, s'adressant aux camarades de son maître, elle se mit à leur raconter qu'elle avait eu un songe qui lui avait appris que Stenka serait fusillé, que toute sa horde serait mise au cachot et qu'elle-même périrait dans les eaux de la Volga. Le songe de la princesse se réalisa. Stenka fut entouré par les soldats du tsar. Voyant sa perte, il dit : « Jamais, » pendant les trente années de mes courses, je n'ai offert de don à la Volga. » Aujourd'hui, je lui donnerai ce qui pour moi est plus précieux que tous les tré- » sors de la terre. » Et, sur ces mots, il précipita la princesse dans les flots. La horde féroce se mit à chanter gloire à son ataman et tous s'élancèrent sur les soldats du tsar. »

(6e) Symphonie en Do Mineur, op. 58 (1896).

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [38].

a) Adagio - Allegro passionato. — *b)* Tema con variazioni. — *c)* Intermezzo. — *d)* Finale (Andante maestoso - Moderato - Moderato maestoso - Scherzando - Allegro pesante - Allegro moderato - Molto maestoso - Allegro - Più mosso).

Les symphonies de celui qu'on a voulu parfois désigner sous le nom de « Brahms russe » ont chacune leur caractéristique particulière : la 4e, par exemple, est « lyrique » ; la 5e peut être désignée comme « héroïque » ; quant à la 6e, la plus connue et la plus fréquemment jouée en Europe centrale, c'est une symphonie « optimiste », qui porte fortement l'empreinte russe de son auteur.

Christoph-Willibald GLUCK
(1714-1787)

Quoique d'origine germanique, le « chevalier » Gluck appartient à l'histoire de la musique française, car c'est à Paris, où il suivit l'archiduchesse Marie-Antoinette lorsque celle-ci devint dauphine de France, qu'il remporta ses plus grands succès. Il eut en particulier la gloire de réformer le grand opéra français. Ses œuvres principales sont Orphée, Alceste et les deux Iphigénie.

Cf. Biographies de : J. d'Udine (Laurens, 1906), J. Tiersot (Alcan, 1910) et Romain Rolland : « Musiciens d'autrefois ».

Iphigénie en Aulide, Ouverture (1774). (Revision R. Wagner, 1846.)

(2.2.0.0. - 2.2.0.0. - T. - C.) [9] Paris, 1774.

Pour lier plus étroitement l'introduction du drame et le drame lui-même, Gluck, après un rappel du thème initial, a enchaîné directement l'ouverture avec la première scène. En vue de l'exécution au concert, Mozart avait composé pour cette ouverture une coda* construite sur le premier motif de l'Allegro. Dans le même but, Richard Wagner, à son tour, écrivit une conclusion qui est généralement adoptée aujourd'hui au concert : elle se contente de ramener à la tonique* le motif du début.

La forme de l'*Ouverture d'Iphigénie en Aulide* est celle d'un premier mouvement de sonate* : le premier thème est celui des Grecs, le second se rapporte à leur flotte, et le thème final* à Iphigénie.

1re Suite de Ballet, orchestrée par F. Mottl.

(3.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. pB. - C.) [18].

a) Allegro *(Don Juan)* - Lento et air gai *(Iphigénie en Aulide)*.
b) Lento (Ombres heureuses d'*Orphée*).
c) Musette *(Armide)*.
d) Air gai *(Iphigénie)*.
e) Sicilienne *(Armide)*.

Charles GOUNOD
(1818-1893)

Gounod était un Parisien de Paris. Sa mère, bonne pianiste, fut son premier maître. Mais le jeune Gounod ne semblait pas destiné tout d'abord à devenir musicien. Après qu'il fut bachelier ès-lettres, il obtint cependant d'entrer au conservatoire, où il eut pour maîtres Halévy, Lesueur et Paër. Le génie de Gounod est surtout d'ordre mélodique. Son œuvre se partage essentiellement entre la musique religieuse et le théâtre. Si la première est de plus en plus oubliée aujourd'hui, la seconde est demeurée bien vivante, surtout avec l'opéra Faust, chef-d'œuvre de la scène lyrique française.

Cf. Biographies de : C. Bellaigue (Alcan, 1911) et P. Millemacker (Laurens).

Ballet de « Faust » (1869).

(2.2.2.2. - 4.4.3.1. - T. B. H. - C.) [16] Paris, O, 3 mars 1869.

a) Valse (Les Nubiennes). — *b)* Adagio. — *c)* Allegretto (Danse antique). — *d)* Moderato maestoso (Variations de Cléopâtre). — *e)* Moderato con moto (Les Troyennes). — *f)* Allegretto (Variations du miroir). — *g)* Allegro vivo (Danse de Phryné).

L'argument est le suivant :

« Sur un signe de Méphistophélès, le Brocken change d'aspect, les rochers s'effondrent et découvrent les ruines d'un palais gigantesque éclairées d'une lumière

fantastique. Au milieu de ces ruines se dresse une table immense qu'entourent, étendues sur de riches coussins, Cléopâtre et ses esclaves nubiennes, Hélène avec les filles de Troie, Aspasie et Laïs, dans un groupe de courtisanes.

» Aspasie et Laïs se lèvent et viennent inviter Faust et Méphistophélès à prendre part au festin. Auprès d'elles, Cléopâtre et les Nubiennes, Hélène et ses servantes entourent Faust de leurs séductions.

» Les esclaves nubiennes boivent dans des coupes d'or les poisons de Cléopâtre, qui trempe elle-même ses lèvres dans la coupe où elle a fait dissoudre la plus précieuse de ses perles. A Cléopâtre succèdent les Troyennes et Hélène, rivale de Vénus. L'épisode suivant (Danse du miroir) est interrompu par l'arrivée de Phryné, entièrement voilée. Mouvement de curiosité. D'un signe, elle ordonne à ses rivales de reprendre les danses un instant suspendues. Elle s'y mêle elle-même, laissant peu à peu tomber ses voiles et apparaissant enfin dans tout l'éclat d'une radieuse beauté. Son triomphe éveille autour d'elle des jalousies et des colères, qui font dégénérer la fête en une bacchanale* effrénée.

» Les courtisanes vont retomber sur leurs coussins, épuisées et haletantes. Faust, subjugué, tend sa coupe à Phryné. Une teinte livide se répand sur le théâtre. Tout à coup, le fantôme de Marguerite apparaît au sommet d'un rocher et fait disparaître la vision. »

Edouard GRIEG
(1843-1907)

Grieg partage avec Sinding toute l'admiration qui est dévolue à la musique norvégienne. C'est lui qui est le véritable fondateur de l'Ecole du Nord.

Bülow mettait Grieg en parallèle avec Chopin, mais il apparaît en même temps plus ferme et plus froid. Il est regrettable, écrit H. Riemann, que ce maître s'impose les limites de la caractéristique nationale et qu'au lieu de la langue musicale universelle il parle plus ou moins un dialecte local. La liste de ses œuvres comprend 80 numéros environ.

Cf. Biographies de : G. Humbert (Alcan) et M. T. Finck (New-York ,1929) ,Closson : « Grieg et la musique scandinave » (Fischbacher, 1892).

Suites de « Peer Gynt » (1874-76).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) Christiania, 24 février 1876.

1re Suite, op. 46. a) Au matin (Allegretto pastorale). — *b)* La Mort d'Ase (Andante doloroso). — *c)* Danse d'Anitra (Tempo di mazurka). — *d)* Dans le hall du roi des montagnes (Alla marcia e molto marcato). [12].

2e Suite, op. 55. a) Enlèvement et Plainte d'Ingrid (Allegro furioso - Andante doloroso. — *b)* Danse arabe (Allegretto vivace). — *c)* Le retour de Peer Gynt (Allegro molto agitato). — *d)* Chant de Solveig (Andante) [15].

La musique que Grieg a écrite pour accompagner les reprises du drame d'Ibsen, *Peer Gynt*, est sans doute son œuvre la plus populaire. Deux Suites* d'orchestre (dont il existe des arrangements divers) en ont été tirées.

Au matin : La musique évoque une matinée claire, par une chaude journée d'été. C'est le prélude du premier tableau, qui a pour décor un enclos boisé près de la maison d'Ase, mère de Peer Gynt.

La Mort d'Ase : Ase est alitée dans sa chambre. Elle sent que sa fin est proche et l'annonce à son fils. « Adieu, mère, lui dit-il, merci pour tout ce que tu as fait, pour les caresses et pour les coups. »

La Danse d'Anitra : Après la mort d'Ase, Peer Gynt est parti pour les pays lointains. Il est en Orient, buvant du café et fumant une longue pipe. Devant lui Anitra et un groupe de jeunes filles dansent et chantent.

Dans le hall du roi des montagnes : Peer Gynt, en proie à ses folles imaginations, erre dans la campagne. Une femme en vert traverse le bois. C'est la fille du roi de Dovre, personnage légendaire qui hante un pâté de montagnes dans le Gudbrandstal, en Norvège. La femme en vert mène Peer dans le château de son père, que peuplent les trolls. Ceux-ci le poursuivent en dansant.

Enlèvement et plainte d'Ingrid : Ingrid a été enlevée et séduite par Peer Gynt qui s'en est vite lassé, car Solveig, la petite camarade de sa jeunesse, est la seule femme qu'il aime. Aussi abandonne-t-il, chasse-t-il même la malheureuse, qui pleure sa peine.

Retour de Peer Gynt : Devenu un vigoureux vieillard à la chevelure et à la barbe blanches, Peer Gynt, pris par la nostalgie du pays natal, revient dans sa patrie.

Chant de Solveig : Solveig, devenue vieille elle aussi, n'a jamais cessé de penser à Peer Gynt et de l'aimer. C'est elle encore qui le sauvera une dernière fois et l'endormira dans ses bras.

Quatre Danses Norvégiennes, op. 35.

Orchestrées par Hans Sitt (original pour piano à 4 mains).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - 3 T. B. H. - C.) [17].

Concerto en La Mineur, op. 16, pour piano et orchestre (1868).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [30] Rome, 1870.

Il existe un arrangement de l'auteur pour 2 pianos.

a) Allegro moderato. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro moderato e marcato.

Le piano propose d'abord un thème vigoureux sur un la en tremolo* de l'orchestre. Vient ensuite le second thème, au balancement très caractéristique. On le retrouve dans le Meno allegro que termine une cadence* du piano où revient le premier motif.

L'Adagio est très romantique ; les oppositions de tons, les adroites combinaisons des timbres de l'orchestre et du piano en font une page très émouvante. Dans le dernier mouvement, on notera certaine entrée de flûte, sur une alternance de rythmes binaires et ternaires aboutissant à un Presto, qui se termine, pour conclure, par une longue gamme en la mineur, sans note sensible. Quatre accords vigoureux mettent le point final.

Suite « Holberg », op. 40 (1884)

pour orchestre à cordes (original pour piano) [21].

a) Prélude (Allegro vivace). — *b)* Sarabande (Andante espressivo). — *c)* Gavotte (Allegretto) et Musette (Trio). — *d)* Air (Andante religioso). — *e)* Rigaudon, avec Trio (Allegro con brio).

Il s'agit d'un hommage rendu à Ludwig Holberg (1684-1754), le « Molière du Nord », pour la célébration du 200e anniversaire de sa naissance. C'est un aimable ouvrage, dans lequel Grieg retrouve sans effort le style de l'époque de Bach et de Haendel, ponctué ici et là d'accents plus personnels et de quelques allusions au folklore nordique.

Georges-Frédéric HAENDEL
(1685-1759)

D'origine allemande, né la même année que J.-S. Bach, Haendel eut une existence aussi agitée et brillante que celle du « Cantor » fut modeste et paisible. Ayant tout d'abord consacré son art à l'opéra*, il voyagea beaucoup et dirigea plusieurs entreprises théâtrales. C'est en Angleterre que, définitivement, il se fixa. Les Anglais le considèrent un peu comme leur musicien national.

Ayant abandonné le théâtre, Haendel composa surtout des oratorios*, mais il écrivit aussi un certain nombre de compositions pour orchestre, des sonates et des concerti grossi*.

Cf. Biographies par : R. Rolland (Alcan, 1906), Leichtentritt (Alcan, 1924).

Concerti Grossi, op. 6 (1739).

Du 29 septembre au 30 octobre 1739, Haendel composa douze Concerti grossi, tous écrits pour un orchestre à cordes, d'où se détachent en solistes deux violons et un violoncelle qui constituent le « concertino ».

La forme des Concerti grossi de Haendel, dont le nombre de mouvements varie de quatre à six, oscille entre la Suite*, la Sonate* et la Sinfonia* (Ouverture). Le *Sixième Concerto grosso*, en sol mineur, est le plus célèbre de tous, à cause de sa magnifique Musette.

N° 1, en sol majeur. — N° 2, en fa majeur. — N° 3, en mi mineur. — N° 4, en la mineur. — N° 5, en ré majeur. — N° 6, en sol mineur (Largo - Affettuoso - Allegro non troppo - Musette - Allegro). — N° 7, en si bémol majeur. — N° 8, en do mineur. — N° 9, en fa majeur. — N° 10, en ré mineur. — N° 11, en la majeur. — N° 12, en si mineur.

Il existe du Larghetto du *Douzième Concerto grosso* un arrangement de H.-J. Wood, soit pour : 2.0.2.3. - 4.0.3.1. - H(H). - C. ou pour : O. H(H) et C. [3].

Water Music (en Fa) (1717).

(0.2.0.1. - 2.0.0.0. - C.)

a) Ouverture. — *b)* Adagio et Staccato. — *c)* Allegro. — *d)* Air. — *e)* Sans indication de mouvement. — *f)* Sans indication de mouvement. — *g)* Bourrée. — *h)* Hornpipe. — *i)* Sans indication de mouvement.

La *Water Music* était destinée, comme son nom le suggère, à être jouée sur l'eau. La première audition en fut donnée, le 17 juillet 1717, d'un radeau flottant qui longeait les berges de la Tamise de Whitehall à Chelsea.

Il en existe plusieurs versions, comprenant jusqu'à 16 et même 20 pièces différentes (avec emploi de flûtes et de trompettes dans certaines d'entre elles). La Suite en fa constitue une manière de Concerto grosso*. L'Ouverture oppose très classiquement un « concertino » comprenant hautbois et violons à un ensemble ripieno* exclusivement composé d'instruments à archet.

Certaines pièces portent l'indication : « deux fois » ou « trois fois », la disposition instrumentale changeant alors à chaque reprise.

Fireworks Music (1749).

(0.3.0.2. - 3.3.0.0. - T. - C.)

a) Ouverture. — *b)* Bourrée. — *c)* La Paix. — *d)* La Réjouissance. — *e)* Menuet I. — *f)* Menuet II.

Cette très brillante musique de plein air fut exécutée pour la première fois en 1749 à Green Park pour célébrer la Paix d'Aix-la-Chapelle (conclue en octobre 1748). L'effectif instrumental était alors considérable et les chroniqueurs du temps relatent l'effet considérable que produisit alors ce « feu d'artifice musical ».

Le Messie (1741).

Oratorio en trois parties, pour soli (s, a, t et b), chœurs, orchestre et orgue. Livret écrit par Haendel et Jennens, d'après la Bible. (Traduction française de Victor Wilder.)

(Instrumentation revisée par Mozart [K.V. 472] : 2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T.O. - C.) [3 h.] Dublin, 13 avril 1742.

a) Nativité et vie du Messie. — *b)* Passion et résurrection. — *c)* Promesse de vie éternelle.

Cette grande composition comprend 52 numéros, soit 8 récitatifs* accompagnés, 7 récits, 17 airs* et 17 chœurs. Vu son développement excessif, on ne l'exécute plus guère intégralement aujourd'hui.

« Le Messie, remarque Combarieu, a une grandeur qui tient à des causes diverses : d'abord à l'extension et à la haute généralisation du sujet traité. C'est un monument religieux, mais sans destination précise, parce qu'il intéresse le culte sur tous les points : il enveloppe la vie du Christ, y compris l'Annonciation, c'est-à-dire la série de faits sur laquelle est organisée l'année rituelle. Il a la valeur d'une synthèse des fêtes sacrées. »

Certains fragments sont célèbres et s'exécutent parfois isolément : dans la première partie, la *Pastorale de Noël* (n° 13) et l'*Air* de l'alto (n° 14) : Berger fidèle et tendre... ; le fameux *Alléluia*, qui clôt la deuxième partie, et, dans la troisième, l'*Air* du soprano (n° 43) : Je sais qu'il vit, mon Rédempteur...

TE DEUM DE DETTINGEN, en Ré majeur.

Hymne d'actions de grâce pour solistes (s, a, t et b), chœur à 5 voix, orchestre et orgue. [22] Londres, 1743.

Le *Te Deum*, hymne d'actions de grâce, est une expression de reconnaissance adressée par l'Eglise au Tout-Puissant et à son divin Fils. D'après une tradition populaire, il aurait été composé en 387, alternativement par saint Augustin et saint Ambroise. Les érudits sont d'accord aujourd'hui pour voir ici l'œuvre de Nicetas, évêque de Remesiana dans la Dacie méditerranéenne. Le Te Deum dit *de Dettingen* fut composé par Haendel pour célébrer la victoire de Dettingen où brilla le roi d'Angleterre Georges II.

Voir page 266 le texte du Te Deum et sa traduction française.

ERNESTO HALFFTER
(1905)

Ce jeune musicien espagnol, découvert par Manuel de Falla qui en fit son élève, fut un des plus grands espoirs de la jeune école espagnole.

Halffter reçut en 1923 le Prix national espagnol des Beaux-Arts pour une « Sinfonietta en Ré Majeur », qu'il ne laissa toutefois exécuter que quatre ans plus tard, après une sérieuse revision. Des mélodies, des pièces de piano, plus tard un ballet, écrit pour la Argentina, confirmèrent sa personnalité artistique, d'une sensibilité et d'un goût qui la rapprochent de son maître et de Maurice Ravel. Ernesto Halffter, dont l'ascendance paternelle est de souche allemande, s'est fixé durant la guerre à Lisbonne, où il a écrit une Rhapsodie portugaise acclamée au Festival de Venise.

SINFONIETTA EN RÉ MAJEUR (1922-27).

(1.1.1.1. - 2.1.1.0. - T. B. - C.) [35] 1927.

a) Pastorella (Allegretto). — *b)* Adagio. — *c)* Allegretto vivace (Menuetto). — *d)* Allegro giocoso.

La *Sinfonietta en Ré Majeur* obtint en 1923 le Prix national espagnol des Beaux-Arts. Son écriture, contrapunctique plus qu'harmonique, s'y ressent parfois de l'influence de Strawinsky, notamment de *Pétrouchka*. Elle use de l'idiome polytonal dans les formes du style concertant du XVIII[e] siècle.

JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

Fils d'un charron qui était aussi sacristain et chantait d'une agréable voix de ténor, l'Autrichien Joseph Haydn reçut ses premières leçons musicales de l'instituteur de son village. Il continua ses études à Vienne où il fut chanteur à la maîtrise de Saint-Etienne, puis musicien ambulant.

En 1861, il entra au service du prince Esterhazy qui, en 1790, lui assura une retraite de 1400 florins. Haydn fit alors deux voyages à Londres où il mourut en 1809.

Il a composé un grand nombre d'œuvres, surtout instrumentales : sonates, trios, quatuors, symphonies et quelques oratorios. Beaucoup d'entre elles sont demeurées célèbres.

On considère quelquefois Haydn comme le père de la symphonie, quoique, en fait, la forme s'en soit élaborée lentement depuis l'époque de J.-S. Bach. Mozart et Beethoven lui doivent beaucoup.

Cf. Biographie par Michel Brenet (Alcan, 1909). Liste complète des œuvres dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 769-771.

SYMPHONIES.

Haydn écrivit quelque 104 symphonies — et l'on en retrouve encore d'autres. Elles ont approximativement toutes la même coupe et comprennent quatre mouvements dont le troisième est le classique Menuet* d'orchestre, avec Trio* (ou deuxième Menuet après lequel se répète le premier) que Haydn a introduit dans la symphonie. Nombreuses sont celles qui commencent dans la lenteur pour s'épanouir bientôt en un Allegro à deux thèmes, forme suggérée par Philippe-Emmanuel Bach, au dire d'Haydn lui-même. Beaucoup portent des sous-titres, imaginés souvent par les éditeurs, quelquefois aussi par le compositeur, ou même par les auditeurs. Voici les principales symphonies de Haydn (les numéros correspondent à l'édition complète de ses œuvres, ceux entre crochets aux éditions anciennes de Breitkopf, Härtel et André).

(L'instrumentation, très légère, comprend les « bois par deux » — rarement au complet — 2 cors, parfois 1 ou 2 tr, timbales et cordes.)

N° 8 , en sol majeur, dite *Le Soir* ou *La Tempête*
N° 31, en ré majeur, dite *avec le Signal de cor* ou *L'Affût*
N° 45 [18], en fa dièze mineur, dite *L'Adieu* [25]
N° 48, en do majeur, dite *Marie-Thérèse*
N° 55, en mi bémol majeur, dite *Le Maître d'école*
N° 73 [26], en ré majeur, dite *La chasse*
N° 82 [17], en do majeur, dite *L'Ours*
N° 85 [15], en si bémol majeur, dite *La Reine* [25]
N° 86 [10], en ré majeur
N° 88 [13], en sol majeur
N° 92 [16], en sol majeur, dite *Oxford* [27]
N° 93 [5], en ré majeur
N° 94 [6], en sol majeur, dite *Avec coup de timbale* ou *La Surprise* [20]
N° 95 [9], en do mineur [22]
N° 96 [14], en ré majeur, dite *Le Miracle* [24]
N° 97 [7], en do majeur, dite *Le Midi* [26]
N° 98 [8], en si bémol majeur [28]
N° 99 [3], en mi bémol majeur [28]
N° 100 [11], en sol majeur, dite *Militaire*
N° 101 [4], en ré majeur, dite *L'Horloge* ou *Les Cloches* [24]
N° 102 [12], en si bémol majeur [27]
N° 103 [1], en mi bémol majeur, dite du *Roulement de timbale* [27]
N° 104 [2], en ré majeur, dite *Londonienne* ou *La Cornemuse* [24]

La Création (1798).

Oratorio pour chœur mixte, soli (s, t, b) et orchestre.

(2.2.2.3. - 2.2.3.0. - T. -C.) [1 h. 55] Vienne, 29 avril 1798.

L'œuvre fut écrite entre 1795 et 1798 sur un texte de Lidley (d'après « Le Paradis perdu » de Milton) traduit en langue allemande par van Swieten. Il aurait été, dit-on, primitivement destiné à Haendel. L'œuvre comprend trois parties, dans lesquelles les six œuvres des jours dans lesquels Dieu créa la terre sont dépeints en une suite de tableaux, tantôt descriptifs, tantôt munis de commentaires ou d'exclamations de gratitude envers Dieu. Le récit est donné par la bouche des archanges Gabriel (s), Uriel (t) et Raphaël (b) ; la fin de chaque jour est célébrée par le chœur des anges.

Dans la troisième partie, Adam (b) et Eve (s) chantent la gloire de l'Eternel et un chœur avec fugue* termine cette œuvre candide et tendre.

Il existe de *La Création* plusieurs traductions françaises, assez médiocres ; la version italienne est de Carpani.

Première partie :

1. Le chaos (Introduction symphonique)
2. Récitatif de Raphaël (b) [Avant les âges...] et chœur [Et dans l'air noir...]
3. Air d'Uriel (t) [Aux ondes de la sainte lumière...] et chœur [Le désespoir...]
4. Récitatif de Raphaël [Et Dieu fit le bleu firmament...]
5. Solo de Gabriel (s) [Merveille d'un sublime esprit...] avec chœur [De chaque bouche un cri s'élève...]
6. Récitatif de Raphaël [Et Dieu dit : Les eaux qui sont en bas...]
7. Air de Raphaël [Vents orageux et tempêtes...]
8. Récitatif de Gabriel [Et Dieu dit : Que croissent sur terre...]
9. Air de Gabriel, dit « Air des fleurs » [Les prés, les champs de fleurs s'émaillent...]
10. Récitatif d'Uriel [Et, d'en haut, les voix célestes...]
11. Chœur [Phalanges saintes, prenez vos harpes...]
12. Récitatif d'Uriel [Et Dieu dit : Qu'il y ait aux cieux...]
13. Récitatif d'Uriel [Paré de gloire, monte un globe ardent...]
14. Trio et chœur [Les cieux nous déroulent de Dieu la gloire...]

Deuxième partie :

15. Récitatif de Gabriel [Et Dieu dit : Dans l'eau que se forme...]
16. Air de Gabriel, dit « Air des oiseaux » [D'un fort élan...]
17. Récitatif de Raphaël [Et Dieu créa les grands squales...]
18. Récitatif de Raphaël [Et les anges, aux accents des harpes...]
19. Trio et chœur (Gabriel) [Non loin de verts coteaux...]
20. Récitatif de Raphaël [Et Dieu dit : Que naissent sur terre...]
21. Récitatif de Raphaël [Alors la terre ouvrant son sein...]
22. Air de Raphaël [Tout est splendeur au ciel et lumière...]
23. Récitatif d'Uriel [Et Dieu fit l'homme...]
24. Air d'Uriel [Et digne et fort, et noble et beau...]
25. Récitatif de Raphaël [Et Dieu, jugeant de tout...]
26. Chœur et trio [Les mondes sont partout créés...]

Troisième partie :

27. Récitatif d'Uriel [De brumes roses, s'éveillant...]
28. Duo (s, b) avec chœur [Aimable et bon, tu donnes tout...]
29. Récitatif d'Adam (b) et d'Eve (s) [Un grand devoir est accompli...]
30. Duo [Chère femme !...]
31. Récitatif d'Uriel [O couple heureux...]
32. Chœur final [Terre et cieux, chantez sa gloire...]

Les Saisons (1800).

Oratorio en quatre parties, pour soli (s, t, bar), chœur mixte et orchestre. Texte de van Swieten, d'après Thompson. Traduction française de J. Bovet.

(1.2.2.1. - 2.2.2.0. - T. - C.) [1 h. 50] Vienne, 24 avril 1801.

Simon, le fermier	bar
Jeanne, sa fille	s
Lucas, un jeune paysan	t

Plus qu'un oratorio*, c'est une suite de cantates* où sont dépeints les plaisirs de la campagne, les orages de l'été, la chasse, la neige et les vents de l'hiver. Haydn y exprime librement sa foi, une foi plus candide que respectueuse. Seul, le chœur qui clôt la première partie a la majesté de ceux de Haendel. Les autres tableaux sont légers et gracieux. Même la scène de l'Orage n'est pas bien terrible. Mais il n'y a pas une page à laquelle on puisse refuser la richesse de coloris et la justesse d'expression.

Première partie : *Le Printemps.*

1. Introduction et récitatif (le prélude d'orchestre peint le passage de l'hiver au printemps. Simon, Jeanne et Lucas saluent le départ de l'hiver)
2. Chœur (Hymne au printemps)
3. Récitatif et air du laboureur [Le laboureur s'empresse...]
4. Récitatif de Lucas, prière au Créateur, trio et chœur
5. Récitatif (Jeanne) et chant de joie
6. Chœur de louange (Les charmes de la campagne)

Deuxième partie : *L'Eté.*

7. Introduction (Pastorale*) et récitatif (Lucas et Simon saluent l'aurore)
8. Récitatif (Jeanne) et hymne au soleil
9. Récitatif (Lucas) et cavatine* (La moisson sous l'accablante chaleur)
10. Récitatif et air de Jeanne [O fraîcheur délicieuse...]
11. Récitatif (Simon et Lucas) (L'orage approche)
12. Chœur (L'orage)
13. Trio et chœur (Le beau temps revenu)

Troisième partie : *L'Automne.*

14. Introduction orchestrale (satisfaction du paysan devant l'abondante récolte)
15. Duo (Lucas et Jeanne) (L'amour fidèle)
16. Récitatif et air de Simon
17. Chœur de la chasse
18. Chœur (Le vin nouveau)

Quatrième partie : *L'Hiver*.

19. Introduction, récitatif et cavatine (Simon et Jeanne). L'approche de la morte saison. Cavatine de Jeanne [Adieu, plaisirs, douce ivresse...]
20. Récitatif et air de Lucas (Le voyageur égaré dans la campagne enneigée)
21. Fileuse (soli et chœur)
22. Récit de Lucas et air de Jeanne, avec chœur (Chanson du bon vieux temps)
23. Air de Simon (Les frimas)
24. Trio et chœur final (La vie de l'homme comparée aux saisons de l'année).

MICHAEL HAYDN
(1737-1806)

Frère cadet de Joseph Haydn, Michaël fut un musicien fécond et réputé : Mozart lui-même subit quelque temps son influence. Ses œuvres, fort nombreuses (une trentaine de symphonies, vingt-huit messes, plusieurs opéras, de la musique de chambre, des cantates et des lieder), sont demeurées presque toutes manuscrites et, par là, peu connues.

Cf. Wyzewa et Saint-Foix : « Mozart (I) », p. 123-125.

MISSA SANCTI ALOYSII (1777)

pour 3 voix solistes (s, ms et a), chœur de femmes, cordes et continuo* [48].

Voir au lexique, page 259 de l'ouvrage, le texte complet de la Messe et sa traduction française.

C'est à M. Walther Reinhart, de Winterthour, qu'on doit la mise au point et l'édition de cette œuvre qui reposait dans une bibliothèque munichoise. Il s'agit ici, dans le cadre strict de la Messe, d'une sorte de concerto grosso* pour voix — série de mouvements où alternent concerti* et ripieni*, sur lesquels se greffent deux brillantes parties de violons, très indépendantes — écrit dans un élégant et pur style baroque.

PAUL HINDEMITH
(1895)

Compositeur allemand, né le 16 novembre 1895 à Hanau.

Tout jeune déjà, M. Paul Hindemith jouait du violon à la perfection. Pianiste, violoniste, altiste, chef d'orchestre et compositeur, il a fait des tournées mondiales comme virtuose de l'alto*. Comme compositeur, il ne se rattache à aucune école définie, son style étant d'ailleurs en constante évolution. Il a déjà donné au théâtre, et surtout au concert, quelques-unes des œuvres les plus marquantes de l'époque contemporaine et n'a certainement pas dit encore son dernier mot. Pendant la guerre, il enseigna à l'Université d'Yale aux Etats-Unis.

Cf. Notice d'Edwin Erans dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 798-801.

SYMPHONIE « MATHIS DER MALER » (1934).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [26].

a) Concert d'anges. — *b)* Mise au tombeau. — *c)* Tentation de saint Antoine.

Cette symphonie a été extraite à l'avance, par l'auteur, de la musique écrite pour l'opéra du même nom, lequel met en scène le peintre du célèbre retable d'Isenheim au musée de Colmar, Mathias Grünewald (de son vrai nom, Mathis Gothart Nithart), un contemporain d'Albert Dürer.

Les trois parties de la symphonie correspondent aux trois principaux panneaux du retable. Dans l'opéra (créé au Festival de Zurich, en 1938), ils figurent, le premier comme Ouverture, le deuxième comme Interlude entre les première et deuxième scènes du septième tableau ; le dernier, enfin, constitue la fantastique scène de la Tentation, du sixième tableau, dans laquelle Mathis le peintre apparaît sous les traits de saint Antoine.

Le *Concert d'anges* débute par une introduction lente, où les cordes dessinent de douces guirlandes autour du choral* *Trois anges chantaient*, énoncé aux trombones, puis aux instruments à vent. Ensuite vient aux cordes* un second thème lyrique, longuement exposé, jusqu'à ce que les deux motifs se mêlent en un transparent fugato* que couronne la reprise du choral.

Le second morceau, *Mise au tombeau*, est un chant funèbre qui débute au quatuor* en sourdine, auquel répondent les bois. Bientôt, sur des pizzicati*, se déroulent un solo de hautbois et un solo de flûte d'une grande mélancolie.

La troisième partie de cette symphonie, *Tentation de saint Antoine*, est la plus importante. Après un grand récitatif* dramatique, commence un impétueux Allegro, coupé par un récit des violoncelles, puis des violons, dominé plus tard par le choral *Lauda, Sion, Salvatorem* que clament les bois. Un triomphal *Alléluia* que prononcent les cuivres en choral, couronne l'œuvre dans un beau déchaînement sonore.

SYMPHONIE EN MI b (1940).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [40] 1943.

a) Très vif. — *b)* Très lent. — *c)* Vif. — *d)* Modéré.

« Le ton général de la *Symphonie en Mi b* — où le premier mouvement, dans sa disposition formelle, peut rappeler certains traits de celui de la « Cinquième » de Beethoven — suggérera peut-être l'idée d'une « Héroïque ». Premier et dernier mouvements sont relativement brefs et — sauf la détente d'un gracieux intermezzo dans le dernier — d'une unité d'allure péremptoire. L'auteur semble s'être accordé plus de fantaisie dans le très large mouvement lent, avec son thème médian contemplatif et ses moments de musique tout intime, ainsi que dans le Scherzo, où l'Hindemith d'autrefois montre son franc sourire. » (E. A.)

CONCERTO POUR ALTO, « KAMMERMUSIK NR 5 MIT SOLO BRATSCHE » (1927).

(1 *.1.1[1].3. - 1.2.2.1. - C [= 4 vcl et 4 cb]) [17].

[1] Cl piccolo, cl et cl b.

a) Schnelle Halbe. — *b)* Langsam. — *c)* Mässig schnell. — *d)* Variante eines Militärmarsches.

On reconnaîtra la clarté et la concision des formes sévères dans les trois premiers mouvements : un Allegro au rythme obstiné, construit sur un motif de trois notes

chromatiques ; un mouvement lent, dont la période principale est bâtie, comme certains adagios de J.-S. Bach, sur une basse plusieurs fois répétée ; enfin un Allegro fugué, sorte de burlesque pleine de verve capricieuse et mordante. Le quatrième mouvement est une marche militaire variée, d'une bonne humeur un peu grosse.

Ouverture de « Neues vom Tage ».

(2.2.3.3 + Saxo alto. - 1.2.2.1. - gB. - C.) [8] Berlin, 1929.

Neues vom Tage (Les Nouvelles du jour) est un opéra dont le livret tient de la revue de music-hall, mais dont la donnée puérile est transfigurée par la puissance extraordinaire de la musique, qui donne ici une expression cinglante et sarcastique de l'agitation mondaine et de la vie dite moderne. L'Ouverture, écrite dans le style concertant habituel à Hindemith, synthétise admirablement la pièce.

Arthur HONEGGER
(1892)

Né au Havre de parents suisses, Arthur Honegger étudia de 1907 à 1909 au Conservatoire de Zurich, sa ville d'origine, sous la direction de Willem de Boër, F. Hegar et Lothar Kempter senior, ensuite au Conservatoire de Paris avec Gédalge et Widor pour le contrepoint, l'harmonie et la fugue, Vincent d'Indy pour la composition et Lucien Capet pour le violon.

Honegger a longtemps vécu à Paris, où il fit partie du fameux « Groupe des six [1] ». Le nombre de ses œuvres est très grand dans tous les genres : piano, orgue, musique de chambre, musique symphonique et dramatique.

Cf. Biographie par W. Tappolet (Baconnière) ; R. M. S., nov. 1945 ; Landormy : « La musique française après Debussy » p. 118-131 (Gallimard, 1943).

Le Chant de Nigamon (1917).

(3.3.2.3. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [11] Paris, C. P., 1920.

Le sujet est emprunté à Gustave Aimard *(Le Souriquet)* : « Torcah le Huron avait réservé Nigamon et les autres chefs iroquois pour les brûler vifs. Le feu fut mis aux bûchers.

« Lorsque les flammes commencèrent à monter, Torcah bondit au travers et scalpa impitoyablement Nigamon et ses compagnons, les soufflетant avec leur propre chevelure.

« Alors les Iroquois commencèrent leur chant de mort. Mais lorsque Nigamon entama le sien, les autres se turent pour l'écouter. »

L'auteur a soigneusement noté dans sa partition l'origine des diverses mélodies d'emprunt qu'il a utilisées : *Danse de guerre des Hurons*, recueillie à Lorette (Canada) par J. Tiersot, *Chant des guerriers iroquois*, recueilli par Krehbiel, *The Warrior's last word*, mélodie iroquoise extraite du *Wa-Wau*.

[1] Voir page 150.

Pastorale d'Eté (1920).

(1.1.1.1. - 1.0.0.0. - C.) [6 ½] Paris, 2 mai 1921.

La *Pastorale d'été* est dédiée à M. Roland-Manuel. C'est une idylle, au sens ancien du mot, un poème agreste, qui porte en épigraphe le vers de Rimbaud : « J'ai embrassé l'aube d'été ».

D'abord, sur un fond neutre du quatuor, s'entrelacent les lignes mélodiques et les arabesques des instruments à vent, qui forment un groupe à part, sobre et discret. Un cor dit une phrase poétique, à laquelle répond le hautbois, tandis que la flûte et la clarinette échangent des arpèges. C'est un motif champêtre qui fait le fond du second épisode, de caractère vif et populaire. La clarinette l'expose en premier lieu, puis il est redit par le cor et par la flûte, et va en expirant. Alors, sur le rythme des violoncelles, reparaît le thème du début, ingénieusement varié.

Horace Victorieux, Symphonie mimée (1920-21).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [20] Genève, novembre 1921.

a) Camille et Curiace. — *b)* Entrée des Horaces. — *c)* Entrée de la foule précédant les hérauts. — *d)* Annonce et préparatifs du combat. — *e)* Le combat. — *f)* Triomphe d'Horace. — *g)* Lamentations et imprécations de Camille. — *h)* Meurtre de Camille.

Ecrit primitivement en vue de la scène, pour un drame chorégraphique « d'après Tite-Live » conçu en collaboration avec le peintre Fauconnet, *Horace victorieux* a été dénommé par son auteur « Symphonie mimée » : c'est, en effet, une œuvre « périodique » comme la symphonie, c'est-à-dire composée de plusieurs morceaux distincts, quoique enchaînés, et pouvant être considérés chacun comme un mouvement de symphonie librement traité. *Horace victorieux* se passe de tout commentaire, son titre suffit.

Dans une amusante interview avec Honegger que M. Roland Manuel a publiée dans la « Revue Pleyel », on note ces paroles du compositeur : « Je ne pense pas (du *Roi David*) autant de mal que tu pourrais le croire... ce n'est pas une œuvre selon mon cœur au même titre qu'*Horace victorieux*, qui est la chose la plus originale et la mieux réussie à mon gré qui soit sortie de mes mains. »

Le Roi David (1921).

Psaume symphonique en deux parties pour récitants, solistes (s, ms, t), chœur et orchestre, texte de René Morax.

(2*.2*.2*.2*. - 4.2.3.1. - T. B. H. Cél. O. - C.) [1 h. 10] Winterthour, décembre 1923 ; Paris, mars 1924.

Primitivement destiné à la scène, où il fut représenté pour la première fois en 1921, au Théâtre du Jorat, le *Roi David* fut par la suite transformé en oratorio de concert. L'instrumentation, qui ne comprenait primitivement que les bois*, les cuivres* et la batterie*, fut complétée tout en laissant la prédominance aux instruments à vent ; en même temps, l'auteur a changé quelque peu l'ordre et la présentation des morceaux.

Première partie :

1. Introduction
2. Cantique du berger David (a)
3. Psaume [Loué soit le Seigneur...]
3 bis. Fanfare et entrée de Goliath
4. Chant de victoire
5. Cortège, puis reprise du Chant de victoire
6. Psaume [Ne crains rien...] (t)
7. Psaume [Ah! si j'avais des ailes de colombe...] (s)
8. Cantique des prophètes
9. Psaume [Pitié de moi, mon Dieu...] (t)
10. Le camp de Saül
11. Psaume [L'Eternel est ma lumière...]
12. Incantation
13. Marche des Philistins
14. Lamentations de Guilboa

Deuxième partie :

15. Cantique de fête (s et chœur féminin)
16. La danse devant l'arche

Troisième partie :

17. Cantique [De mon cœur jaillit un cantique...]
18. Chant de la servante (a)
19. Psaume de pénitence
20. Psaume [Je fus conçu dans le péché...]
21. Psaume [J'élève mes regards...] (t, s)
22. Chanson d'Ephraïm (s et chœur féminin)
23. Marche des Hébreux
24. Psaume [Je t'aimerai Seigneur...]
25. Psaume [Dans cet effroi...]
26. Couronnement de Salomon
27. La mort de David (s et chœur).

N. B. La numérotation est celle de la 2e édition.

« Les vingt-huit numéros du *Roi David*, remarque M. R. Dumesnil, nous offrent en raccourci un Honegger à peu près complet ; dès les premières mesures il apparaît comme un musicien-né. Il s'exprime librement, mais il ne cherche pas à épater le bourgeois. Il a des dons remarquables ; il en use généreusement ; nulle trace d'effort. Certains morceaux paraissent même tourner assez court, mais d'autres — comme les très belles *Lamentations de Guilboa* — sont développés magistralement, classiquement même pourrait-on dire, si l'on voulait bien étendre ce mot aux écrits les plus libres de forme... C'est infiniment adroit, d'une adresse qui s'ignore, ce qui est la suprême habileté. »

Chant de Joie (1923)

dédié à Maurice Ravel.

(3.3.3.3. - - 4.3.3.1. - B. Cél. H. - C.) [7] Genève, 1923.

C'est le chant d'une joie saine, d'un bonheur énergique et fort. M. Roland Manuel écrit à son propos : « Il appartenait au compositeur de la tendre *Pastorale d'été* de trouver la fraîcheur d'une allégresse sans littérature. La simplicité et la santé de ce Chant de Joie sont bien réconfortantes. Rien n'est agressif dans cette page mouvementée. Toute la vivacité, toute la turbulence du bonheur s'y inscrivent commodément dans le cadre classique. »

Pacific 231 (1923).

Mouvement symphonique nº 1 (dédié à M. E. Ansermet).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - B. - C.) [8] Paris, 1924.

A l'occasion d'une interview, le compositeur a parlé de son œuvre de la manière suivante : « J'ai toujours aimé passionnément les locomotives ; pour moi, ce sont des êtres vivants et je les aime comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux.

» Ce que j'ai cherché dans *Pacific*, ce n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation objective : la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes lancé en pleine nuit à 120 à l'heure.

» Comme sujet, j'ai cherché la locomotive type « Pacific », symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse. »

L'œuvre est construite en forme de choral figuré*.

Rugby (1928).

Mouvement symphonique nº 2.

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - C.) [8] Paris, 1928.

Cette œuvre semble répondre à une obsession que l'auteur de *Pacific 231* et d'*Horace victorieux* paraît avoir de la force en mouvement. Tout le morceau est construit sur deux thèmes et se développe dans le plan tonal.

Chose curieuse : les indications de nuances (comme chez Bach !) y font presque complètement défaut et la percussion, y compris les timbales, manque absolument. La forme syncopée supplée, il est vrai, dans une certaine mesure à ce que cette absence pourrait donner de flou au rythme. C'est une libre fantaisie, qui se rattache au rondo varié.

Symphonie Nº 1 (1930)

dédiée au « Boston Symphony Orchestra » et à son chef, Serge Koussewitzky.

(2.2.3.3. - 4.3.3.1. - B. - C.) [22] Boston, 13 février 1931.

a) Allegro marcato. — *b)* Adagio. — *c)* Presto.

La forme de cette œuvre est nettement classique. Le premier thème débute tumultueusement. Après une brève transition, le développement* a lieu dans une

atmosphère expressive. La conclusion a un caractère mystérieux. Dans l'Adagio s'opposent des rythmes hachés et des courbes mélodiques. Le Presto final fait passer de l'indécision à l'enjouement progressif. Une période plus calme introduit la conclusion, toute de clarté mystique et radieuse.

Mouvement Symphonique N° 3 (1932).

(3.3.4[1].3. - 4.3.3.1. - B. - C.) [10] Berlin, 1933.

[1] 2 cl, cl b et saxo alto (ou cl en la).

Après un départ fulgurant de l'orchestre, un thème atonal, très rythmé, est exposé par les violons soutenus par la trompette. Les basses le reprennent, puis en amorcent un second qui s'étale aux cordes, tandis qu'un chant plus large apparaît aux bois. Vient un Poco piu lento pesante à 3/4, dont le chromatisme passe au cor, au cor anglais, au saxophone et au quatuor. Une strette* ramène le premier motif. Suit un développement contrapunctique qui se termine par un fortissimo, lui-même résolu en un Adagio funèbre qui va en s'éteignant.

La Danse des Morts (1938).

pour soli (s, a et bar), récitant, chœur mixte, orchestre et orgue. Poème de Paul Claudel.

(2.2.2.2. - 2.2.2.0. - T. B. P. O. - C.) [35] Bâle, 3 mars 1940.

a) Dialogue. — *b)* Danse des morts. — *c)* Lamento. — *d)* Choral. — *e)* La réponse de Dieu. — *f)* L'espérance dans la croix. — *g)* Affirmation.

La *Danse des morts* est une sorte de cantate* dont le texte est tantôt chanté, tantôt déclamé. Il suffit au poète Paul Claudel, pour exprimer sa vision, de réunir dans un certain ordre divers textes de la Bible, empruntés d'abord aux Prophètes d'Israël : Ezéchiel, Job, puis au Nouveau Testament, et l'œuvre accomplit sa forme en cinq étapes.

Symphonie N° 2 (1941)

pour orchestre à cordes* et 3 trompettes ad libitum. Dédiée à Paul Sacher. [25] Zurich, 1942.

a) Molto moderato-Allegro. — *b)* Adagio mesto. — *c)* Vivace non troppo. — *d)* Presto.

Cette symphonie, écrite sous l'influence du tragique effondrement de la France en 1940, exprime tout d'abord avec une grande intensité l'indicible douleur causée par la souffrance de l'humanité. Le Vivace et le Presto font un contraste singulier avec l'accablement qui plane sur les premiers morceaux, sursaut d'énergie que couronne un choral* hiératique clamé par 3 trompettes annonciatrices de promesses d'un temps meilleur !

« Je n'ai cherché ici, déclare l'auteur, aucun programme, aucune donnée littéraire ou philosophique. Si cette œuvre exprime ou fait ressentir des émotions, c'est qu'elles se sont présentées tout naturellement, puisque je n'exprime ma pensée qu'en musique et peut-être sans en être absolument conscient. »

Symphonie N° 3, dite « Symphonie Liturgique » (1946).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. P. - C.) [30] Zurich, 1946.

a) Dies irae. — *b)* De profundis clamavi. — *c)* Dona nobis pacem.

Ecrite à l'instigation de la communauté de travail « Pro Helvetia », la *Symphonie liturgique* s'inspire de sentiments très généraux, indiqués par les sous-titres extraits du Requiem* liturgique.

Le premier mouvement est un strict allegro de symphonie ; le second est conçu comme un grand lied* polyphone, dans la partie médiane duquel figure un fugato* bâti sur un motif emprunté à l'introduction.

Le dernier mouvement se présente comme une sorte de sombre procession, symbole d'une humanité cheminant dans l'oppression et la détresse. Au paroxysme de cette expression, marqué par de déchirants accords, s'oppose, sur de douces harmonies des cordes, la vision du monde de paix espéré par les hommes. (E. A.)

Symphonie N° 4 (« Deliciae Basilienses ») 1946.

(2.1.2.1. - 2.1.0.0. - B. P. - C.) [32] Bâle, 1947.

a) Lento - Allegro. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegro.

Dédiée à Paul Sacher et à l'Orchestre de chambre de Bâle, pour le 20[e] anniversaire de cette institution (21 janvier 1947), la *Quatrième Symphonie* de Honegger est une œuvre aimable, enjouée et presque légère. Conçue pour un ensemble réduit, elle en utilise très remarquablement les possibilités. La délicatesse de l'inspiration est la caractéristique principale de cette composition, dont le sous-titre *Deliciae Basilienses* exprime bien l'atmosphère dans laquelle elle se déroule. Cette œuvre contient des éléments folkloriques locaux, ainsi par exemple la « Chanson de Bâle » qui contrepointe le thème de basse de la marche en passacaille* du second mouvement.

Engelbert HUMPERDINCK
(1854-1921)

Ami et disciple de Wagner, l'Allemand Humperdinck doit sa grande notoriété en tous pays à un opéra-féerie, Haensel et Gretel, dont l'ouverture s'exécute fréquemment encore au concert.

Humperdinck professa à Barcelone, à Cologne et à Francfort-sur-le-Mein.

Cf. « Encyclopédie Thompson », p. 855.

Haensel et Gretel, Ouverture.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - 3 T. B. H. - C.) [7] Weimar, 1893.

Haensel et Gretel est un conte où l'on voit deux enfants égarés dans la forêt en passe d'être dévorés par l'ogresse Grignotte qui les a attirés dans sa maisonnette

faite de pain d'épice et de sucre d'orge ; mais c'est finalement Haensel et sa sœur Gretel qui précipitent dans le fourneau allumé l'horrible sorcière...

L'Ouverture débute par une sorte de choral*. Le thème principal, celui des enfants, apparaît, naïf. Puis un appel de trompettes se prolonge jusqu'à un motif rapide et arrive, fortissimo, à un deuxième thème. Celui-ci se combine alors avec le premier, puis, après une répétition du deuxième thème, le morceau s'achève sur le thème principal : celui des enfants.

JACQUES IBERT
(1890)

Né à Paris, où il suivit les classes du conservatoire (Pessard, Gédalge et Paul Vidal), Jacques Ibert en sortit en 1919 avec le Grand Prix de Rome*. Bien vite il devint un des compositeurs en vue de la jeune génération française, plein de mesure, de sensibilité, avec un penchant très marqué à l'humour.

Son œuvre est d'une grande diversité, allant de l'opéra-comique et de la farce musicale (Angélique) au remarquable Concerto de violoncelle avec accompagnement d'instruments à vent et à de la musique de films.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 287-289 (Gallimard, 1943).

ESCALES, Suite symphonique (1922).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [15] Paris, Lx, 1924.

a) Rome-Palerme. — *b)* Tunis-Nefta. — *c)* Valencia.

Suite de trois pièces construites chacune sur un thème populaire recueilli par l'auteur au cours d'une croisière en Méditerranée :

Rome-Palerme : Le motif est emprunté au folklore italien. Ce n'est point une joyeuse saltarelle*, mais une cantilène assez mélancolique et de mouvement modéré.

Tunis-Nefta : Sur le type du tétracorde oriental (mi, fa, sol dièze, la) et dans le rythme « septenaire ».

Valencia : Sorte de rhapsodie* espagnole ; les thèmes se succèdent sans se développer.

« Ces pièces, remarque M. R. Dumesnil, ont un lien psychologique évident, et qui est l'âme même du musicien voyageur... Rien de plus expressif que la phrase du hautbois de la deuxième escale — une mélopée tunisienne qui se détache sur des rythmes scandés par le quatuor à cordes. Rien de plus léger que ces thèmes transparents et légers comme l'atmosphère de Valence où la gaîté de la lumière semble animer la musique. »

FÉERIQUE, Scherzo pour orchestre (1924).

(3.2.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [12].

Cette pièce répond à son titre par la mise en œuvre des métamorphoses d'un thème unique. Ce motif, né lentement dans une atmosphère mystérieuse, se transforme en danse alerte et légère, devient le support d'un contre-chant*, et enfin, dans un mouvement éclatant, réapparaît en canon*, sous sa forme première, dominant la danse à laquelle il a donné naissance.

PARIS, Suite symphonique (1930).

(1.1.1.0. - 0.1.1.0. - T. gB. Cél. P. H. - C.) [13].

a) Le métro. — *b)* Faubourgs. — *c)* La mosquée de Paris. — *d)* Restaurant au Bois de Boulogne. — *e)* Le paquebot « Ile-de-France ». — *f)* Parade foraine.

C'est pour illustrer la pièce de Jules Romains, *Donogoo*, créée en 1930 au Théâtre Pigalle, qu'a été écrite la musique des petits tableaux qui composent la suite *Paris*. Il est bon, si l'on en veut pénétrer tout l'humour, d'en connaître le détail :

Le métro : Huit heures. La foule se rue vers les quais d'embarquement. La trompette lance le signal du départ. Le convoi s'ébranle. La cohue humaine accomplit passivement le voyage souterrain.

Faubourgs : La rue s'éveille. La journée va commencer, âpre et fiévreuse. Un orgue de Barbarie moud mélancoliquement une mélodie surannée. Un violon au loin exhale sa plainte.

La mosquée de Paris : Face au jardin zoologique s'élève la mosquée musulmane, qui donne à ce quartier parisien l'aspect inattendu d'un village nord-africain. Une mélodie arabe, que ponctue un tambour profond, se fait entendre.

Restaurant au Bois de Boulogne : Atmosphère de dancing. Luxe criard d'après-guerre. Des couples enlacés tournoient sous les girandoles illuminées des terrasses.

Le paquebot « Ile-de-France » : Rue Auber, devant la Compagnie générale transatlantique. Un jeune couple regarde rêveusement la maquette de l'« Ile-de-France ». Symbole, pour eux deux, du départ, de l'évasion vers un monde peut-être meilleur. Il leur semble soudain voir le paquebot s'animer. Voici la cloche, la trompe fatidique du départ, l'appel des sirènes, et le village profond qui s'estompe...

Parade foraine : Fête à Neuilly ou à Montmartre. Manèges, tirs forains, baraques bariolées, orchestres de plein air. Gaîté un peu forcée des réjouissances populaires.

CONCERTO POUR VIOLONCELLE (1923).

(2.2.2.2. - 1.1.0.0. - (Pas de cordes) [11] Paris, Lx, 1924.

a) Pastorale. — *b)* Romance. — *c)* Gigue.

Dédié à Roland-Manuel et imposé au public parisien par E. Feuermann, le Concerto d'Ibert pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent est un ouvrage fort original.

DIANE DE POITIERS, Suites d'orchestre.

(4.4¹.4².4. - 4.4.3.1. - B. 2 H. - C.) Paris, 1934.

[1] y. c. hb d'amour
[2] y. c. cor de basset

Suite N° 1 : a) Introduction. — *b)* Entrée des pages. — *c)* Diane. — *d)* Danse des boyards. — *e)* Le marchand d'orviétan. — *f)* Danse de l'arc. — *g)* Finale. [20].

Suite N° 2 : a) Introduction et Allegro. — *b)* Intermezzo et Adage. — *c)* Marche et Finale. [21].

Diane de Poitiers est un ballet composé sur un scénario d'Elisabeth de Grammont pour Mme Ida Rubinstein, et représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris en 1934. La musique en est empruntée pour une part à des danses françaises anciennes : c'est ainsi que l'on relève au passage un madrigal de Passerat, un Chant des oiseaux de Janequin, une branle* et une pavane* de Claude Gervaise, etc.

Ibert s'est surtout attaché ici, avec des moyens modernes, à reproduire le caractère, la couleur et l'éclat de la musique de l'époque.

VINCENT D'INDY
(1851-1931)

Elève et disciple de César Franck, le Français Vincent d'Indy fut le fondateur de la « Schola Cantorum », où il s'efforça de perpétuer la doctrine franckiste. Sa foi ardente et désintéressée a animé toute son œuvre et toute sa vie. Foncièrement original, il n'a voulu être qu'un chaînon dans l'histoire de la musique française, et s'il est franckiste, davantage du reste par l'esprit que par le procédé, on noterait aussi chez lui une influence wagnérienne. Mais, relevant de la même poétique que Wagner, il est plus austère et plus rigide que lui. A côté de ses œuvres symphoniques, Vincent d'Indy a écrit plusieurs opéras (Fervaal, L'Etranger). Il est aussi l'auteur d'un traité de composition musicale.

Cf. Sérieyk : « Vincent d'Indy » (1914) et Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 72-87 (Gallimard, 1943).

WALLENSTEIN, op. 12 (1874-82).

(3*.2.2.4. - 4.4*.3.1 - 3 T. B. - C.) (+ cl b et 8 H dans la 3e partie.) Paris, Lx, 1888.

Trilogie pour orchestre, d'après le poème de Schiller. I. Le Camp [8]. — II. Les Piccolomini (Max et Thécla) [9 ½]. — III. La Mort de Wallenstein [13].

Pour illustrer les trois poèmes de Schiller : *Le Camp*, *Les Piccolomini* et *La Mort de Wallenstein*, Vincent d'Indy a écrit cette trilogie dont la deuxième partie fut donnée dès 1874 aux Concerts Pasdeloup. Le sujet est le suivant : Nous sommes pendant la guerre de Trente ans. Les soldats campent autour de Magdebourg détruit. Ils sont sauvages et irrésistibles. Wallenstein les mène. Il sent croître en lui un esprit d'aventure, mêlé de patriotisme, qui le conduira à sa perte. Les intrigues et les trahisons se succèdent. Seules attirent une sympathie sans mélange les figures de Thécla, la fille du héros, et celle de Piccolomini, qui recherche la mort dès qu'il est convaincu de la traîtrise de son chef.

La partie la plus fréquemment jouée, *Le Camp*, est un tableau fort pittoresque. Trois motifs sont d'abord successivement exposés ; puis vient une danse d'un rythme agressif. Une fugue grotesque des 4 bassons fait allusion au discours du capucin. Le thème de Wallenstein l'interrompt, que suit une reprise des danses. Elles aboutissent à un tumulte que domine, pour finir, la stridence des trompettes.

Dans la seconde partie de la trilogie, *Les Piccolomini*, nous est présentée la figure de Thécla, fille de Wallenstein, qui a juré fidélité à Max Piccolomini. Max tient Wallenstein pour un héros ; lorsqu'il apprend la défection de celui-ci, il court à la mort. Les deux thèmes de Max et de Thécla (cl) s'unissent, enlacés. Un rappel haletant du second clôt la pièce.

La Mort de Wallenstein. L'empereur fait assassiner le traître à Eyra (1634). Les premiers accords figurent l'influence secrète des astres, formule magique qui, avec un « chant fatal », motif de quatre notes disséminé à travers toute la trilogie, fait planer sur elle un mystère.

SYMPHONIE SUR UN THÈME MONTAGNARD, op. 25 («SYMPHONIE CÉVENOLE»), pour piano et orchestre (1886).

(3.3.3.3. -4.4*.3.1. - T. B. H. - C.) [27] Paris, Lx, 1887.

a) Assez lent - Modérément animé. — *b)* Assez modéré, mais sans lenteur. — *c)* Animé.

Vincent d'Indy avait 36 ans lorsqu'il composa cet ouvrage, dont un chant montagnard français est le principal élément. Mais il prend tour à tour des aspects bien différents. Tantôt gai, tantôt rêveur, il passe successivement à tous les groupes d'instruments de l'orchestre sans jamais perdre de son caractère agreste. Le piano qui tient la partie principale n'est cependant pas traité en soliste. Il contribue seulement, par ses sonorités et ses moyens propres, à créer l'atmosphère, l'effet symphonique voulu par l'auteur. La première partie est d'un mouvement puissant, avec quelques intermèdes rêveurs ; la seconde est une sorte de duo à courtes répliques du piano et de l'orchestre, d'un élan passionné, mais sans grands éclats ; le final est très remarquable. Le thème populaire du début y reparaît sous forme rythmique en une vigoureuse danse. La conclusion est donnée à toute allure.

SYMPHONIE N° 2, EN SI b, op. 57 (1903).

(3.3.3.3. - 4.3¹.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [42] Paris, Lx, 1904.

[1] Dont 1 tr en mi b.

a) Introduction et vivo. — *b)* Modérément lent. — *c)* Intermède (modéré et très animé). — *d)* Introduction, fugue et finale (assez vif).

Cette symphonie ne recherche pas le pittoresque comme la *Cévenole* ; elle s'enferme dans la forme classique.

I. Une phrase liminaire aux cors introduit l'Allegro dont l'idée subit de nombreuses modifications rythmiques. Le second thème est exposé au violon dialoguant avec le basson. Suit la réexposition*.

II. C'est une cantilène pour alto, cor, clarinette et cor anglais, où reparaît le motif initial.

III. Cette partie est une sorte de rhapsodie* sur des airs de caractère populaire.

IV. Pour conclure et donner son unité à l'œuvre, tous les motifs précédents reviennent, s'opposent et donnent lieu à de nombreuses combinaisons.

Sauge Fleurie, op. 21 (1884).

(3.2.3.4. - 4.2.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [17] Paris, Lx, 1885.

C'est une suite de petits tableaux symphoniques qui illustrent une légende du poète Robert de Bonnières. En voici le sujet, d'après Imbert :

« La jeune fée Saugefleurie erre au bord d'un lac aux eaux bleues et tout couvert de jonquilles. Le fils du roi, poursuivant un cerf à travers la forêt, aperçoit la fée et s'arrête, ébloui, à sa vue. Aimer un homme étant un cas de mort pour Saugefleurie, elle préfère renoncer à l'immortalité pour posséder, ne fût-ce qu'un instant, le cœur d'un prince aussi beau. Charmante scène d'amour où Saugefleurie donne sa vie à son amant qui, bientôt, s'éloigne avec la chasse. »

Jour d'Eté a la Montagne, Poème symphonique, op. 61 (1905).

(3.3.3.3. - 4.3[1].3.1. - T. B. H. - C.) [32] Paris, C.C., 1906.

[1] Avec petite tr en ré.

a) Aurore. — *b)* Jour. — *c)* Soir.

Cette œuvre commente un poème en prose de Roger de Painpelonne, dont voici l'abrégé :

I. Eveillez-vous, mornes fantômes... Un à un se déroulent les plis de votre grand manteau... — Eveillez-vous, montagnes : le Roi de l'espace apparaît... Eveille-toi, vallon, éveille-toi en chantant...

II. Qu'il est doux de se suspendre aux larges gradins du ciel, qu'il est doux de rêver... Elevons-nous vers les sommets... Ici tout devient hymne et prière...

III. La nuit envahit le ciel protecteur... Un dernier rayon caresse les sommets... Le bruit des clochettes s'éteint peu à peu... O nuit ! l'harmonie éternelle subsiste sous ton voile ; la joie et la douleur ne sont qu'endormies !...

Ici, remarque M. Dumesnil, nous retrouvons le folklore du Vivarais librement interprété : des bourrées, des chants, toute la saine vigueur du terroir — et puis, au soir tombant, l'admirable et pure cantilène grégorienne qui monte vers le ciel avec la fumée bleue des chaumières.

Cette musique, comme l'a montré G.-M. Witkowski, est conçue selon les principes de la tradition classique et rappelle la *Symphonie* de Franck. Son plan n'est pas sans analogie avec celui de la *Pastorale*, mais elle suggère et ne décrit point.

Désiré-Emile INGHELBRECHT
(1880)

Grand admirateur de Debussy et de Fauré, le chef d'orchestre D.-E. Inghelbrecht est encore un compositeur délicat, auquel on doit de charmantes mélodies, la suite de la Nursery, des ballets et des œuvres symphoniques.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 271-2 (Gallimard, 1943).

Sinfonia Breve, pour orchestre « di camera » (1928-30).

(1.1[1].2.1. - 2.1.1.0. - B. H. - C.) [15].

[1] Aussi hb a.

a) Tranquillo. — *b)* Pastorale. — *c)* Finale.

Cette *Sinfonia breve* se rapproche de la forme classique des petites symphonies de Haydn. Le thème initial du premier morceau constitue, en anagramme musical, une dédicace à la mère de l'auteur, qui fut aussi son premier maître. Le second morceau a été inspiré par ces quelques lignes de la « Vie de Jésus » de Renan : « Il retournait alors dans sa chère Galilée, et retrouvait son Père céleste au milieu des vertes collines et des claires fontaines, parmi les troupes d'enfants et de femmes qui, l'âme joyeuse et le cantique des anges dans le cœur, attendaient le salut d'Israël. »

Le motif est exposé par le hautbois d'amour* qui, pour cette fois seulement, est substitué au hautbois.

Le Finale comporte deux thèmes d'allure joyeuse, dont les tonalités différentes se chevauchent au long du morceau.

Pour le Jour de la Première Neige au Vieux Japon (1908).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Xyl. Cél. Gk. 2 H. - C.) [15] Paris, C.C., 1911.

Ce morceau pittoresque, composé sous l'influence très nette de Debussy et de Rimsky-Korsakow, repose sur l'argument suivant :

« Au vieux Japon, lorsque réapparaît la neige, tout labeur cesse, et tous, humbles ou puissants, vont en gaies processions saluer les premiers flocons. »

Léos JANACEK
(1854-1928)

Fils d'un pauvre instituteur de Moravie, Léos Janacek fut élevé au couvent de Brno, où il reçut l'instruction musicale d'un excellent pédagogue, le moine augustin P. Krizkovsky. Janacek passa la majeure partie de son existence à Brno, où il fonda une école d'orgue, après avoir complété ses études à Prague, Vienne et Leipzig. Il fut directeur de la Philharmonie de Brno, chef de chœurs, professeur, et déploya une grande activité comme compositeur.

Sa musique est profondément originale, mais Janacek ne vit que lentement le succès couronner ses efforts. Son opéra Jénufa, après avoir passé inaperçu lors de sa création à Brno, en 1906, remporta en 1919 un éclatant succès à Vienne et fut joué dès lors sur toutes les grandes scènes d'Europe centrale et en Amérique.

Cf. D. Muller : « Janacek » (Rieder).

Sinfonietta (1926).

(4.2.3.2. - 4.12.4.1 (+ 2 tr b et 2 tub t). - T. B. H. - C.) [25].
(Les 12 tr, 2 tr b, 2 tub t, 4 tb et tub b dans le premier mouvement et la péroraison seulement.)
(Réduction : 3.3.3.2. - 4.4.3.1. - T. B. H. - C.)

a) Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Moderato. — *d)* Allegretto. — *e)* Andante con moto.

Cette œuvre ne rappelle que de très loin les formes et même le style de la symphonie ; c'est surtout une composition lyrique, une série de lieds* de différents caractères.

Ouverture de « La Maison des Morts » (1927).

(4.3.3.3. - 4.3.3.2. - T. B. Cél. H. - C.) [6] 1930.

La *Maison des morts* est un opéra en 3 actes représenté pour la première fois à Brno, avec un éclatant succès, le 12 avril 1930. Janacek en tira lui-même le livret du célèbre roman de Dostoïevsky. Cette œuvre, dont un réalisme brutal anime toutes les scènes, est une sorte de testament artistique de son auteur, où, selon M. D. Muller, Janacek a dit son dernier mot, non seulement sur l'art dramatique, mais sur sa philosophie morale.

L'Ouverture, assez développée, contient des fragments d'un *Concerto de violon* que Janacek avait commencé à écrire au retour d'un voyage à Londres en 1926, et qu'il avait abandonné.

Aram KHACHATURIAN
(1904)

Le compositeur soviétique Khachaturian est d'origine arménienne. Il naquit à Tiflis en 1904. Loin d'avoir été un enfant prodige, il ne vint à la musique qu'à l'âge de 19 ans, ignorant tout encore de la technique de son art et des compositeurs qui illustrèrent celui-ci dans le passé, mais profondément persuadé d'être lui-même musicien.

Elève de Gnesin au Conservatoire de Moscou, puis de Myaskowsky, Vassilenko et Ivanow Radkevitch, il a déjà écrit une symphonie, un concerto de piano et un de violon, de nombreuses mélodies ainsi que des marches militaires fort populaires dans l'armée rouge. C'est son concerto de piano qui le révéla à l'Europe occidentale, à Londres, en 1940.

L'art très spontané de Khachaturian demeure vivement imprégné du folklore caucasien et transcaucasien.

Cf. Gérald Abraham : « Eight soviet composers » (Oxford University Press) et « Sowetskaya Muzica » n° de sept. 1939.

Concerto pour Piano et Orchestre.

(2*.2.3.2. - 4.2.3.1. - T. B. Gk. - C. + Flexatone*.) [36] Léningrad, 5 juillet 1937.

a) Allegro ma non troppo e maestoso. — *b)* Andante con anima. — *c)* Allegro brillante.

L'œuvre, qui a beaucoup de couleur et de vie, comprend les trois mouvements traditionnels.

La substance thématique de l'Allegro ma non troppo e maestoso, volontairement un peu mince, est traitée avec une grande variété d'accents, les uns rythmiques, d'autres dynamiques, d'autres encore purement mélodiques. Le piano y joue surtout un rôle symphonique, s'épanouissant toutefois en une belle cadence* avant la conclusion massive de l'orchestre sur l'impressionnante formule interrogative du thème principal. Le second mouvement, Andante con anima, donne lieu à un long développement expressif. Quant au troisième, Allegro brillante, c'est un entraînant Finale, où foisonnent des rythmes variés. Le thème principal du premier Allegro y revient à la conclusion, comme leitmotiv* pathétique de toute l'œuvre.

Friedrich KLOSE
(1862-1942)

Compositeur suisse, élève de Lachner, Ruthardt et Bruckner, Klose enseigna la composition à Bâle et à Munich, avant de se retirer, les vingt dernières années de sa vie, dans sa villa de Thoune. Ses œuvres, d'un romantisme épuré et hautain, ont souvent été exécutées dans les concerts de l'Association des musiciens suisses. Il a écrit une Messe en Ré, une symphonie dramatique, Ilsebill, des hymnes, des œuvres pour orgue, pour orchestre et pour chœurs, ainsi que des mélodies.

Andante Religioso (N° 9) (1894).

(2.1.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [7].

Cette pièce de pure musique, destinée à accompagner le mystère de la transsubstantiation, fut ajoutée en 1894 à la *Messe en Ré* pour soli, orchestre et orgue, dédiée à la mémoire de Franz Liszt.

Zoldan KODALY
(1882)

Né le 16 décembre 1882 à Kecskemet, le Hongrois Zoldan Kodaly a patiemment étudié le folklore de son pays. C'est sur les ressources de celui-ci qu'il a édifié une œuvre personnelle déjà considérable qui comprend des pièces de piano et de chant, de la musique de chambre, des compositions chorales, symphoniques et théâtrales.

Cf. Haraszti : « La musique hongroise » (Laurens) et notice d'Edw. Evans dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 942-945.

Suite de « Hary Janos » (1925-26).

(3.2.2.2. - 4.6[1].3.1. - T. B. Cél. Cym. P. - C.) [21] New-York, 15 décembre 1927.
[1] 2 cp.

a) Ouverture. — *b)* Lai. — *c)* Intermezzo. — *d)* Entrée de l'Empereur et de sa cour.

Hary Janos, sorte d'opérette légendaire, met en scène les exploits d'un héros populaire, vieux soldat libéré qui raconte ses aventures.

L'*Ouverture* évoque la campagne hongroise dormant dans les ombres de la nuit et s'animant peu à peu de toute une vie réelle et légendaire. Le *Lai*, c'est le récit que Hary Janos fait de sa rencontre avec Napoléon, et de la défaite de celui-ci. L'*Intermezzo* ramène le héros en Hongrie. Enfin, c'est l'*Entrée de l'Empereur et de sa cour*.

Une couleur très particulière est conférée ici à l'orchestre par l'introduction d'une partie de cymbalum*, instrument très spécifiquement hongrois. *Hary Janos* fut créé à Budapest le 16 octobre 1926.

Danses de Galanta (1933).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. B. C.) [15].

Inspirées de la musique populaire de la région de Galanta, ces danses furent écrites à l'occasion du 80e anniversaire de la Philharmonie de Budapest.

Variations sur un Thème Populaire Hongrois (1942).

(3.3.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [23].

« Cette œuvre, écrit M. Ernest Ansermet, présente un caractère épique, plutôt qu'une construction symphonique à la manière allemande. Le thème est de caractère pentatonique*. Les seize variations* que l'auteur en tire, et le Finale qui vient les couronner forment une série d'images caractérisées qui cependant s'inscrivent dans une forme globale. »

Edouard-Victor-Antoine LALO
(1823-1892)

Longtemps méconnu, comme Chabrier, Lalo occupe une place en vue parmi les musiciens français, surtout depuis la tardive création de son opéra Le Roi d'Ys, qui fut représenté pour la première fois en 1888 à l'Opéra-Comique.

C'était un artiste probe et distingué, d'une originalité bien française. Ses préoccupations furent avant tout celles d'un symphoniste, et il a laissé, avec la Symphonie espagnole, le ballet de Namouna et ses Concertos, d'éloquents témoignages de sa sensibilité délicate et de son génie.

Cf. Biographie par G. Servières (Laurens) et Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 19-34 (Gallimard, 1943).

Concerto en Fa Majeur, pour violon et orchestre (1872)

dédié à Pablo de Sarasate.

(3.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. B. - C.) [28] Paris, 1874.

a) Andante et Allegro. — *b)* Andantino. — *c)* Allegro con fuoco.

C'est une œuvre d'une belle éloquence, dans laquelle l'orchestre a un rôle prépondérant. L'Allegro est plein de mouvement et de passion, la romance* de l'Andantino est d'une jolie poésie et le Finale (Allegro con fuoco) d'une fougue remplie d'enthousiasme.

Symphonie espagnole, pour violon et orchestre, op. 21 (1873).

(3.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. H. - C.) [30] Paris, 7 février 1875.

a) Allegro non troppo. — *b)* Scherzando. — *c)* Intermezzo : Allegretto. — *d)* Andante. — *e)* Rondo. (De nombreuses exécutions font abstraction de l'Intermezzo.)

Les cinq parties de la *Symphonie espagnole* semblent n'avoir d'autre lien que celui de la tonalité. M. Servières a écrit à son propos : « Cette symphonie, qui n'a rien d'espagnol, est en réalité une Suite* pour violon et orchestre d'une forme très élégante et très moderne. »

L'Allegro non troppo en ré mineur est construit sur deux thèmes. Le violon et l'orchestre s'y affrontent par larges touches. Le Scherzando à 3/8, au rythme de boléro* — la partie la plus « espagnole » de l'ouvrage — est d'une grande liberté : le déplacement des temps forts donne lieu à des effets de surprise. Les rythmes les plus divers se mêlent dans l'Intermezzo : Allegretto à 2/4 en la mineur sur un thème espagnol. L'Andante à 3 temps voit annoncer par les cuivres le chant voluptueux et tendre que reprend le violon. Débutant en ré mineur, il conclut en ré majeur. C'est dans ce dernier ton que se développe le Rondo, de forme très classique. Avant que le soliste ne s'en empare, le motif est d'abord curieusement exposé par le basson solo.

Concerto en Ré Mineur, pour violoncelle et orchestre (1876).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [23].

a) Prélude (Lento) - Allegro maestoso. — *b)* Intermezzo (Andantino - Allegro presto - Andantino - Allegro). — *c)* Andante - Vivace.

L'Introduction lente accuse un rythme dont on retrouve l'influence dans les parties principales de l'œuvre. Le premier thème de l'Allegro maestoso s'apparente étroitement à celui du prélude, tandis que le second, où se mêlent des formes binaire et ternaire, offre une mélodie tendre et suave. C'est le motif du début, transformé, qui sert de conclusion. Dans l'Intermezzo, un 9/8 berceur, Andantino en sol mineur, fait bientôt place à un Allegro presto à 2/4 en majeur. L'Andantino reparaît un moment, puis cède la place devant une rentrée de l'Allegro, où un ultime pizzicato* met le point final.

C'est le violoncelle qui ouvre la dernière partie, par un Andante large et expressif qui fait opposition avec le Vivace qui suit. La tonalité, qui est d'abord de ré mineur, passe assez vite au majeur. Un dialogue pathétique s'engage entre le soliste plus rêveur et l'orchestre plus nerveux, qui s'accordent pour conclure.

1re Suite sur « Namouna ».

(1.1.2.1. - 1.4*.3.1. - T. B. H. - C.) [28] Paris, O., 1882.

a) Prélude. — *b)* Sérénade. — *c)* Thème varié. — *d)* Sieste des esclaves. — *e)* Parade de foire. — *f)* Fête foraine.

Namouna est un ballet dédié à Gounod, que Lalo écrivit pour l'Opéra en 1882 et qui fut fraîchement accueilli par les habitués : « On m'a fait le très grand honneur de me jeter à la tête l'injure de symphoniste, écrivit Lalo à G. de Servières. Je ne m'en plains pas... » En effet, le musicien retira sa partition et en tira trois Suites* d'orchestre qui sont des modèles de fraîcheur et de sonorité.

Namouna est une jeune esclave ravie à un corsaire par un gentilhomme brave et généreux. Le *Prélude*, Andante en ré majeur, conçu sur deux thèmes, dont l'un, au rythme binaire, est exposé par le cor et par les bois, tandis que le second est une phrase langoureuse en triolets, suit le Prologue, où, sur la scène, une impressionnante partie de dés s'est jouée, au cours de laquelle Andriani a perdu contre Ottavio son dernier enjeu, l'esclave Namouna.

La *Sérénade* est donnée par les musiciens aux ordres d'Ottavio, sous les balcons de l'insensible Helena. C'est une phrase langoureuse en ré mineur introduite par des pizzicati*, qui a tout d'abord pour truchement le basson. La *Sieste des esclaves* est un mol et langoureux Allegretto aux longues tenues de cor anglais. Le *Thème varié*, exposé par les violons, passe à tout l'orchestre et retentit finalement à la trompette.

Parade de foire et *Fête foraine*, suite de tableaux variés, débutent par un déchaînement de cuivres, de timbales, de cymbales et de grosse caisse, qui introduit un motif en sol mineur exposé aux bois et aux cordes. La trompette, imitée par les cuivres, passe ensuite au majeur. Un Allegro en mi b s'enchaîne avec le 6/8 délicat et sentimental. Puis le tumulte grandit. Cette scène est, dans le ballet, celle où Ottavio se montre le plus empressé auprès d'Helena.

L'Opéra de Paris a remonté ce ballet sous le titre de «Suite en blanc», La Compagnie de Monte-Carlo sous celui de «Noir et Blanc».

Le Roi d'Ys, Ouverture.

(2.2.2.2. - 4.4.3.1. - T. B. M. - C.) [12] Paris, C. P., 1876.

Andante - Allegro.

Le livret du *Roi d'Ys* s'inspire de la légende bretonne où l'on voit, par la faute d'une femme, la ville d'Ys disparaître sous les flots de l'Océan. L'ouverture, émanation directe de la légende, se donne fréquemment au concert. Elle y fut jouée d'ailleurs bien avant que l'ouvrage vît les feux de la rampe à l'Opéra-Comique, le 7 mai 1888.

Dans la première partie (Andante sostenuto) se détache l'idée mère de la phrase mélancolique chantée par Mylio au premier acte, lorsqu'il surprend Rozenn appelant de tous ses vœux le retour de son amant. L'Allegro qui suit est une marche guerrière très mouvementée que chante Margared au deuxième acte pour peindre son amour pour Mylio. A cette page véhémente succède une douce et tendre mélodie en 6/4, confiée au violoncelle, extraite du duo du premier acte, dans lequel Rozenn interrogeant sa sœur, l'engage à lui révéler sa peine. La péroraison, avec ses fanfares de trompettes, se retrouve dans le chant de guerre de Mylio, qui termine le deuxième acte.

Anatole LIADOW
(1855-1914)

Ce compositeur russe fut d'abord élève de son père, maître de chapelle à la Cour de Russie. Puis il reçut l'enseignement de Rimsky-Korsakow au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il professa lui-même la composition à partir de 1878.

Ses œuvres, qui ne sont pas très nombreuses, se font remarquer par leur distinction et une sensibilité qui rappelle parfois celle de Schumann et de Chopin. A côté de diverses pièces de piano, il a laissé une symphonie, un scherzo, deux polonaises*, une mazurka* pour orchestre, des chœurs, des chansons populaires, enfin des poèmes symphoniques, dont Kikimora et Baba-Yaga sont les plus souvent joués.

Cf. Pougin : « La musique en Russie » (Fischbacher) et « Encyclopédie Thompson », p. 1002.

Baba-Yaga, Poème symphonique, op. 56 (1903).

(3.3.3.3. - 4.2.3.1. - T. B. Xyl. - C.) [3].

« Baba-Yaga, dit M. Calvocoressi, c'est la sorcière traditionnelle, une dernière incarnation des anciens mythes païens. Elle est vieille et laide, habite, au fond d'une forêt, une cabane supportée par des pattes de poule... Elle vole à travers les airs, accroupie sur un mortier, et efface ses traces avec un balai. Elle se plaît à faire le mal. »

Ce tableau symphonique a été inspiré d'un conte d'Afonassief qui dit, en effet : « Baba-Yaga la sorcière descendit dans la cour. Elle siffla et, devant elle, apparurent mortier, pilon et balai. Bientôt une rumeur se fit entendre dans la forêt. Les arbres crépitaient et les feuilles sèches craquelaient... »

Huit Chansons Populaires Russes, op. 58.

(2.3.2.2. - 4.2.0.0. - T. B. - C.) [13].

a) Chant religieux. — *b)* Chant de Noël. — *c)* Complainte. — *d)* Chant comique : « J'ai dansé avec le moucheron... ». — *e)* Légende des oiseaux. — *f)* Berceuse. — *g)* Ronde. — *h)* Chœur dansé.

Kikimora, Légende, op. 63.

Poème symphonique.

(3.3.3.2. - 4.2.0.0. - T. Cél. Xyl. - C.) [6 ½] Paris, Lx, 1911.

Adagio - Presto.

L'argument est le suivant : « Elle rit, elle grandit chez l'enchanteur des rois avides, la Kikimora. — Et, du matin au soir, le chat berceur l'amuse, ronronne les légendes, des contes d'outre-mer. Du soir à l'aube blanche, on berce dans un berceau de cristal la Kikimora. — Mais sept longues années se passent ; elle a grandi, elle a grandi, la Kikimora, toute fluette, toute brunette, et sa tête est grande à peine

comme un dé. Son corps n'est pas plus gros qu'une mince paille. Elle trépigne sur place, se démène de guerre lasse, du petit matin au soir, la Kikimora. — Elle sifflote, elle chuchote, du soir à minuit, la Kikimora. — Et de minuit à l'aube blanche, elle lisse le chanvre, taquine la quenouille, et la chaîne, la chaîne de soie, pendant qu'en son esprit germe le mal, la haine contre tout le pauvre genre humain. »

FRANZ LISZT
(1811-1886)

Né à Raiding en Hongrie, où son père était intendant des comtes Esterhazy, Liszt quitta sa patrie d'origine avant l'adolescence pour n'y retourner qu'à l'âge de 28 ans, déjà couvert de gloire. Ce fut un grand virtuose du piano, qui, dans toute l'Europe, éblouit ses auditeurs par l'éclat et la puissance de son jeu.

A Paris, il fut en contact avec Berlioz dont la Symphonie fantastique lui révéla la puissance de la symphonie à programme : Liszt en conduira, au travers d'un cycle de poèmes symphoniques, l'idée plus loin que tous ses prédécesseurs.

Profondément attaché au génie de son pays et puisant largement dans le folklore national, Liszt écrivit vingt Rhapsodies hongroises pour piano, dont six ont été orchestrées par leur auteur et dont l'une au moins, la deuxième, est universellement célèbre.

Dévoué aux intérêts des autres, Liszt fit représenter en Allemagne les premières œuvres de Wagner, dont il devint par la suite le beau-père. Liszt, auquel on doit encore deux célèbres concertos de piano et quelques grandes œuvres religieuses, mourut à Bayreuth après avoir assisté au triomphe de Wagner.

Cf. Biographies par : Calvocoressi (Laurens), Chantavoine (Alcan) et G. de Pourtalès (Gallimard).

CONCERTO N° 1, EN MI b, pour piano et orchestre (1848).

(3.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. B. - C.) [18] Weimar, 1855.

a) Allegro maestoso. — *b)* Quasi Adagio. — *c)* Allegretto vivace. — *d)* Allegro marziale animato.

Les motifs des deux dernières parties sont les mêmes que ceux des premières, avec une présentation différente. Cette forme parut longtemps si choquante que les pianistes n'osaient pas inscrire cet ouvrage à leur répertoire. C'est à Sophie Menter, élève de l'auteur, que revient la gloire d'avoir su l'imposer.

CONCERTO N° 2, EN LA, pour piano et orchestre (1839-1849).

(3.2.2.2. - 2.2.3.1. - T. B. - C.) [19] Weimar, 7 janvier 1857.

a) Adagio sostenuto assai. — *b)* Allegro agitato assai. — *c)* Allegro moderato. — *d)* Allegro deciso. — *e)* Marziale un poco meno allegro. — *f)* Allegro animato. (Tous les mouvements enchaînés sans interruption.)

Ce concerto laisse moins de prise que le premier à la virtuosité et tient plutôt du poème symphonique*. « Une fougue endiablée, dit M. Maurice Emmanuel, s'allie dans cet ouvrage à une mélodie profonde, Toute l'âme de Liszt est là, avec ses ardeurs et ses extases, sa sensualité et son mysticisme. »

FAUST-SYMPHONIE (1853-54 ; revision 1857).

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [55] Weimar, 3 septembre 1857.

a) Faust. — *b)* Marguerite. — *c)* Méphistophélès.

Il existe deux versions de la *Faust-Symphonie* : une où n'interviennent pas les voix, l'autre (1857) qui comprend une partie de ténor solo et un chœur final, lequel chante l'éternel féminin que Gœthe invoque à la fin de son testament philosophique et littéraire. (Alles vergängliche ist nur ein Gleichniss...)

Dès l'Introduction (premier mouvement) est posée d'emblée l'opposition des deux éléments dont tour à tour le conflit et l'accord forment l'essentiel du drame faustien. Le second mouvement est un Lied* fondé sur deux éléments qui lui sont propres. La troisième partie (Méphistophélès) est la plus complexe ; elle reprend essentiellement les motifs déformés de Faust et de Marguerite.

POÈMES SYMPHONIQUES

LES PRÉLUDES (1853-54).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [15] Weimar, 23 février 1854.

Ce poème symphonique est bâti sur deux thèmes qui, par des transformations rythmiques, prennent les aspects les plus divers. Voici l'argument du texte lamartinien dont le compositeur s'est inspiré :

« Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ?

» L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence ; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage, dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs ? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque « la » trompette a jeté le signal des alarmes », il court au poste périlleux, quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces. »

ORPHÉE (1854).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. 2 H. - C.) [20] Weimar, 16 février 1854.

C'est à Weimar que l'idée vint à Liszt d'écrire ce poème symphonique. La partition comporte une préface qui indique le sens de l'œuvre et les conditions où elle a été conçue :

« Nous eûmes un jour à diriger l'*Orphée* de Gluck. Pendant les répétitions, il nous fut comme impossible de ne pas abstraire notre imagination du point de vue touchant et sublime dans sa simplicité, dont ce grand maître a envisagé son sujet,

pour nous reporter en pensée vers cet Orphée dont le nom plane si majestueusement et si harmonieusement au-dessus des plus poétiques mythes de la Grèce. »

En retraçant cette légende, Liszt a eu l'intention de mettre en lumière le symbole d'une humanité qui, « aujourd'hui comme jadis, et toujours, conserve en son sein ses instincts de férocité, de brutalité et de sensualité que la mission de l'art est d'adoucir et d'ennoblir ». A ce tableau d'un monde déchiré par les passions et divisé par les intérêts, le musicien oppose la figure légendaire du premier poète musicien, Orphée, pleurant Eurydice qu'il arrache aux enfers, mais ne saurait conserver sur cette terre. « Puissent du moins, ajoute-t-il, ne plus jamais revenir ces temps de barbarie, où les passions furieuses comme des Ménades ivres et effrénées, vengeant le dédain que fait l'art de leurs voluptés grossières, le font périr sous leurs thyrses meurtriers et leurs furies stupides. »

La première exécution fut donnée à Weimar pour introduire la tragédie lyrique de Gluck.

Dante - Symphonie (1855).

(3.3.3.2. - 4.2.3.1. - T. B. 2 H. Harm. - C. + un chœur de femmes ou d'enfants pour la dernière partie.)

[50] Dresde, 7 novembre 1857.

a) L'Enfer. — *b)* Le Purgatoire. — *c)* Le Paradis (Magnificat). (Les deux derniers mouvements liés entre eux.)

Ce poème symphonique fut composé à l'occasion de l'anniversaire de Gœthe, pour servir d'ouverture à sa tragédie. La forme en est celle de la grande variation*.

« Le ton général de l'*Enfer* est la désespérance, celui du *Purgatoire*, le repentir, du *Paradis*, la paix. Le premier mouvement est caractérisé par deux thèmes. L'un, et il est assez curieux que pour trouver un motif expressif, il ait dû le calquer sur des paroles, s'adapte exactement au premier tercet* de Dante, l'inscription qui se trouve sur la porte de l'enfer : « Par moi, l'on va dans la cité des douleurs ; par moi, » l'on va vers l'éternelle souffrance ; par moi, l'on va vers les désespérés. Laissez » toute espérance, vous qui entrez. » Le procédé, déjà employé pour la traduction des sonnets de Pétrarque, ne manque d'ailleurs pas de fermeté, et tout le morceau s'en ressent heureusement. Le deuxième motif se rapporte à l'épisode de Francesca de Rimini et de Paolo di Malatesta : « L'amour nous conduisit à une mort commune. » Deux pages entières sont remplies du retour d'un même dessin, trois notes descendantes et un grupetto*, dont le charme agit plus par la répétition que par le développement. Le second mouvement ne se rattache à aucun épisode particulier. Il évoque l'éveil progressif de l'âme au regret et à la contrition. Le troisième, enfin, lié au précédent, n'est qu'un grandiose Magnificat* . » (P. L.)

Le Tasse, « Tasso, Lamento e Trionfo » (1840).

(3.2.3.2. - 4.4.3.1. - T. B. H. - C.) [20] Weimar, 28 août 1849.

Ce poème symphonique fut composé pour servir d'ouverture à la tragédie de Gœthe. La forme en est celle de la grande variation*. Voici un abrégé de l'analyse qu'en donne Camille Saint-Saëns :

« Après une Introduction qui peint la folie du Tasse, et dans laquelle les accents d'un sombre désespoir alternent avec de diaboliques ricanements, la plaintive mélodie se déroule avec toute la mélancolie des lagunes de Venise, où l'auteur l'a recueillie ; et, subitement transformée, elle éclate en un court chant de triomphe. Un éclair de raison a traversé l'âme du Tasse, qui pressent sa gloire future. Puis sa mémoire se réveille : dans un long crescendo, il semble qu'un rideau se lève, et, au son d'un Menuet* d'une suprême élégance, nous voyons se promener sous les arcades somptueuses, dans les jardins enchantés de Ferrare, les beautés aux regards de flamme, à la démarche princière, aux riches vêtements, dont les sourires ont troublé à jamais l'âme du poète, et la phrase des lagunes se déroulant sous une nouvelle forme, nous montre le poète lui-même dont la tendre mélancolie contraste de la façon la plus musicalement pittoresque avec ces coquetteries féminines. Alors commence le splendide Final : le *Trionfo* succède au *Lamento*, les trompettes sonnent, la foule se précipite pour acclamer le génie qu'elle avait méconnu, et la phrase plaintive, métamorphosée en chant de victoire, éclate avec toute la puissance dont l'orchestre moderne est capable. »

N. B. — Quelques années plus tard, Liszt reprit *Le Trionfo* sous forme d'une nouvelle œuvre : *Le Triomphe funèbre du Tasse.*

Deuxième Rhapsodie Hongroise (en ut dièze mineur, version originale) (1851-54).

(2.2.2.2. - 4.1.3.0. - T. 2 H. - C.) [12].

Dédiée au comte Ladislas Tedeki, cette œuvre porte également le n° 2 parmi les rhapsodies pour piano. Il en existe plusieurs versions orchestrales (avec cadence pour flûte seule, pour 2 flûtes ou pour flûte et clarinette) dont une avec piano, et une avec 2 pianos, 2 batteries, 13 instruments à cordes et 14 instruments à vent.

On ne saurait dire avec certitude où le compositeur en a puisé les thèmes, dont il a dû sans doute modifier certains. La coupe générale est celle de la czardas* : un Andante mesto (« lassu ») est suivi d'un Vivace qui finit en Prestissimo (« Fris » ou « frisca »).

Albéric MAGNARD
(1865-1914)

Né à Paris, fils d'un directeur du Figaro, Albéric Magnard suivit les classes de Massenet et de Théodore Dubois au conservatoire. Il devint par la suite un adepte de Franck et refit, avec Vincent d'Indy, tout le cycle de ses études musicales. Puis il alla s'enfermer dans sa campagne de Baron, près de Nanteuil-le-Haudoin, pour se consacrer à son œuvre. C'est là qu'il trouva une mort héroïque dans un épisode tragique de la guerre de 1914.

Tout ce qu'a écrit Albéric Magnard est personnel, original, imprégné d'une grandeur indéniable, un peu triste, aussi bien son Quatuor à cordes que ses symphonies ou son opéra Guercœur.

Cf. G. Carraud : « La vie et l'œuvre d'Albéric Magnard » (Rouart-Lerolle) ; Landormy : « La musique française de Franck à Debussy », p. 101-113 (Gallimard, 1943).

(3e) Symphonie en Si b, op. 11 (1896).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [38] Paris, Lx, 1904.

a) Introduction et ouverture. — *b)* Danses. — *c)* Pastorale. — *d)* Final.

Dans son ensemble, cette symphonie a l'allure d'une « héroïque ». Par l'élan et la spontanéité de son lyrisme, par la clarté de son ordonnance, elle est un exemple rare et peut-être unique de l'assimilation d'une musicalité française à l'esprit de la symphonie. C'est la plus connue des quatre symphonies de Magnard.

(4e) Symphonie en Ut dièze Mineur, op. 21 (1913).

(3.3.3.2. - 4.3.3.0. - T. H. - C.) [40] Paris, 1914.

a) Modéré. — *b)* Vif. — *c)* Sans lenteur et nuancé. — *d)* Animé. (Les trois derniers mouvements s'enchaînent.)

« La musique d'Albéric Magnard, écrit P. Landormy, est, comme celle de Beethoven (qui l'a fortement influencé), une musique âpre, rude, aux façons heurtées, brusque dans ses oppositions d'harmonies, de rythmes ou de dessins mélodiques. Il ne recherche pas la qualité sonore pour elle-même. Il n'a guère le souci de charmer, mais il veut émouvoir, et souvent par des moyens où il y a plus de force que de grâce. »

Composée en 1913, la *Quatrième Symphonie* ne fut publiée qu'en 1918.

Gustave MAHLER
(1860-1911)

Chef d'orchestre de réputation universelle, l'Autrichien Gustave Mahler a dominé l'école allemande au début de ce siècle. Ses symphonies ont joui, dans les pays germaniques tout au moins, d'une grande réputation. Ses lieder, surtout les Chants du voyageur et le Chant de la Terre, se sont mieux acclimatés en France.

Mahler fut longtemps à la tête de l'Opéra de Vienne, scène dont il fit l'une des premières du monde.

Cf. E. Combe : « Les Symphonies de Mahler » (Revue musicale, 1922) et notice de Gabriel Engel dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 1072-1075.

SYMPHONIES

On a quelque peine à comprendre aujourd'hui le renom qu'ont pu avoir en leur temps les symphonies de Mahler, hantées, semble-t-il, par le souvenir de Beethoven, et dont le caractère composite est frappant. Avec Mahler, écrit M. William Ritter, c'est tout à la fois un grand coup d'air et aussi un peu de dissipation qui sont entrés dans la symphonie classique...

(1re) Symphonie en Ré Majeur (1888).

(4.4.4.3. - 7.5.4.1. - T. gB. H. - C.) [50] Pest, 20 novembre 1889.

a) Langsam, schleppend, wie ein Naturlaut. — *b)* Kräftig bewegt. — *c)* Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen. — *d)* Stürmisch bewegt.

C'est une symphonie « pastorale », du moins dans ses trois premiers mouvements, dont le troisième, évoquant le cortège des animaux de la forêt accompagnant le chasseur à son dernier repos, est fort pittoresque.

Il existe du *Ländler* (deuxième mouvement) un arrangement d'Erwin Stein, dans la formation : (2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T.B. - C.) [7].

(2e) Symphonie en Ut Mineur, dite « Symphonie-Résurrection » (1894-96), pour orchestre, chœurs, s et a solo.

(4.4.5.4. - 10.8.4.1 - T. gB. 2 H. O. - C.) [105] Berlin, 4 mars 1895.

(Réduction : 3.3.4.3. - 6.4.3.1.)

a) Allegro moderato. — *b)* Andante moderato, sehr gemächlich. — *c)* In ruhig fliessender Bewegung. — *d)* Sehr feierlich aber schlicht. — *e)* Im tempo des Scherzos wild herausfahrend.

Les trois premières parties sont purement instrumentales. Puis la chanteuse exprime la tristesse de la condition humaine : « L'homme gît dans la plus grande détresse. L'homme gît dans la plus grande peine. Comme je préférerais être au ciel ! » Elle ajoute, dans un cri de passion : « Je viens de Dieu et je veux retourner à Dieu ! » Et, après un épisode symphonique (celui qui crie dans le désert), un chœur clame sa foi dans la résurrection, sur des paroles de Klopstock : « Ce qui est né doit périr, ce qui a péri doit renaître. » L'œuvre se termine par un hymne à la vie éternelle, où concourent l'orchestre, les chœurs et l'orgue. Mahler se refusait à classer cette symphonie, malgré son intention très nette, dans le genre de la musique à programme.

Il existe de l'Andante un arrangement d'Erwin Stein dans la formation : (2.2.2.2. - 4.3 [2].3.0. - T. B. H. - C.) [8 ½].

(3e) Symphonie en Ré Mineur (1896-1901)

avec alto solo, chœur féminin et chœur de garçons.

(4.4.5.4. - 8.4.4.1. - T. gB. 2 H. - C.) [90] Berlin, 1896 ; audition intégr. : Krefeld, juin 1901.

(Réduction : 3.3.3.3. - 4.4.4.1.)

a) Kräftig, entschieden. — *b)* Tempo di Minuetto, sehr mässig. — *c)* Comodo, scherzando, ohne Hast. — *d)* Sehr langsam, misterioso. — *e)* Lustig im Tempo, und keck im Ausdruck. — *f)* Langsam, ruhevoll, empfunden. (Les deux derniers mouvements se jouent sans interruption.)

La 3e Symphonie dépeint la lutte de l'humanité contre les forces aveugles de la nature et finit par une glorification de l'amour divin. Primitivement, l'auteur l'avait décrite comme le « Songe d'un matin d'été » et pourvue d'un programme auquel il renonça par la suite.

Il existe du Menuet (2e mouvement) un arrangement de B. Britten dans la formation : (2.2.2.2. - 4.3.0.0. - B. H. - C.) [8].

(4e) Symphonie en Sol Majeur (1900-01)

avec alto ou soprano solo.

(4.3.3.3. - 4.3.0.0. - T. gB. H. - C.) [60] Munich, 25 novembre 1901.

a) Bedächtig, sehr gemächlich (Haupttempo). — *b)* In gemächlicher Bewegung (Totentanz). — *c)* Ruhevoll (Poco Adagio). — *d)* Sehr behaglich.

C'est la moins longue des symphonies de Mahler. L'auteur la considérait comme l'envers de la tapisserie de la *Troisième*, « sub specie humoris », selon ses propres termes.

Le premier mouvement introduit des sonorités surprenantes, d'intention nettement humoristique. La seconde partie apparaît plus sérieuse, mais bien ténébreuse aussi après la fête turbulente de la première. Le troisième mouvement contient une poignante marche funèbre, bientôt contrariée par une idée beaucoup plus gaie. C'est enfin le Rondo (Sehr behaglich), avec l'extraordinaire, l'inexplicable chant de soprano de cette « cuisine des anges » du *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano.

(5e) Symphonie en Do b Mineur (1902-05).

(4.3.3.3. - 6.4.3.1. - T. gB. H. - C.) [72] Cologne, 18 octobre 1904.

a) In gemessenem Schritt, Zweihalbetakt. — *b)* Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz. — *c)* Kräftig, nicht zu schnell. — *d)* Sehr langsam (Adagietto). — *e)* Rondo - Finale (Allegro giocoso).

« La 5e Symphonie, écrit M. Romain Rolland, est d'une longueur excessive ; elle vise au colossal et le plus souvent elle est vide. Les motifs sont archiconnus... » Au contraire, M. Ritter estime qu'elle renferme le summum de Mahler et peut être tout ce que la sensibilité et à la fois la clairvoyance d'un homme de nos jours peuvent vivre, penser et supporter : « Le destin accepté et médité n'offre rien, ni en art, ni en littérature, de plus poignant, de plus dantesque. »

Le célèbre *Adagietto*, pour cordes seules et harpe, est souvent exécuté à part.

(8e) Symphonie en Mi b Majeur (1907-10)

pour orchestre, 2 chœurs mixtes, chœur d'enfants et 8 solistes.

(6.5.6.5. - 8.4.4.1. - T. gB. 2 H. Cél. P. Harm. O. Mand. - C. + 4 tr et 4 tb sur scène.)
(Réduction : 3.3.3.3. - 4.4.4.1.) [90] Munich, 12 septembre 1910.

I. Hymnus : Veni, Creator Spiritus. II. Scène finale du second « Faust » de Gœthe.

Cette œuvre, dite « Symphonie des mille » à cause de l'appareil instrumental et vocal qu'elle nécessite, est plutôt une sorte de gigantesque cantate*.

Le *Veni Creator Spiritus* y est mis en diptyque avec la scène finale de *Faust*. Notons que ce *Veni Creator* a subi ici une retouche d'importance : la mention du Fils y est supprimée !

(9e) Symphonie en Ré Majeur (1909-12).

(5.4.5.4. - 4.3.3.1. - T. gB. 2 H. - C.) [75] Vienne, 26 juin 1912.

a) Andante comodo. — *b)* Im Tempo eines gemächlichen Ländlers, etwas täppisch und sehr derb. — *c)* Allegro assai, sehr trotzig (Rondo-Burleske). — *d)* Adagio-Pesante.

Le Chant de la Terre (« Das Lied von der Erde ») (1908).

Symphonie pour alto, ténor et orchestre.

(4.3.5.3. - 4.3.3.1. - T. gB. 2 H. Cél. Mand. - C.) [60] Munich, 20 novembre 1911.

Cette symphonie se divise en 6 parties, dont voici le sens général et quelques passages caractéristiques (texte d'après *La Flûte chinoise*, œuvre de vieux poètes lyriques des VIIIe et IXe siècles, traduction française de Madeleine Marchant).

a) Chanson à boire sur la misère de la terre (ténor). — C'est un chant bachique, à la fois violent et mélancolique.

b) Le solitaire en automne (bar ou alto). — Une âme désolée et lasse se laisse prendre par le deuil de la nature et entend « l'appel du sommeil ».

c) Jeunesse (ténor). — Le ton s'allège, comme pour un Scherzo*, et l'on a la vision gracieuse d'une estampe : « Au milieu du petit lac blanc se dresse un gracieux pavillon ».

d) La beauté. — Sorte de Menuet*.

e) Ivresse et printemps (ténor). — Un ivrogne au vin triste exprime sa lassitude et manifeste sa veulerie...

f) Le départ (alto ou bar). — C'est une scène à deux personnages, mais à un seul récitant, le vrai chant d'adieu du poète mourant à la terre bienfaisante : « Qui j'attends? C'est mon ami fidèle... Il vint et me tendit la coupe... »

Francesco MALIPIERO
(1882)

Né à Venise, le compositeur italien Francesco Malipiero eut une enfance assez mouvementée qui l'empêcha de recevoir un enseignement musical sérieux avant sa dix-huitième année. C'est alors qu'il devint l'élève d'Enrico Bossi à Bologne. La première période de sa production se situe à Avolo, près de Venise, où il s'était retiré dans la solitude. Mais, en 1913, il vint à Paris prendre contact avec l'impressionnisme français. Sa manière se situe généralement entre l'impressionnisme et l'expressionnisme. Il a écrit de la musique symphonique, des œuvres dramatiques, un ballet et un certain nombre de compositions pour instruments solistes, des chansons, etc.

Cf. Notice de Walter Kramer dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 1079-1083.

Impressioni dal Vero (« Impressions d'après Nature »).

Trois Suites symphoniques pour grand orchestre.

Suite No 1 (1910-11) : *a)* Il Capinero. — *b)* Il Picchio. — *c)* Il Chiù.

(3.3.3.2. - 4.2.0.0. - T. gB. H. Cél. Cl. - C.) [8 ½] Milan, 1913.

Suite N° 2 (1914-15) : *a)* Colloquio di campane. — *b)* I Cipressi e il Vento. — *c)* Baldoria campestre.

(4¹.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. gB. H. Cél. Cl. - C.) [8] Rome, 1917.

¹ 2 fl p.

Suite N° 3 (1921-22) : *a)* Festa in val d'inferno. — *b)* I Galli. — *c)* Tarentella a Capri.

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. gB. H. Cél. Cl. - C.) [8].

On jugerait mal des *Impressions d'après nature*, en leur attribuant des tendances à la description réaliste et objective : ce n'est nullement de la musique à programme et très rarement aussi de l'impressionnisme au sens français du mot.

La Suite la plus fréquemment jouée est la seconde : son premier morceau, *Colloque des cloches*, est un jeu musical qui s'est imposé comme tel à l'esprit du compositeur ; le second s'intitule *Les cyprès et le vent* ; mais cette dénomination ne sert qu'à le distinguer des deux autres : les cyprès n'ont été que le décor ambiant dans lequel le musicien a cueilli ses idées ; quant au troisième *(Kermesse campagnarde)*, c'est une orgie de sons, dans laquelle prédomine l'élément populaire et rustique.

Pause del Silenzio, Sept expressions symphoniques (1917).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. H. - C.) [16].

Dans cette œuvre où l'expressionnisme indiqué par le sous-titre s'oppose à l'impressionnisme, un motif purement monodique*, confié aux instruments à vent, se fait entendre à réitérées reprises, coupé chaque fois par ce que l'auteur appelle une « expression musicale », court morceau pathétique caractérisant un état psychologique donné : extase, angoisse, violence, tristesse, volonté d'action.

Frank MARTIN
(1890)

Le compositeur suisse Frank Martin naquit à Genève, où il étudia le piano, la composition et l'instrumentation avec M. Joseph Lauber. Sa première œuvre, Trois poèmes païens, fut exécutée à la Fête des musiciens suisses de Vevey, en 1911. Frank Martin professa à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève, fut directeur artistique du Technicum moderne de musique de cette ville, et longtemps président de l'Association des musiciens suisses. C'est un disciple de l'école schœnbergienne.

Le Vin Herbé (1938).

Prose en 6 tableaux pour 12 voix mixtes, instruments à cordes et piano, d'après le quatrième chapitre du *Roman de Tristan et Iseut*, de Joseph Bédier. Version allemande de Walther Rheinhart [90].

C'est, dit en substance M. Robert Blum, le quatrième chapitre du célèbre roman de Joseph Bédier qui a servi de thème pour cette large composition. Il s'agit de l'épisode du philtre versé par Branghien à Tristan et Iseut, par erreur.

Les 12 voix du chant sont conduites chacune pour elle-même ; elles se développent tantôt seules, tantôt unies en combinaisons de toutes sortes, tantôt en chœur pour se séparer ensuite à nouveau et rentrer tour à tour, par groupes. La multiplicité des rythmes et des voix mélodiques, le coloris et la variété des timbres vocaux, et surtout le strict maintien, à travers toute l'œuvre, d'une écriture harmonique à 12 sons, font du *Vin herbé*, au travers de toutes les audaces, une œuvre d'une belle tenue sonore et qui, d'un bout à l'autre, demeure pleinement accessible à l'auditeur.

Petite Symphonie Concertante (1944-45).

(H. P. Cv. - C.) Zurich, 1946.

a) Adagio - Allegro moderato. — *b)* Adagio. — *c)* Allegretto alla marcia. — *d)* Vivace.

La *Symphonie concertante* a été écrite à la demande de Paul Sacher pour le « Collegium musicum » de Zurich. Elle devait comporter, outre l'orchestre à cordes, les instruments employés autrefois pour la réalisation de la basse continue*. Modifiant un peu cette intention première, le compositeur a choisi les instruments à cordes pincées ou frappées les plus utilisés de nos jours : le piano, la harpe et le clavecin, et il les a traités en solistes. En outre, il a divisé l'orchestre à cordes en deux groupes égaux qui se répondent.

Cette petite symphonie est en quatre mouvements enchaînés : une Introduction (Adagio), un Allegro con moto, un Adagio et un Finale (Allegretto alla marcia). Mais, en réalité, il n'y a là que deux parties, l'Introduction et l'Allegro con moto étant intimement liés par leurs éléments thématiques, de même que le sont entre eux l'Adagio et l'Allegretto final.

Bohuslav MARTINU
(1890)

Le Tchèque Bohuslav Martinù fit tout d'abord des études de violon au Conservatoire de Prague, puis devint membre de l'Orchestre philharmonique de cette ville. A partir de sa vingt-deuxième année, il se tourna vers la composition et travailla longtemps seul. Après 1918, il devint à Paris l'élève de Roussel.

Martinù habite actuellement les Etats-Unis. Il s'est signalé à l'attention par des compositions d'un remarquable caractère expressif.

Cf. Notice d'O. Thompson dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 2280-2283.

Symphonie N° 1 (1942).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. P. - C.) [35] Boston, 1942.

a) Moderato. — *b)* Allegro. — *c)* Largo. — *d)* Allegro non troppo.

Le premier mouvement, écrit en substance M. Ansermet, part à la manière d'un fleuve et, après avoir posé quelques accords monumentaux qui lui serviront aussi de conclusion, introduit une sorte de « mélodie infinie », d'un accent rythmique caractéristique, et qui se renouvelle sans cesse à travers ses épisodes, dans une unité de mouvement comparable à celle du *Prélude de Tristan*.

Le Scherzo (Allegro) recourt assez curieusement au modèle beethovenien, avec un Trio* confié à l'harmonie*, au piano et à la harpe, d'un caractère folklorique assez net.

Le mouvement lent (Largo) est un simple lied*, mais puissant de souffle et poignant d'expression.

Le Finale enfin (Allegro non troppo), dans une coupe de rondo*, fait de nouvelles allusions au folklore national de l'auteur et reprend, pour amener l'œuvre à sa conclusion, les pensées du premier mouvement.

Symphonie N° 2 (1943).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. P. - C.) [35] Cleveland, 1943.

a) Allegro moderato. — *b)* Andante moderato. — *c)* Poco allegro. — *d)* Allegro.

« Cette deuxième symphonie présente les mêmes caractères de style que la première, mais elle est en général d'un sentiment plus intime. L'expression s'est dépouillée et le recours aux éléments folkloriques toujours plus marqué. Après un premier mouvement (Allegro moderato) quasi idyllique et bref, et un mouvement lent (Andante moderato), rêveur et méditatif, les deux mouvements finaux, empreints d'allégresse populaire, sont d'une franchise d'allure et d'une simplicité assez rares dans la production contemporaine. » (E. A.)

Trois Ricercari, pour orchestre de chambre (1938).

(1.2.0.2. - 0.2.0.0. 2 P. - C) [12] Venise, 1938.

Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY
(1809-1847)

Fils d'un riche banquier israélite, qui fit par la suite baptiser son fils [1], Mendelssohn est, avec Schumann et Wagner, un des grands musiciens allemands du XIX^e^ siècle.

Chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig à 26 ans, il fonda plus tard un conservatoire dans la même ville.

Mendelssohn a composé de la musique dans tous les genres, sauf l'opéra. On le considère aujourd'hui comme un aimable mélodiste, alors qu'il fut tenu par ses contemporains pour un dangereux révolutionnaire. Il a enrichi le répertoire symphonique de six ouvertures, d'un fameux concerto pour le violon et de plusieurs symphonies.

Cf. Biographies par : C. Bellaigue (Alcan), P. de Stoecklin (Laurens) et Barbedette (Hengel, 1869).

Symphonie N° 3, en La Mineur, dite « Symphonie Ecossaise », op. 56 (1831-42), dédiée à la Reine Victoria.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [36] Leipzig, 3 mars 1842.

a) Introduction et Allegro agitato. — *b)* Scherzo. — *c)* Adagio cantabile. — *d)* Allegro guerriero et Finale maestoso. (Les quatre parties devraient se jouer sans interruption.)

[1] Par suggestion de son beau-frère, Abraham Mendelssohn ajouta à son nom celui de Bartholdy (nom d'une terre sur la Spree, propriété de la famille) qui distingua dès lors sa lignée de chrétiens pratiquants des autres Mendelssohn.

Cette symphonie doit son nom au thème populaire qu'on reconnaîtra dans le Scherzo et à certaines formules où, comme dans la gamme celtique, sont supprimés les demi-tons. Premier mouvement : les hautbois et les clarinettes, les bassons et les cors imitent un chœur de cornemuses. Ce motif, « triste et douloureux, dit Combarieu, est une mélodie favorite du compositeur ; c'est le langage de saint Paul dans la pénitence, celui d'Elie désenchanté de la vie ! » L'Allegro agitato qui suit l'Introduction en présente une variante très ornée. Deuxième mouvement : il comporte un air joyeux, proposé par la clarinette, sur un staccato* de cordes, auquel répond un sautillé du quatuor sur des arabesques des bois. Troisième mouvement : c'est une des plus belles pages de l'œuvre. Une phrase tendre et recueillie, bien mendelssohnienne, se développe, reprise à la fin par les cors et les violoncelles. Quatrième mouvement : sur des accords de cors et de bassons, un premier thème de violons s'enlève à l'allure belliqueuse. Un deuxième lui succède, exprimé par les bois, et la symphonie s'achève en choral* dans le mode majeur.

Symphonie N° 4, en La Majeur, dite « Symphonie Italienne », op. 90 (1831-33).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [38] Londres, 13 mai 1833.

a) Allegro vivace. — *b)* Andante con moto. — *c)* Scherzo con moto moderato. — *d)* Finale.

Cette symphonie tient son titre de ce que le musicien la commença durant l'hiver de 1830-31 qu'il passa dans la péninsule. Mais elle fut terminée à Berlin. Premier mouvement : un thème à 6/8 en la majeur est posé par les violons ; les bois s'en emparent et la deuxième période du motif passe aux basses. Après un développement* qui conduit aux tonalités de si, fa dièze mineur et ré, la réexposition* est faite en la, avec des broderies aux basses. Deuxième mouvement : c'est un lied*, qui se développe logiquement et s'agrémente peu à peu de touches légères, après avoir commencé dans les teintes sombres (hautbois, basson, alto). Troisième mouvement : le Scherzo*, un 3/4 en la majeur, se distingue par un balancement continuel entre les altos et les seconds violons. Le Trio*, en mi, est particulièrement brillant. Quatrième mouvement : c'est une saltarelle* de rythme franc et de sonorité claire, dont l'éclat répond le mieux au titre de l'ouvrage.

Symphonie N° 5, en Ré Mineur (« Symphonie-Réformation »), op. 107 (1830-32).

(2.2.2.3. - 2.2.3.0. - T. - C.) [25] Berlin, 1832.

a) Andante - Allegro con fuoco. — *b)* Allegro vivace. — *c)* Andante - Choral. — *d)* Allegro vivace - Allegro maestoso.

L'Introduction, Andante, est faite d'entrées instrumentales échelonnées. Les violons n'interviennent, avant l'explosion de l'Allegro, que pour chanter deux fois une courte mélodie ascendante que Wagner utilisera pour en faire le leitmotiv* du Graal.

Allegro vivace : les violoncelles chantent avec abondance quelques phrases essentiellement « mendelssohniennes ».

Andante et Choral : le choral* qui suit l'introduction lente (Andante) est celui de Luther : « Eine feste Burg ist unser Gott » qui se présente ici aux bois, auxquels s'ajoutent bientôt les cuivres. C'est l'emploi de ce choral (qu'on retrouve dans l'*Histoire du soldat* de Strawinsky et dans d'autres compositions encore) qui a donné son titre à la 5e Symphonie. A la fin du dernier Allegro, le choral de Luther reparaît en manière de véritable apothéose*.

Le Songe d'une Nuit d'Eté, Ouverture et musique de scène (1826-41).

La musique de scène que Mendelssohn écrivit pour la comédie de Shakespeare comprend 13 numéros (plus l'Ouverture qui est antérieure d'une quinzaine d'années à la Suite), parmi lesquels deux accompagnements de dialogues et deux chœurs.

Ouverture, op. 21 (1826).

(2.2.2.2. - 2.2.0.1. - T. - C.) [12] Stettin, 1827.

Allegro di molto.

Cette ouverture constitue le résumé symphonique de la comédie. On sait que celle-ci est une sorte de fantaisie féerique, qui met en scène Obéron et Titania, le « duc d'Athènes », Thésée, Hippolyte, des elfes, des génies et des personnages burlesques comme Bottom, dont la reine des fées s'éprendra alors qu'il est ridiculisé par une tête d'âne : les violons, divisés, évoquent le monde des esprits ; on entend les fanfares de Thésée et les efforts de Bottom qui, dans une représentation de *Pyrame et Thisbé*, à laquelle il prend part, cherche à imiter le rugissement du lion.

Suite de Concert, op. 61 (1843).

(2.2.2.2. - 2.3.3.1[1]. - T.B. - C.) [27] Potsdam, 2 octobre 1843.

[1] Ophicléide (2 tr dans le Scherzo ; tb et B dans la Marche nuptiale seulement).

a) Scherzo. — *b)* Intermezzo. — *c)* Nocturne. — *d)* Marche nuptiale. — *e)* Danse de gnomes.

Le *Scherzo* est une merveille de grâce et de légèreté ; il sert de prélude aux scènes fantastiques qui se déroulent dans la forêt que hantent lutins, elfes et sylphes. Le solo terminal de la flûte en staccato* est une page célèbre. L'*Intermezzo* accompagne la scène où, égarés dans la forêt d'Athènes, les amants Lysandre et Hermia, Helena et Démétrius se fuient et se poursuivent tour à tour. *Nocturne* : un cor chante sa suave mélodie, tandis que tous les personnages, las des enchantements de la forêt, se sont endormis sous la garde du lutin Puck. Quant à la *Marche nuptiale*, si souvent détachée de la Suite, elle rythme le cortège des noces burlesques de Titania et de Bottom aux oreilles d'âne.

Ouverture de la Grotte de Fingal (« Les Hébrides »), op. 26 (1830-32).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [9] Londres, 14 mai 1832.

C'est en quelque sorte la traduction musicale des impressions ressenties par Mendelssohn au cours d'un voyage qu'il fit pendant l'été de 1829 dans le Nord de l'Ecosse. Une lettre adressée à sa famille durant ce voyage est datée « de l'une

des Hébrides » et contient les premières mesures de l'ouverture. Un des biographes du maître rapporte à ce sujet qu'à son retour à Berlin, ses sœurs lui ayant demandé ce qu'il avait vu de remarquable, il se mit au piano et joua le commencement de ce morceau comme pour leur dire : « Voilà ce que j'ai vu ! »

Ouverture « Mer Calme et Heureuse Traversée », op. 27 (1832).

(3.2.2.3. - 2.3.0.1. - T. - C.) [12].

Voici les deux poèmes de Gœthe dont Mendelssohn s'est inspiré ici :

Mer calme : « Un calme profond règne dans l'eau. La mer repose sans un mouvement et le navigateur s'inquiète de voir autour de lui des surfaces plates. D'aucun côté ne vient le moindre souffle d'air. Le silence est effrayant. Aucune vague ne se meut dans l'immense étendue. »

Heureux voyage : « La nuée se déchire ; le ciel est clair. Eole défait le lien inquiétant. Les vents sifflent, le navigateur se démène. Vite ! vite ! on fend les vagues ! On approche de l'horizon. Déjà la terre est en vue. »

Ouverture « La Belle Mélusine », op. 32 (1833).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [10] Dusseldorf, juillet 1834.

D'un souffle poétique fortement teinté de romantisme, cette ouverture s'inspire des contes de Mélusine, princesse et fée, qui, belle comme son nom mélodieux, passait pour hanter les sombres futaies du Morvan.

Ouverture pour « Athalie », op. 74 (1845).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. H. - C.) [9].

Commandée par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, cette ouverture, destinée à introduire la tragédie de Racine, fut exécutée pour la première fois au Théâtre royal de Charlottenbourg, en décembre 1845, avec grand succès.

Ouverture « Le Retour de l'Etranger », op. 89 (1829).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - C.) [8].

Il s'agit de l'ouverture d'une opérette *Die Heimkehr aus der Fremde*.

Ouverture de « Ruy Blas », op. 95 (1839).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [8].

Destinée à introduire le drame de Victor Hugo, que Mendelssohn n'admirait guère, cette ouverture fut composée en quelque sorte tout à fait en dehors de l'œuvre ; c'est d'ailleurs probablement pourquoi elle lui a survécu !

Concerto pour Violon et Orchestre, en Mi Majeur, op. 64 (1844).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [25] Leipzig, 1845.

a) Allegro molto appassionato. — *b)* Andante. — *c)* Allegretto non troppo - Allegro molto vivace. (Les trois mouvements liés sans interruption.)

Avec ceux de Beethoven et de Brahms, ce concerto, brillant et élégant, est l'un des plus célèbres de la littérature du violon. Il s'est maintenu au répertoire grâce à la fraîcheur de l'Allegro, à la grâce rêveuse de son Andante — une Romance sans paroles transposée dans le style concertant —, à la verve rythmique de son Finale.

C'est le violoniste Ferdinand David qui le créa, au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction de Niels W. Gade.

Olivier MESSIAEN
(1908)

Musicien du groupe « Jeune France », Olivier Messiaen est un élève de Paul Dukas. Organiste à la Trinité, il professe l'harmonie au Conservatoire de Paris. Compositeur audacieux, il puise son inspiration dans le dogme et le symbole. Il a subi la profonde influence de sa mère qui fut connue dans le monde littéraire sous le pseudonyme de Cécile Sauvage. « Il me semble aujourd'hui — écrivait il y a quelques années Olivier Messiaen — que c'est elle qui, par delà la mort, guide ma main ou mon esprit. »

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 362-365.

Les Offrandes Oubliées (1931).

Méditation symphonique pour orchestre.

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. - C.) [7].

a) Presque lent : douloureux, profondément triste. — *b)* Vif : féroce, désespéré, haletant. — *c)* Lent : avec une grande pitié et un grand amour.

Les trois mouvements correspondent à l'argument suivant, indiqué par l'auteur :

1. « Les bras étendus, triste jusqu'à la mort, sur l'arbre de la Croix vous répandez Votre sang. Vous nous aimez, doux Jésus, nous l'avions oublié. »

2. « Poussés par la folie et le dard du serpent, dans une course haletante, effrénée, sans relâche, nous descendions dans le péché comme dans un tombeau. »

3. « Voici la table pure, la source de charité, le banquet du pauvre, voici la Pitié adorable offrant le pain de la Vie et de l'Amour. Vous nous aimez, doux Jésus, nous l'avions oublié. »

Trois Petites Liturgies de la Présence Divine.

(9 voix de femmes à l'unisson, cél, P, Vibraphone *, Ondes Martenot *, maracas *, gong, tamtam - C.) [30].

a) Antienne de la Conversion intérieure. — *b)* Séquence du Verbe. Cantique divin. — *c)* Psalmodie de l'Ubiquité par l'Amour.

La première de ces *Liturgies* offre au début un chant très tendre, accompagné de chants d'oiseaux lointains, pour venir à un milieu plus contrapuntique, d'un grand raffinement polyrythmique et polymodal.

La seconde, « dédiée à Dieu présent en lui-même et se chantant en lui-même sa gloire par son Fils, son Verbe », est une séquence, c'est-à-dire une chanson

d'allure populaire et triomphale, semblable aux chants joyeux des premiers chrétiens. Le chœur y répète constamment le même refrain. Pièce essentiellement mélodique, mouvement vif et point culminant de l'œuvre.

La troisième liturgie est « dédiée à Dieu présent en toutes choses par son Ubiquité et son Immensité ». Le chœur psalmodie et l'orchestre, à son tour, accumule les matériaux divers en une avalanche de sons enchevêtrés, de mouvements d'accords et de rythmes en éventail. Après le début, un milieu plus tendre et plus aimant encore. Reprise très variée du début, puis court rappel du milieu qui conclut dans une note d'extase et de ravissement intérieur.

Méditations sur l'Ascension (1935).

(3.2*.3.3. - 4.3.3.0. - T. B. - C.) [20].

a) Majesté du Christ demandant sa Gloire à son Père. — *b)* Alléluias sereins d'une âme qui désire le Ciel. — *c)* Alléluia sur la Trompette. Alléluia sur la Cymbale. — *d)* Prière du Christ montant vers son Père.

Ces quatre *Méditations symphoniques* sont inspirées par des textes sacrés :

La première, confiée à l'harmonie* seule, porte en exergue cette citation de l'*Evangile selon saint Jean* : « Père, l'heure est venue, glorifie ton Fils, afin que ton Fils te glorifie. » La seconde, écrite pour l'ensemble du complexe instrumental, prend pour texte un fragment de la *Messe de l'Ascension* : « Nous vous supplions, ô Dieu... faites que nous habitions aux cieux en esprit. » La troisième (tutti*) repose sur ces lignes du *Psaume 46* : « Le Seigneur est monté au son de la trompette, nations, frappez toutes des mains, célébrez Dieu par des cris d'allégresse ! » La dernière, écrite pour les cordes seules, paraphrase musicalement la prière sacerdotale du Christ, d'après l'*Evangile selon saint Jean* : « Père, j'ai manifesté ton nom aux hommes... Voilà que je ne suis plus dans le monde, mais eux sont dans le monde, et moi je vais à toi... »

L'atmosphère de ces *Méditations* est empreinte d'une sensualité exaspérée ; le ton est prophétique et la tendance s'avère déclamatoire : c'est, déclare M. Al. Mooser, l'art d'un coloriste volontiers rutilant, rappelant les maîtres verriers du temps jadis.

Darius MILHAUD
(1892)

Né à Aix-en-Provence, le 4 septembre 1892, M. Darius Milhaud a été élève du Conservatoire de Paris (classes de Berthelier pour le violon, de Xavier Leroux pour l'harmonie, de Gédalge et de Widor pour le contrepoint et la composition). En 1915, il fut lauréat du Prix Lapalle avec sa Sonate pour deux violons et piano.

En 1918, on le trouve à Rio-de-Janeiro, attaché à la légation de France. Rentré à Paris, il fait partie du célèbre et tout théorique « Groupe des six ».

Son œuvre, hétéroclite, est déjà considérable. Robustement doué, M. Darius Milhaud taille à la hache des partitions solides dont les plus grandes qualités ne sont certes pas la

finesse et la distinction. Déconcertant à l'extrême, il laisse dans sa production voisiner le meilleur avec le pire et surprend constamment par des hardiesses calculées où entre souvent pas mal d'afféterie.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 131-138 (Gallimard, 1943).

Suite Provençale (1936).

(2.3.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [16].

Cette Suite, formée de 8 morceaux brefs, dont la substance a été partiellement empruntée au folklore méridional, est le meilleur ouvrage musical de M. Darius Milhaud. M. Emile Vuillermoz écrivait les lignes suivantes à son sujet au lendemain de sa création au concert :

« Voici enfin de la musique sincère et spontanée, qui ne sent pas l'effort et qui ne s'alourdit pas de coquetteries suspectes. Ici Darius Milhaud ne torture pas sa plume pour « décaler » ses basses et fêler ses harmonies. Cette Suite a la clarté, la simplicité et l'équilibre de l'*Arlésienne*. Sa *Marche* initiale est un chef-d'œuvre de franchise, de loyauté et de santé. » (Un divertissement* chorégraphique du même nom a été tiré après coup de cette Suite, écrite pour le concert.)

Modeste MOUSSORGSKY
(1839-1881)

Le compositeur russe Moussorgsky embrassa la carrière militaire avant de s'adonner à la musique, qu'il n'étudia d'ailleurs jamais assez sérieusement pour arriver à la maîtrise technique de son art. Il subit l'influence combinée de Dargomyjski, de César Cui et surtout de Balakirew. Retiré assez tôt dans son domaine de Karewno, il mourut jeune, épuisé par les excès.

Son œuvre demeure fruste, mais il était extraordinairement doué. Moussorgsky a écrit de magnifiques mélodies, des opéras — dont l'un au moins, Boris Godounow, est un chef-d'œuvre — et des ouvrages divers qui font à juste titre considérer cet étonnant impressionniste comme un des musiciens les plus originaux de la fin du XIX^e siècle.

Cf. Biographies par : Calvocoressi (Alcan) et V. Fedorow (Laurens) ainsi que R. Godet : « En marge de Boris Godounow ».

Une Nuit sur le Mont-Chauve, Poème symphonique (1867).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [13].

Laissée inachevée par Moussorgsky, cette œuvre a été orchestrée par Rimsky-Korsakow. Elle fut remaniée plusieurs fois avant de nous parvenir dans sa forme actuelle. Le chef d'orchestre américain Léopold Stokowsky l'a pourvue d'une discutable conclusion de son cru.

Tableau fantastique que l'auteur avait primitivement l'intention d'introduire dans son opéra *La Foire de Sorotchinzy*, entre le 2^e et le 3^e acte, ce morceau d'orchestre s'inspire du programme suivant :

« Bruits souterrains de voix surnaturelles. Apparition des esprits des ténèbres, puis du dieu Tchernobog. Glorification du dieu Tchernobog et messe noire. Sabbat. Au plus fort du sabbat sonne au loin la cloche d'une petite église de village qui disperse les esprits des ténèbres. Lever du jour. »

Tableaux d'une Exposition (1874).

(Orchestration de Touchmalow [1], 1886 : 3.3.3.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. P. - C.) [20].
(Orchestration de M. Ravel [2] 1922 : 3.3.3.3. + 1 saxo - 4.3.3.1. - T. B. Cél. 2 H. - C.) [29].
(Arrangement de Walther Gœhr : 2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. H. P. [Cél. O]. - C.) [25].

[1] 8 tableaux seulement.
[2] 11 tableaux.

C'est une suite de diverses pièces où le compositeur a chaque fois essayé d'exprimer musicalement l'impression ressentie à la vue des tableaux (dessins et aquarelles) de son ami Hartmann. Le thème de l'*Introduction*, qu'on retrouve, varié, sous forme d'interludes*, doit figurer la *Promenade* du musicien parmi les travaux exposés, dont voici les sujets :

a) Gnomus : Un nain difforme, aux jambes torses, tente maladroitement de faire de grands pas.

b) Il vecchio castello : Devant un château du moyen âge chante un troubadour (solo de saxophone).

c) Tuileries : Des enfants se disputent, ayant fini de jouer. Dans une allée de jardin, on voit une nuée de gamins et leurs bonnes.

d) Bydlo : Un chariot polonais passe, aux roues énormes, attelé de bœufs (solo de tuba).

e) Ballet des poussins dans leurs coques : Maquette destinée à un ballet, *Trilby*.

f) Samuel Goldenberg et Schmuylé : Opposition des silhouettes de deux Juifs, l'un riche et l'autre pauvre.

g) Limoges. Le marché : Peint la querelle de femmes qui se disputent avec acharnement.

h) Catacombes. Tombeau romain : Hartmann s'y est représenté lui-même, tandis qu'il visite les catacombes à la lueur d'une lanterne.

i) Avec les morts, langage des morts : On lit, au-dessus de l'Andante, dans le manuscrit de Moussorgsky : « L'esprit créateur de Hartmann défunt me mène vers les crânes, les apostrophe. Les crânes s'allument doucement à l'intérieur.

j) La cabane sur des pattes de poule : C'est une horloge en forme de cabane, sise sur des pattes de poule, et où habite la sorcière légendaire Baba-Yaga.

k) La grande porte de Kiew : Le dessin représente une porte d'entrée monumentale, surmontée d'une coupole, dans le style russe ancien.

La Khovantchina, Prélude (1873-1881).

(2.2.2.2. - 4.0.0.0. - H. - C.) [4] Moscou, 1897.

La Khovantchina est le nom par lequel Pierre-le-Grand désignait les luttes civiles qui avaient marqué le début de son règne. Le sujet fut traité par Moussorgsky sous forme de drame musical populaire, jamais entièrement achevé (l'œuvre se joue parfois sous le nom des *Princes Hovantsky*).

Le prélude introduit directement le 1^er acte et le rideau se lève durant son exécution. C'est la description musicale d'un lever du jour à Moscou, sur la Place

Rouge, durant ces temps de troubles. Les premières lueurs de l'aube éclairent le fleuve, puis dorent les clochers qui sonnent les matines. Dans cette atmosphère semblent planer la prière et l'attente.

Alexandre MOSSOLOW
(1900)

Né à Kiew, M. Alexandre Mossolow fut, à Moscou, l'élève de Glière et de Miaskowski. On connaît de lui des œuvres de musique de chambre, une cantate, Le Sphinx, et cet étonnant tableau de la vie des usines qu'est la Fonderie d'acier, qu'on a pu comparer avec le Pacific 231 de M. Honegger.

Cf. « Encyclopédie Thompson », p. 1178.

Fonderie d'Acier (« Musique de Machines »), op. 19 (1929).

(3.3.3.3. - 4[6].3.3.1. - T. B. - C.) [6].

« Jamais, écrit M. R. Dumesnil, la puissance suggestive du rythme n'a été utilisée jusqu'à ce point pour oppresser l'auditeur. Ces machines sont mues par une force implacable. L'orchestre tout entier n'est plus lui-même qu'une immense machine, qu'un formidable instrument de percussion. L'illusion optique s'ajoute à l'illusion acoustique : les archets semblent des bielles. Mais ce n'est pas le chaos sonore ; c'est un tumulte organisé ; on perçoit les pulsations du monstre. »

On remarquera au cours de l'exécution un étonnant effet dramatique et sonore : la brutale polyphonie est soudain traversée par un souffle pathétique et humain : celui du chant des ouvriers au travail, clamé par les cors à l'unisson, que l'auteur demande de placer, debout, à l'avant-scène de l'orchestre.

Wolfgang-Amédée MOZART
(1756-1791)

Wolfgang-Amédée Mozart était le fils d'un musicien estimé, Léopold Mozart, auquel on doit un bon traité de violon. Enfant prodige, il fut promené comme tel à travers l'Europe.

Le jeune Mozart s'assimila avec une souplesse étonnante les procédés des anciens maîtres et écrivit fort tôt ses premières compositions. Quoique décédé très jeune, il n'a pas laissé moins de 626 œuvres. Celles-ci se répartissent dans tous les genres, où partout Mozart excella. C'est le plus génial, le plus inspiré surtout, des compositeurs de tous les temps.

Cf. Biographies de : Wyzewa et Saint-Foix, 5 vol. (Desclée de Brouwer), H. de Curzon (Alcan), C. Bellaigue (Laurens) et A. Kolb (Albin Michel), ainsi que H. de Curzon : « Les Symphonies de Mozart » (Alcan).

Classification de l'œuvre mozartienne

Celle-ci a été entreprise par un amateur consciencieux, le chevalier Ludwig von Köchel, dont le catalogue parut à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel, en 1862. En dépit des erreurs qu'il contient, cet ouvrage fait encore autorité aujourd'hui dans

le monde entier, où l'on désigne communément les œuvres de Mozart par le numéro d'ordre qu'elles portent dans le dit catalogue (*Köchel Verzeichnis*, abréviation K. V., ou simplement K.).

Une seconde édition du catalogue de Köchel, revisé par le comte de Waldensee, parut en 1905 ; les numéros sont restés les mêmes, augmentés parfois de *bis* et de *ter*, tandis que d'autres, relatifs à des œuvres dont l'authenticité fut entre temps démontrée comme erronée, disparurent ou ne demeurèrent (dans les divers Suppléments) qu'à titre indicatif.

La troisième édition, parue en 1937, apporte malheureusement un bouleversement complet de cette numérotation, sur laquelle sont cependant basés depuis longtemps maints travaux. Toutefois, l'ancienne numérotation, la seule dont il puisse pratiquement être tenu compte, y est indiquée entre parenthèses en regard de chaque ouvrage. D'autre part, deux auteurs français, MM. de Wyzewa et Saint-Foix, ayant entrepris en commun une étude détaillée du répertoire mozartien, établirent à cette occasion (en 1912) un classement beaucoup plus exact au point de vue chronologique : c'est le *Nouveau classement*, abréviation N. C. ou W. (Wyzewa), qui figure en complément au deuxième volume de leur grand ouvrage commun « W. A. Mozart » (Desclée de Brouwer, réédition 1936). Toutefois, M. de Saint-Foix, reprenant après la mort de T. de Wyzewa l'étude commune pour la poursuivre jusqu'à son achèvement complet, voulut tenir compte des progrès accomplis par la musicologie mozartienne depuis la publication du Nouveau classement de 1912 et modifia celui-ci de telle façon que les numéros attribués aux œuvres étudiées dans les volumes III à V (exactement à partir du n° 294 du Nouveau classement, *Allegro pour flûte, violon, alto et violoncelle*) ne correspondent plus à ceux qui avaient été fixés dans le catalogue primitif ! C'était compromettre à tout jamais l'adoption possible du N. C. (lequel était déjà utilisé en France, concurremment avec celui de Köchel) et il résulte bien nettement de tout ceci que seul le classement primitif de Köchel peut servir de base sûre. C'est celui que nous utilisons dans cette étude.

L'œuvre mozartienne

Elle comprend (d'après Köchel) : 19 messes, 47 compositions religieuses, 10 cantates, 23 opéras et œuvres de théâtre, 22 sonates pour piano, 45 sonates pour piano et violon, 17 sonates pour orgue, 50 compositions diverses pour piano, 129 compositions pour chant, 58 œuvres de musique de chambre, 49 symphonies, 103 autres compositions pour orchestre, 30 concertos pour piano, 13 pour instruments à archet et 12 pour divers autres instruments ; en tout, 626 compositions.

Il ne peut être question d'analyser ici une œuvre aussi abondante, mais la tâche se simplifie du fait que, malheureusement, une très petite partie seulement de ces ouvrages figure au répertoire habituel des concerts : nous nous bornons donc à citer ici ceux qui sont le plus communément exécutés aujourd'hui.

MESSES

Mozart a composé 19 Messes (y compris le *Requiem*) dont 11 dans le ton d'ut ! La désignation de cette tonalité prête donc facilement à confusion — même si on ajoute celle de l'année de la composition, car il y eut, par exemple, trois Messes

en ut en 1776 ! — On fera donc bien de se conformer exactement au catalogue de Köchel. Au reste, en dehors de Salzbourg et de Vienne, la plupart de ces Messes sont rarement exécutées, et seules les trois ci-dessous ont chez nous accès au concert :

(15e) Messe en Ut Majeur, K. V. 317, dite « Messe du Couronnement » (1779)

pour chœur mixte et 4 solistes (s,a,t,b) avec accompagnement d'orchestre :

(0.2.0.[2]. - 2.2.3.0. - T. O. - C. [pas d'altos].)

(Une partie d'altos et une de flûte rajoutées plus tard paraissent être des adjonctions étrangères.)

C'est une Messe solennelle composée pour la cérémonie du couronnement de la Vierge de l'église de Maria-Plain, près de Salzbourg.

Voir au lexique, page 259, le texte complet de la Messe.

a) Kyrie (Andante maestoso) — chœur, s solo et t solo.
b) Gloria (Allegro con spirito) — chœur et quatuor solo.
c) Credo (Allegro moderato) — chœur et quatuor solo.
d) Sanctus (Andante maestoso — Allegro assai) — chœur.
e) Benedictus (Allegro) — Quatuor solo et chœur.
f) Agnus Dei (Andante sostenuto, Andante con moto et Allegro con spirito) — s solo, t solo, quatuor et chœur.

L'allure générale de cette Messe est enjouée. L'invention mélodique s'y montre inépuisable ; de splendides accents dramatiques parsèment le *Credo*. L'Air de l'*Agnus Dei*, pour soprano solo, débute comme celui de la comtesse dans *Les Noces de Figaro* ; c'est une des perles de la partition.

(17e) Messe en Ut Mineur, K. V. 427, dite « Messe Inachevée en Ut Mineur » (1783)

pour 4 solistes (2 s — ou s et ms — t et b) avec accompagnement d'orchestre (0.2.0.2. - 2.2.4.0. - T. - C. - O.)

Un arrangement d'Al. Schmitt complète cette formation à l'effectif classique.

La *Grande Messe en Ut Mineur*, d'origine votive, fut exécutée pour la première fois à Salzbourg le 25 août 1783. Constance, la femme de Mozart, tenait la partie de premier soprano. L'œuvre tomba ensuite dans un oubli presque complet, jusqu'au moment où un musicographe de Dresde, Aloïs Schmitt, s'avisa de la remettre à jour. Schmitt compléta la partition laissée inachevée par Mozart (Le *Credo* s'arrêtait à l'*Incarnatus* et l'*Agnus Dei* manquait complètement) au moyen d'emprunts à d'autres de ses œuvres religieuses, en particulier à quelques autres de ses messes. En même temps, il renforça l'orchestre par l'adjonction de deux flûtes qui ne figurent pas dans la partition originale. Dans la version Aloïs Schmitt, l'*Agnus Dei* est constitué par la reprise pure et simple de la musique du *Kyrie*. La *Messe en Ut Mineur* n'est connue en France que depuis 1932.

Il existe également de cette œuvre une version liturgique qui en constitue d'ailleurs un véritable massacre musical. Citons encore, à titre indicatif, l'utilisation qu'en fit Mozart lui-même, deux ans plus tard, dans son oratorio *Davidde Penitente* (K. V. 469) où figurent, sur d'autres paroles naturellement, le *Kyrie* et le *Gloria* enrichis de deux airs brillants (nos 6 et 8 de la partition).

Voir au lexique, page 259, le texte complet de la Messe.

a) Kyrie (Andante moderato) — chœur à 4 voix et s solo.
b) Gloria (Allegro vivace) — chœur à 4 voix
Laudamus te (en fa). (Allegro aperto) — ms solo
Gratias (Adagio) — chœur à 4 voix
Domine Deus (Allegro moderato) — duo (s et ms)
Qui tollis (Largo) — double chœur
Quoniam (Allegro) — trio (s, ms et t)
Jesu Christe (Adagio) — (chœur à 4 voix) et Cum Sancto Spiritu (Allegro), fugue.
c) Credo (Allegro moderato) — chœur à 5 voix
Et incarnatus est (Andante) — s solo avec flûte, hautbois et basson
*Crucifixus (Adagio) — chœur à 4 voix
*Et resurrexit (Allegro moderato) — chœur à 4 voix
*Et in Spiritum sanctum (Allegro non troppo) — t et chœur à 4 voix
*Credo in unam sanctam (Allegro maestoso) — chœur à 4 voix
*Et vitam venturi saeculi (Allegro) — chœur à 4 voix.
d) Sanctus (Largo) — double chœur
Hosanna (Allegro comodo) — double chœur
Benedictus (Allegro comodo) — quatuor solo.
*e) *Agnus Dei* (Andante moderato) — chœur à 4 voix et s solo.

(L'astérisque désigne les parties rajoutées par Aloïs Schmitt.)

Requiem, K. V. 626 (1791)

pour 4 solistes (s, a, t et b), chœur mixte et orchestre [1 h. 15] Vienne, 1792.

L'orchestration primitive de Mozart comprenait, outre les cordes : 2 cors de basset (clarinettes alto en fa), 2 bassons, 2 trompettes en ré, 3 trombones et orgue ; dans les exécutions modernes, on fait souvent usage d'une transcription dans la formation classique : 2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. 0. - C.

Tout le monde sait que le *Requiem* de Mozart, resté inachevé, a été parfait par son élève préféré, Franz X. Süssmayer. Des recherches récentes ont prouvé que la part de Süssmayer est à la fois plus étendue et moins importante qu'on ne le supposait jusqu'alors, Mozart ayant pris la peine d'esquisser la plus grande partie de l'œuvre. « Ce qui trahit typiquement la lourde main de Süssmayer, écrit M. B. Paumgartner, c'est une certaine épaisseur de son instrumentation, surtout dans les cordes et les parties de trombones, qui, à l'ancienne mode, se trouvent craintivement liées aux voix du chœur. »

Le *Requiem* est la messe des morts d'après le rite catholique romain. Sa disposition est la suivante :

a) Introïtus : Requiem (avec le verset Te decet hymnus) (s solo) — Adagio — chœur à 4 voix — et Kyrie (Allegro) — chœur à 4 voix.
b) Séquence : Dies irae (texte de Th. de Celano, XIIIe siècle) Allegro assai — chœur à 4 voix
Tuba mirum (Andante) — b et quatuor solo
Rex tremendae (sans indication) — chœur à 4 voix
Recordare *(Id.)* — quatuor solo
Confutatis (Andante) — chœur à 4 voix
Lacrimosa (sans indication) — chœur à 4 voix.

c) Offertorium : Domine Jesu Christe (Andante con moto) — chœur à 4 voix et quatuor solo
Hostias (Andante et Andante con moto) — chœur à 4 voix.

d) Sanctus : (Adagio) — chœur à 4 voix.

e) Benedictus : (Andante) — quatuor solo — et Allegro (chœur à 4 voix).

f) Agnus Dei : (sans indication) — chœur à 4 voix — avec le *Communio* (Lux aeterna) (Adagio) — s solo et chœur à 4 voix.

Voir, page 261, le texte du Requiem et sa traduction française.

Exultate, Jubilate, Motet, K. V. 165 (1773)

pour 1 voix (s), 2 v, a, 2 hob, 2 cors, basse et orgue (0.2.0.0. - 2.0.0.0. - O. - C.) [15] Milan, 1773

a) Air. — *b)* Récitatif et Larghetto. — *c)* Alléluia (Allegro).

Ce motet*, composé par Mozart pour un castrat* fameux qui l'exécuta pour la première fois dans l'église des Théatins à Milan, comprend d'abord un air* sur les paroles : Exultate... (Réjouissez-vous, soyez heureux), puis un récitatif* qui l'enchaîne à un Larghetto en la majeur : Tu, virginum corona (Toi, couronne des vierges...). Enfin, l'œuvre conclut brillamment par un *Alléluia*, particulièrement célèbre.

SYMPHONIES

Köchel dénombre 49 symphonies mozartiennes. M. de Saint-Foix (« Les Symphonies de Mozart ») en compte 68, comprenant dans ce total des ouvertures* et des sérénades* classées à part par l'auteur allemand. Nous nous bornons à l'analyse des 7 symphonies les plus couramment jouées (celles dont l'édition *Philharmonia* a publié la partition format de poche).

(28e) Symphonie, en Do Majeur, K. V. 200 (1773).

(0.2.0.0. - 2.2.0.0. - T. C.) [18].

a) Allegro con spirito. — *b)* Andante. — *c)* Menuetto (Allegretto). — *d)* Presto.

Cette symphonie du jeune maître montre une série d'innovations de style qui font entrevoir l'influence de l'école viennoise. La partition manuscrite n'a pas de timbales. Toutefois l'éditeur André à Francfort possédait jadis une partie de timbales manuscrite qui est aujourd'hui introuvable. Le Menuet semble être l'esquisse du grand menuet de la Symphonie *Jupiter*.

(35e) Symphonie en Ré Majeur, K. V. 385, dite « Symphonie Haffner » (1782).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [17].

a) Allegro con spirito. — *b)* Andante. — *c)* Menuetto. — *d)* Presto.

Cette symphonie fut primitivement écrite comme sérénade* (avec une Marche introductive et un deuxième menuet que Mozart supprima lorsque l'œuvre fut exécutée plus tard comme symphonie pour une fête chez le bourgmestre de

Salzbourg, Siegmund Haffner (dont la fille Elisabeth avait été gratifiée déjà de la *Sérénade Haffner, K. V. 250*, du jeune maître).

La *Symphonie Haffner* montre dans sa forme l'influence de l'école viennoise et surtout celle de Joseph Haydn.

(36e) Symphonie en Do Majeur, K. V. 425, dite « Symphonie de Linz » (1783) dédiée au comte de Thun.

(0.2.0.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [23] Linz, 4 novembre 1783.

a) Adagio - Allegro con spirito. — *b)* Poco Adagio. — *c)* Menuetto. — *d)* Presto.

La *Symphonie de Linz*, ainsi nommée parce qu'elle fut achevée et exécutée pour la première fois dans cette ville le 4 novembre 1783, au cours d'un voyage de Mozart, pourrait être appelée la *Symphonie sans flûtes* ! L'idée générale de l'œuvre et son orchestration visent à un éclat solennel. Elle ouvre la période des grandes symphonies de Mozart. Son Menuet est un des plus célèbres ; on l'a souvent introduit dans *Don Juan* et dans *Les Noces de Figaro*.

(38e) Symphonie en Ré Majeur, K. V. 504, dite « Symphonie de Prague » (1786), (appelée aussi « Symphonie sans Menuet »).

(2.2.0.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [27].

a) Adagio - Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Finale (Presto).

Cette symphonie doit son nom au fait qu'elle fut exécutée pour la première fois le 19 janvier 1787 à Prague, où Mozart s'était rendu à l'occasion des représentations dans cette ville des *Noces de Figaro*. Son grand succès valut à Mozart la commande de *Don Juan*.

L'œuvre, qui comprend un Allegro héroïque, précédé d'une Introduction solennelle et grave, un Andante de sentiment pastoral et un alerte Presto, est une remarquable composition en tous points digne des trois dernières et célèbres symphonies du maître. Elle présente une grande parenté de style avec *Les Noces de Figaro* et *Don Juan*.

(39e) Symphonie en Mi b Majeur, K. V. 543 (1788)

(dite parfois : « Le Chant du Cygne »).

(1.0.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [29].

a) Adagio - Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Menuetto (Allegretto). — *d)* Finale (Allegro).

La première des trois plus importantes symphonies de Mozart a ceci de particulier que les hautbois y font défaut : et quelle variété de coloris cependant ne présente-t-elle pas ! Mozart l'écrivit dans la banlieue de Vienne, presque simultanément avec les symphonies en sol mineur et en ut majeur *(Jupiter)*, toutes trois destinées aux concerts du Carême de l'année suivante.

Après un prélude solennel et grandiose, deux thèmes constituent très classiquement le fond du développement de la première partie. L'Andante utilise trois

motifs. Le Menuet est célèbre par sa grâce mélodique. L'Allegro final est de caractère enjoué autant que brillant.

(40e) Symphonie en Sol Mineur, K. V. 550 (1788).

(1.2.[2].2. - 2.0.0.0. - C.) [24].

a) Allegro moderato. — *b)* Andante. — *c)* Menuetto (Allegro). — *d)* Finale (Allegro assai).

La *Symphonie en sol mineur*, d'un sentiment pathétique suave et nuancé, est certainement dans le genre ce que Mozart a laissé de plus parfait. La rédaction primitive ne comportait pas de clarinettes. Mozart la remania en ajoutant deux de ces instruments, et en changeant la partie des hautbois en divers points : c'est cette deuxième version, beaucoup plus riche en effets de son, qui est généralement exécutée dans les concerts [1].

(41e) Symphonie en Do Majeur, K.V. 551, dite « Symphonie Jupiter » (1788).

(1.2.0.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [28].

a) Allegro vivace. — *b)* Andante cantabile. — *c)* Menuetto (Allegretto). — *d)* Finale (Allegro molto).

Le surnom de *Jupiter*, que rien réellement ne justifie ici et qui prête à des interprétations fâcheuses, fut conféré à cette symphonie par quelque éditeur inconnu, plus imaginatif en tous cas que sensible.

La dernière symphonie de Mozart est pleine de grâce et de noblesse sévère. Sa puissance est étonnante en regard surtout de l'extrême économie des moyens requis. Le Finale qui contient d'importantes parties fuguées est à lui seul un éclatant chef-d'œuvre.

SÉRÉNADES

Sérénade Haffner, K. V. 250 (1776).

([2].2.0.2. - 2.2.0.0. - C.) [52].

Les deux hautbois sont remplacés par deux flûtes dans le second Menuet.

a) (Marche en ré, K. V. 249) - Allegro maestoso. — *b)* Andante. — *c)* Menuet et Trio. — *d)* Rondo (Allegretto). —] *e)* Menuetto galante - Trio. — *f)* Andante. — *g)* Menuetto II - Trios I et II.

La présente sérénade*, dont les parties *b)*, *c)* et *d)* constituent un véritable concerto de violon intercalé, a été composée pour le mariage de la fille du bourgmestre de Salzbourg, Siegmund Haffner, le 22 juillet 1776. C'est une œuvre de grande envergure, une des plus parfaites du genre.

Sérénade « Eine Kleine Nachtmusik », K. V. 525 (en sol majeur) (1787)

pour 2 violons, alto, vcl et contrebasse [14].

a) Allegro. — *b)* Romance (Andante). — *c)* Menuet (Allegretto). — *d)* Rondo (Allegro).

[1] Certains enregistrements phonographiques ont fixé cependant la version primitive (sans clarinettes) : tel celui de M. Richard Strauss (Polydor 69869-72).

Quoique classée parmi les quintettes à cordes, cette œuvre, qu'on a pris l'habitude de jouer avec tout le quatuor de l'orchestre, constitue une véritable sérénade qui appelle l'exécution orchestrale plutôt que solistique. C'est probablement la composition symphonique la plus connue de Mozart.

Nocturne pour Quatre orchestres (Sérénade N° 8), K. V. 286 (1777).

(4 fois : 2 v, alto, basse et 2 cors.)

a) Andante. — *b)* Allegretto grazioso. — *c)* Menuetto.

Mozart a désigné sous le nom d' « échos » les trois orchestres qui répètent, selon un plan invariable, les phrases de plus en plus abrégées du premier. C'est là un genre de plaisanterie musicale qui a été pratiqué très souvent au XVIIIe siècle.

Musique Funèbre Maçonnique, K. V. 477 (1785).

(0.2.1.4[1]. - 2.0.0.0. - C., pas de vcl.) [6].

[1] 3 cors de basset et 1 cfag (les 2 cors de basset les plus hauts et le cfag sont des additions ultérieures).

Cette ode funèbre, écrite à la mémoire de deux « frères », le duc de Mecklenbourg-Strelitz et le prince Esterhazy de Galantha, tous deux membres de la loge de l' « Espérance couronnée », dont Mozart faisait partie à cette époque, est très courte. Après une introduction, vient un chant funèbre plein de résignation, tiré de l'antiphonaire de Cologne. C'est une profession de foi d'une admirable gravité et d'une douce extase.

CONCERTOS

Des très nombreux concertos de Mozart, nous ne retiendrons ici que quelques-uns des plus connus :

a) Concertos de Violon

Les concertos de violon de Mozart, qui datent de l'époque « galante », constituent la partie la plus faible de son œuvre symphonique. Ce sont parfois de singuliers pots pourris, mais, ajoute M. Henri Ghéon, des « pots pourris de génie ».

(3e) Concerto en Sol, K. V. 216 (1775).

([2].2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) (deux flûtes dans l'Adagio) [27].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Rondo (Allegro coupé d'un Andante et d'un Allegretto).

Oeuvre écrite, selon MM. Wyzewa et Saint-Foix, sous l'influence de la musique de violon française d'alors.

(4e) Concerto en Ré, K. V. 218 (1775).

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) [27].

a) Allegro. — *b)* Andante cantabile. — *c)* Rondo (Andante grazioso entremêlé d'Allegro ma non troppo, et avec un intermède Allegretto).

Ce concerto (à ne pas confondre avec le 7e) est surtout développé du côté de la virtuosité.

(5e) Concerto en La, K. V. 219 (1775).

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) [27].

a) Allegro aperto. — *b)* Adagio. — *c)* Tempo di minuetto entrecoupé d'un Allegro.

Ce concerto est dit parfois « Concerto turc », à cause de sa coupe bizarre.

(6e) Concerto en Mi b, K. V. 268 (1785).

(1.2.0.2. - 2.0.0.0. - C.) [26].

a) Allegro moderato. — *b)* Un poco Adagio. — *c)* Rondo (Allegretto).

C'est le dernier concerto que Mozart écrivit pour le violon. M. de Saint-Foix a pu fixer, d'une façon certaine, sa composition en l'an 1785.

(7e) Concerto en Ré, K. V. 271 *a* (1777).

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) [35].

a) Allegro maestoso. — *b)* Andante. — *c)* Rondo (Allegro).

Ce concerto demeura longtemps inconnu (et méconnu) ; ce ne fut d'ailleurs qu'assez récemment que la paternité put en être attribuée d'une façon sûre à Mozart. Il est fortement suspect d'un remaniement ultérieur à 1777.

(8e) Concerto en Ré, dit « Concerto Adélaïde ». (Ne figure pas au catalogue de Köchel) (1766).

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) [26].

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Allegro.

Dédié à Mme Adélaïde, le 26 mai 1766, ce concerto a dû être écrit par Mozart à l'âge de 10 ans, lors de son premier voyage en France. On l'exécute fréquemment aujourd'hui, surtout à cause de son bel Adagio.

Symphonie Concertante, K. V. 364, pour violon et alto (1789).

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C., pas de vcl) [31].

a) Allegro maestoso. — *b)* Andante. — *c)* Presto.

Le genre de la symphonie concertante se distingue de celui du concerto par une moindre ampleur donnée à l'exécution solistique ; ici, le violon et l'alto se bornent à échanger un long dialogue sur un soutien orchestral d'une importance qui le distingue toutefois du simple accompagnement. Trois mouvements se succèdent : l'Allegro maestoso en mi bémol repose sur deux thèmes, l'un présenté par l'ensemble, auquel répond le violon solo ; l'autre par le violon solo, puis par l'alto. Les deux instruments interviennent tour à tour et s'unissent pour un large développement* qui aboutit à une cadence* en duo. L'Andante, en ut mineur, est une sorte d'élégie* plaintive et mélancolique, d'une tristesse qu'accentue encore l'emploi des

sourdines*. Le Finale est un Rondo* (presto à 2 temps) qui ramène la tonalité du début. D'une allure très vive, il s'oppose par sa gaîté au morceau précédent.

b) Concertos de Piano

(9e) Concerto en Mi b Majeur, K. V. 271 (1777)

dit « Concerto pour Mlle Jeunhomme », parce qu'écrit pour la pianiste française de ce nom qui fit un voyage à Salzbourg en 1776.

(0.2.0.0. - 2.0.0.0. - C.) [31].

a) Allegro. — *b)* Andantino. — *c)* Rondo (Presto).

Les deux premiers morceaux sont de caractère dramatique. Quant au Rondo, tout débordant de gaîté spirituelle, Mozart l'a allongé en y intercalant un intermède sous la forme d'un menuet en la bémol, accompagné de deux variations*, sans doute écrit pour permettre à l'interprète de déployer sa virtuosité dans le genre gracieux et chantant.

(20e) Concerto en Ré Mineur, K. V. 466 (1785).

(1.2.0.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [31].

a) Allegro. — *b)* Romance. — *c)* Allegro assai.

Ce concerto, de caractère intensément dramatique, fut joué par Mozart le 11 février 1785 à la salle de la Mehlgrube à Vienne, où le musicien avait arrangé des concerts d'abonnement.

(23e) Concerto en La Majeur, K. V. 488 (1786).

(1.0.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [21].

a) Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Presto.

C'est, dit M. Henri Ghéon, « un très beau concerto, dont l'Andante est un chef-d'œuvre ».

(24e) Concerto en Ut Mineur, K. V. 491 (1786).

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [30].

a) Allegro maestoso. — *b)* Andante. — *c)* Allegro vivace assai.

Ce concerto est un témoignage particulièrement frappant de la haute portée expressive qu'avait atteint en 1786 l'art de Mozart, à l'époque de ses dernières productions.

(26e) Concerto en Ré Majeur, dit « Du Couronnement », K. V. 537 (1788).

(1.2.0.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [33].

a) Allegro. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegretto.

Ce concerto est dit « du Couronnement », parce qu'il fut joué par Mozart aux fêtes du couronnement de Léopold II, à Francfort. Il fut édité par les Anglais à l'occasion des fêtes du couronnement du roi George VI.

(27e) Concerto en Si b Majeur, K. V. 595 (1791).

(1.2.0.2. - 2.0.0.0. - C.) [25].

a) Allegro. — *b)* Larghetto. — *c)* Allegro.

C'est le dernier concerto de piano de Mozart, terminé l'année même de sa mort. Très belle œuvre où rien ne transparaît des tristesses de la vie du musicien. L'abbé de Préneuf dira en l'écoutant : « Cette musique d'une harmonie si belle et d'une inspiration si élevée, d'une pureté et d'un accent à la fois triste et doux, me faisait oublier mes misères passées et celles que me réservait peut-être l'avenir... »

OUVERTURES

Idoménée, K. V. 366 (1781).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [5].

La préface du premier grand drame musical de Mozart est en un seul morceau (Allegro), de caractère avant tout héroïque. L'atmosphère initiale est celle d'un déploiement martial, assombri bientôt par de lourds nuages qui font pressentir les événements d'où naîtra la tragédie.

L'Enlèvement au Sérail, K. V. 384 (1782).

(1*.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. B. - C.) [6].

Introduisant une « turquerie » à la mode du XVIIIe siècle (« drame larmoyant et première opérette viennoise », a-t-on pu dire), cette ouverture fait un usage pittoresque de la batterie (grosse caisse, timbales et cymbales) qui, avec la flûte piccolo, constituait l'attirail traditionnel de la « musique turque ». C'est un rapide Presto, interrompu par un Andante, destiné à exprimer le poétique amour qui gonflera le cœur du chevalier Belmonte, pour la belle Constance à lui ravie par le méchant Sélim.

Les Noces de Figaro, K. V. 492 (1786).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [8].

Cette ouverture en un seul mouvement rapide se présente initialement comme un murmure des cordes et du basson, qui va s'amplifiant et se combinant à deux autres sujets* ; sans offrir un seul thème de la pièce, elle met très suffisamment l'auditeur au courant de tout l'emportement qui s'emparera des personnages durant la « folle journée » et « répand dans l'air, telle la mousse de champagne, le pétillement de la joie ».

Don Juan, K. V. 527 (1787).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [8].

Introduction au célèbre drame lyrique de Mozart (« Opera giocoso »), l'Ouverture de *Don Juan* commence par de grands accords solennels auxquels s'enchaînent aussitôt un élément rythmique fortement scandé, coupé par des appels de bois et

de cuivres, et une sorte de gémissement lugubre. Puis c'est une irruption brillante et légère, dans un mouvement emporté, d'un développement rigoureux, jusqu'à la conclusion lentement amenée.

En réalité, il existe deux versions conclusives de l'ouverture de *Don Juan* au concert : l'une, simple ritournelle, œuvre d'un quelconque arrangeur, l'autre, beaucoup moins connue, qui est de la main de Mozart, achevant brillamment à l'unisson, avec un coup de timbale à la fin.

Cosi Fan Tutte, K. V. 588 (1790).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [5].

Cette page, qui introduit le plus fignolé, le plus achevé peut-être en son genre, des opéras de Mozart, consiste en un Andante (solo de hautbois introductif) et un Allegro, dont le motif principal est fait de l'enchaînement successif (aux instruments à vent) de ses fragments.

La Flute Enchantée, K. V. 620 (1791).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [6].

Le frontispice de la mystérieuse et tendre féerie mozartienne combine très adroitement les formes de la sonate* et de la fugue*. Le thème de cette dernière est d'ailleurs emprunté à une Sonatine de Clementi. L'introduction solennelle, dont la triple sonnerie se répète à la fin de l'exposition*, fait sans nul doute allusion à un rite maçonnique.

M. Henri Ghéon désigne cette ouverture comme « le plus hardi des chefs-d'œuvre de Mozart, celui qui allie le plus de science au plus de prescience, le plus de pureté au plus de nouveauté... La beauté des accords, la répartition des timbres, un glissement de la modulation déjà wagnérien mais qui se garde d'insister, qui se contente d'entr'ouvrir la porte aux rêves, la plénitude allègre et comme spirituelle de ce fugato radieux qui transfigure le sujet de Clementi et le porte à une hauteur qu'aucun musicien jamais n'a dépassée, ni atteinte peut-être, les pauses solennelles, les reprises familières... c'est à se demander parfois si tout l'art musical dans son essence même n'est pas inclus dans ce prodigieux morceau, de l'archaïsme le plus rigoureux à la subtilité la plus moderne, de Jean-Sébastien Bach à Claude Debussy... »

Otto NICOLAÏ
(1810-1849)

Né à Königsberg en Prusse orientale, successivement chanteur à la « Singakademie » de Berlin, organiste à Rome, chef d'orchestre de Vienne, en Italie et à Berlin, l'Allemand Nicolaï s'est révélé un compositeur aimable, particulièrement bien doué pour l'opéra gai. Le dernier de ses cinq ouvrages scéniques, Les Joyeuses Commères de Windsor, le plus célèbre aussi, figure encore aujourd'hui au répertoire, en dépit de la redoutable concurrence du Falstaff de Verdi qui traite le même sujet.

« Les Joyeuses Commères de Windsor », Ouverture (1849).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [8] Berlin, 1849.

a) Andantino moderato. — *b)* Allegro vivace.

Cette œuvre, pleine de charme et brillamment instrumentée, figure fréquemment aux programmes de concert. Elle est écrite en forme de sonate*, avec introduction lente, et utilise essentiellement des motifs du dernier tableau de l'opéra (nos 12, 13, 14 et 16 de la partition) où se déroule la fantasmagorie que montent nuitamment les « joyeuses commères » et leurs complices pour berner et confondre le gros et infatué Falstaff.

Le motif de l'Introduction est celui qui accompagne le lever de la lune sur le parc de Windsor endormi ; puis vient celui des kobolds (petits groupes de cinq notes brèves) ; ensuite celui des elfes ; enfin une ritournelle tirée du chœur final de l'opéra.

Jean PIERLUIGI, dit PALESTRINA
(1525-1594)

Le plus illustre compositeur du XVIe siècle italien naquit de parents pauvres et fit vraisemblablement ses premiers pas dans la vie musicale comme enfant de chœur. En 1540, il se rendit à Rome, où le pape Jules III lui confia la direction de la Chapelle Giulia. Sa glorieuse existence fut hérissée de difficultés et de luttes. Palestrina est essentiellement un compositeur religieux, qui a donné son nom à un style de polyphonie* vocale privé de tout accompagnement instrumental, qu'il porta à un degré de perfection inconnu auparavant.

Cf. Biographies par : M. Brenet (Alcan) et F. Raugel (Laurens).

Messe du Pape Marcel (1595)

pour six voix mixtes « a capella » * (s, a, 2 t, 2 b) ; le Benedictus exclut les deux basses, le 2e Agnus est écrit à sept parties (2 s, 2 a, t, 2 b) [45].

a) Kyrie. — *b)* Gloria. — *c)* Sanctus. — *d)* Benedictus. — *e)* Agnus Dei.

Voir dans le lexique, page 259 de l'ouvrage, le texte complet de la Messe et sa traduction française.

Troisième d'une série que Palestrina composa pour les solennités qui accompagnèrent et suivirent la réunion du Concile de Trente, la *Messe du Pape Marcel* est la plus remarquable des 92 Messes palestriniennes qui sont parvenues jusqu'à nous. Elle reçut le nom sous lequel elle est connue aujourd'hui en témoignage de reconnaissance envers le cardinal Marcello Serrino, devenu le pape Marcel II.

Cette Messe est entièrement construite — selon une habitude fréquente, mais que proscrivit sévèrement le Concile de Trente — sur le thème* profane de l'« Homme armé », lequel servit encore deux fois à Palestrina pour la composition d'une Messe. Elle s'imposa cependant d'emblée par son caractère profondément religieux et mystique et fut donnée en modèle aux compositeurs de musique d'église. L'histoire légendaire de la composition de la *Messe du Pape Marcel* fait le sujet de l'opéra *Palestrina* de Hans Pfitzner.

Jean-Baptiste PERGOLÈSE
(1710-1736)

Ce remarquable représentant de l'Ecole napolitaine avait été l'élève de Greco Durante et Feo au Conservatoire « dei Poveri di Gesu » à Naples. Compositeur précoce et fécond, il est surtout connu par son petit opéra-bouffe — chef-d'oeuvre des intermezzi* italiens — « La Servante maîtresse » qui figure encore aujourd'hui au répertoire. Mais il a laissé encore un admirable « Stabat mater ».

Cf. Nicola d'Arenzio : « Dell'opera comica dalle origini a G. B. Pergolesi » (1887).

Concertini, pour cordes et basse continue (1732-33).

« Ces concertini ont ceci de particulier, note M. E. Ansermet, que leur écriture à six voix (quatre parties de violons, une de violetta — ou alto — et une de basse, avec la basse continue* — dont le chiffrage semble souvent douteux —) leur confère une expansion mélodique moins formelle, plus libre et plus fraîche que la forme traditionnelle du concerto grosso*. C'est précisément cette écriture « chorale » qui nous a paru justifier une transcription pour un ensemble de cordes qui maintienne la proportion et l'intégralité des parties. »

No 1, en sol majeur : a) Grave (Sostenuto e espressivo). — *b)* Grave (Staccato). — *c)* Allegro.

No 2, en sol majeur : a) Largo. — *b)* A cappella (non presto). — *c)* Andante (Largo affettuoso). — *d)* Allegro.

No 3, en la majeur (arrangé pour orchestre à cordes et orgue ad libitum par E. Ansermet) : *a)* Grave (assai sostenuto) - Presto : Canone di Palestrina (a cappella). — *b)* Andante. — *c)* Vivace.

No 4, en fa mineur : a) Largo. — *b)* A cappella (Presto). — *c)* A tempo comodo (con sordina) - Tempo giusto.

No 5, en mi b majeur : a) Affettuoso. — *b)* Presto. — *c)* Largo. — *d)* Vivace.

No 6, en si b majeur : a) Andante. — *b)* Presto (a cappella). — *c)* Adagio affettuoso. — *d)* Allegro moderato.

Stabat Mater (1736)

pour soprano et alto, chœur de femmes, quatuor d'archets et orgue [40].

Ce testament musical de Pergolèse, qui révèle l'angoisse de son âme torturée par la crainte de sa mort prochaine et par un amour sans espoir, fut son dernier ouvrage.

Le texte du Stabat mater *(Stabat mater dolorosa...)* est l'œuvre du moine ombrien Jacopone da Todi, mort en 1306. Il a été traité notamment déjà par Palestrina.

GABRIEL PIERNÉ
(1863-1937)

Né à Metz, où son père enseignait la musique, Gabriel Pierné vint à Paris dès l'âge de 7 ans. Il y fréquenta le conservatoire, où il obtint le premier prix d'orgue en même temps que le Grand-Prix de Rome*. C'est lui qui succéda à César Franck comme organiste de Sainte-Clotilde, puis à Edouard Colonne au pupitre de l'orchestre de son association.

Ce fut un compositeur fécond qui a laissé de nombreux ouvrages dans tous les genres.

Cf. Landormy : « La musique francaise après Debussy », p. 209-214 (Gallimard, 1943).

LA CROISADE DES ENFANTS (1902).

Légende musicale en quatre parties, adaptée au poème de Marcel Schwob, pour solistes, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre.

(3.3.3.3[1]. - 4.3.3.0. - T. B. 2 [2] H. - C[2].) [1 h. 45].

[1] Y compris sarrussophone.
[2] Au moins 64 archets.

a) Le Départ. — *b)* La Route. — *c)* La Mer Méditerranée. — *d)* Le Sauveur dans la tempête.

La *Croisade des enfants* est une vaste composition qui fut couronnée par la Ville de Paris. « L'œuvre entière, écrit M. Pierre Laclau, baigne dans un parfum de naïve poésie. L'action se situe à l'aurore du moyen âge. Dans la première partie, deux personnages puérils, Allys et Alain, retiennent surtout l'attention. En 1212 dans les Flandres et en Allemagne, tous les enfants ont été réveillés la nuit par des voix mystérieuses qui leur enjoignent d'aller en Terre Sainte. C'est en vain que leurs parents essaient de les raisonner et de les retenir. Parmi eux se trouvent la petite Allys qui conduit par la main le petit Alain, aveugle.

Le second tableau évoque la cohorte des jeunes pèlerins.

La troisième partie voit les jeunes pèlerins arriver au bord de la mer, près de Gênes. La population s'inquiète de leur équipée et les échevins font préparer des nefs qui, poussées par une brise favorable, les emportent, le soir venu, vers Jérusalem.

La quatrième partie évoque une furieuse tempête qui, en dépit des efforts et des prières des mariniers, engloutit les nefs au milieu des ténèbres. Mais des cieux tombent les paroles divines : « Laissez venir à moi les petits enfants ».

IMPRESSIONS DE MUSIC-HALL, op. 47 (1927).

Suite tirée du ballet du même nom.

(2.2.2.2. - 3.3.3.0. - T. B. H. - C.) [20].

(Il existe de cette Suite une version pour violon et piano arrangée par S. Duskhin.)

a) Introduction (« Rideau »). — *b)* Chorus girls. — *c)* Excentrique (Little Tich). — *d)* Numéro espagnol. — *e)* Clowns musicaux (Les Fratellini).

Cette Suite met en scène quelques numéros de music-hall : *Chorus girls*, les danseuses évoluent sur deux thèmes, l'un calme, l'autre plus animé, qui se développe de façon toute classique et aboutit au retour du premier motif fragmenté. La couleur propre au milieu est évoquée par l'orchestration. L'*Excentrique* est Little Tich : après un court prélude vient une marche burlesque, elle-même suivie d'une danse comique s'opposant l'une à l'autre. Le *Numéro espagnol* qui suit est un 3/8 au mouvement et au mélisme caractéristiques du folklore ibérique. L'épisode des *Clowns musicaux* est le plus développé ; il retrace le numéro des Fratellini, avec leurs habituelles plaisanteries. La conclusion est un Allegro giocoso avec retour au premier thème du n° 1.

CYDALISE ET LE CHÈVRE-PIED (1923).

Suites N[os] 1 et 2, tirées du ballet du même nom (6.4.5.4. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. 2 H. P. - C.) [20 et 15].

La trame du ballet, spirituelle et légère, est due à la plume de Flers et Caillavet : Une fille d'opéra, Cydalise, mandée à Versailles avec ses compagnes pour danser un divertissement devant le roi, suit la route forestière. Styrax, un petit faune, ayant rencontré par hasard la troupe à un détour du chemin, s'est blotti dans son émoi parmi les costumes de théâtre qui encombrent le carosse de la danseuse. Il parvient ainsi à la cour et assiste au spectacle. La beauté de Cydalise le trouble. Il la rejoint dans son appartement, et la belle est sur le point de lui céder quand dryades et satyres font irruption chez elle et viennent lui ravir le coquebin.

La *Suite N°1*, tout entière extraite du premier acte, comprend les morceaux suivants :

a) L'école des Aegipans. — *b)* La leçon de flûte de Pan. — *c)* Marche des élèves-nymphes. — *d)* Leçon de danse. — *e)* Final.

ILDEBRANDO PIZZETTI
(1880)

Né à Parme, Ildebrando Pizzetti reçut ses premières leçons musicales de son père qui était professeur de piano. Puis il fut successivement élève du conservatoire, chef d'orchestre de l'Opéra, professeur de contrepoint dans sa ville natale, directeur de l'Institut musical de Florence, puis du conservatoire de Milan.

C'est par nature un compositeur de théâtre (Fedora, Debora, La Pisanelle, Fra Gherardo) auquel on se plaît à reconnaître de solides qualités dramatiques. Sa musique de chambre et ses compositions symphoniques ne sont pas moins intéressantes.

Cf. Notice de Guido Gatti dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 1415-1418.

CONCERTO DELL' ESTATE (1928).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. gB. Cél. 2 H. P. - C.) [30] New-York, 1929.

a) Mattutino. — *b)* Notturno. — *c)* Gagliarda et Finale.

Ce sont de libres impressions, sans caractère nettement descriptif. La première partie, dans laquelle on distingue quatre thèmes, évoque l'aube du jour. La deuxième est une cantilène très caractéristique, que les voix de l'orchestre enflent jusqu'au

pathétique. Dans la dernière partie, on remarque d'abord un alerte motif à 3 temps (cordes, puis bois), ensuite un deuxième thème qu'expose le hautbois. Une chanson précède le retour des thèmes initiaux.

Intermezzi de la « Pisanella » (1913).

Suite extraite de la musique composée pour le drame de G. d'Annunzio.

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. B. Cél. 2 H. P. - C.) [25] Paris, 1913.

a) Dans le palais du Roi latin de Cypre. — *b)* Sur le Quai du port de Famagouste. — *c)* Le Château de la Reine sans merci. — *d)* La Danse basse de l'Epervier. — *e)* La Danse de l'Amour et de la Mort parfumée.

Ecrit pour la Duse, le drame de la *Pisanella* fut représenté en 1913 au Théâtre du Châtelet à Paris. La musique qui l'accompagne recherche à la fois la sobriété et l'acuité de l'expression, avec cet éclectisme de style qui caractérise les opéras de Pizzetti et fait de lui une sorte de Paul Dukas italien. La première pièce présente le caractère d'une introduction, la seconde est pittoresque ; la quatrième comprend essentiellement un récit des cordes, entrecoupé de cadences* ; la dernière est de forme récitative, assez peu dansante en dépit de son titre.

Francis POULENC
(1899)

Ce debussyste gracieux et délicat fut rattaché par hasard au « Groupe des Six »[1], dont les membres n'avaient d'autre point commun que d'appartenir à la même génération de musiciens français.

Poulenc a écrit d'élégants ouvrages, comme les « Mouvements perpétuels », le ballet des « Biches » ou le « Concert champêtre ».

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 158-165 (Gallimard, 1943).

Concert Champêtre, pour clavecin et orchestre (1928).

(2.2.2.2. - 4.2.1.1. - 3 T. Cv[1] - C.) [25].

[1] Ou piano solo.

a) Allegro molto. — *b)* Andante. — *c)* Finale.

Le *Concert champêtre* a été écrit en collaboration très étroite avec Wanda Landowska, dont les suggestions concernant les ressources sonores et expressives du clavecin ont inspiré l'auteur. Poulenc, amoureux de la campagne, des paysages de Poussin, y évoque la nature avec tout ce qui frémit et vibre en elle.

Le premier mouvement débute par une Introduction dans le goût du style pompeux du XVIII[e] siècle français. Cette partie est construite sur une idée qui subit maints développements.

[1] Germaine Tailleferre, Georges Auric, Louis Duret, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger.

Une cadence* liturgique précède la réexposition du premier thème.

L'Andante est une sicilienne* dont la cadence, sous forme d'un récitatif*, met en suspens la suavité du thème principal.

Le Finale est un allegro joyeux, dans le caractère d'une danse champêtre. Le second thème, martial, a une allure tragique. L'exposition, entrecoupée dans le développement du thème final, arrive à une pause avec le rappel du thème de l'introduction du premier mouvement.

Dans la conclusion, le clavecin expose le thème que reprend tout l'orchestre. Evocation de la fin du jour. Le thème initial réapparaît cette fois-ci au clavecin, adouci par les registres flûtés. La nuit tombe...

Aubade, Concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments (1929).

(2.2.2.2. - 2.1.0.0. - 3 T. P. - C [= 2 a, 2 vcl, 2 cb.]) [21].

Ce ballet (dont l'instrumentation réduite convient à une exécution « de chambre » telle qu'elle fut originalement donnée) repose sur l'argument suivant : « Diane, surprise au bain par Actéon, le métamorphose en cerf pour le punir de son audace et, l'ayant blessé en plein cœur, le fait poursuivre au fond des bois par ses compagnes changées en chiens. Quelques instants troublée par cette humaine aventure, la chaste déesse se ressaisit et, dissipant d'un geste sa tristesse, reprend, altière et insensible, sa course à travers la forêt. »

Serge PROKOFIEFF
(1891)

Né à Saint-Pétersbourg, le Russe Serge Prokofieff fut élève de Rimsky-Korsakow, de Liadow et de Tchérepnine. Il obtint en 1914 le Prix Rubinstein en exécutant son premier Concerto de piano, op. 10.

Prokofieff a écrit plusieurs opéras, des œuvres symphoniques, de la musique de ballet et de remarquables mélodies, d'un art très direct et objectif.

Cf. Biographie par Nestrev (Ed. du Chêne, Paris, 1945) ; notice par N. Slonimsky dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 2283-2288.

Symphonie Classique en Ré Majeur, op. 25 (1917).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [13] Pétrograde, 21 avril 1918.

a) Allegro. — *b)* Larghetto. — *c)* Gavotte (Non troppo allegro). — *d)* Finale (Molto vivace).

L'œuvre est conçue dans la forme traditionnelle. Le premier Allegro à 4 temps est bâti sur deux thèmes exposés par les premiers violons, le second avec adjonction de bassons. Un brève Coda* succède à une récapitulation des motifs, en ut

majeur. Le Larghetto en la est également à 4 temps. C'est une suite de variations* sur une mélodie proposée par les premiers violons. Vient ensuite une Gavotte* en ré majeur avec un Trio dans le ton de la sous-dominante*. La même tonalité est celle du Finale, Molto vivace.

Suite de « l'Amour des Trois Oranges », op. 33 bis (1919).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [35].

a) Les Ridicules. — *b)* Le magicien Tchelio et Fata Morgana jouent aux cartes. — *c)* Marche. — *d)* Scherzo. — *e)* Le prince et la princesse. — *f)* La fuite.

L'*Amour des trois oranges* est un opéra-bouffe* écrit pour la « Chicago Opera Association » par laquelle il fut créé le 30 décembre 1921. Le sujet en a été tiré, par le compositeur lui-même, d'un conte italien du XII^e^ siècle :

Un royaume imaginaire est gouverné par un prince qui ne peut pas rire, victime qu'il est d'un ensorcellement. A peine a-t-il échappé à cette disgrâce que lui advient une nouvelle mésaventure. Il tombe amoureux de trois oranges qu'il n'arrive à réunir qu'après maintes péripéties. Lorsqu'il les possède enfin et qu'il les ouvre, il trouve dans chacune d'elles une charmante princesse. Il les épousera toutes trois, non sans avoir dû, au préalable, surmonter de nombreuses difficultés.

La *Marche* [1½] est particulièrement célèbre.

Suite tirée du Ballet « Le Fils Prodigue », op. 48 bis (1928).

(3.3.3.3. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [35] Paris, 20 mai 1929.

a) Adagio - Allegretto - Presto - Andantino espressivo. — *b)* Allegro fastoso. — *c)* Presto (solo de 3 clarinettes). — *d)* Andante assai. — *e)* Andante pomposo. — *f)* Allegro espressivo.

Le ballet du *Fils prodigue* fut la dernière création de Diaghilew, auquel l'ouvrage est dédié. Certains motifs ont servi à la *Quatrième Symphonie* où ils ont été plus développés. La *Suite* est faite de ce qui n'est pas entré dans la symphonie.

Concerto pour Piano N° 3, en Ut Majeur, op. 26 (1921).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [26] Chicago, 16 décembre 1921.

a) Andante - Allegro. — *b)* Tema con variazioni. — *c)* Allegro non troppo.

Maints passages de ce concerto, notamment dans le milieu du premier mouvement, montrent en Prokofieff le contrepointiste né. Sans être esclave d'aucun procédé conventionnel, il trouve moyen de conserver à sa musique le sentiment d'une tonalité souple et élargie.

Roméo et Juliette, op. 64 (1935).

Ballet d'après la tragédie de Shakespeare.

(3.3.3 [+ Saxo t].3. - 4.3[1].3.1. - T. gB. H. P. Cl. - C[2]) Moscou, 24 novembre 1936.

[1] Dont 1 cp.
[2] Dans la 2^e^ Suite, viole d'amour* ad libitum (ou alto solo).

Suite N° 1. [27] Moscou, 1936.

a) Danse populaire. — *b)* Scène. — *c)* Madrigal. — *d)* Menuet (Arrivée des hôtes). — *e)* Masques (Roméo et Juliette masqués). — *f)* Roméo et Juliette (Scène du balcon). — *g)* Mort de Tybalt.

Suite N° 2. [30] Léningrad, 1937.

a) Les Montaigus et les Capulets. — *b)* Juliette, la jeune fille. — *c)* Frère Laurent. — *d)* Danse des cinq couples. — *e)* Roméo et Juliette avant le départ de Roméo (Juliette se résout à boire le somnifère). — *f)* Danse des jeunes filles. — *g)* Le tombeau.

Pierre et le Loup, op. 67 (1936).

Poème symphonique pour enfants.

(1.1.1.1. - 3.1.1.1. - T. B. - C.) [23] Moscou, 2 mai 1936.

Voici comment Alain Messiaen résume et commente l'argument de ce poème symphonique où chaque personnage est caractérisé par un instrument : « Petit-Pierre est mélodieux comme un quintette aux yeux bleus. L'oiseau-flûte, la cane-hautbois suivent ses intrépides ébats. Le grand-père crie : « Arrêtez ! », basson prudent. Une dissonance annonce le loup qui s'élance : chat perché, coin-coin avalé. Mais la flûte aux ailes légères voltige autour de la colère du cor, oreilles exaspérées.

» Petit-Pierre, jamais lassé, enlace au lasso l'affamé. Marche allègre dans la forêt des chasseurs chargés de timbales et de rythmes : fusils à balles. Mais l'enfant soupire : « Arrêtez ! nous allons le loup emmener au jardin zoologique ». Cortège de pure musique où flûte-oiseau, char-clarinette, coin-coin de la cane-hautbois au fond du ventre de la bête, basson-vieillard, et harmonie des chasseurs s'en donnent à cœur-joie pour célébrer la capture-procession de l'exilé de la Création. »

Henry PURCELL
(1658-1695)

Fils d'un musicien de la chapelle* de Charles II, Henry Purcell, le plus authentique des compositeurs anglais, est né à Londres en 1658. Successivement enfant de chœur, puis organiste de l'abbaye de Westminster, il acquit rapidement une grande réputation comme compositeur, laquelle s'est maintenue jusqu'à nos jours. C'est lui qui créa l'opéra national anglais avec Didon et Enée.

Cf. Biographies par : G. Dupré (Alcan) et Denis Arundell (Oxford, 1927). Notice de H. Grace dans l'« Encyclopédie Thompson », p. 1468-75.

The Fairy Queen (La Reine des Fées), Suite pour orchestre à cordes (1692).

[13].

a) Prélude. — *b)* Rondo. — *c)* Hornpipe. — *d)* Air. — *e)* Hornpipe. — *f)* Danse des fées. — *g)* Prélude. — *h)* Chacone.

Cette Suite* fut composée pour un arrangement anonyme du *Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare. Il en existe une transcription du Dr Hermann Scherchen pour 2 hob, 2 tr, timbales et cordes, sous le titre « Suite de concert » [10].

Henri RABAUD
(1873)

Prix de Rome * en 1894, longtemps directeur du conservatoire de Paris, Henri Rabaud est un musicien français d'une grande distinction de pensée, soutenue par une parfaite et naturelle élégance d'écriture. Au théâtre, son opéra Marouf savetier du Caire, est une des œuvres les mieux venues de toute la production lyrique légère de son époque. La Procession nocturne, partout jouée à l'étranger, n'est pas moins célèbre.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 228-231 (Gallimard, 1943).

La Procession Nocturne, Poème symphonique (1899).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [16] Paris, C. C., 1899.

Le sujet de l'ouvrage est emprunté à un épisode du *Faust* de Lenau : Faust, chevauchant dans la forêt, entend venir une procession et se cache pour la voir passer ; ce sont des enfants qui s'avancent en chantant. Et Faust, resté seul dans les ténèbres, verse des larmes amères et brûlantes...

Le thème mélancolique exposé dès le début est celui de Faust ; un second, de caractère liturgique, s'y oppose ensuite : c'est celui de la Procession. Un grand crescendo, suivi d'un decrescendo, suggère l'idée du rapprochement et de l'éloignement successifs de la procession.

Deuxième Symphonie, en Mi Mineur (1899).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [38] Paris, 1899.

a) Allegro moderato. — *b)* Andante. — *c)* Scherzo (Allegro vivace). — *d)* Finale (Allegro).

Classiquement divisée en quatre morceaux, cette symphonie est développée de façon assez libre et son ordonnance répond peut-être à un plan littéraire ou dramatique que l'auteur n'a d'ailleurs point indiqué. Le premier Allegro est sombre, tragique, violent ; son thème principal est lancé dès le début par tout l'orchestre. Dans l'Andante, un grave choral* alterne avec une mélodie de tendresse et de douceur. Le Scherzo est plutôt une espèce d'intermezzo tantôt vif, tantôt modéré, humoristique et pittoresque. La dernière partie réunit en d'ingénieuses combinaisons les divers thèmes, puis prend peu à peu une lenteur extrême jusqu'à la majestueuse conclusion où reparaît le choral grave de l'Andante.

Suites anglaises du XVIe siècle, arrangées et instrumentées par l'auteur.

(1.1.0.1. - 0.1.0.0. - H. Cv. [Harm]. - C.)

1re Suite : *a)* Allegro (John Bull). — *b)* Andante (William Byrd). — *c)* Allegro (Giles Farnaby). — *d)* Lent (Giles Farnaby). [7].

2e Suite : *a)* Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Allegro maestoso. [7].
3e Suite : *a)* Maestoso. — *b)* Moderato. — *c)* Allegro. — *d)* Andante. — *e)* Maestoso. [10].

C'est pour servir de musique de scène à une traduction française du *Marchand de Venise* de Shakespeare, par Lucien Népoty, que Rabaud eut l'idée de transcrire à l'orchestre des pièces de virginalistes * anglais dont il a fait ensuite trois Suites pour le concert.

Maurice RAVEL
(1875-1937)

Ce grand musicien est une des plus belles figures de l'art français. Né à Ciboure, en pays basque, il vint à Paris de bonne heure où il entra au conservatoire et fut refusé au Prix de Rome *.

Sa musique ne ressemble à celle de Debussy qu'en apparence. Traditionnaliste, Ravel l'est par essence ; mais sa sensibilité est toute moderne. C'est un enchanteur, un virtuose mordant et spirituel, qui cache son émotion sous la sécheresse brillante du trait. Orchestrateur né, il a donné au concert des pages éblouissantes. Chose rare, aucune des nombreuses compositions qu'il a laissées n'est indifférente.

Cf. Biographie par Roland-Manuel (Nouvelle Revue critique) ; Jourdan-Morhange : « Ravel et nous » et Landormy : « La musique française après Debussy », p. 107-114 (Gallimard, 1943).

Rhapsodie Espagnole (1895-1907).

(4.3.3.3[1]. - 4.3.3.1. - T. gB. 2 H. Cél. - C.) [18] Paris, C. C., 1907.

[1] Plus 1 sarrussophone.

a) Prélude à la nuit. — *b)* Malaguena *. — *c)* Habanera *. — *d)* Feria.
(*a* et *b* s'enchaînent.)

C'est la première œuvre orchestrale écrite par Ravel, si l'on excepte l'ouverture *Shéhérazade*, écrite en 1898 et qui n'a pas été publiée. La *Habanera* qui y figure fut composée en 1895, comme le N° 1 des « Sites auriculaires » pour piano à 4 mains. Ravel n'avait pas encore vingt ans quand il écrivit cette petite merveille. Voici le commentaire qu'en donne Jean d'Udine :

« Dans le n° 1, *Prélude à la nuit*, quatre notes mélodiques, quatre croches égales, descendantes, sans cesse répétées ; le velours profond d'un ciel quasi oriental coule sous le pinceau de l'aquarelliste, deux clarinettes barbotent, la harpe égrène quelques perles. Lumineuse et tendre, la tiédeur nocturne nous enveloppe et le violon solo, arpégeant à son tour, très mince, très fin, pique dans tout ce grand bleu mélancolique et le grésillement des grillons amoureux. Le n° 2, *Malaguena*, notation mystérieuse, fragmentaire, qui commence par d'indicibles choses douloureusement graves, des grondements de contrebasson, des traînées lourdes, puis miroite dans le joyeux pavillon d'une trompette suraiguë et se coupe net, avec un grand silence, pour se terminer par une mélopée de cor anglais rêveuse, inachevée, interrogatrice... J'abandonne la *Habanera* (n° 3) aux anges en robes pâles qui rêvent accoudés sur les balcons du ciel, mais la *Feria* (n° 4) est bien étonnante : petite flûte sautillant sur un pied parmi le friselis des cordes, grosse gaîté, bruits

de foire, et soudain une improvisation, triste comme presque toutes les inspirations populaires. C'est ici une évocation de scène gitane, après quoi le tourbillon reprend et finit brusquement. »

Pavane pour une Infante Défunte (1899-1912).

(2.1.2.2. - 2.0.0.0. - H. ou P. - C.) [6] Paris, S. N., 1899.

Orchestration faite par Ravel de la pièce pour piano écrite en 1899. En 1912, Ravel, abordant pour la première fois le métier de critique musical, eut justement à juger la *Pavane pour une infante défunte*. Il se montra sévère à l'égard de son œuvre, lui reprochant notamment « l'influence de Chabrier et une forme assez pauvre » !

Le public a toujours beaucoup goûté cette page d'une si délicate tendresse, qui est bien certainement, avec le *Boléro*, la plus populaire de Ravel.

Daphnis et Chloé (1906-1911).

(4[1].3.4.4. - 4.4.3.1. - T. gB. 2 H. Cél. - C.) Paris, 1912.

[1] Y compris flûte en sol*.

Symphonie chorégraphique en 3 parties, tirée par Michel Fokine du roman de Longus.

Daphnis et Chloé fut créé le 8 juin 1912 par les Ballets russes de Serge de Diaghilew. Ravel en tira postérieurement deux Suites de concert qui sont des merveilles d'instrumentation et de sonorité.

1re Suite : *a)* Nocturne. — *b)* Interlude. — *c)* Danse guerrière. [11].
2e Suite : *a)* Lever du jour. — *b)* Pantomime. — *c)* Danse générale. [16].

La seconde Suite est la plus fréquemment jouée ; dans la première, on admire surtout le *Nocturne* dans lequel Ravel a positivement réussi à noter l'imperceptible ; dans la deuxième, le *Lever du jour*, cette « buée d'arpèges où ruisselle la fraîcheur de l'aube ».

L'argument dramatique de *Daphnis et Chloé* est le suivant :

« Le théâtre représente une prairie, à la lisière d'un bois sacré. Après un cortège religieux, nous assistons à la rivalité du berger Daphnis et du bouvier Darcon. Tous deux convoitent Chloé. Un concours de danse s'établit entre les deux jeunes gens, où Daphnis remporte la victoire. Celui-ci demeure seul et Lycénion tente de le séduire. Tout à coup, on entend un tumulte : des pirates font irruption et enlèvent Chloé. Daphnis, désespéré, maudit les nymphes à la garde de qui la jeune fille était confiée. Il tombe évanoui devant leur grotte (ici se place le célèbre *Nocturne*). Daphnis, dans un songe, voit soudain briller une petite flamme sur la tête d'une statue de nymphe. Celle-ci s'anime et descend de son piédestal, puis une seconde, une troisième, et toutes. Après s'être concertées, elles commencent une danse mystique. Tout à coup, elles aperçoivent le berger, se penchent sur lui, le raniment et le consolent. Elles invoquent ensuite le dieu Pan. Des voix lointaines se mêlent à des appels de trompe.

» La scène change. Nous sommes au camp des pirates, qui courent çà et là, chargés de butin. A leurs ébats brutaux s'oppose la défloration de Chloé. A ce

moment, Pan apparaît, qui jette l'effroi parmi les ravisseurs. Cependant, Daphnis est toujours endormi devant le bois sacré où il s'est évanoui. Réveillé par les bergers après le lever du jour, il retrouve Chloé, sauvée miraculeusement par le dieu Pan, ainsi que le lui explique le vieux pâtre Lamon. Daphnis et Chloé miment alors les amours de Pan et de Syrinx, et leurs fiançailles sont célébrées par une bacchanale générale. »

Valses Nobles et Sentimentales (1911).

(3.3.3.3. - 4.4.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [16] Paris. 1912.

Suite de sept valses* et un épilogue, dont la première version (pour piano à 2 mains) porte en épigraphe ce passage de la préface des *Rencontres de Monsieur de Bréot* d'Henri de Régnier : « Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ».

Les *Valses nobles et sentimentales* (titre emprunté à Schubert) furent choisies pour un festival où les œuvres devaient être présentées sans nom d'auteur. Le public se trompa lourdement sur leur origine et les attribua qui à Kodaly, qui à Erik Satie.

Orchestrées en quinze jours, elles parurent aux concerts de danse de Mlle Trouhanova, le 22 avril 1912 au Châtelet, sous le titre d'*Adélaïde ou le langage des fleurs*. Voici quel était le scénario de la chorégraphie :

Première valse : Fête chez la courtisane Adélaïde, à Paris. Les couples ou dansent ou font la conversation. Adélaïde va d'un groupe à l'autre ; elle aspire une tubéreuse (volupté).

Deuxième valse : Entre l'élégant Lorédan. La jeune femme accepte de lui une renoncule (votre beauté est pleine d'attraits). Il lui montre une aubépine (espérance). Elle lui offre un seringa (amour fraternel) qu'il refuse. Alors, elle va prendre un iris noir (discrétion). Lorédan se jette à ses pieds en brandissant une branche d'héliotrope (je vous aime). Elle va chercher deux marguerites (incertitude), dont elle offre une à son admirateur.

Troisième valse : Adélaïde effeuille la marguerite qu'elle a gardée. Elle n'aime pas Lorédan. Celui-ci insiste. Le jeu gagne tous les couples. Les réponses des fleurs entraînent des brouilles et des réconciliations. Adélaïde accepte de renouveler l'épreuve qui, cette fois, est favorable à Lorédan.

Quatrième valse : Les deux jeunes gens expriment leurs sentiments mutuels en un pas de deux qui est interrompu par l'entrée du duc.

Cinquième valse : La courtisane feint une subite indifférence. Elle s'évente avec son mouchoir. Le duc lui présente un bouquet de soleils (richesse), puis, pour insister, une rivière de diamants, dont elle se pare. Elle détache et fait tomber une des fleurs qui ornent son corsage. Le duc la ramasse.

Sixième valse : Désespoir de Lorédan. Il poursuit Adélaïde qui le déçoit.

Septième valse : Le duc va demander à la belle de lui accorder une danse. Elle décline l'offre et va chercher Lorédan qui, dans un coin, s'abandonne au désespoir. Il se laisse convaincre enfin. L'animation devient générale.

Epilogue : Tous les invités se retirent. Le duc, qui espère qu'on le retiendra, fait à la courtisane don d'une branche d'acacia (amour platonique) et quitte la place. Lorédan vient à son tour prendre congé. Adélaïde le gratifie, en consolation, d'un coquelicot (oubli). Il refuse la fleur et s'enfuit. Adélaïde ouvre la fenêtre, respire la tubéreuse. Lorédan rentre par le balcon, feint de se suicider, et la courtisane s'abandonne.

Ma Mère l'Oye, Suite symphonique (1908-12).

(2.2.2.2. - 2.0.0.0. - T. gB. Cél. H. - C.) [16] Paris, C. P., 1912.

a) Pavane de la Belle au bois dormant. — *b)* Le Petit Poucet. — *c)* Laideronnette, impératrice des pagodes. — *d)* Les Entretiens de la Belle et de la Bête. — *e)* Le Jardin féerique.

Sous sa forme originale, *Ma Mère l'Oye* est une Suite pour piano à 4 mains, qui fut composée en 1908. Transformée en un ballet qui comportait cinq tableaux et une apothéose*, elle fut donnée au Théâtre des Arts le 28 janvier 1912. Ravel avait orchestré lui-même la partition, augmentée pour la circonstance d'un *Prélude*, d'une *Fileuse* et de quatre *Interludes* qui ne figurent pas dans la Suite symphonique. Trois des morceaux qui la composent sont précédés d'une épigraphe. La première pièce, *Pavane de la Belle au bois dormant*, est fort brève et ne comporte qu'une mélodie de cinq membres. Les cordes seules terminent l'évocation de la princesse endormie, tandis que la harpe laisse tomber ses gouttes de cristal.

Petit Poucet : « Il croyait aisément trouver son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé, mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette : les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. » (Ch. Perrault.)

Afin de perdre l'auditeur (comme le père du Petit Poucet ses enfants), Ravel a usé ici de mesures inégales à raison de deux notes par temps, on compte aisément dès le début une mesure à 2 temps, puis à 3, à 4 et enfin à 5 temps. Le pépiement des oiseaux est produit par le violon solo glissant ses notes aiguës en harmoniques*.

Laideronnette, impératrice des pagodes : « Elle se déshabilla et se mit dans son bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à jouer des instruments : tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix ; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande ; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille. » (Mme d'Aulnoy : Le Serpentin vert.)

Vrai joujou musical, la pièce repose sur l'emploi de thèmes pentaphoniques* aisément superposables et capables de donner par eux-mêmes une nuance de couleur locale.

Les Entretiens de la Belle et de la Bête : « — Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissez pas si laid. — Oh ! dame oui ! j'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. — Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous. — Si j'avais de l'esprit, je ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête.

» — La Belle, voulez-vous être ma femme? — Bon, la Bête !...

» — Je meurs content, puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois.

» — Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas, vous vivrez pour devenir mon époux ». La Bête avait disparu, et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour, qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. » (Mme Leprince de Beaumont.)

La Bête chante sa plainte par le truchement du contrebasson. Sa transformation en Prince est figurée par un glissando de harpe, suivi d'un trait du violon solo qui part des hauteurs éperdues de la chanterelle*.

Le *Jardin féerique* débute par une belle phrase confiée au quatuor. Après une ponctuation de harpe, on quitte brusquement une vaste allée pour suivre une sente ombragée sous la conduite du violon solo (renforcé ensuite par l'alto solo) accompagné par le célesta*. Au terme de la promenade, l'auditeur débouche musicalement dans une clairière de fantasmagorie où « la lumière jaillit de toutes parts et fait miroiter de mille feux les jets d'eau qu'animent de folles sarabandes ». (A. Hoérée.)

La Valse, Poème chorégraphique (1919-20).

(3.3.3.3. - 4.4.3.1. - T. B. 2 H. - C.) [13].

Ecrite expressément en vue d'une réalisation chorégraphique, cette œuvre allait être partiellement réorchestrée par Ravel quand celui-ci mourut : il avait pu remarquer, en effet, que le bruissement des contrebasses par lequel débute *La Valse* est rebelle au microphone.

Au point de vue expressif, *La Valse* est une apothéose* du « vertige à trois temps ». En tête de la partition, se trouve le bref argument suivant :

« Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au fortissimo. — Une Cour impériale vers 1855. »

Le Tombeau de Couperin (1917-20).

(2.2[1].2.2. - 2.1.0.0. - H. C.) [16].

[1] 1 hob et 1 ca.

a) Prélude. — *b)* Forlane. — *c)* Rigaudon. — *d)* Menuet.

Dans sa première version pour piano, cette Suite comprenait un *Prélude*, une *Fugue**, une *Forlane**, un *Rigaudon**, un *Menuet** et une *Toccata**. Ni le deuxième ni le sixième morceau ne subsistèrent dans la version orchestrale établie en 1920 pour l'accompagnement d'un divertissement* chorégraphique de Jean Borlin aux Ballets suédois.

Au XVI[e] siècle, les poètes et les musiciens ont souvent écrit ou composé sous ce nom de « Tombeau » un monument à la mémoire d'amis disparus. Le *Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel est dédié davantage aux mânes de quelques compagnons de jeunesse disparus à la guerre qu'à ceux du grand claveciniste. Cette Suite, que M. Roland-Manuel a qualifiée de « pastiche de Ravel », n'est en effet guère dans l'esprit de Couperin, mais elle a un air d'ironie qui, lui, est incontestablement très ravélien !

Alborada del Gracioso (Aubade du bouffon) (1912).

(3.3.2.3. - 4.2.3.1. - T. B. 2H. - C.) [10].

Orchestration par Ravel lui-même de la pièce qui tient lieu d'intermède espagnol dans les *Miroirs*, Suite pour piano composée en 1905.

Entre maints traits éblouissants, qui enchantent tous les connaisseurs de l'orchestre (crépitements de tr et de cors, sons harmoniques* des cordes divisées parfois en 24 parties distinctes ! glissades stridentes en « flatterzunge »* des instruments à vent), l'*Alborada del gracioso* contient un étonnant et expressif solo de basson, le plus beau peut-être qui ait été écrit pour cet instrument.

Boléro (1928).

(3.3[1].4.3. + 3 sax. - 4.4.3.1. - 3 T. gB. Cél. H. - C.) [16] Paris, novembre 1928.

[1] Y compris hob d'amour et ca.

Le *Boléro*, qui est, certainement à tort, l'œuvre la plus populaire de Ravel, fut dédié à Mme Ida Rubinstein. De l'avis même de l'auteur, il n'y faut rien chercher de pittoresque. L'instrumentation ne comporte aucun des éléments traditionnels de la musique populaire espagnole : castagnettes ou tambour de basque.

L'effet recherché et voulu par Ravel est celui de l'obsession. Il y parvient au moyen d'un long crescendo où les mêmes motifs reviennent avec une instrumentation de plus en plus riche. C'est un tour de force technique d'une ingéniosité très grande. Pendant plus de 300 mesures, l'œuvre ne module* pas ; elle ne quitte d'ailleurs la tonalité d'ut majeur que tout à la fin et pour peu de temps.

La mélodie du *Boléro* n'est pas facile à retenir exactement, ce qui évite la monotonie, et ses répétitions sont moins nombreuses que l'auditeur ne se le figure généralement. En effet, il faut distinguer dans le thème du *Boléro* deux phrases de 16 mesures chacune, séparées par une ritournelle* inlassablement scandée par la pulsation du tambour, dont la seconde a, grâce à l'altération de la gamme initiale, un caractère plus « oriental » que la première.

L'audition du *Boléro* constituant un entraînement excellent à l'étude des timbres orchestraux, nous donnons ci-dessous, d'après A. Hoérée, le schéma de l'œuvre : A et B désignent les deux parties du thème général, r la ritournelle.

1re période (exposition de l'idée sonore) :

1. r (cordes graves, caisse claire).
2. A (flûte).
3. r.
4. A (clarinette).
5. r (renforcement par les sons harmoniques* de la harpe).
6. B (basson).
7. r.
8. B (petite clarinette, en mi bémol).

2e période :

9. r (basson, violons en pizzicato*).
10. A (hautbois d'amour).
11. r (cor, violons en pizzicato).
12. A (flûte et trompette bouchée à l'octave).
13. r (trompette, violons en pizzicato).
14. B (saxophone ténor).
15. - r (trompette, violons en pizzicato + les hautbois).
16. B (saxophone sopranino en fa).

3e période :

17. r (flûte et cor).
18. A (flûte, cor et célesta ; effet de mixture*).
19. r (flûte et cor).
20. A (3 hautbois, 2 clarinettes — en accords parfaits).
21. r (trompette, cor et caisse claire).
22. B (trombone).
23. r (trompette, cor et caisse claire).
24. B (3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes et saxophone ténor).

4e période :

25. r.
26. A (violons, flûtes, hautbois, clarinettes).
27. r.
28. A (bois et cordes divisées).
29. r.
30. B (bois et cordes divis. + trompette — à l'unisson).
31. r.
32. B (variation de l'effet précédent — en accords).

5e période (incomplète) :

33. r (bois aigus, cors et cordes).
34. A (bois, saxos, cors et trompettes).
35. r.
36. B (même effet, + trombone — modulation* en mi majeur).
37. r (tout l'orchestre).
38. Interrogation dissonante, puis écroulement sur le bref accord final.

CONCERTOS DE PIANO

Ravel a écrit deux Concertos de piano : l'un à 2 mains, l'autre pour la main gauche seule, composé pour le pianiste viennois Wittgenstein, privé par la guerre de l'usage du bras droit.

(1er) Concerto pour Piano et Orchestre (1929).

(2.2.2.2. - 2.1.1.0. - T. gB. H. - C.) [20] Paris, 14 janvier 1932.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Rondo.

L'auteur s'est exprimé au sujet de ce concerto en disant qu'il s'en était tenu à la forme tout à fait classique du genre et qu'à la façon de Mozart et de Saint-Saëns, il n'avait songé qu'à des effets brillants de nature à mettre en relief la virtuosité du pianiste et même celle de l'orchestre. Mais que de nouveautés, de bigarrures, d'étrangetés même Ravel n'introduisit-il pas ici dans les cadres du développement* traditionnel !

Le premier mouvement, dont le thème principal, exposé par les instruments à vent, affecte l'allure d'une ronde populaire, évoque, semble-t-il, la vision d'une foire et de son tumulte. Le second morceau, qui débute par une longue phrase rêveuse, est en forme de lied* à trois parties. Le Final est un Rondo animé qu'égaient de nombreuses trouvailles d'orchestration.

(2e) Concerto pour Piano et Orchestre (Concerto pour la Main Gauche) (1930).

(3.3.4.3. - 4.3.3.1. - T. gB. H. - C.) [18] Vienne, 6 janvier 1932.

a) Lento. — *b)* Andante. — *c)* Allegro. (Les trois mouvements enchaînés.)

La première idée de ce concerto, « l'œuvre la plus dramatique de Ravel », date d'un voyage à Vienne au cours duquel Ravel entendit le pianiste manchot Wittgenstein interprétant le *Concerto pour la main gauche* que Richard Strauss avait composé pour lui.

« Ce morceau plein de fièvre, écrit M. Roland-Manuel, revêt le prestige d'une incantation. Il ressuscite pour de nouveaux sortilèges le peuple fantastique et secret de *Gaspard de la Nuit*[1] et jusqu'au bestiaire poétique des *Histoires naturelles*[2]. L'orchestre ici rend un son tout nouveau, tantôt sourd et sombre, tantôt sec et brutal, parfois moiré de lueurs d'incendie, secoué par les syncopes d'un jazz angoissé, à quoi s'accorde et s'oppose tour à tour cette main enchantée qui tisse sur le clavier ses surprenantes arabesques... La rigueur, l'unité de sa composition ne font ressortir

[1] Suite pour le piano (1908).

[2] Suite pour chant et piano (1906).

que davantage le caractère panique d'une œuvre qui projette des clartés inconnues sur le monde nocturne et qui met l'ordre le plus net au service d'une fulgurante poésie. »

« Là se retrouve, écrit à son tour M. Gil Marchex, en parlant du rythme sauvage qui martelle l'Allegro à 2/4, évolué, adapté au jazz, le style robuste des Allegros des *Concertos brandebourgeois* du vieux Bach. »

Complètement différent de son devancier, le *Concerto pour la main gauche*, estime M. René Dumesnil, doit être mis au même rang : c'est un chef-d'œuvre.

Tzigane, pour violon et orchestre (1924).

(2.2.2.2. - 2.1.0.0. - T. B. Cél. H. - C.) [10] Paris, C. C., 1924.

Cette œuvre, qui est un pastiche de czardas*, fut primitivement écrite pour violon et piano et donnée sous cette forme à la S. M. I. en première audition le 15 octobre 1924. La même année, le 30 novembre, la dédicataire, Mme Jelly d'Aranyi la fit entendre aux Concerts Colonne avec un accompagnement d'orchestre.

Tzigane se compose de deux parties qui font une place égale à la virtuosité. La première est une longue cadence* qui permet au soliste de mettre en valeur toutes les ressources de son instrument. La deuxième est une sorte de dialogue entre le violon et l'orchestre, où s'opposent, dans un mouvement de plus en plus vif, des rythmes tziganes ou hongrois.

Max REGER
(1873-1916)

Le compositeur allemand Max Reger étudia la musique avec Riemann, qu'il étonna par ses audaces. Il fut professeur à Wiesbaden et à Leipzig, maître de chapelle * à Meiningen et Dr honoris causa de l'Université d'Iéna.

Il s'est consacré plus particulièrement à la musique de chambre, mais a encore écrit, dans d'autres genres, une quantité d'œuvres de valeur où se remarque une certaine propension à la surcharge. La pensée — celle d'un vrai poète des sons — y semble étouffer parfois sous une accumulation de notes. C'est bien à tort qu'on a pu lui donner le surnom de « Bach redivivus » : il se rattache plutôt à Brahms et à Mahler, avec certains côtés qui, surtout dans sa dernière manière, feraient songer à Debussy.

Cf. E. Brand : « Max Reger in Elternhaus » (Munich, 1938).

Sérénade, op. 95 (1906)

pour orchestre à cordes [37].

Pour évoquer l'atmosphère du crépuscule, le compositeur superpose ici les cordes en deux groupes séparés, l'un sans sourdines*, l'autre avec sourdines. Une vie intense déborde de cette composition. « Ce n'est plus, écrit W. Ritter, la sérénade des grands seigneurs de jadis, mais une sérénade-peuple. »

Variations de Hiller, op. 100 (1907).

(2.2.2.3. - 4.2.3.1. - 3 T. H. - C.) [38].

Thème : Andantino grazioso. — I. Piu andante. — II. Allegretto con grazia. — III. Vivace. — IV. Poco vivo. — V. Andante sostenuto. — VI. Tempo di minuetto. — VII. Presto. — VIII. Andante con moto. — IX. Allegro con spirito. — X. Allegro appassionato. — XI. Andante con moto. — XII. Fugue : Allegro moderato.

Deux orchestres superposés jouent, l'un à plein son, l'autre en sourdine. La trame est toutefois tellement serrée qu'on distingue à peine l'intention. (Le thème, à la fois gai, naïf et sentimental, est emprunté à une opérette, *Le bouquet des moissons*.)

Variations et Fugue sur un Thème de Mozart, op. 132 (1914).

(3.2.2.2. - 4.2.0.0. T. H. - C.) [33].

Thème (de la « Sonate en la ») : Andante grazioso. — I. L'istesso tempo, quasi un poco più lento. — II. Poco agitato. — III. Con moto. — IV. Vivace. — V. Quasi presto. — VI. Sostenuto (Quasi adagietto). — VII Andante grazioso. — VIII. Molto sostenuto. — Fugue : Allegretto grazioso.

Il serait vain de rechercher dans cette œuvre parfaitement personnelle et subjective un caractère mozartien. L'ensemble des huit variations et de la fugue obéit à un plan déterminé qui réalise à peu près les mouvements d'une symphonie.

Ottorino RESPIGHI
(1879-1936)

Ce musicien, l'un des plus marquants de l'école italienne moderne, fut élève de Rimsky-Korsakow et de Max Bruch. Respighi professa longtemps la composition à Rome. Esprit curieux et novateur, il s'est efforcé de créer un art impressionniste en réaction contre le vérisme * dans lequel était plongé l'art musical de son pays. Son œuvre la plus fréquemment donnée au concert est la Suite symphonique, Fontane di Roma, mais Respighi s'est essayé avec un égal bonheur dans d'autres genres de composition.

Cf. Notice de Guido H. Gatti dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 1534-1538.

Les Fontaines de Rome, Poème symphonique (1915-16).

(3.3.3.2. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. P. 2 H. Cl. [O]. - C.) [18] Rome, 11 mars 1916.

Les quatre images des « Fontaines de Rome » (dont l'exécution se donne sans interruption), d'un sentiment poétique très intense, ont été inspirées au musicien par les aspects de quatre célèbres fontaines romaines à l'heure où leur caractère est le plus en harmonie avec le paysage :

a) La Fontaine de Valle Giulia à l'aube. — *b)* La Fontaine du Triton le matin. — *c)* La Fontaine de Trévi à midi. — *d)* La Fontaine de la Villa Médicis au couchant.

La première partie, inspirée de la *Fontaine de Valle Giulia*, évoque un paysage pastoral : des troupeaux passent et se perdent dans la brume fraîche et humide d'une aube romaine.

Une forte et insistante fanfare de cors, sur des trilles de tout l'orchestre, commence la seconde partie *(La Fontaine du Triton)*. C'est comme un joyeux appel, auquel accourent en foule naïades et tritons se poursuivant dans une danse effrénée entre les jets d'eau.

Un thème solennel chante au-dessus des grondements de l'orchestre : c'est la *Fontaine de Trévi* en plein midi. Passant des bois aux cuivres, le thème atteint une sonorité triomphante. Les fanfares éclatent et, sur la radieuse étendue d'eau, apparaît le char de Neptune traîné par des chevaux marins et suivi d'un cortège de tritons et de sirènes. Le cortège s'éloigne pendant qu'on entend encore les fanfares au loin.

La quatrième partie — *La Fontaine de la Villa Médicis au soleil couchant* — s'annonce par un thème mélancolique qui s'élève sur un doux clapotement de l'eau. C'est l'heure nostalgique du couchant. L'air est tout vibrant de sons de cloches, de gazouillements d'oiseaux, de bruissements de feuilles, et la pièce s'éteint doucement dans le silence de la nuit.

Les Pins de Rome, Poème symphonique (1924).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. Cél. P. - C. + 2 pistons et 2 bugles pour la 4e partie et 1 disque spécial — H. M. V. B 390 — pour reproduire le chant du rossignol dans la 3e partie.) [30] Rome, 14 décembre 1924.

a) Les pins de la Villa Borghèse. — *b)* Pins près d'une catacombe. — *c)* Les pins du Janicule. — *d)* Les pins de la Voie Appienne. (Les quatre parties s'enchaînent sans interruption.)

L'argument est le suivant :

1. Joyeux ébats d'enfants sous les pins de la Villa Borghèse. Danses et rondes ; les plus belliqueux jouent aux soldats et à la guerre. Tous se grisent de clameurs et de grand air comme des hirondelles à la tombée du jour, et finissent par s'échapper en essaim.

2. Le paysage change tout à coup et voici l'ombre des pins qui couronnent l'entrée d'une catacombe : une psalmodie mélancolique s'élève des profondeurs sépulcrales, se répand solennelle comme un hymne et s'évanouit mystérieuse...

3. Un frémissement passe dans l'air : les pins du Janicule se profilent au clair d'une lune sereine. Le rossignol chante.

4. Aube brumeuse sur la Voie Appienne : la campagne tragique est veillée par des pins solitaires. Indistinct, incessant, le rythme d'un pas innombrable. A la fantaisie du poète apparaît une vision de gloire antique : les buccins retentissent, et une armée consulaire, sous l'éclat du nouveau soleil, fait irruption dans la Voie Sacrée pour monter au triomphe du Capitole.

Les Oiseaux (« Gli Uccelli »), Suite d'orchestre (1927).

(2.1.2.2. - 2.2.0.0. - Cél. H. - C.) [20].

a) Prélude. — *b)* La colombe. — *c)* La poule. — *d)* Le rossignol. — *e)* Le coucou (Finale).

Ces cinq épisodes orchestraux paraphrasent de la musique pour luth et cembalo de vieux maîtres des XVIe et XVIIe siècles. Les thèmes de chacune des pièces sont présentés dans le Prélude, encadrés dans un Allegro moderato repris d'un Air

de Pasquini (1637-1710), cet Allegro revenant comme épilogue dans le Finale de la Suite.

La colombe est inspirée d'une musique de Jacques Gallot (seconde moitié du XVIIe siècle) ; le troisième mouvement, *La poule*, est la transposition orchestrée de la célèbre pièce de Rameau (1683-1764), avec une terminaison de Respighi lui-même. Quant au quatrième morceau, *Le rossignol*, il a été inspiré d'un auteur anglais du XVIIe siècle que l'on croit être le contemporain de Purcell. Dans l'accompagnement, le transcripteur a plaisamment évoqué le souvenir des *Murmures de la forêt* de Wagner. *Le coucou* est tiré lui-même de la fameuse Toccata de Bernardo Pasquini, avec la conclusion précitée.

Rossiniana (Suite da « Les Riens » di G. Rossini, per orchestra) (1927).

(3.3.2.2. - 4.3.3.1. - T. gB. Cél. H. - C.) [25].

a) Capri e Taormina (Barcarola e Siciliano). — *b)* Lamento. — *c)* Intermezzo. — *d)* Tarantella « puro sangue » (véritable tarentelle * avec procession passante).

Oeuvre populaire brillante et colorée, qui emprunte au grand orchestre moderne des effets sonores éclatants.

Nicolas RIMSKY-KORSAKOW
(1844-1908)

Né à Tiekwin dans le gouvernement de Nijniv-Novgorod, d'une famille aisée qui le destinait à la marine, le Russe Rimsky-Korsakow n'aborda qu'après coup la carrière musicale. Très doué et travailleur, il acquit assez rapidement une remarquable technique qu'il mit à profit dans la réalisation d'une foule d'ouvrages de tous les genres, parmi lesquels se distinguent des mélodies, des poèmes symphoniques et des opéras, parés souvent d'habiles emprunts au folklore.

Professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg et théoricien distingué, Rimsky-Korsakow a été le maître de Strawinsky et d'une foule de musiciens marquants de l'époque contemporaine. Son monumental Traité d'instrumentation tient une place enviable à côté de ceux de Berlioz-Strauss et de Guiraud-Busser.

Cf. Rimsky-Korsakow : « Ma vie musicale » (trad. française, 1914).

Sadko, Poème symphonique, op. 5 (1867-1869-1891)

dédié à Mili Balakirew.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [12].

L'argument est le suivant : Le vaisseau de Sadko, notable habitant de Novgorod, a été arrêté en pleine mer. Désigné par le sort, Sadko est jeté dans les flots comme tribut au Roi de la mer... Le vaisseau poursuit son chemin.

Resté seul au milieu des flots, Sadko est entraîné par le Roi de la mer dans son palais sous-marin. Il se trouve alors au milieu d'un grand festin : le Roi de la mer marie justement sa fille à l'Océan. Celui-ci, ayant fait jouer de la lyre à Sadko, se

met à danser et tous l'imitent. Les flots s'agitent aussi, brisant et engloutissant les vaisseaux. Sadko arrache les cordes de sa lyre, la danse cesse et la mer redevient calme.

N. B. — Le contenu dramatique de ce poème symphonique, remanié déjà à deux reprises, constitua par la suite le 5e tableau de l'opéra *Sadko*, qui fut représenté pour la première fois en 1897 à Moscou.

Antar, Suite symphonique en 4 parties, op. 9 (1868-1897-1903).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [26].

a) Les ruines de Palmyre (Largo-Allegro giocoso). — *b)* Les délices de la vengeance (Allegro). — *c)* Les délices du pouvoir (Allegro risoluto alla marcia). — *d)* Les délices de l'amour (Allegretto vivace - Andante amoroso).

Le sujet est inspiré d'un conte russe de Senkowsky :

Antar, ayant abandonné la société des hommes, s'est retiré dans le désert, parmi les ruines de Palmyre. Soudain apparaît une gracieuse gazelle que chasse un oiseau gigantesque dont les ailes font un bruit effrayant et voilent la lumière du jour. Antar frappe d'un coup de lance le monstre qui s'enfuit à grands cris ; puis, la gazelle ayant disparu, il s'endort et rêve. Dans le songe qui l'obsède, il se voit transporté dans un magnifique palais, demeure de la fée Gal-Nazar. C'est elle qu'il a sauvée de l'Esprit des Ténèbres. Aussi, reconnaissante, promet-elle au prince les plus grandes délices que puisse procurer la vie. Et le héros s'éveille. Successivement, il goûtera les délices de la vengeance, puis celles du pouvoir, enfin celles de l'amour, « exprimées par un chant arabe d'une caresse si pénétrante que la tristesse du héros se fond et s'évanouit, et qu'il meurt ayant aux yeux la vision fugitive de la fée ».

L'œuvre, conçue tout d'abord sous la forme d'une symphonie, fut remaniée à plusieurs reprises.

La Pskovitaine, Ouverture (1868-1872).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [8] Saint-Pétersbourg, 1873.

La Pskovitaine (ou *La Fille de Pskow*) est le premier ouvrage scénique de Rimsky-Korsakow. Elle a été représentée parfois sous le nom d'*Ivan le Terrible*. L'élément essentiel du drame est le conflit entre la grandeur cruelle du conquérant et son attendrissement devant une jeune fille de Pskow, Olga, en qui il reconnaît sa propre enfant, née d'une union illégitime.

L'ouverture, dans laquelle s'annonce ce conflit, est un morceau d'allure épique, évoquant la chevauchée sauvage du héros et de son armée.

Capriccio Espagnol, Poème symphonique, op. 34 (1887).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [15] en France : Paris, C. C., 23 octobre 1910.

a) Alborada *. — *b)* Variations. — *c)* Alborada (= la pièce *a)* un demi-ton plus haut). — *d)* Scène et chant. — *e)* Fandango * d'Asturie (la conclusion se fait par une reprise de l'*Alborada* à une allure frénétique).

Le *Capriccio espagnol*, d'une virtuosité orchestrale pleine de mouvement et de couleur, est un vivant reflet de la vie ardente de la péninsule. Il se présente sous la forme d'un concerto* où tous les instruments exécutent leur cadence à tour de rôle. Celle du violon solo est particulièrement importante.

Shéhérazade, Suite symphonique, op. 35 (1888).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [38].

a) La mer et le vaisseau de Simbad. — *b)* Le récit du prince Kalender. — *c)* Le jeune prince et la jeune princesse. — *d)* Fête à Bagdad. — *e)* Le vaisseau se brise contre un rocher présentant l'aspect d'un guerrier d'airain. Conclusion.

Le sultan Schahriar, persuadé de la fausseté et de l'infidélité des femmes, avait juré de faire mourir ses épouses successives après la première nuit de noces. La sultane Shéhérazade est la légendaire princesse, intelligente et belle, dont la verve et l'imagination savent piquer la curiosité de son époux et maître par de beaux contes et endormir sa cruauté pendant mille et une nuits. C'est dans quelques-uns de ces contes que Rimsky-Korsakow a puisé le programme de cette suite symphonique :

a) La lutte entre le despotisme cruel du sultan et la rouerie féminine de Shéhérazade est symbolisée par le contraste de deux thèmes, l'un cruel et dur, l'autre sinueux et ondoyant. Quand la fureur du sultan s'est calmée, le récit de Shéhérazade commence en un tranquille 6/4. Plus loin, le thème du sultan reparaît très adouci, aux flûtes, et le morceau se termine par un decrescendo voluptueux.

b) Les deux thèmes conducteurs se présentent sous des aspects renouvelés plus vifs, plus saccadés. Le récit de la princesse finit par amener une réconciliation très pacifique.

c) Idylle toute parfumée de la senteur des bois et de la fraîcheur des eaux. Autour d'un 6/8 berceur, les motifs antérieurs viennent se rappeler à notre souvenir, notamment par la voix du violon solo.

d) Toujours les deux thèmes principaux dans leur opposition contrastée pour introduire le récit. Puis viennent les fêtes à Bagdad : rapide tarentelle*, gaîté bruyante des tambourins, triangles, cymbales, tumulte de la foule en joie. Ensuite la symphonie évolue vers un large horizon, où évolue le malheureux navire. La catastrophe arrive. Alors le premier thème se présente sous deux formes très curieuses : une première fois à la trompette, nerveux et sec ; une deuxième fois aux trombones, majestueux et redoutable. Mais le thème de Shéhérazade reprend vite l'avantage et il s'établit finalement, dominateur, dans les hauteurs de la chanterelle*, au violon solo, symbolisant la victoire de l'esprit et de la grâce sur la force.

On peut remarquer ici que les Ballets russes de Diaghilew ont donné de cette pièce une traduction scénique toute différente !

Concerto pour Piano et Orchestre, en Ut Dièze Mineur, op. 30 (1882-83).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. B. - C.) [20].

a) Introduction (Moderato assai) et Allegretto quasi polacca. — *b)* Andante mosso. — *c)* Allegro con fuoco. (Les trois mouvements, bâtis sur des thèmes populaires russes, sont enchaînés.)

L'Introduction est constituée par un thème unique, exposé par l'orchestre ; ce thème, changeant de caractère, sert ensuite de base à tout le premier mouvement. Une cadence* de l'instrument solo introduit le second mouvement : une double cantilène, où l'orchestre joue un rôle effacé. Dans le troisième mouvement, on distingue deux parties : la première, d'un caractère héroïque, entrecoupée d'évocations d'airs russes, tendres et mélancoliques ; la seconde, liée à la première par une cadence de piano, d'un caractère impétueux et violent.

Le « Coq d'Or » : Introduction et Cortège de Noces (1906-07).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. 2 H. Cél. - C.) [8] Moscou, 1910.

« Le Coq d'Or », opéra en 3 actes d'après un conte burlesque de Pouchkine, est le dernier ouvrage important de Rimsky-Korsakow. L'action met en scène le vieux roi Dodôn, auquel un astrologue remet un coq d'or magique, et qui s'éprend de la jeune et belle reine Chemâchka.

Dans l'*Introduction*, plusieurs personnages, entre autres le Coq d'or et la reine Chemâchka, échangent des impressions : après un appel de trompettes, les violoncelles chantent en sourdine une mélodie chromatique dont le rythme est boiteux à dessein. Un thème de la petite flûte ramène, par un grand crescendo, au motif initial. Le *Cortège de noces* a, naturellement, la forme d'une marche. Les trompettes sonnent ; les violons, sur un grondement de basses, développent une phrase majestueuse. Puis les violoncelles, aidés des bassons, redisent la mélodie qu'ils ont exposée dans l'*Introduction*. Les miliciens défilent sur un air vif qui a la simplicité et l'élan d'une danse populaire. Puis passent successivement tous les personnages du cortège, qui se termine par l'arrivée du roi et de la reine, aux accents d'allégresse du peuple.

Jean-Jules-Amable ROGER-DUCASSE

(1873)

Musicien français né à Bordeaux, élève de Fauré et de Gédalge au Conservatoire de Paris, Ducasse remporta le second Grand Prix de Rome en 1902. Surtout voué à l'enseignement, il s'est cependant fait remarquer par des compositions d'une remarquable sûreté de plume : des pièces pour piano, de la musique de chambre, de la musique symphonique et un mimodrame, Orphée, qui fut donné à l'Opéra de Paris, en 1926.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 233-237 (Gallimard, 1943)

Sarabande, Poème symphonique pour orchestre et voix (1910).

(3.3.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. 2 H. - C + voix en coulisse [s, a et b.]) [12].

Dédié à la mémoire de Paul Cruppi, cet ouvrage est inspiré d'une vieille chronique : « Lendemain du dict jour, au matin, menèrent le défunct Princelet en l'abbaye d'Aisnay. Icel, devant qui trespasser, souventes foys avait amiablement et doucement requis : « Sonnez-moi cette sarabande », qui estait une danse d'Hespaigne qu'un sonneur de luth qu'il aimait sonnait moult bellement. Et en agonie alloit requérant : « Sonnez-moi cette sarabande ». Adonc, à ce que plus souèvement départit de ça-bas, tout le chemin qui mène en l'abbaye dessus-dicte, et violes et hautbois d'amour et flûtes alloient sonnant la dicte sarabande, emmi les psaumes des prêtres et clercs, et plaints fréquents de bonnes gens, qui misérablement pleuroient et lamentoient. Et oyait-on en même temps toutes cloches, bourdons et campanelles, qui quarillonnaient bien mélodieusement. »

Le thème, énoncé d'abord par le quatuor, est fondamental. Il est prolongé par l'ensemble des instruments à vent, puis ponctué par des harpes, graves et rythmiques. De là, il passe successivement aux hautbois et aux clarinettes. Puis, sur une pédale* de timbales se posent des accords de cuivres, pendant que les flûtes et les violons échangent un dialogue. Ensuite, les rythmes et les sonorités s'échauffent et s'exaspèrent, et les basses du quatuor reprennent l'idée initiale. L'atmosphère s'éclaircit et devient moins funèbre. On entend tour à tour chanter les voix et le violon solo qui se perdent peu à peu dans le lointain.

Joseph-Guy-Marie ROPARTZ (Guy ROPARTZ)

(1864)

Le Français Joseph-Guy-Marie Ropartz, né à Guincamp (Côtes-du-Nord), fit ses études de droit à Rennes avant d'entrer au Conservatoire de Paris dans les classes de Théodore Dubois et Jules Massenet. Dès 1886, il devint l'élève de César Franck.

C'est un excellent chef d'orchestre, un remarquable musicien de l'école franckiste, qui a écrit de solides ouvrages. On lui doit en particulier un drame, Le Pays, et le poème symphonique analysé ci-dessous.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 217-220 (Gallimard, 1943).

La Chasse du Prince Arthur, Poème symphonique.

(3.3.3.3. - 4.3.3.0. - T. B. H. - C.)]13] Paris, Lx, 1912.

Cette œuvre, d'inspiration bretonne, porte en épigraphe quelques vers extraits du treizième chant des *Bretons* de Brizeux :

« La nuit les entourait, lorsque, baignés dans l'ombre,
Ils virent des taillis penchés sur des ravins
Et, comme des géants culbutés par des nains,
Sur les flancs des coteaux d'énormes pierres rondes.
Des sources luisaient dans ces gorges profondes
Et c'était une cloche, un beau lac argenté.

Un cor sonna trois fois...
Arthur, prince gallois, est-ce ta meute noire?
Qui chasse cette nuit au son du cor d'ivoire?
Prince Arthur, est-ce toi?
.....
Est-ce lui qui chevauche à travers les broussailles?
Revient-il au Huel-Goat, le grand sonneur de cor?
Arthur, nous t'attendons, nous t'attendons encore ! »

D'après une tradition populaire toujours vivace, la Bretagne recouvrera la plénitude de sa puissance passée le jour où le prince Arthur s'éveillera de son sommeil séculaire.

La composition de Guy Ropartz tente de traduire cette croyance dans le paysage évoqué par le poète. Elle comprend, encadré par deux mouvements lents, un passage animé construit sur un thème populaire.

Prélude Dominical et six Pièces a danser (1929).

(3.3.3.2.- 4.3.3.0. - T. gB. - Cél. H. - C.) [30] Paris, O., 1931.

Ce divertissement* chorégraphique a été créé à l'Opéra de Paris en 1931. Le déroulement en est conforme au titre. Après un Prélude d'une atmosphère paisible et quasi religieuse, se succèdent en effet six pièces qui caractérisent, selon les conceptions de l'auteur, et en relation avec leur nom, les six jours de la semaine. Le lundi est personnifié par une danse gracieuse, le mardi a une signification martiale. Tour à tour, Mercure, Jupiter et Vénus, d'après leurs attributs, sont utilisés pour le mercredi, le jeudi et le vendredi. Le samedi marque l'allégresse, une fois le travail hebdomadaire terminé, avant la trêve du dimanche.

Gioacchino ROSSINI
(1792-1868)

Celui que l'on nomme le « Cygne de Pesaro », parce qu'il naquit dans cette petite ville de Romagne, fut un musicien précoce et bien doué. Voué au théâtre dès sa jeunesse, il a écrit une foule d'opéras, dont sont demeurés au répertoire Le Barbier de Séville et Guillaume Tell. Mais on joue les ouvertures de quelques autres encore, dont la grâce et la légèreté conservent une jeunesse éternelle. Vers la fin de sa vie, après un silence volontaire d'une quarantaine d'années, Rossini composa encore un Stabat Mater que les critiques ont estimé trop dramatique pour l'église.

Cf. Biographies par : Stendhal, 2 vol. (Champion, 1923), M. de Curzon (Alcan) et Lionel Daurien (Laurens).

OUVERTURES

Les ouvertures* de Rossini sont généralement composées à la manière d'un Allegro* symphonique : d'abord une Introduction, puis un Développement* avec Reprise*. Le deuxième thème* paraît d'abord dans le ton relatif de l'ouverture ; puis, à la Reprise, le premier entraîne le second à sa suite et le tout s'achève, comme

chez Haydn, dans le ton initial. Nonobstant quelques emprunts mélodiques occasionnels à l'œuvre qu'elles étaient chargées d'introduire, ces pièces sont presque toutes interchangeables ; elles furent d'ailleurs simplement empruntées parfois à un autre ouvrage de leur auteur. Seule l'Ouverture de *Guillaume Tell* fait exception.

Tancrède (1813).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [6] Venise, 6 février 1813.

Le Barbier de Séville (1816).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. B. - C.) [9] Rome, 20 février 1816.

L'Italienne a Alger (1816).

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [7 ½] Venise, 22 mai 1813.

La Pie Voleuse (1817).

(2*.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [7] Milan, 31 mai 1817.

Sémiramis (1823).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. - C.) [10] Venise, 3 février 1823.

Guillaume Tell (1829).

(2.2*.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. - C.) [12] Paris, O., 3 août 1829.

L'Ouverture de *Guillaume Tell* est une pastorale* : après une Introduction (à 4 violoncelles divisés) qui dépeint le calme de la nature alpestre, éclate le tumulte de l'orage, puis une tendre mélodie décrit le calme revenu après la tempête. L'œuvre conclut par un brillant Allegro.

Albert ROUSSEL
(1869-1937)

Comme Antoine Mariotte et Jean Cras, comme d'autres compositeurs encore, Albert Roussel fut marin avant de venir à la musique. Il acquit à la Schola Cantorum, toute jeune alors, une technique sérieuse. Son art, fait de rigueur et de sensibilité, tend constamment, par une simplification progressive, vers l'expression de l'essentiel. Il a visité l'Inde, l'Orient, et en a rapporté des impressions qu'on retrouve notamment dans son opéra Padmavâti. Son œuvre symphonique comprend essentiellement trois symphonies, un Divertissement et plusieurs partitions de musique de ballet.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 78-89 (Gallimard, 1943).

Le Festin de l'Araignée (1912).

Ballet pantomime.

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. B. H. Cél. - C.) [16] Paris, 1913.

Ecrit sur un livret de Gilbert des Voisins, proposé à Roussel par M. Jacques Rouché, alors directeur du Théâtre des Arts, le *Festin de l'Araignée* a connu au théâtre un succès prolongé. Une Suite symphonique en a été extraite pour la salle de concerts. L'argument* est le suivant :

« Dans un jardin où l'araignée a tissé sa toile, le jardinier a laissé ses sabots et son arrosoir, objets démesurés à l'échelle des insectes qui occuperont la scène. Tandis que l'araignée rêve en contemplant le paysage, des fourmis arrivent qui découvrent un pétale de rose. Elles sont suivies par les bousiers. Survient un papillon, ivre de rosée et de soleil, qui danse. Invité à s'approcher de la toile, il s'y fait prendre et la propriétaire le roule dans un grand linceul gris. Une pomme tombe à grand fracas. L'araignée, apeurée, fait un bond en arrière. Ce vacarme a brisé ses transports. Elle est prise d'une peur panique.

» Mais voici venir les vers qui veulent profiter de l'aubaine. Malgré deux mantes religieuses qui tentent d'interdire à quiconque d'approcher ils se faufilent dans le fruit, d'où ils ne ressortiront qu'obèses. Pendant que les mantes se reprochent l'une à l'autre leur manque de vigilance, les fourmis s'approchent, cercle de badauds. La querelle s'envenime. On en vient aux coups. L'araignée, profitant de l'inattention que provoque leur discorde, fait prisonnières les malheureuses combattantes. Pour fêter cette victoire, des réjouissances sont organisées. Une éphémère s'y mêle, qui déploie tant de grâce que l'assistance lui prodigue ses compliments. Son triomphe sera de courte durée ; déjà il lui faut mourir. L'araignée pense enfin à son festin. Mais quand elle remonte vers ses proies, elle s'aperçoit que les bousiers ont dégagé une des mantes. Celle-ci, se jugeant en état de légitime défense, la provoque et la tue. Alors toute l'assistance apaisée suit la dépouille de l'éphémère, et disparaît sous le clair de lune derrière un des sabots. »

Les fragments symphoniques qu'on exécute généralement au concert sont : le *Prélude*, qui décrit le jardin ensoleillé ; l'*Entrée des fourmis*, lesquelles, alignées en bon ordre, cherchent à enlever avec de grands efforts un pétale de rose trouvé dans le chemin ; l'*Entrée et la Danse du Papillon*, qui se laisse prendre dans la toile et agonise sous l'étreinte de l'araignée ; l'*Eclosion, la Danse et les Funérailles de l'éphémère* ; enfin la *Chute du soir* dans le jardin redevenu silencieux.

« La partition, écrit René Chalupt, n'est pas seulement pleine de tendresse, d'émotion et de fine sensibilité ; mais il y circule une malice, une espièglerie du meilleur sel gaulois. Cet esprit que le compositeur prodigue ne réside pas seulement dans le choix des thèmes, mais aussi dans leur valeur sonore : l'orchestration du *Festin de l'Araignée* trahit le tour de main d'un maître. »

Suite en Fa, op. 33 (1926).

(3.3.3.3. - 4.4.3.1. - T. B. - C.) [15] Boston, 1927.

a) Prélude. — *b)* Sarabande. — *c)* Gigue.

Cette œuvre ne comporte aucun programme, ni commentaire. La structure en est toute classique ; seule, la forme du Prélude a été un peu plus élargie que celle en usage au XVIII^e siècle.

(3^e) Symphonie en Sol Mineur, op. 42 (1929).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. 2 H. C.) [45] Boston, 24 octobre 1930.

a) Allegro vivo. — *b)* Adagio. — *c)* Vivace. — *d)* Allegro con spirito.

La *Troisième Symphonie* ne s'inspire d'aucun programme descriptif ou littéraire. Elle ne veut être que musique, jeux sonores, entrelacement de lignes mélodiques et combinaisons de timbres. Sans être proprement cyclique*, elle est empreinte cependant d'une forte unité.

Camille SAINT-SAENS
(1835-1921)

Camille Saint-Saëns, « le Mozart de son époque, enfant prodige et homme prodigieux », dit M. Alfred Bruneau, a été le musicien le plus intelligent et le plus équilibré que la France ait connu dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Mais il n'est que rarement passionné ; sa musique demeure brillante et froide. Il a beaucoup écrit dans toutes sortes de domaines, et a mené, en dilettante supérieur, une existence facile, loin des difficultés qui assaillent si souvent les musiciens de carrière, tout en aiguisant singulièrement leur sensibilité. Il a laissé 5 symphonies, 4 poèmes symphoniques, 3 concertos pour le violon, 2 pour violoncelle et 5 pour le piano.

Cf. Biographies par : G. Servières (Alcan) et Augé de Lassus (Delagrave) ; Landormy : « La musique française après Debussy », p. 172-175 (Gallimard, 1943).

(3^e) Symphonie en Ut Mineur, dite « avec Orgue », op. 78 (1886)

dédiée à la mémoire de Franz Liszt.

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. P. O. - C.) [37] Londres, 1886

a) Introduction - Allegro moderato. — *b)* Adagio. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale (Allegro).

La *Symphonie avec orgue* est une des œuvres maîtresses de Saint-Saëns. On en a comparé la facture à celle des meilleures pages beethoveniennes. C'est le triomphe de la musique pure*. Elle comprend quatre mouvements enchaînés deux à deux, au travers desquels un même thème circule sous des aspects variés. Saint-Saëns avouait qu'il avait donné là le meilleur de lui-même.

Danse Macabre, Poème symphonique, op. 40 (1874).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. Xyl. H. - C[1].) [8] Paris, C. C., 24 janvier 1875.

[1] Le violon solo accordé en : sol, ré, la, mi b.

La « Danse macabre », dans laquelle il ne faut point rechercher de sensations horrifiques, affecte la forme d'une ouverture à deux thèmes. Son origine est à rechercher dans une sorte de chanson ironique que Saint-Saëns composa tout d'abord sur des vers d'Henri Cazalis (Jean Lahor) :

« Zig et zig et zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La mort, à minuit, joue un air de danse,
Zig et zig et zig, sur son violon.
.....
On entend claquer les os des danseurs
.....
Mais psitt ! tout à coup on quitte la ronde ;
On se pousse, on fuit, le coq a chanté. »

Les douze coups de minuit résonnent tout d'abord à la harpe doublée par le cor, puis le violon fait entendre le premier thème, formé d'une suite de quintes justes et de quintes diminuées, d'un ton archaïque et moyenageux, simulant à merveille la mort qui accorde son instrument avant la danse des trépassés. Puis vient une sorte de valse lente, au rythme haché. Un fugato* suit bientôt, dans lequel on trouve une déformation burlesque du Dies irae*. Le cliquetis du xylophone imite le choc des ossements. Un moment d'apaisement précède le chant du coq, puis tout s'apaise : les ombres rentrent dans leurs tombeaux.

Suite Algérienne, op. 60 (1re des « Suites d'Orchestre ») (1880).

(3.2.2.2. - 4.4*.3.1. - T. B. H. - C.) [17] Paris, C. C., 1886.

a) Prélude (En vue d'Alger). — *b)* Rhapsodie mauresque. — *c)* Rêverie du soir à Blida. — *d)* Marche militaire française.

C'est là une sorte de rappel des impressions que rapporta Saint-Saëns d'un voyage en Afrique du Nord :

a) En vue d'Alger (Allegro molto). Un 9/8 en ut mineur. Tandis que se déroule le paysage de la Ville blanche, des bruits divers viennent de la côte. C'est le premier contact du voyageur avec l'Orient.

b) Rhapsodie mauresque (Allegretto ma non troppo). Sur des pizzicati* de cordes se fait entendre une mélodie de flûte à 6/8, puis une danse arabe à 2/4, ponctuée d'un rythme net et lancinant, avant que vienne une mélodie à 3 temps, soutenue par des harmoniques* de violon.

c) Rêverie du soir à Blida. C'est la partie la plus orientale. L'alto* expose la phrase principale, qui est reprise par les flûtes et les violons. Un flottement voulu de la carrure contribue au dépaysement.

d) Marche militaire française (Allegro grazioso). En revanche, il n'y a aucune recherche d'exotisme dans cette pièce qui fut publiée à part, en 1881.

Carnaval des Animaux, Grande fantaisie zoologique (1886).

(1.0.1.0. - 0.0.0.0. - H. Xyl. Cél. 2 P. - C = 2 v. a. vcl. cb.) [18] Paris, 9 mars 1886.

Cet ouvrage fantaisiste, composé comme surprise au concert annuel du Mardi-gras, ne fut exécuté du vivant de Saint-Saëns qu'en séances privées, et l'auteur n'en laissa publier que *Le Cygne* qu'illustra la danseuse Anna Pavlowa. Une disposition de son testament a levé depuis lors l'interdiction qui pesait sur cet ouvrage ironique et spirituel, qu'égaient divers emprunts burlesques :

a) Introduction et Marche du lion. Deux pianistes et les cordes.

b) Poules et coqs. Imitation burlesque à la manière de Rameau (clarinette, pianos, violons et alto).

c) Hémiones (animaux « véloces »). Les deux pianistes lancent de longs traits vertigineux.

d) Tortues. Deux motifs empruntés à Offenbach (Quadrille échevelé d'*Orphée aux enfers* — piano et cordes).

e) Eléphant. Thème de grâce et de féerie à la contrebasse : *Danse des sylphes* de la *Damnation de Faust* de Berlioz, *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn et *Air de ballet* de Meyerbeer.

f) Kangourous. Les deux pianistes sautent...

g) Aquarium. Morceau très ravélien (flûte, célesta, pianos, cordes).

h) Personnages à longues oreilles. Deux violons font « Hi ! han ! »

i) Le coucou au fond des bois. La clarinette chante la tierce* du coucou.

j) Volière. Gazouillis de flûte, avec pianos et cordes.

k) Pianistes. Au jugement de Saint-Saëns, ils ont leur place toute désignée parmi les animaux, dont ils ne sont ni les moins bruyants, ni les moins carnavalesques ! Les exécutants alternent en doubles tierces (agrémentées de fausses notes !). De temps en temps ils sont morigénés par les instruments à cordes qui plantent des accords à travers ce gâchis !

l) Fossiles. Ce sont là quelques « antiquités » : le xylophone joue la *Danse macabre !* Puis viennent : *J'ai du bon tabac, Partant pour la Syrie, Ah ! vous dirai-je maman* et même l'*Air de Rosine* du *Barbier de Séville.*

m) Le cygne. Morceau célèbre, une « noble bêtise », dit l'auteur. (Violoncelle et deux pianos.)

n) Final. Toute la ménagerie défile (y compris les pianistes) dans l'allégresse.

Le Rouet d'Omphale, Poème symphonique, op. 31 (1871).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. H. - C.) [8] Paris, C. P., 14 avril 1872.

L'œuvre, dédiée à Augusta Holmès, fut primitivement écrite pour deux pianos. Voici la notice que Saint-Saëns a placée en tête de sa partition :

« Le sujet de ce poème symphonique est la séduction féminine, la lutte triomphante de la faiblesse contre la force. Le rouet n'est qu'un prétexte, choisi seulement au point de vue du rythme et de l'allure générale du morceau. Les personnes que la recherche des détails pourrait intéresser y verront tour à tour Hercule gémissant dans les liens qu'il ne peut briser, et Omphale raillant les vains efforts du héros. »

Sur un mouvement de plus en plus animé de l'orchestre, où la flûte et le violon évoquent le rouet qui tourne, une mélodie insinuante représente la voix d'Omphale. Celle d'Hercule lui répond, aux cuivres, d'abord rude, puis s'adoucissant jusqu'à s'unir à celle de la reine de Lydie.

PHAÉTON, Poème symphonique, op. 39 (1873).

(3.2.2.3. - 4.2.3.1. - 3 T. B. 2 H. - C.) [8] 1875.

Une note placée en tête de la partition et rédigée par l'auteur nous donne l'argument :

« Phaéton a obtenu de conduire dans le ciel le char du Soleil, son père. Mais ses mains inhabiles égarent les coursiers. Le char flamboyant, jeté hors de sa route, s'approche des régions terrestres. Tout l'univers va périr embrasé lorsque Jupiter frappe de sa foudre l'imprudent Phaéton. »

Dans le livre qu'il a consacré à Saint-Saëns, M. Dandelot analyse ainsi la partition : « Après une majestueuse introduction (trompettes et trombones), les cordes et harpes dépeignent le galop des fabuleux coursiers par un ingénieux motif rythmique, puis le thème est repris par les bois qui soutiennent les gammes du quatuor en pizzicati*. Alors éclate un chœur* triomphal aux cuivres, exprimant la joie imprudente de Phaéton, que ne calme pas un épisode gracieux et poétique, car l'orchestre se déchaîne de nouveau ; tout tourbillonne, le tam-tam* vibre sourdement jusqu'à l'explosion finale en tutti* avec 3 timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam montrant Phaéton foudroyé. Alors les sonorités s'adoucissent et, tristement, reparaît une dernière fois le thème épisodique. »

(2e) CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE, EN SOL MINEUR, op. 22 (1868).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. B. - C.) [23] Paris, 13 mai 1868.

a) Andante sostenuto. — *b)* Allegro scherzando. — *c)* Presto.

Primitivement conçu pour le piano à pédalier, le *Concerto en sol mineur*, second en date des cinq concertos que Saint-Saëns écrivit pour le piano, fut composé en 17 jours et donné en première audition par l'auteur lui-même dans un concert dirigé par Rubinstein.

L'Andante initial débute sur une pédale* de sol, de manière assez austère. Peu à peu, l'exaltation anime ces pages au rythme du développement de l'idée. Deux périodes de la phrase principale se déploient jusqu'à un trait immense, d'où s'élance une mélodie assez floue ; aux arpèges de la main droite répondent des basses tristes. Puis, note M. Baumann, vient une suite d'octaves, « des paraboles de triples croches balayant du haut en bas le clavier, des arpèges fulgurants, des triolets qui se précipitent à grande pluie, des escaliers de tierces et de sixtes, des hordes chromatiques, des accords pleins ou des octaves nerveuses alternées aux deux mains et s'entrechoquant ». Un dialogue entre l'orchestre et le soliste qui aboutit à l'apaisement du Prélude.

L'Allegro scherzando est à 6/8. A un rythme emporté s'oppose la sérénité d'un chant religieux. Et le même contraste se retrouve dans le Finale, qui, après les chatoyantes arabesques que trace, autour du cantique des bois, une partie éblouissante de piano, conclut par une série d'accords fougueux.

(1er) CONCERTO EN LA MINEUR, POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE, op. 33 (1873).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [17].

a) Allegro non troppo. — *b)* Allegretto con moto. — *c)* Molto allegro.

Cette œuvre possède, à côté de la clarté et de l'élégance caractéristiques de son auteur, cette vertu rare d'être une sorte de perfection quant à l'adaptation de l'écriture aux possibilités et aux ressources du violoncelle. Saint-Saëns y sait user du registre le meilleur de cet instrument et utiliser comme peut le faire un habile musicien la tessiture immense du violoncelle. La seconde partie est bien certainement plus faible que les autres, mais elle demeure jolie et sans prétention.

(3e) CONCERTO EN SI MINEUR, POUR VIOLON ET ORCHESTRE, op. 61 (1880)

dédié à Pablo de Sarasate.

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [25].

a) Allegro non troppo. — *b)* Andantino quasi allegretto. — *c)* Molto moderato et maestoso. — Allegro non troppo.

Le premier mouvement est classiquement construit sur deux thèmes, l'un dans la tonalité principale, l'autre dans celle de la sous-dominante*. La réexposition est faite dans l'ordre inverse. Le second mouvement est une sorte de lied en si b majeur, dialogue élégant entre le violon et l'orchestre. Troisième mouvement : après un récitatif*, trois idées donnent chacune lieu à des développements. La conclusion est à la fois élégante et pleine de brio.

OTHMAR SCHOECK

(1886)

Othmar Schoeck, le « Schubert suisse », selon le mot d'Emile Vuillermoz, est surtout un compositeur de lieder. Mais il a écrit plusieurs opéras, dont deux au moins, Penthésiléa et Vénus, sont fort remarquables.

L'activité de Schoeck comme chef d'orchestre, directeur de chorales et accompagnateur, a toujours été très grande. Il est fixé à Zurich, dont l'Université lui conféra en 1928 le titre de Dr honoris causa ès-lettres.

CONCERTO POUR VIOLON EN SI b, op. 21 (« QUASI UNA FANTASIA ») (1912).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [20].

a) Allegretto. — *b)* Grave, non troppo lento. — *c)* Allegro con spirito.

Très représentatif du lyrisme de Schoeck, le *Concerto en si b* justifie sa désignation *quasi una fantasia* par une construction formelle très libre et la grande variété de ses thèmes chantants. Il fut exécuté pour la première fois à l'une des fêtes de l'Association des musiciens suisses et récemment gravé sur disques, par les soins de celle-ci.

ARNOLD SCHOENBERG
(1874)

L'Autrichien Schoenberg naquit à Vienne où son instruction musicale fut celle d'un autodidacte. C'est à peine si, quand il eut vingt ans, il reçut quelques leçons de contrepoint d'Alexandre Zemlinsky. A Berlin, il fut chef d'orchestre dans un cabaret artistique, puis, sur la recommandation de Richard Strauss, professeur de composition au Conservatoire Stern. De retour à Vienne, il se lia d'amitié avec Gustave Mahler qui ne lui ménagea ni aide, ni encouragements. En 1925, Schoenberg a succédé à Busoni comme professeur à l'Ecole supérieure de musique de Berlin.

Schoenberg a joué un rôle immense dans l'histoire de la musique contemporaine. Ce fut le fondateur de la jeune école viennoise atonale, dont Alban Berg et Anton von Webern furent les plus brillants représentants.

Ses œuvres comprennent de la musique de chambre, des pièces pour piano, des lieder, un oratorio, des chœurs.

Cf. Biographie par Egon Wellesa (1921) et Landormy : « La musique française après Debussy », p. 61-65 (Gallimard, 1943).

NUIT TRANSFIGURÉE, op. 4 (1899).

Il existe de cette pièce deux versions instrumentales : l'une, la plus fréquemment jouée, pour sextuor à cordes, l'autre pour un ensemble à cordes plus important.

L'auteur, s'inspirant d'un poème de Richard Dehmel, *Weib und Welt*, a voulu exprimer ici le dialogue de deux êtres marchant dans la lande nocturne, dont l'un est une femme sur le point d'être mère, et l'autre son séducteur, qui répond à ses plaintes en exhaltant la mission de la femme en fonction de la parturition. Le compositeur qui, lorsqu'il écrivit ces pages passionnées, se ressentait encore fortement de l'influence de Wagner, a parlé ici une langue qui ne laisse toutefois rien prévoir de ses futures audaces.

Le plan apparaît fort logique ; il est tonal, et va de ré mineur à ré majeur.

Un Prélude sombre évoque tout d'abord la nuit, puis un motif plus agité passe des altos aux violons. Alors se font jour deux idées dérivées, dont l'une comporte un «gruppetto» très familier à l'art wagnérien. Un divertissement mouvementé conduit au ton de mi majeur ; les violons chantent une lente mélodie qui sert d'intermédiaire pour aboutir à un nouveau développement fort animé. Tout se calme enfin, au retour du thème de la nuit, qui s'impose progressivement, et conclut mystérieusement sur des arpèges, en pianissimo.

FLORENT SCHMITT
(1870)

Le compositeur français Florent Schmitt est né à Blamont, près de Lunéville. Après de sérieuses études littéraires et scientifiques, où la musique n'eut que très peu de part, il entra, à l'âge de 17 ans, au Conservatoire de Nancy. En 1890, il vint à Paris suivre l'enseignement de Th. Dubois, Gédalge et Massenet. En 1897, il obtient le second et, l'année suivante, le premier Grand Prix de Rome.

Son œuvre, nombreuse autant que variée, est celle d'un classique qui, né en pleine floraison de l'impressionnisme, ne lui a demandé aucun enrichissement. Quoique très avancée, l'écriture de Florent Schmitt n'est, en dépit de certaines apparences, nullement révolutionnaire. Inventif et d'une sensibilité mesurée, il ne s'abandonne que rarement à l'émotion, ce qui a nui certainement à son action auprès des foules.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 90-101 (Gallimard, 1943).

LA TRAGÉDIE DE SALOMÉ, op. 50 (1907).

(3.3.3.3[1]. - 4.3 3.1. - T. B. Cél. Gk. 2 H. - C.) [28] Paris, 1907.

[1] Y compris sarrussophone.

a) Prélude (Le Palais d'Hérode). — *b)* Danse des perles (Scherzo).— *c)* Les enchantements de la mer. — *d)* Danse de Salomé (Danse des éclairs et Danse de l'effroi).

Dans sa version primitive, exécutée au Théâtre des Arts par les ballets de Loïe Fuller, cette œuvre, destinée à souligner un « drame muet » en 2 actes et 7 tableaux de Robert d'Humières, n'utilisait qu'un orchestre restreint. Réinstrumentée plus tard, elle connut les plus flatteurs succès sous sa forme purement symphonique.

RHAPSODIE VIENNOISE, op. 53, n° 1.

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [8] Paris, Lx, 1911.

Cette œuvre en forme de valse, qui fit primitivement partie d'un recueil pour piano à 4 mains, prélude par une Introduction allègre, après laquelle le thème principal s'impose peu à peu.

« Je ne vois aucune raison, écrivait à son sujet Gaston Carraud, pour que la musique soit toujours collet monté. Sans doute n'est-elle essentielle qu'aux plus profondes manifestations de notre vie intérieure ; mais pourquoi ne se détendrait-elle pas aussi aux joies de notre vie extérieure? Je n'y vois rien de déshonorant, pourvu qu'elle reste musicale et s'amuse à propos. Les valses viennoises ne commencent à m'inquiéter que lorsque je les vois servir à édifier d'énormes symphonies philosophiques, comme chez Gustave Mahler, ou se mêler aux tragédies de la Bible ou de Sophocle, comme chez M. Richard Strauss. M. Schmitt, qui a écrit des œuvres plus considérables, n'emploie ces valses qu'en tant que valses. »

FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Fils d'un instituteur de la banlieue viennoise, l'Autrichien Schubert fut maître d'école lui-même après avoir été enfant de chœur et membre de la célèbre manécanterie des « Petits chanteurs viennois ». Pauvre et laid, il eut une existence assez obscure en même temps que fort brève, puisqu'il mourut à peine âgé de 32 ans.

Mais il avait eu le temps de composer d'immortelles mélodies : plus de 600 lieder, 8 symphonies, une abondante musique de chambre, des messes et des opéras, ces derniers totalement oubliés aujourd'hui. C'est le plus grand maître du lied*.

Cf. Biographies de : P. Landormy (Paris, 1928) et Bourgault-Ducoudray (Laurens).

SYMPHONIES

(1re) EN RÉ MAJEUR (1813).

(1.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [26].

a) Allegro - Allegro vivace. — *b)* Andante. — *c)* Menuetto (Allegro). — *d)* Allegro vivace.

(2e) EN SI b MINEUR (1814).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [28].

a) Largo - Allegro vivace. — *b)* Andante (thème et variations). — *c)* Menuetto (Allegro vivace). — *d)* Presto vivace.

(3e) EN RÉ MAJEUR (1815).

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [23].

a) Adagio maestoso - Allegro con brio. — *b)* Allegretto. — *c)* Menuetto. — *d)* Presto vivace.

(4e) EN UT MINEUR (« TRAGIQUE ») (1816).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [30].

a) Adagio moderato - Allegro vivace. — *b)* Andante. — *c)* Scherzo. — *d)* Allegro.

Dans cette œuvre, composée la même année que la *Symphonie en si b*, Schubert rend hommage à Beethoven. Il use d'un langage solennel qui n'est pas fréquent sous sa plume.

(5e) EN SI b MAJEUR (1816).

(1.2.0.2. - 2.0.0.0. - C.) [27].

a) Allegro. — *b)* Andante con moto. — *c)* Menuet (Allegro molto). — *d)* Allegro vivace.

Désignée longtemps sous le nom de « Die liebliche » ou encore « sans trompettes ni timbales », Schubert y a pris, non sans bonheur, Mozart comme modèle.

(6e) EN UT MAJEUR (1818) dite « PETITE SYMPHONIE EN UT ».

(2.2.2.2. - 2.2.0.0. - T. - C.) [32] Vienne, 1828.

a) Adagio - Allegretto. — *b)* Andante. — *c)* Scherzo. — *d)* Allegro moderato.

(7e) EN MI MAJEUR (1821).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [33].

(Orchestration achevée par Félix Weingartner en 1934.)

a) Adagio - Allegro. — *b)* Andante. — *c)* Allegro deciso (Scherzo). — *d)* Final (Allegro vivace).

(8e) SYMPHONIE EN SI MINEUR, dite « INACHEVÉE » (1822).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [22] Vienne, 1865.

a) Allegro moderato. — *b)* Andante con moto.

L'admirable *Symphonie en si mineur* a été vraisemblablement laissée inachevée par la volonté de son auteur, lequel avait ébauché un Scherzo (dont la première ligne seule est instrumentée) qui figure dans l'édition des œuvres complètes de Schubert et la partition de poche de l'édition viennoise *Philharmonia*. Le manuscrit en fut découvert par hasard chez un musicien faisant partie du cercle intime de Schubert.

Le caractère général de l' « Inachevée » est celui d'une méditation : c'est une mystérieuse ouverture dans le monde supérieur auquel l'âme de Schubert avait accès.

(9e) EN UT MAJEUR, dite « GRANDE SYMPHONIE EN UT » (numérotée parfois comme 7e symphonie) (1828).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [46] Leipzig, 22 mars 1839.

a) Andante - Allegro ma non troppo. — *b)* Andante con moto. — *c)* Scherzo (Allegro vivace). — *d)* Final (Allegro vivace).

Schumann a parlé de la « divine longueur » de cette symphonie, qu'une vie merveilleuse anime d'un bout à l'autre. Willy Schmid estime que, dans ses moindres parties, par son caractère magique même, « elle est essentiellement musique ».

FRAGMENTS SYMPHONIQUES DE « ROSEMONDE », op. 26 (1820-23).

a) Ouverture (2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [10].
b) Musique de ballet I (2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [8].
c) Musique de ballet II (2.2.2.2. - 2.0.0.0. - C.) [5].

La musique de *Rosemonde (Rosamunde von Cypern)* était destinée à accompagner une pièce d'Hermina von Chézy, qui n'eut semble-t-il guère de succès. Lors de la première représentation, donnée à Vienne, au Théâtre an der Wien le 20 décembre 1823, l'Ouverture fut cependant redemandée. Toutefois ce n'était point celle en ut qui figure en tête de la partition, mais une en ré mineur, précédemment écrite

par Schubert pour un autre ouvrage. Seule l'ouverture ci-dessus, en ut, est l'authentique *Ouverture de Rosemonde*.

Elle débute par une Introduction, Andante, en ut mineur. Puis vient un Allegro, en majeur, qui se développe selon la forme classique, modulant à la dominante* et revenant à la tonique*. Ensuite se place un second motif, en sol ; puis on retourne à la première idée, avant qu'éclate la coda* dans le ton principal.

La musique de scène de *Rosemonde* comprenait en outre une romance, des chœurs, des entractes et de la musique de ballet.

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

Schumann naquit dans une famille aisée, d'origine saxonne. Il étudia la musique dès son enfance et devint un virtuose du piano. Mais un accident l'ayant privé de l'usage d'un doigt, il se voua dès lors à la composition.

En 1840, il épousa la pianiste Clara Wieck qui eut une grande influence sur le jeune artiste.

Le bagage musical de Schumann comprend 4 symphonies, des concertos, de la musique de chambre, quelques oratorios profanes et surtout d'admirables lieder.

Schumann fut un véritable poète-musicien, dont l'expression est toute intérieure. Il perdit la raison et mourut dans une maison de santé.

Cf. Biographies par : V. Basch (Alcan, 1926), G. Carraud (Alcan), C. Mauclair (Laurens) et Eug. Schumann (Gallimard, 1937).

(1re) SYMPHONIE EN SI b MAJEUR, dite « SYMPHONIE DU PRINTEMPS », op. 38 (1841).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. Tr. - C.) [33] 31 mars 1841.

a) Andante, un poco maestoso - Allegro molto vivace. — *b)* Larghetto. — *c)* Scherzo (Molto vivace). — *d)* Allegro animato e grazioso.

Schumann avait eu, dit-on, l'intention d'intituler le premier mouvement : « Eveil du printemps », le deuxième : « Soir », le troisième : « Jeux joyeux » et le dernier : « Adieu au printemps » ou « En plein printemps ». Il y aurait renoncé par la suite.

« Cette symphonie, écrit M. Camille Mauclair, est une œuvre admirable et une transition magistrale des premières velléités polyphoniques manifestées dans la musique de piano de Schumann, à l'emploi définitif de l'orchestre. C'est d'ailleurs encore une œuvre toute subjective, que celle qu'il appelait la *Symphonie du printemps*. Dans les autres, Schumann a montré plus de profondeur, de force, de maîtrise technique, mais c'est la plus exquise, la plus spontanée des quatre. »

(2e) SYMPHONIE EN UT MAJEUR, op. 61 (1845-46).

(2.2.2.2. - 2.2.3.0. - T. - C.) [39] Leipzig, 5 novembre 1846.

a) Sostenuto assai - Allegro ma non troppo. — *b)* Scherzo (Allegro vivace). — *c)* Adagio espressivo. — *d)* Allegro molto vivace.

Le sentiment général de cette symphonie apparaît sombre et pathétique, dès l'Introduction du premier mouvement. Durant le Scherzo, l'atmosphère s'éclaircit un peu et le troisième mouvement a le caractère d'une expressive prière concluant dans une confiante assurance. Le dernier mouvement, au rythme de marche, retentit d'une joie assez extérieure. On a pu la désigner comme une « héroïque », voire comme une « lyrique » d'attitude romantique.

(3e) SYMPHONIE EN MI b MAJEUR, dite « SYMPHONIE RHÉNANE », op. 97 (1850).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. T. - C.) [30] Düsseldorf, 6 février 1851.

a) Vivace. — *b)* Scherzo (Molto moderato). — *c)* Andante (non troppo vivo). — *d)* Maestoso. — *e)* Finale (Vivace).

L'appellation de *Symphonie rhénane* vient probablement à cette œuvre de ce qu'elle fut destinée à un festival donné en l'honneur de l'évêque de Cologne. Elle est éminemment poétique, évocatrice de paysage, de foules en fête, de rêveries dans une nature riante. Combarieu lui reproche toutefois « une certaine monotonie dans la solennité » et « une inspiration moins nette que dans les autres ».

Le premier mouvement, qui est fait de l'opposition réitérée de deux éléments, s'avère d'une grande continuosité d'élan. Le second mouvement est une sorte de ballade* qui commence dans le ton populaire pour faire place à une sorte de rêverie mystique. Le morceau suivant (Andante) est un intermezzo* d'une rare sobriété ; le Maestoso, pièce contrapuntique construite sur un seul motif, évoque le célèbre dôme de Cologne. Le Finale (Vivace) se signale par son allure entraînante et populaire, avec un rappel, vers la fin, du thème religieux.

(4e) SYMPHONIE EN RÉ MINEUR, op. 120 (1841-51).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [27] Leipzig, 6 décembre 1841 - Düsseldorf, 1853.

a) Introduction - Allegro. — *b)* Romance. — *c)* Scherzo. — *d)* Finale (Lent - vif). (Les quatre mouvements s'exécutent sans interruption.)

Primitivement, Schumann voulait donner à cette œuvre le titre de *Symphonie-fantaisie*, à cause sans doute des particularités formelles de son premier mouvement, et du caractère assez insolite de l'œuvre en général. L'œuvre a beaucoup de vie, de fraîcheur et d'élan. Ses quatre parties sont dominées par des éléments thématiques qui réapparaissent partout. Elle débute par une Introduction dont le motif, en ré mineur, apparaîtra en majeur dans la Romance. Puis vient un Allegro énergique et plein de vie. La Romance développe une délicate et touchante mélodie qui s'orne des broderies du violon solo. Suit le Scherzo, où le thème du début s'amorce en canon* et conduit à un émouvant Trio*. Un Andante de 16 mesures prépare un Finale à la fois fougueux et tendre, où, a-t-on écrit, « il semble que les portes du ciel s'ouvrent toutes grandes pour une réception solennelle des héros de l'humanité ».

Concerto en La Mineur, pour piano et orchestre, op. 54 (1841-45)

dédié à Ferdinand Hiller.

(2.2.2.2. 2.2.0.0. T. C.) [27] Vienne, 1er janvier 1847.

a) Allegretto affettuoso. — *b)* Intermezzo - Allegro vivace. (Le premier mouvement avait été conçu précédemment déjà sous le nom de *Fantaisie*.)

Ample poème pour piano et orchestre, le *Concerto en la mineur* est une œuvre où règnent la tendresse ainsi que la passion. Rubinstein l'appelait « le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre dans ce genre de compositions ».

Concerto en La Mineur, pour violoncelle et orchestre, op. 129 (1850).

(2.2.2.2.- 2.2.0.0. - T. - C.) [26].

a) Nicht zu schnell. — *b)* Langsam. — *c)* Sehr lebhaft. (Les trois mouvements liés entre eux.)

Le premier mouvement est un Allegro écrit dans la forme sonate*, le second une ample cantilène qui se déroule en s'élargissant un instant en doubles cordes. Une gamme accélérée de l'instrument soliste introduit le mouvement final. Celui-ci, brillant et de plus en plus rapide, coupé d'une cadence*, épuise toutes les difficultés de la technique du violoncelle.

Manfred, Ouverture, op. 115 (1848-49).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [11] Weimar, 1852.

En commençant d'écrire la musique de *Manfred*, Schumann n'avait pas eu d'abord l'intention de composer un ouvrage dramatique, et il dut, avec l'aide de Pohl, apporter bien des modifications à la tragédie de Byron qui lui-même d'ailleurs prétendait l'avoir composée « avec une vraie horreur du théâtre, afin de la rendre injouable ».

La partition de Schumann comprend dix numéros, qui se répartissent sur les trois parties de la tragédie. L'*Ouverture de Manfred* est l'une des œuvres les plus ardentes et les plus caractéristiques de son génie. Voici le sens du poème qui inspira Schumann :

Manfred s'éveille et se souvient d'Astarté, qui s'est tuée par sa faute... Il s'élance au fond des solitudes, pour y retrouver l'Aimée et y obtenir son pardon. Rien ne lui répond que l'écho de son cri... Il reprend sa course vertigineuse... Cependant la voix de l'Aimée s'élève, tendre, suppliante, passionnée ; Manfred comprend qu'il retrouvera l'âme d'Astarté en frappant aux portes de la Mort... il les franchit, l'onde orageuse de son sang se glace dans ses veines, il expire. Mais l'âme d'Astarté accueille son âme dans un monde plus pur.

Alexandre SCRIABINE
(1872-1915)

Né à Moscou d'une famille de militaires, le compositeur russe Scriabine a exercé une indéniable influence sur les musiciens de son pays. Il voyagea beaucoup, effectuant des tournées de concerts à l'étranger, dans lesquelles il ne jouait (comme pianiste virtuose) que ses propres œuvres. Lorsqu'il succomba à une affection charbonneuse, il projetait de fonder une religion à la liturgie de laquelle ses derniers ouvrages devaient participer. Scriabine est le compositeur russe qui refléta le plus fidèlement la psychologie de la bourgeoisie intellectuelle des années pré-révolutionnaires. Nerveusement convulsive, d'un raffinement maladif, la musique de Scriabine revêtait d'une forme sonore les visions mystiques et érotiques de l'auteur.

Cf. Biographies par : A. Swan (Alfr. Lane, 1923) et « Scriabine » (Collection Flûte de Pan, Paris, 1947).

Le Poème de l'Extase, op. 54 (1907-08).

(4.4.4.4. - 8.5.3.1. - T. B. Cél. 2 H. = C.) [24] Moscou, 1909.

Cette œuvre, fort significative de son auteur, apparaît tout imprégnée de wagnérisme. Elle fait directement allusion d'ailleurs à la Bacchanale de *Tannhäuser* et au dernier acte de *Tristan*.

« L'extase, disait Scriabine, n'est pas un sentiment particulier, c'est la délivrance, l'illumination de tous les sentiments, de tous les désirs, les pensées et les sensations : leur danse. »

Hsiao SHUSIEN

D'origine chinoise, Hsiao Shusien, femme du chef d'orchestre Hermann Scherchen, est la nièce du ministre chinois de la propagande, Dr Wang-Sheh-Chiesa, et du premier directeur du Conservatoire de l'Etat de Shangai, Dr Hsiao-You-Mey. C'est à ce dernier qu'elle doit son initiation à la musique européenne.

Hsiao Shusien a passé avec distinction ses examens au Conservatoire royal de Bruxelles pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue.

Visions de Rêve Chinois (1942).

(2.0.2.0. - 2.1.2.0. - B. 2 H. - 4 v.) (Orchestration Scherchen) (B = Cél. Gk. Tambour de bois. Gc. Tamb. Cy.) [15].

a) Chanson de la pluie. — *b)* Pensées à Li-Tai-Pe. - *c)* Petit concert. — *d)* Hymne sacré de Confucius. — *e)* Berceuse. — *f)* Chant du solitaire. — *g)* Chine éternelle (marche triomphale).

Ces *Visions de rêve chinois* constituent la première tentative d'introduction de la musique chinoise dans l'art symphonique de l'Occident. Trois des compositions qui forment la suite sont des œuvres originales de Hsiao Shusien : la Chanson de la pluie, Pensées à Li-Tai-Pe et la marche héroïque Chine éternelle ; deux autres,

des transcriptions de chants populaires chinois : la Berceuse et Chant du solitaire. Enfin, le Petit concert, répandu dans toute la Chine, appartient aux quelques rares œuvres instrumentales de la musique populaire chinoise. L'Hymne sacré de Confucius, bâti selon la sévère technique d'un prélude de choral, est aujourd'hui encore chanté dans le temple de Kon-Fu-Tse.

JEAN SIBELIUS
(1865)

Le Finlandais Sibelius commença par entreprendre des études juridiques, puis il travailla à l'Institut musical d'Helsingfors sous la direction de Wegelius ; ensuite à Berlin, sous celle de Becker ; à Vienne, avec Goldmark.

C'est un compositeur original et abondant. Mais, comme Grieg, il parle son dialecte local. On connaît de lui des poèmes symphoniques, des Suites d'orchestre, un opéra, La jeune fille dans la tour, une pantomime, un grand nombre de cantates, de chœurs, des pièces de piano et des compositions de musique de chambre.

Cf. Notice par Olon Downes dans l' « Encyclopédie Thompson, p. 1715-1723 » ; Cécil Graag : « Les Symphonies de Sibelius » (Oxford, 1935) ; Rosa Newmarch : « Sibelius » (Birchard, 1939).

LE CYGNE DE TUONELA, op. 22, nº 3 (1893).

Légende d'après l'épopée populaire finnoise *Kalevala*, pour cor anglais et orchestre.

(0.2.1.2. - 4.0.3.0. - T. B. H. - C.) [9].

La donnée du *Cygne de Tuonela* est la suivante : « Tuonela, empire de la mort, les enfers de la mythologie finnoise, est entouré d'un large fleuve aux eaux noires et à courant rapide, sur lequel le cygne de Tuonela s'avance, majestueux, en chantant. »

FINLANDIA, Poème symphonique, op. 26, nº 7 (1899-1900).

(2.2.2.2. - 4.3.4.1. - T.B. - C.) [8] Helsinki, 1899.

Dans cet ouvrage, Sibelius a exprimé les sentiments qui animent le peuple finnois : sentiments d'oppression et de révolte, de ferveur et d'exhaltation patriotique. Contrairement à la plupart des compositions du genre, ce poème symphonique ne suit pas un « programme » absolument défini.

VALSE TRISTE, op. 44 (1903).

(1.0.1.0. - 2.0.0.0. - T. - C.) [6].

Composition très populaire, extraite de la musique de scène composée pour le drame de Järnefelts, *Kuolema (La Mort)*, cette pièce décrit le rêve fébrile d'une agonisante qui croit prendre part à un bal, à la fin duquel apparaît la Mort.

(1re) SYMPHONIE EN MI MINEUR, op. 39 (1898).

(2.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [42] 1899.

a) Andante, ma non troppo - Allegro energico. — *b)* Andante, ma non troppo - Lento. — *c)* Scherzo (Allegro). — *d)* Finale (quasi una fantasia).

La *Première symphonie* apparaît comme le point culminant de la période créatrice initiale de Sibelius, alors fortement influencé par le romantisme. Le caractère dominant de cet ouvrage est héroïque. C'est le sentiment personnel de l'auteur qui s'y reflète, avec ses rêves de gloire, ses aspirations généreuses et sa résolution énergique d'affronter le destin.

(2e) SYMPHONIE EN RÉ MAJEUR, op. 43 (1901).

(2.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. - C.) [45].

a) Allegro. — *b)* Tempo andante. — *c)* Vivacissimo. — *d)* Allegro moderato. (Les deux derniers mouvements enchaînés.)

D'un sentiment plus concentré que la précédente, cette symphonie est considérée par les Finlandais eux-mêmes comme l'expression musicale de leur révolte contre l'oppresseur et de leur triomphe final. Sombre dans le mouvement lent, elle s'anime peu à peu pour éclater dans un exultant final.

(3e) SYMPHONIE EN DO MAJEUR, op. 52 (1904-07).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [40].

a) Allegro moderato. — *b)* Andante con moto, quasi allegretto. — *c)* Allegro ma non tanto.

La *Symphonie en do majeur*, qui ne comporte que trois mouvements, est généralement moins estimée que les précédentes. L'agencement en est cependant fort beau, avec un Finale sombre comme les brumes nordiques et un éclat très particulier de l'orchestration.

CONCERTO POUR VIOLON, EN RÉ MINEUR, op. 47 (1903-05).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [33].

a) Allegro moderato. — *b)* Adagio di molto. — *c)* Allegro, ma non tanto.

Le *Concerto* de Sibelius, qui a été lent à acquérir une certaine popularité, est très libre de forme : seul le mouvement lent demeure traditionnel. Dans le premier, enrichi de cadences* qui laissent peu de place à la virtuosité, l'écriture violonistique a le caractère d'une improvisation. Le dernier mouvement est un curieux spécimen de Rondo, dans lequel le soliste brode sur un accompagnement d'une monotonie voulue. A la fin, la tonalité passe brusquement de ré mineur à ré majeur.

Leone SINIGAGLIA
(1868)

L'Italien Sinigaglia naquit à Turin et fut l'élève de Giovanni Bolzoni. Il se lia par la suite d'amitié avec Dvorak dont l'influence fut sur lui excellente et remarquablement agissante.

Il a écrit des Danses et une Rhapsodie piémontaise, une Suite d'orchestre et un Quatuor, des Variations, des pièces pour violon et violoncelle, des mélodies, etc.

Cf. « Encyclopédie Thompson », p. 1733-34.

Le Baruffe Chiozzote, op. 32, Ouverture.

(3.2.2.2. - 4.2.3.0. T. B. Gk. - C.) [6].

C'est une image musicale de la pièce de Goldoni, avec ses scènes rapides, ses idylles et ses échos.

Bedrich SMETANA
(1824-1884)

Ce musicien tchèque, qui est universellement connu par son opéra La Fiancée vendue, fut élève de Procksch, le bohémien aveugle, et de Liszt. Il est mort dans un asile d'aliénés, après avoir été cruellement atteint par la surdité. Ses œuvres, distinguées et souvent pittoresques, sinon particulièrement originales, sont nombreuses : des mélodies, trois quatuors, un trio, diverses compositions pour orchestre et huit opéras. Il se réclame souvent de Liszt, de Berlioz et même d'Auber. Mais il garde un accent personnel inimitable.

Cf. Biographies de : J. Tiersot (Laurens, 1926) et W. Ritter (Alcan, 1907).

La Moldau (« Vlatava », nº 2 de la Suite « Ma Patrie ») (1874).

Poème symphonique.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [13] Zofin, 1875.

a) La source de la Moldau. — *b)* Chasse dans la forêt. — *c)* Noce champêtre. — *d)* Clair de lune. — *e)* Jeux de nymphes. — *f)* Les rapides de Saint-Jean. — *g)* La Moldau s'étale majestueuse. (Toutes les parties s'exécutent sans interruption.)

Il existe plusieurs rédactions de l'argument, dont le fond reste naturellement invariable :

« A l'ombre des forêts, deux petites sources jaillissent : l'une est chaude et vive, l'autre froide et tranquille. Elles unissent leurs ondes, et leurs vaguelettes clapotent entre les cailloux et vibrent au soleil. Elles forment un torrent rapide, qui devient une rivière, la Moldau. Celle-ci se met en route, toujours plus ample, à travers le pays tchèque. Elle traverse les noires forêts bruissantes des sonneries d'une chasse. Elle va par les fraîches prairies où le peuple chante et danse aux noces campagnardes. Au clair de lune, les fées des eaux, les « roussalki », s'ébattent sur ses flots

argentés et y mènent des rondes. Plus loin se reflètent à sa surface des châteaux sévères, contemporains des gloires anciennes et des vertus guerrières. Elle écume en cascades dans les défilés de Saint-Jean, se glisse à travers les rochers et se brise contre les écueils. Puis son lit s'élargit. Elle s'étale paresseusement et, majestueuse, roule vers Prague où l'accueille l'antique et solennel rocher de Vysehrad. Alors, pleine de force et de gloire, la Moldau se perd aux yeux du poète dans les lointains infinis. »

D'une admirable couleur « tchèque », ce poème symphonique est le plus fréquemment joué de ceux de Smetana. La musique y fait surgir sans nulle peine les sites baignés par le grand fleuve national.

Vysehrad, Poème symphonique.

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B [2] H. - C.) [15].

Premier des six poèmes symphoniques du cycle *Ma Patrie* (1874-79), *Vysehrad* évoque la glorieuse citadelle de Prague. Le musicien la revoit dans l'éclat d'autrefois, parée de ses reliques et de ses fiers édifices remplis des trophées de la victoire. Dans les cours des châteaux, la chevalerie se presse aux sons des cymbales et des trompettes pour prendre part à de brillants tournois et, de Vysehrad en fête, s'élèvent de glorieux hymnes de louanges et les cris de joie des chevaliers vainqueurs. Mais, dans la contemplation du passé, le poète revoit aussi la chute de ces résidences princières ; aux hymnes de fête succèdent de sauvages scènes de guerre, puis, les orages apaisés, Vysehrad est devenue muette et, de la désolation des ruines présentes, paraît sortir comme un triste écho des chants d'autrefois.

Ouverture de « La Fiancée Vendue » (1866).

(3.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [6] Prague, 30 mai 1866.

Introduisant une action populaire simple et pittoresque, qui met en scène la société paysanne, cette ouverture contient maintes trouvailles d'écriture, qui en font une pièce musicale très remarquable. Le premier thème, dessin rapide dont les éléments s'accrochent les uns aux autres, donne lieu à un fugato* où frissonnent les instruments à cordes d'une façon tout à fait originale.

Richard STRAUSS
(1864)

Le célèbre compositeur allemand Richard Strauss (qui n'a aucun lien de parenté avec les Strauss de Vienne) naquit à Munich, où son père était 1er corniste à l'Opéra royal. De bonne heure, il montra des dispositions étonnantes pour la musique. A 20 ans, son renom était déjà établi. Sous l'influence de H. de Bülow et H. Richter, il s'était dégagé des influences conservatrices qui faillirent étouffer son génie naissant.

De 1884 à 1905, Richard Strauss écrivit surtout des poèmes symphoniques, tandis qu'à partir de ce moment-là, sa production s'orienta presque exclusivement vers le théâtre, où

il donna coup sur coup des œuvres très marquantes telles que Salomé, Elektra, et Le Chevalier à la rose. Vinrent ensuite Ariane à Naxos, La Femme sans ombre, Intermezzo, Hélène égyptienne, Arabella, Daphné, Capriccio.

Cf. « Richard Strauss » par J. Grégor, trad. Samazenihl (Mercure de France), R. M. S., nº spécial du 1. VI. 44 (Hug, Zurich).

De l'Italie (« Aus Italien »), Fantaisie symphonique, op. 16 (1887).

(3.2.2.3. - 4.2.3.0. - T. B. H. - C.) [47] Munich, 21 mars 1887.

a) Dans la campagne romaine. — *b)* Parmi les ruines de Rome. — *c)* Sur les rivages de Sorrente. — *d)* Naples (scènes de la vie populaire).

Au printemps 1886, Strauss visita l'Italie et en rapporta cette œuvre, aujourd'hui bien oubliée, mais qui fit sensation et même scandale à son époque : on reprochait au compositeur d'y avoir fait figurer le fameux chant populaire napolitain *Funiculi, Funicula*. Oeuvre d'un style audacieux, qui surenchérissait déjà sur les audaces de Wagner et de Liszt, *Aus Italien* marque un tournant de l'art de Strauss, engagé dès lors dans le sillage wagnérien.

Don Juan, Poème symphonique, op. 20 (1888).

(3.3.2.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. H. - C.) [17] Weimar, 11 novembre 1889.

L'œuvre, qui s'inspire des vers de Lenau (1844), dépeint avec une remarquable puissance l'ardente recherche du héros qui « rêve d'étreindre toute la jouissance humaine », ses efforts, sa lutte, ses découragements, sa défaite finale.

Dès le début, un thème très court en ut majeur, qui module très rapidement en mi majeur, exprime le tempérament séducteur, violemment passionné, insatiable et implacable de Don Juan. Ce thème peut être considéré comme le leitmotiv* de tout l'ouvrage. Avec une extraordinaire variété, l'auteur traduit les états d'âme sous toutes ses formes, allégresse enthousiaste, désir pressant, douce plainte, mélancolies, désespoir. Le plus morne abattement succède parfois aux plus chaleureux élans. Un moment, Don Juan rêve qu'il est emporté aux plus hauts sommets de l'existence. Illusion. Il voit bientôt ses forces l'abandonner. Il est vaincu, anéanti. Des appels dissonants, clamés par les trompettes, célèbrent la défaite de Don Juan.

Macbeth, Poème symphonique, op. 23 (1887).

(3.3.3.3. - 4.4.3.1. - 3 T. B. - C.) [18] Weimar, 1890.

Cette œuvre, sombre et austère, où l'influence de Liszt se montre sensible, est en une seule partie, sous forme de sonate libre. Deux thèmes principaux y dominent : celui de Macbeth, qui est en quelque sorte un thème double caractérisant l'impétuosité du personnage ainsi que la fatalité de son destin en traits troublés et déchirants, et celui de Lady Macbeth, d'une souplesse glissante et séduisante.

Mort et Transfiguration (« Tod und Verklaerung »), Poème symphonique, op. 24 (1890).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - 3 T. B. 2 H. - C.) [24] Eisenach, 21 juin 1890.

Ce poème symphonique dépeint la lutte d'un homme contre la mort, et sa transfiguration finale. Strauss a placé en tête de la partition le poème qui lui servit de thème et dont voici la traduction abrégée :

« Dans une pauvre chambrette, un malade est couché sur son lit. Il vient de soutenir contre la mort une lutte sauvage, désespérée. Epuisé, il est retombé dans le sommeil. Mais la mort brutalement le secoue et la lutte recommence. Aucun des deux adversaires ne l'emporte et, encore une fois, c'est le silence. Epuisé, délirant, le malade voit passer sous ses yeux sa vie entière, image après image, celles de l'enfance d'abord, puis celles de la jeunesse et de l'âge mur. L'idéal qu'il poursuit, il le voit toujours plus nettement, mais sans parvenir à l'atteindre. La mort vient mettre un terme à cette hallucination. Mais une clarté surnaturelle envahit peu à peu la scène : toute souffrance a disparu, l'infini désir est enfin assouvi. Pénétrant dans le royaume de l'éternelle lumière, l'homme, enfin, par delà la mort, a atteint son but. »

Till Eulenspiegel, Poème symphonique, op. 25 (« Till Eulenspiegels Lustige Streiche, nach Alten Schelmenweise, in Rondeauform »).

(4.4.4.4. - 4[+4].3[+3].3.1. - T. B. C.) [13] Cologne, 5 novembre 1895.

Le sujet, emprunté à la légende flamande et germanique, a été pour le compositeur un prétexte à utiliser, non sans ironie, des thèmes populaires, qui, par des prodiges de composition et d'orchestration, aboutissent à une page d'une truculence énorme.

Le Prologue, qui n'a que quelques mesures, est un commencement de conte : « Il était une fois... » Le thème principal est exposé au cor ; un second, fort bref, à la petite clarinette. Leurs innombrables combinaisons entrent dans les épisodes des cinq parties principales du conte : Till à travers le marché fouaillant les bonnes femmes. — Till, en habit de prêtre, faisant une capucinade. — Till courtisant une jeune femme qui le rebute. — Till bernant les pédants. — Till jugé et pendu. L'Epilogue, plein d'une sentimentalité émue, reprend le motif du début (« Il était une fois... ») et conclut en force, dépeignant en une « apothéose de l'immortelle gaîté » la véritable nature de Till.

Ainsi parla Zarathoustra, Poème symphonique (« Composition libre d'après Nietzsche »), op. 30 (1896).

(4.4.4.4. - 6.4.3.2. - 4 T. gB. 2 H. O. - C.) [34] Francfort s. M., 27 novembre 1896.

Ce poème symphonique décrit les affranchissements successifs de l'homme qui tend vers la « surhumanité ». Ces étapes sont marquées par des sous-titres : 1. Des

idées religieuses. — 2. De l'aspiration suprême. — 3. Des joies et des passions. — 4. Le chant des tombeaux. — 5. De la science. — 6. Le convalescent (l'âme délivrée de ses désirs). — 7. Le chant de la danse. — 8. Le chant de la nuit.

Don Quichotte, « Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque », Poème symphonique, op. 35 (1897).

(3.3.4.4. - 6.3.3.2[1]. - T. gB[2]. H. - C.) [37] Cologne, 8 mars 1898.

[1] Tubas ténor et basse.
[2] Y compris machine à vent.

Cette œuvre est parfois considérée, vu l'ampleur de la partie de cet instrument, comme une sorte de concerto de violoncelle. Dès l'Introduction, après divers épisodes décrivant le héros s'exhaltant à la lecture des romans de chevalerie, l'idéaliste Don Quichotte est caractérisé par le violoncelle solo ; Sancho Pança, aux répliques terre à terre, par le tuba ténor et la clarinette basse ; ses propos, sa sagesse vulgaire, son bavardage fait de proverbes, sont dépeints par l'alto solo. Les dix variations* (s'enchaînant toutes à la suite les unes des autres) sont les suivantes :

1. Sortie à cheval et aventure des moulins à vent.
2. Combat victorieux contre un troupeau de moutons.
3. Entretiens entre Don Quichotte et Sancho Pança. Souhaits de Sancho et descriptions de Don Quichotte voulant conquérir le pays de ses rêves (grande période d'un lyrisme soutenu et d'une lumineuse sonorité).
4. Aventure avec la procession.
5. Veillée d'armes de Don Quichotte, pendant laquelle le héros rêve à Dulcinée.
6. Rencontre d'une jeune paysanne que Sancho décrit à son seigneur comme étant Dulcinée métamorphosée.
7. Le voyage imaginaire à travers les airs sur un cheval de bois.
8. Malheureuse équipée sur une barque que Don Quichotte croit enchantée.
9. Combat contre de prétendus magiciens : deux petits abbés montés sur des mulets (duo de bassons).
10. Combat singulier contre le chevalier de la Blanche-lune. Don Quichotte, vaincu et jeté à terre, décide de retourner chez lui.

Epilogue : Don Quichotte décide de vivre désormais dans la contemplation. Sa mort.

La Vie d'un Héros (« Heldenleben »), Poème symphonique, op. 40 (1898).

(4.3.3.4. - 8.5.3.2[1]. - T. B. - C.) [40] Francfort s. M., 3 mars 1899.

[1] Dont 1 ténor-tuba.

Sorte d'autobiographie sonore, qui n'illustre aucun texte, mais comporte toutefois un programme dont Strauss a dit lui-même qu'il est inutile de le lire et qu'il suffit de savoir qu'il y a là un héros aux prises avec ses ennemis :

1. Le héros. — 2. Les antagonistes. — 3. La compagne du héros. — 4. Le héros sur le champ de bataille. — 5. Les œuvres pacifiques du héros. — 6. Le héros, déçu, fuit le monde et, dans la solitude, parfait son œuvre et achève sa vie.

Symphonie Domestique (« Sinfonia Domestica »), Poème symphonique, op. 43 (1903)

dédiée par l'auteur « à sa chère femme et à son jeune garçon ».

(4.4[1].4.4[2]. - 8.4.3.1. - T. gB. Gk. 2 H. - C.) [42] New-York, 21 mars 1904.

[1] Y compris hautbois d'amour*.
[2] + 4 saxophones ad libitum.

a) Allegro. — *b)* Scherzo. — *c)* Adagio. — *d)* Final. (Les quatre mouvements enchaînés.)

Le programme de la *Symphonie domestique* est tout familial : La première partie (Allegro) met en scène les trois personnages : l'homme, la femme et l'enfant. Le premier est caractérisé par deux thèmes qui s'enchaînent : l'un aux violoncelles, l'autre au hautbois, le premier représentant la volonté de l'époux dans le ménage, le second s'appliquant plus spécialement à son intelligence et à ses désirs ; leur union signifiant l'action et la force créatrice. La femme est aussi caractérisée par deux thèmes : l'un, exposé aux violons, marquant sa fantaisie et son caprice, l'autre, dit par le violon solo continué par la clarinette, marquant les tendances amoureuses et tendres de sa nature. L'enfant n'a qu'un motif, innocent et paisible, exposé par le hautbois d'amour*.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage (Scherzo), on assiste aux ébats du garçonnet qui couvre, du vacarme de ses jeux, les conversations de ses parents et la discussion qui s'élève à son propos entre ses oncles et ses tantes.

La troisième partie (Adagio) nous introduit, le soir venu, dans l'alcôve où les parents se sont retirés. Scène un peu indiscrète et longuement appuyée... Au Final, le matin venu, tout le monde se réveille. L'homme et la femme engagent la controverse en une fugue* de grande allure et se réconcilient à la pensée de leur fils.

Symphonie Alpestre (« Eine Alpen-Symphonie »), op. 64 (1915).

(4.3.4.4[1]. - 4.4.4.6[2]. - 6 T. B. O. - C.) [50].

[1] + heckelphon* et aérophone*.
[2] Dont 4 tuben*.

Cette symphonie, qui devait s'intituler « Un jour sur les Alpes », est une composition assez symétrique, allant du lever du jour à la tombée de la nuit. Elle fut conçue et perpétrée sur les lieux où l'austère et mélancolique Segantini vécut et travailla isolé. L'idée la plus originale, déclare M. W. Ritter, est d'y avoir exprimé la nuit par la confusion pianissimo de toutes les notes de l'octave.

Danse de Salomé (« Danse des Sept Voiles ») (1905).

(4.4.6.4. - 6.4.4.1. - T. B. Cél. 2 H. - C.) [9] Dresde, 9 décembre 1905.
(Réduction : 3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. Cél. 2 H. - C.)

La *Danse de Salomé* est un épisode exclusivement symphonique du drame musical *Salomé*, créé en 1905 et qui a fait depuis le tour du monde :

« Hérode a jeté des yeux de convoitise sur sa belle-fille : « Danse pour moi, » Salomé, danse... Je te donnerai parures, pierres, or et bijoux ! » Et la fille d'Hérodiade, la vierge impudique et folle, exécute des pas rythmés, sur une musique

bizarre où se perçoit l'écho d'une note orientale tour à tour sauvage et languissamment berceuse. Avec un raffinement de sensualité, toujours plus ardente et comme exaspérée, elle rejette un à un les voiles qui l'enveloppent, puis s'abat aux pieds du tétrarque, demi-nue et pâmée. »

Suite d'Orchestre tirée du « Bourgeois Gentilhomme », op. 60 (1916).

(2.2.2.2. - 2.1.1.0. - T. B. H. P. - C.) [35].

a) Ouverture. — *b)* Menuet. — *c)* Le maître d'armes. — *d)* Entrée et danse du tailleur. — *e)* Menuet de Lully. — *f)* Courante. — *g)* Entrée de Cléonte (d'après Lully). — *h)* Prélude du 2e acte (Intermezzo - Dorante et Dorimène). — *i)* Le dîner (Musique de table et Danse des marmitons).

Cette musique faisait partie de la première version d'*Ariane à Naxos* (1912), dont la représentation était précédée de celle du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, avec accompagnement de musique de scène.

Métamorphoses, pour orchestre à cordes (1945).

(10 v, 5 a, 5 vel, 3 cb.) [26] Zurich, 1946.

Adagio. — Allegro. — Adagio.

Modestement sous-titrée *Etude pour 23 instruments à cordes en solistes*, cette page méditative, d'un sentiment profond et d'une admirable facture technique, témoigne éloquemment de l'intacte et sûre maîtrise du grand musicien qui l'écrivit à Baden (Suisse) au lendemain de son 81e anniversaire.

La forme est celle des Variations*, qui se déroulent en progressions particulièrement saisissantes, d'une parfaite unité expressive, avec une allusion finale « in memoriam » au thème de la Marche funèbre de la *Symphonie héroïque* de Beethoven.

Suite de Valses du « Chevalier a la Rose » (1946).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. gB. H. Cél. - C.) [13 ½] Vienne, 1946.

Cette Suite de concert fut écrite par Strauss durant son séjour à Lausanne, en 1946, pour remplacer celle d'Otto Singer qui ne le satisfaisait pas entièrement.

C'est une éblouissante page d'orchestre, d'une unité formelle que ne connaissent point les « arrangements » analogues, généralement constitués par une simple juxtaposition de morceaux, alors qu'ici la matière musicale a pu être entièrement refondue par l'auteur. On y reconnaît, entre autres, savamment enlacés, les motifs de l'Introduction de l'opéra, de la scène du déjeuner, du Finale du 2e acte, tout un bouquet de valses extrait du 3e acte. Le Finale est pourvu d'une coda* bâtie sur le motif de cor d'Octavian. Le tout serti dans une trame séduisante où l'on retrouve quelques-uns des effets d'orchestre les plus fameux de la partition, notamment le croisement harpe-célesta du duo du 3e acte sur les accords de sur-tonique et de sur-dominante, qui n'apparaissait point dans l'arrangement de Singer.

Igor STRAWINSKY
(1882)

Né à Orianenbourg, près de Saint-Pétersbourg, le compositeur russe Igor Strawinsky est le fils d'un chanteur d'opéra. Il fut d'abord, par la volonté de son père, voué aux études juridiques. Toutefois, une rencontre fortuite, à Heidelberg, en 1902, avec Rimsky-Korsakow, décida de sa carrière et le jeune homme se consacra dès lors entièrement à la musique. En 1909, il quitta la Russie pour suivre la Compagnie des ballets de Serge de Diaghilew, pour laquelle il écrivit quelques-unes de ses plus éclatantes partitions.

Son art, de plus en plus audacieux, ouvrit les voies de la polytonalité*. Tout d'abord impressionniste* (Petrouchka, L'Oiseau de feu), il évolua ensuite vers l'expressionnisme* (Le Sacre du printemps, l'Histoire du soldat), pour ne plus chercher à plaire que par sa forme*. Dans une période postérieure (Apollon-Musagète, Le Baiser de la fée), Strawinsky parut retourner au classicisme, mais cet artiste semble surtout avoir voulu mettre son point d'honneur à dérouter ses admirateurs en leur proposant chaque fois une œuvre toute différente de celle qui l'avait précédée ! Plus récemment encore, Strawinsky s'est complu à des recherches assez déconcertantes et, somme toute, fort pauvres, pour revenir enfin, avec sa 3e Symphonie, à une farouche agressivité extérieure.

Longtemps installé à Paris, Strawinsky s'était fait naturaliser Français, mais il y a renoncé par la suite pour devenir citoyen des Etats-Unis.

Cf. Biographie par A. Schaeffner (Rieder, 1931) et Landormy : « La musique française après Debussy », p. 65-77 (Gallimard, 1943), R. M. S., déc. 1943.

L'Oiseau de Feu, Suite de ballet (1909-10).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. gB. H. P ou Cél. - C.) [20] Paris, 25 juin 1910.

a) Introduction. — *b)* Danse de l'Oiseau de feu. — *c)* Danse des princesses. — *d)* Danse du Roi Kotschéï. — *e)* Berceuse. — *f)* Finale.

Le ballet de l'*Oiseau de feu* fut représenté par la Compagnie de Diaghilew, en 1910 ; la Suite tirée de la partition par l'auteur a été réorchestrée par lui pour une formation* moyenne[1]. Le sujet (d'après d'anciens contes russes) est le suivant :

« Au cours d'une chasse, Ivan s'est mis à poursuivre l'Oiseau de feu, ce qui l'amène sans qu'il s'en aperçoive dans les *Jardins enchantés du Roi Kotschéï*, symbole de l'esprit du mal. Ivan finit par attraper l'Oiseau par la queue. L'Oiseau se soumet et supplie Ivan de lui rendre la liberté, lui promettant en récompense une de ses plumes, qu'il n'aura qu'à agiter trois fois pour voir s'accomplir ses vœux. Ivan relâche l'Oiseau et cache la plume dans son pourpoint. La lune apparaît. Treize princesses, captives de Kotschéï, descendent dans le jardin pour y jouer avec les pommes d'or. Apercevant Ivan, qui les salue avec respect, elles s'approchent de lui, songeant tout d'abord à le chasser, et dansent une *Ronde*.

» Bientôt, les trompettes du Chevalier du Matin se font entendre. Les princesses s'enfuient et ferment à Ivan le chemin du château. Ivan brise le portail. Mais aussitôt un carillon féerique se déclenche ; les gardiens du château s'animent et défilent. Kotschéï apparaît sous une forme monstrueuse. Ivan est pris par les gardiens. Mais

[1] La version originale comportait « les bois par 4 ».

il se souvient de la plume magique et fait le triple geste. L'Oiseau apparaît et tourbillonne, entraînant tous les sujets de Kotschéï dans une *Danse infernale*. A la fin, tous tombent à terre, sans force. L'Oiseau les endort *(Berceuse)*. Ivan veut alors reprendre sa fiancée, que Kotschéï lui avait jadis enlevée ; mais l'Oiseau lui souffle à l'oreille de s'emparer d'un œuf qui contient la vie et la mort de Kotschéï. Ivan s'en saisit et, sans se soucier des supplications de Kotschéï, le jette à terre et le brise. Les ténèbres se font. Quand la lumière réapparaît, tous les êtres que Kotschéï avait pétrifiés dans son jardin sont ranimés. Ivan retrouve sa fiancée et reçoit du peuple délivré le sceptre du commandement. L'Oiseau passe une dernière fois en faisant son adieu.»

On remarquera dès l'Introduction l'enchaînement aux trombones des deux tierces*, majeure et mineure, de Kotschéï, sur lesquelles tout l'organisme musical de l'œuvre est fondé.

Petrouchka, Scènes burlesques en 4 tableaux (1910-11).

(4.4.4.4 - 4.4*.3.1. - T. gB. 2 H. P. Cél. Xyl. Cl. - C.)[1] [36] Paris, 13 juin 1911.

Ce ballet, créé par la Compagnie de Serge de Diaghilew, comprend 4 tableaux pittoresques. La version habituelle de concert a été quelque peu abrégée par la suppression de certains passages de transition [32].

a) Fête populaire de la Semaine grasse à Saint-Pétersbourg, en 1830.

Parmi la foule bigarrée passent des ivrognes. On entend un orgue de barbarie et les échos vulgaires d'un cornet à pistons. Un tambour rassemble les badauds devant le petit théâtre du Charlatan, où trois poupées, Petrouchka (le Guignol russe), le Maure et la Ballerine, se mettent à danser.

b) Chez Petrouchka.

Petrouchka, qui est naïf, tendre et faible, souffre démesurément de sa condition. Passe la Ballerine. Touché par l'amour, Petrouchka éprouve plus cruellement encore sa disgrâce et va se cacher dans le coin le plus sombre de la chambre.

c) Chez le Maure.

Le Maure, de belle allure, s'efforce de séduire la Ballerine. Leur duo d'amour (valse) est brusquement interrompu par l'arrivée de Petrouchka. Les deux rivaux se battent. La Ballerine s'évanouit. Petrouchka est vaincu et jeté à la porte par le Maure.

d) Fête populaire de la Semaine grasse (Grand Carnaval).

Les masques dansent entre eux : les cochers avec les nounous, les montreurs d'ours avec les danseuses tziganes. Petrouchka s'échappe du théâtre du Charlatan, poursuivi par le Maure qui lui fend la tête de son grand sabre recourbé. La police va avertir le Charlatan, qui vient relever le malheureux. Tandis qu'il emporte le cadavre, le spectre de Petrouchka apparaît, faisant le pied de nez à ceux que le Charlatan a bernés.

[1] Il existe une transcription récente de *Petrouchka*, opérée par l'auteur lui-même, pour orchestre moyen (les « bois par deux »).

Le Sacre du Printemps, Tableaux de la Russie païenne (1911-13).

(5.5.5.5. - 8.5.3.2. - 4 T. gB. - C.)[1] [16 + 18 = 34] Paris, 29 mai 1913.

1re partie : L'Adoration de la Terre : a) Prélude (Lento - Tempo rubato). — *b)* Les Augures printaniers (Danse des adolescents) (Tempo giusto). — *c)* Jeu du rapt (Presto). — *d)* Rondes printanières (Tranquillo - Sostenuto e pesante). — *e)* Jeu des cités rivales (Molto allegro - Ritenuto pesante a tempo). — *f)* Cortège du Sage (m. M.). — *g)* Danse de la Terre (Prestissimo).

2e partie : Le Sacrifice : h) Prélude (Lento - Più mosso - L'istesso tempo). — *i)* Cercle mystérieux des adolescents (Andante con moto - Più mosso - Tempo primo). — *j)* Glorification de l'Elue (Vivo - Molto allargo). — *k)* Evocation des ancêtres (m. M. - Lento). — *l)* Action rituelle des Ancêtres (m. M.). — *m)* Danse sacrale (m. M.).

Pour régler le scénario des cérémonies préhistoriques du *Sacre du printemps*, Strawinsky s'était aidé de la collaboration du pianiste Nicolas Ravich. Ultérieurement, l'auteur renonça à toute indication précise sur le caractère des danses qui devaient accompagner sa musique. Il ne conserva que cette idée générale d'une consécration du printemps dans une Russie quelque peu indéterminée.

Le Chant du Rossignol, Poème symphonique d'après le conte d'Andersen (1917).

(2.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. gB. H. Cél. Gk. - C.) [25] Genève, 6 décembre 1919.

a) Le Palais de l'Empereur de Chine. — *b)* Les deux rossignols. — *c)* Maladie et guérison de l'Empereur de Chine.

Le poème symphonique « Le Chant du rossignol », joué un peu partout dans les concerts, a été mis à la scène par les Ballets russes, dans des décors de Matisse et avec une chorégraphie de Léonide Massine. Il a été extrait par Strawinsky de son opéra *Le Rossignol*, représenté en 1914 à Paris et à Londres, et souvent joué dès lors, notamment en Allemagne.

La première représentation du ballet eut lieu à l'Opéra de Paris, le 2 février 1920.

L'Histoire du Soldat (1918).

(0.0.1.1. - 0.1[1].1.0. - B. v. cb.) [25] Lausanne, 28 septembre 1918.

[1]) cp.

Suite instrumentale sur un texte dramatique de C.-F. Ramuz (argument tiré du folklore russe).

a) Marche du soldat. — *b)* Le violon du soldat. — *c)* Marche royale. — *d)* Danse du diable. — *e)* Musique champêtre. — *f)* Tango. — *g)* Valse et Ragtime. — *h)* Petit concert. — *i)* Grand choral. — *j)* Marche triomphale du diable.

Conçue par l'auteur comme pouvant être complètement indépendante du texte, cette musique s'inspire des fanfares populaires vaudoises, ainsi que du choral de l'église protestante. L'orchestration fut conçue à dessein pour 7 instrumentistes seulement.

[1] Il existe une transcription récente du *Sacre du printemps*, opérée par l'auteur lui-même, pour orchestre moyen (les « bois par deux »).

Pulcinella, Suite de ballet, d'après Pergolèse (1919-20).

(2.2.0.2. - 2.2.1.1. - C.) [22] Paris, 15 mai 1920.

a) Sinfonia (Ouverture). — *b)* Deux sérénades. — *c)* Scherzino (Allegro - andantino). — *d)* Tarentelle*. — *e)* Toccata*. — *f)* Gavotte* avec deux variations*. — *g)* Duetto (Vivo). Menuet et Finale.

Strawinsky, ayant découvert en Italie un manuscrit inédit de Pergolèse, l'instrumenta, le remania, le compléta et en fit un ballet que la Compagnie de Diaghilew dansa l'année suivante. Plus tard, le compositeur tira de son ballet une Suite de concert qui se compose des morceaux ci-dessus indiqués. L'orchestre, réduit, oppose, selon l'usage de l'époque de Pergolèse, un concertino* de cordes à un tutti* de cordes et d'instruments à vent.

Suites pour Petit Orchestre (1921-26).

N° 1 (2*.1.2.2. - 1.1[1].1.1. - B. - C.)

[1]) cp.

a) Andante. — *b)* Napolitana. — *c)* Espanola. — *d)* Balalaïka. [8].

N° 2 (2*.1.2.2. - 1.2.1 1. - B. P. - C.)

a) Marche. — *b)* Valse. — *c)* Polka. — *d)* Galop. [7].

Ces deux *Suites* sont composées de brèves pièces de deux petits recueils pour piano à 3 ou 4 mains, que Strawinsky eut l'idée d'orchestrer pour un ensemble réduit.

Les Noces, Scènes chorégraphiques russes (1923).

a) La tresse. — *b)* Chez la mariée. — *c)* Le départ de la mariée. — *d)* Le repas de noces.

Cantate pour chœur mixte, avec solis, 4 pianos et percussion. (4 T. Xyl [ou clavier à marteaux] TB. Tr. Cy. Cc. T sans timbre, Cc et T à timbre. Cl. Gc et Cr.) [40] Paris, 13 juin 1923.

Octuor, pour instruments à vent (1922).

(1.0.1.2. - 0.2.2.0.) [15] Paris, 12 juin 1928.

a) Sinfonia. — *b)* Tema con Variazione - Attaca. — *c)* Finale.

L'*Octuor*, écrit M. A. Schaeffner, prolonge, dans sa puissante clarté sonore, l'esprit aimablement rossinien de *Mavra* et même un peu de la vivacité et de la grâce brutale de *Petrouchka*. Strawinsky y inscrivit des pages d'une audacieuse harmonie : sous la déclivité des basses par demi-tons (dans le fugato) et sous l'évasement de la polyphonie, des espaces sonores à plusieurs dimensions s'ouvrent et plongent notre oreille en des sensations inconnues de vertige.

Apollon Musagète (1928).

[32] Washington, 27 avril 1928.

(Cordes seules.)

a) Prologue : Naissance d'Apollon (Largo). Apollon et les Muses (Allegro). — *b)* Variation d'Apollon. — *c)* Pas d'action. — *d)* Variation de Calliope (L'Alexandrin). — *e)* Variation de Polymnie. — *f)* Variation de Terpsichore. — *g)* Variation d'Apollon. — *h)* Pas de deux (Apollon et Terpsichore). — *i)* Coda (Apollon et les Muses). — *j)* Apothéose*.

Ce ballet rompt par sa forme avec les précédents. L'intention de l'auteur est de retourner à la tradition classique. L'écriture est toute académique et l'harmonie cède constamment le pas à la mélodie.

Le Baiser de la Fée, Ballet-allégorie inspiré par la muse de Tchaïkowsky (1928).

(2.3.3.2. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [50] Paris, 27 novembre 1928.

a) Berceuse de la tempête. — *b)* Une fête au village. — *c)* Au moulin. — *d)* Berceuse des demeures éternelles.

Voici l'argument, tel que le donne la partition : « Une fée marque de son baiser mystérieux un jeune homme à l'enfance. Elle le retire des bras de sa mère. Elle le retire de la vie le jour de son plus grand bonheur pour le posséder et conserver ainsi ce bonheur à jamais inaltéré. Elle lui redonne son baiser. »

Le *Baiser de la fée* fut écrit pour les spectacles de Mme Ida Rubinstein.

Capriccio (2[e] Concerto pour piano et orchestre) (1929).

(2.3.3.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [18] Paris, 6 décembre 1929.

Sur la donnée du « Capriccio », ancienne forme que l'on donnait, selon Riemann, à une pièce instrumentale sans forme définie, mais dont le rythme est piquant et la structure harmonique ou mélodique pleine d'imprévu et d'originalité, Strawinsky a construit trois mouvements qui s'enchaînent, le premier en forme d'ouverture*, avec une introduction presto et double lenteur qui revient à sa péroraison, le second dans le caractère rhapsodique, le troisième dans celui d'un perpetuum mobile*, mais très mélodique. Les cordes de l'orchestre sont divisées en quatuor solo et ripieni*. Le piano, traité comme un instrument à percussion, s'insère dans le jeu polyphonique avec beaucoup de verve et d'accent.

Concerto pour Violon et Orchestre (1931).

(3.3.3[1].3. - 4.3.3.1. - T. - C.) [25] Berlin, 23 octobre 1931.

[1] dont cl. en mi b (pas de cl. basse).

a) Toccata*. — *b)* Aria* I. — *c)* Aria II. — *d)* Capriccio.

Comme les autres œuvres du même genre de Strawinsky, le *Concerto de violon* est à la fois d'une grande rigueur formelle et d'une grande liberté interne. Le violon y est traité selon la technique classique, mais avec toute la hardiesse et les exigences insatiables qu'on peut attendre du tempérament de l'auteur. Ce concerto est dédié à S. Duskhin.

Symphonie de Psaumes (1930).

« Composée à la gloire de Dieu et dédiée au Boston Symphony Orchestra à l'occasion du 50e anniversaire de son existence », 19 décembre 1930.

(5.5.0.4. - 4.5.3.1. - T. 2 P. - C [vcl et cb seulement.] — chœur à 4 voix.)

[20] (Bruxelles, 13 décembre 1930).

a) Prélude (Psaume 38, versets 13 et 14) [Ecoute ma prière, Yaweh !]
*b) Double fugue** (Psaume 39, versets 2 et 4 [J'ai mis en Yaweh toute mon espérance !]
c) Allegro symphonique (Psaume 150) [Alléluia ! Louez Dieu...]
(Texte latin des psaumes, version Vulgate.)

Jeu de Cartes, Ballet en trois donnes (1936).

(2*.2*.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [23] New-York, 27 avril 1937.

Le sujet de ce ballet, dont les personnages sont les principales figures d'un jeu de cartes, s'inspire d'une partie de poker, disputée entre plusieurs adversaires sur le tapis vert d'une salle de jeux, et compliquée à chaque donne par les constantes roueries du perfide et inlassable jocker, qui se croit invincible, grâce à sa faculté de se métamorphoser en n'importe quelle carte.

Dumbarton Oaks Concerto (en Mi b) (1938).

(1.0.1.1. - 2.0.0.0. - C [= 3 v, 3 a, 3 vcl, 2 cb.]) [12] Washington, 8 mai 1938.

a) Tempo giusto. — *b)* Allegretto. — *c)* Finale (Con moto). (Les trois mouvements enchaînés sans interruption.)

Cette œuvre, « dans le goût classique », a pu être désignée sous le nom de « Septième Concerto brandebourgeois » en raison de sa coupe générale, de sa conception instrumentale et de son rebondissement rythmique, qui l'égaleraient aux fameuses compositions de J.-S. Bach. Mais son inspiration — purement formelle — est tout autre.

Danses Concertantes (1942).

(1.1.1.1. - 2.1 1.0. - T. - C.) [15] Los Angeles, 8 décembre 1942.

a) Pas d'action. — *b)* Thème varié. — *c)* Pas de deux.

C'est là une sorte de concerto grosso* pour orchestre de chambre, stylisant les formes de la danse classique. « Ce qu'il faut remarquer, note M. Ansermet, c'est qu'en s'inspirant de ces types, c'est leur esprit que Strawinsky introduit dans l'œuvre concertante, l'esprit d'un art du geste et du mouvement. Il s'ensuit une sorte d'inversion dans l'organisation traditionnelle de l'expression musicale. L'élément mélodique abandonne sa primauté pour se mettre au service d'une sorte de dialectique rythmique qui devient le point d'appui essentiel de l'action esthétique. »

Quatre Pièces « A la Norvégienne »[1], pour orchestre (1942).

(2.2.2.2 - 2.2.2.1. - T. - C.) [8 ½] Boston, 14 janvier 1944.

a) Intrada. — *b)* Chanson. — *c)* Danse nuptiale. — *d)* Cortège.

Les sous-titres ne sont ici que des références de caractère général, mais qui disent tout le propos de l'auteur. Ce sont les tours familiers des musiciens norvégiens que Strawinsky prend ici pour objet de sa fantaisie et qui lui sont prétextes à de plaisants petits tableaux.

Circus-Polka (pour un jeune éléphant) (1942).

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [5] Boston, 1944.

Il s'agit, avec toujours plus de netteté, d'une musique où l'auteur, se refusant à exploiter l'élément sentimental, se base essentiellement sur les ressources sensibles et formelles de son art. Cette *Circus-Polka* est une plaisanterie d'atelier, réalisée avec un art consommé, dont les traits prennent un savoureux réalisme à l'idée de la gaucherie et de l'obstination finalement triomphante d'un jeune éléphant s'essayant à danser. Elle fut écrite pour le spectacle d'éléphants de Barnum et Bailey, avec chorégraphie de George Balanchine.

Symphonie No 3, en Trois Mouvements (1945)

dédiée à la New York Philarmonic Symphony Society.

(3.2.2.3. - 4 3.3.1. - T. B. H. P. - C.) [23] New-York, 24 janvier 1946.

a) Sans indication de mouvement. — *b)* Andante. — *c)* Interlude. - Con moto. (Les deux derniers mouvements enchaînés.)

Le musicien semble retrouver ici, après ses déconcertantes expériences de la période 1939-1944, un peu de sa farouche verdeur d'antan. Le premier mouvement, selon M. E. Ansermet, est un Allegro symphonique presque entièrement basé sur un motif de tierce et sixte ; le second, Andante, une sorte de lied*, qu'un Interlude de quelques mesures conduit directement au finale, Con moto. Celui-ci est basé sur un mouvement de marche qui, par deux fois, servira d'amorce à un Presto culminant dans une sorte d'explosion de frénésie noire. La première fois, c'est un curieux duo de bassons qui déclenche le mouvement ; la seconde fois, c'est un fugato* d'une conception tout à fait insolite, dont la strette* ramène ce débordement de frénésie qui marque de son sceau tout ce dernier mouvement.

Hermann SUTER
(1870-1926)

Le compositeur et chef d'orchestre suisse H. Suter commença ses études musicales avec son père, qui était organiste, et les poursuivit au Conservatoire de Bâle, puis à Stuttgart et à Leipzig. Suter fut organiste, chef de chœurs et professeur au Conservatoire de Zurich. Dès 1902, Bâle l'appela à la direction de l'orchestre symphonique et des deux principales sociétés de

[1] Titre français souhaité par Strawinsky.

chant de la grande cité suisse. En 1913, il fut fait Dr honoris causa de l'Université de Bâle et, en 1918, il succéda à Hans Huber à la direction du conservatoire.

Son œuvre, d'une probité exemplaire, est davantage tournée vers le passé que vers l'avenir. Suter a laissé un grand nombre de compositions chorales, des lieder, de la musique de chambre, un concerto pour violon, une belle symphonie et l'oratorio des Laudi qui a particulièrement contribué à étendre sa réputation de compositeur bien au delà des frontières helvétiques.

Symphonie en Ré Mineur, op. 17 (1918).

(3.3.4.3. - 6.4.3.1. - 4 T. B. - C.) [40] Lausanne, A. M. S., 15 juin 1918.

a) Nebuloso, piuttosto moderato - Allegro - Marziale e fiero. — *b)* Capriccioso militaresco (Alla marcia). — *c)* Adagio moderato - Attaca. — *d)* Sostenuto - Vivace (Rondo).

Dite parfois *Symphonie suisse*, parce qu'on a reconnu dans cette œuvre une exaltation du patriotisme helvétique, une manière d'ode à la patrie « empreinte tour à tour de bonne humeur bourgeoise et d'émotion, et où se manifeste ce qu'il y a peut-être de plus commun ou de plus général dans la diversité de pays ».

Les thèmes de la *Symphonie en ré mineur* sont directement inspirés de l'art populaire national. Des contrastes de tempéraments, symbolisés par deux groupes distincts, aboutissent à une coda* d'allure héroïque où toutes les tendances s'unissent dans l'action commune. La deuxième partie est une marche humoristique inspirée par le récit d'une pittoresque expédition de milices à l'époque des guerres constitutionnelles de 1830 ; la musique de basse-cour du Trio* fait allusion à la « querelle des bourgeois ». A l'Adagio (méditations solitaires dans les Hautes-Alpes) s'enchaîne le Finale, introduit par le vieux Ranz des vaches de l'Emmenthal. Le thème du Rondo est un ancien motif de hackbrett. Une note plus grave est amenée dans ce mouvement par le chant d'amour populaire : « Vreneli ab em Guggisberg ».

Le Laudi de Saint François d'Assise, op. 25 (1924).

Oratorio pour chœur mixte, chœur d'enfants, solistes (s, a, t, b), orchestre et orgue.

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. P. Cél. Cl. - C.) [1 h. 25] Bâle, 1924.

Le *Laudi* est un commentaire musical en 9 morceaux sur le texte (latin) du « Cantique des Créatures » (Cantique du Soleil) de saint François d'Assise.

a) Introduction à la louange du soleil (t solo, puis voix de garçons et chœur). — *b)* Glorification des astres de la nuit (4 solistes dialoguant avec le chœur). — *c)* Eloge du frère vent (grande fugue* chorale). — *d)* Louange de sœur l'eau (quatuor solo). — *e)* Evocation de la puissance du feu (passacaille* chorale). — *f)* Louange de la terre (a solo). — *g)* Béatitude de ceux qui pardonnent (t solo, voix de femmes) et endurent paisiblement leurs peines (hymne du s solo et chœur a cappella*). — *h)* Louange de la mort corporelle (b solo, chœur de garçons). — *i)* Louanges et bénédiction (chœur final, atmosphère liturgique).

Heinrich SUTERMEISTER
(1910)

Le compositeur suisse Heinrich Sutermeister étudia la philologie avant de se consacrer à la musique, sous l'influence combinée de Strawinsky et d'Arthur Honegger. Il fut, à Munich, l'élève de Courvoisier, Geierhass et Carl Orff. A peine âgé de trente ans, il remportait un succès considérable avec son opéra Roméo et Juliette.

C'est avant tout un musicien de théâtre dont le bagage artistique comprend encore à ce jour plusieurs autres ouvrages scéniques et diverses compositions vocales, chorales et orchestrales.

Divertimento, pour orchestre à cordes (1936).

[19] Bâle, 1937.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Scherzo alla Fuga. — *d)* Allegro giusto.

Moins que les plus récentes œuvres de Sutermeister, mais d'une façon sensible toutefois, ce *Divertimento* révèle l'intention du compositeur de se détacher d'une certaine conception « moderne » en écrivant une musique plus vivante, plus spontanée, basée sur des éléments simples, aisément accessible au public, sans nulle concession cependant.

L'œuvre est construite sur le modèle réduit de la symphonie classique. L'Allegro initial est à un seul thème, exposé déjà dans les trois premières mesures. Dans le second mouvement (Adagio), l'auteur cherche à fixer un rubato coulant, par le jeu d'un constant changement de mesure. Le troisième mouvement est une petite fugue*. Quant au quatrième (Allegro giusto), il illustre bien, comme le second aussi, l'intention exprimée plus haut.

Concerto pour Piano et Orchestre (1943).

(2.2*.2*.2*. - 2.2.0.0. - T. B. - C.) [35] Berne, 1943.

a) Allegro. — *b)* Adagio. — *c)* Prestissimo.

Dans ce grand ouvrage symphonique s'exprime nettement l'orientation du jeune compositeur suisse vers une expression simple et directe (mais non dépourvue de puissance, ni de perfection technique) en réaction contre le romantisme wagnérien et les raffinements excessifs de l'impressionnisme décadent. Le *Concerto pour piano* a été créé par Adrien Aeschbacher.

Suite sur « Roméo et Juliette » (1941).

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. H. P. Cél. - C.) [18].

a) Ballet. — *b)* Interlude du 2e acte (Scène d'amour). — *c)* Fée Mab. — *d)* Transfiguration de Juliette. (Toutes les parties se jouent sans interruption.)

Cette Suite, détachée par l'auteur lui-même de la partition de l'opéra (il en existe une autre dont l'arrangement n'est pas de lui), peut donner une idée du coloris de l'instrumentation et de l'intense sentiment dramatique de cette musique de théâtre.

PIERRE TCHAIKOWSKY
(1840-1893)

Ce musicien russe, sur l'importance duquel on est loin d'être d'accord en pays latins, est né à Saint-Pétersbourg, où il entra au conservatoire, après avoir fréquenté l'Ecole de droit. Mais Tchaïkowsky subit surtout l'influence de Schumann et de Berlioz d'une part, de Beethoven et de Mendelsshon de l'autre. Il professa l'harmonie de 1866 à 1877. Compositeur abondant, à mi-chemin du classicisme et du romantisme, il écrivit une dizaine d'opéras, nombre de ballets, des symphonies et de la musique de chambre.

Cf. Biographies par R. H. Stein (Stuttgart, 1927), Weinstock (Janin 1947) et Modeste Tchaïkowsky, trad. allem. Juon, 2 vol. (1904).

(4e) SYMPHONIE EN FA MINEUR, op. 36 (1877).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. - C.) [42].

a) Andante sostenuto - Moderato con anima (in movimento di valse). — *b)* Andantino in modo di canzona. — *c)* Scherzo (pizzicato ostinato) - Allegro. — *d)* Finale (Allegro con fuoco).

Cette symphonie fut écrite à une époque où le compositeur était dans un état de profonde dépression mentale. Le premier mouvement, selon M. Spalding, annonce un motif intensément subjectif, reparaissant par intervalles, comme l'expression de ce destin menaçant qui ne permit pas le bonheur à Tchaïkowsky. Le mouvement lent est basé sur une chanson populaire russe d'une mélancolique beauté, chantée par le hautbois. Une autre est incorporée dans le Finale. Le Scherzo est unique comme tour de force orchestral, car, à l'exception d'une courte partie médiane, pour les bois et les cuivres, il est confié tout au long aux instruments à cordes « pizzicato »*. L'effet est des plus fantastiques et fait penser aux pas feutrés des fantômes ou à des poursuites de cauchemar. Le Finale est une débauche de vie naturelle et primitive, la peinture, comme dit le compositeur, d'une fête populaire.

(5e) SYMPHONIE EN MI MINEUR, op. 64 (1888).

(3.2.2.2. - 4.2.3.1. - T. - C.) [53].

a) Andante - Allegro con anima. — *b)* Andante cantabile con alcuna licenza. — *c)* Valse (Allegro moderato). — *d)* Finale (Andante maestoso).

Des trois plus fameuses symphonies de Tchaïkowsky, celle-ci est la plus architecturale. Un motif caractéristique, qui apparaît dans l'Introduction, revient dans tous les mouvements en les unissant.

(6e) SYMPHONIE EN SI MINEUR, dite « SYMPHONIE PATHÉTIQUE », op. 74 (1893).

(3.2.2.2. - 4.2.3 1. - T. B. - C.) [48] Saint-Pétersbourg, 28 octobre 1893.

Composée quelques mois avant la mort de Tchaïkowsky, il semble que cette symphonie soit toute dominée par le pressentiment de sa fin prochaine. Bien que

la partition ne contienne pas de notice explicative, il est cependant permis de supposer que la carrière d'un héros, avec ses luttes, ses joies, son triomphe suivi d'une fin tragique, a servi de sujet à cette composition grandiose. L'ordre des mouvements, remarque M. Spalding, y est nouveau. Le premier est en forme de sonate* pure, et si parfaitement construit qu'il soutient la comparaison avec tout autre emploi de cette forme. Les thèmes sont éloquents ; ils se font contraste et se développent d'une façon organique. L'orchestration est un chef-d'œuvre. Le deuxième mouvement est celui qu'a rendu fameux sa mesure à cinq temps, qui se poursuit jusqu'à la fin ; et son Trio*, écrit sur la note de soutien persistante ré, est un exemple frappant de la tendance russe à se laisser obséder par un rythme. C'est un emploi intentionnel, artistique, de la monotonie des steppes illimités... Le troisième mouvement, combinaison d'un scherzo* et d'une marche, est d'une violence déchaînée. Le Finale est une complainte qui déborde de douleur. Son motif pourrait être : « Vanité des vanités, tout est vanité ».

« ROMÉO ET JULIETTE », Ouverture-Fantaisie, d'après Shakespeare (1870).

(3.3.2.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. - C.) [18] Moscou, 16 mars 1870.

Composée au début de la carrière de l'auteur, l'*Ouverture-fantaisie Roméo et Juliette* ne fut publiée que beaucoup plus tard, après de nombreuses retouches. Le caractère du Père Lorenzo, la lutte des Montaigus et des Capulets, l'amour de Roméo et Juliette y sont dépeints avec une vigueur et une sincérité remarquables. C'est une sorte de poème symphonique où les éléments essentiels sont condensés sous la forme de l'ouverture*.

OUVERTURE SOLENNELLE 1812, op. 49 (1880).

(3.3.2.2. - 4.4.3.1. - T. B. Cl. - C.) [16].

Tchaïkowsky célèbre ici, en bon patriote russe, les tragiques événements de 1812 qui virent la retraite et l'anéantissement de l'armée française d'invasion.

Les deux partis en présence sont caractérisés par leurs hymnes nationaux respectifs : *La Marseillaise* et *Dieu protège le tzar*. C'est ce dernier qui domine dans la conclusion (Allegro vivace), au milieu des sonorités triomphales des trompettes et des cloches.

CAPRICE ITALIEN, op. 45 (1880).

(3.2.3.2. - 4.4.3.1. - T. B. H. - C.) [15] Moscou, 18 décembre 1880.

Cette pièce pittoresque, sorte de pot pourri* brillant et facile, utilise des thèmes populaires que Tchaïkowsky recueillit lors d'un séjour dans la péninsule.

CASSE-NOISETTES, Suite de ballet, op. 71 *a* (1891-92).

(3.3.3.2. - 4.2.3.1. - T. B. H. Cél. - C.) [26] Saint-Pétersbourg, 1892.

(Arrt. Salabert : 1.1.2.1. - 2.2.3.0. T. B. - C.)

a) Ouverture-miniature (Allegro giusto). — *b)* Danses caractéristiques : 1. Marche. 2. Danse de la Fée Dragée. 3. Danse russe (Trépak). 4. Danse arabe. 5. Danse chinoise. 6. Danse des mirlitons. — *c)* Valse des fleurs.

C'est un des derniers ouvrages, et l'un des plus populaires de Tchaïkowsky. Le sujet en est tiré d'un conte fantastique et puéril :

Le soir de Noël a lieu une invasion de souris sous la conduite de leur roi, auxquelles résistent des bonshommes de pain d'épice avec l'aide de soldats de plomb commandés par le casse-noisettes. La petite fille de la maison s'évanouit de frayeur. Casse-noisettes, mué en un beau prince, la transporte au château de la Fée Dragée où tous les objets qui en font les délices exécutent des danses en l'honneur de leurs hôtes.

Concerto pour Violon et Orchestre, en Ré Majeur, op. 35 (1878).

(2.2.2.2. - 4.2.0.0. - T. - C.) [32].

a) Allegro moderato. — *b)* Canzonetta (Andante). — *c)* Finale (Allegro vivacissimo).

Cet ouvrage est dédié au violoniste Auer, qui refusa de le jouer, le déclarant inexécutable. Ce fut un autre violoniste russe, plus hardi, Brodsky, qui en donna, à Vienne, la première exécution. Les cantilènes, écrit M. W. Schmid, si elles ont un accent slave indéniable, y sont d'une élégance toute européenne.

Le premier mouvement, bruyant et passionné, s'achève par une délirante coda*, à la limite du bon goût. Le second mouvement est une Canzonetta toute empreinte de mélancolie ; le troisième est un Rondo enflammé, rempli d'effets humoristiques dont le premier thème emprunte son rythme au sauvage trépak*. La cadence* du premier mouvement est de la propre main du compositeur.

(1er) Concerto pour Piano et Orchestre, en Si b Mineur, op. 23 (1875)

dédié à Hans de Bülow.

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [32].

a) Allegro non troppo e moderato maestoso - Allegro con spirito. — *b)* Andantino simplice - Prestissimo - Tempo primo. — *c)* Allegro con fuoco.

Dans cette œuvre, une des plus fameuses de Tchaïkowsky, avec la *Symphonie pathétique*, l'auteur réussit à établir un équilibre entre la rigidité toute classique de la forme et la libre fantaisie de l'inspiration romantique.

Georg-Philipp TELEMANN
(1681-1767)

Compositeur allemand, né à Magdebourg en 1681, Telemann fit ses études à Leipzig et se lia par la suite d'amitié avec Haendel et J.-S. Bach. Tour à tour à Eisenach, à Francfort et à Hambourg, il se fit remarquer comme compositeur et chef d'orchestre. Il n'a pas écrit moins de 44 Passions, 39 séries de cantates*, 20 compositions pour orchestre, 12 pièces funèbres, 600 ouvertures et Suites ! Son style, d'une vigueur toute germanique, possède en outre la finesse et l'élégance de la musique française du temps, que Telemann, épris de Lully et de Campra, s'était mis à imiter. Il a été un des précurseurs de la musique à programme. Souvent ses opéras, abandonnés aujourd'hui, sont signés de l'anagramme Melante.

Wassermusik (« Jeux Nautiques ») (1718).

Suite pour instruments à cordes.

a) Ouverture à la française. — *b)* Le sommeil de Thétis (sarabande*). — *c)* Le réveil de Thétis (bourrée*). — *d)* Neptune amoureux (3/4). — *e)* Jeux de naïades (gavotte*). — *f)* Les plaisanteries des tritons (arlequinade). — *g)* Les colères d'Eole (3/4). — *h)* L'agréable zéphyr. — *i)* Les gais matelots.

Cette suite, destinée à être jouée sur l'eau — d'où son nom —, n'est pas à confondre avec la composition du même nom de G.-F. Haendel.

Joachim TURINA
(1882)

Turina, né à Séville le 9 décembre 1882, fut élève de E.-G. Torrès, puis de Moskowsky et de Vincent d'Indy qu'il connut à Paris.

Critique, historien et compositeur, il a publié divers ouvrages (dont une « Encyclopédie musicale »), des poèmes symphoniques, des lieder et des pièces de musique de chambre.

Cf. J. Chase : « The Music of Spain » (Norton, New-York, 1944).

Sinfonia Sevillana (1920).

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [20].

a) Panorama. — *b)* Par le fleuve Guadalquivir. — *c)* Fête à San-Juan-de-Aznalfarache.

La *Sinfonia sevillana* est un poème amoureux. Le premier mouvement décrit l'ambiance dans laquelle se meuvent les personnages. Au deuxième, l'idylle se noue sur un petit bateau à vapeur, de ceux qui vont sur le Guadalquivir. Dans une auberge, à San-Juan-de-Aznalfarache, a lieu une fête andalouse, où alternent musicalement les rythmes espagnols. L'idylle s'achève en un hymne d'amour.

Ralph VAUGHAN WILLIAMS
(1872)

Ce compositeur anglais, né le 12 octobre 1872, fit des études à l'Université de Cambridge. Il devint ensuite le disciple de Parry et Stanford, travailla l'orgue et le piano, fréquenta Max Bruch à Berlin et Maurice Ravel à Paris. Conférencier de grand mérite, il s'est surtout voué à la composition et au professorat. Il a beaucoup écrit, et dans tous les genres de musique : mélodies, chœurs, musique de chambre, drames lyriques, symphonies, concertos.

Cf. Notice par Eric Bloms dans l' « Encyclopédie Thompson », p. 1959-1961.

(4e) Symphonie en Fa Mineur (1935)

dédiée à Bax.

(3.3.3.3. - 4.2.3.1. - T. B. C.) [32].

[1] Réduction possible à : 2.2.2.2.

a) Allegro - Lento. — *b)* Andante moderato. — *c)* Scherzo (Allegro molto). — *d)* Finale (Allegro molto - Con anima).

Cette œuvre ne comporte pas de programme*. Son Finale présente la particularité de s'achever par un épilogue fugué.

Fantaisie sur un Thème de Tallis[1] (1910)

pour double orchestre à cordes, avec quatuor solo [11].

La *Fantaisie* présente une série de variations* d'un style volontairement dépouillé et ingénu, mais d'une technique remarquable et d'une grande richesse de sonorités.

L'Ascension de l'Alouette, Romance pour violon et orchestre (« The Lark Ascending ») (1921).

(2.1.2.2. - 2.0.0.0. - Tr. C.) ou évent. : (1.1.1.1. - 1.0.0.0. - Tr. - C.) [13] Londres, 14 juin 1921.

Il existe de cette composition un arrangement de l'auteur pour violon et piano.

Giuseppe VERDI
(1813-1901)

D'extraction modeste, l'Italien Verdi s'est formé à peu près seul à la musique. Extraordinairement doué, il est venu progressivement au style, sans rien abandonner de ses qualités natives. Ce fut essentiellement un compositeur d'opéras ; mais il écrivit aussi un quatuor à cordes et un célèbre Requiem.

Cf. Biographies par C. Bellaigue (Laurens) et M. Bonaventura (Alcan, 1930) ; Werfel : « Verdi, un roman de l'opéra » (Attinger).

Requiem (1873)

pour 4 solistes (s, ms, t, b), chœur, orchestre et orgue.

(3.2.2.4. - 4.4.3.1[1]. - T. O. - C) [1 h. 45] Milan, 22 mai 1874.

[1] Ophicléide.

a) Requiem et Kyrie à 4 parties (soli et chœur).
b) Dies irae, à 4 parties (soli et chœur).
1. Dies irae (chœur).
2. Tuba mirum (chœur).
3. Liber scriptus (ms solo et chœur).

[1] Thomas Tallis (1510-1585), fondateur de l'école anglaise, organiste de la cour d'Henri VIII et d'Edouard VI, maître de Byrd, auteur d'un nombre important d'œuvres vocales, de pièces d'orgue ou de virginal et d'un étonnant motet* à 40 voix.

4. Quid sum miser (s, ms et t).
5. Rex tremendae (quatuor des solistes et chœur).
6. Recordare (s et ms).
7. Ingemisco (t solo).
8. Confutatis (b solo).
9. Lacrymosa (quatuor des solistes et chœur).

c) Domine Jesu, offertoire* à 4 voix (s, ms, t et b).
d) Sanctus (fugue* à 2 chœurs).
e) Agnus Dei (s, ms et chœur).
f) Lux aeterna (ms, t et b).
g) Libera me (s solo - chœur - fugue finale).

Voir page 261 le texte intégral du Requiem et sa traduction française.

Le *Requiem* de Verdi fut écrit pour l'anniversaire de la mort de Manzoni. C'est un acte de foi patriotique en même temps qu'une œuvre originale de beaucoup d'élévation. Elle tient cependant davantage de la scène que de l'église.

La première audition qui eut lieu à San Marco, en présence d'un public venu de tous les points de l'Europe, obtint un succès sans précédent et, huit jours plus tard, on pouvait entendre ce *Requiem* à Paris, au théâtre de l'Opéra-Comique.

« C'est, dit Combarieu, presque une œuvre de théâtre, où règnent la terreur et la supplication, avec des fanfares d'un réalisme un peu militaire, sans cavatines* d'ailleurs, ni phrases de concert. »

Antonio VIVALDI
(1675-1741)

Fils du violoniste italien Jean-Baptiste Vivaldi, Antonio, le « prêtre roux », est un des maîtres incontestés de la musique de chambre ancienne. C'est lui qui contribua puissamment à donner au concerto instrumental sa forme la plus haute.

Compositeur extrêmement fécond, agréable et souple, il n'a pas laissé moins de 28 opéras, 79 concertos pour violon et orchestre, des sonates pour violoncelle et basse, et foule d'autres œuvres encore. J.-S. Bach, qui admirait beaucoup Vivaldi, a transcrit ou arrangé plusieurs de ses compositions.

Cf. Biographie par Marc Pincherle (Revue musicale, 1930).

Concerto pour 4 Violons, en Si Mineur, op. 3, n° 10 (1715).

Accompagnement d'orchestre à cordes [11].

a) Allegro. — *b)* Largo. — *c)* Allegro. (Les deux derniers mouvements soudés.)

Ce Concerto est le dixième de la série publiée sous le titre de l'Estro armonico, dont plusieurs ont été transcrits par M. Bernardino Molinari.

Dans l'Allegro initial, le premier des quatre violons soli expose le motif, à notes répétées, dont il semble que Wagner se soit souvenu dans les *Maîtres-Chanteurs* ; la pièce est le développement* de ce thème unique. Le dernier Allegro est soudé au Largo ; son rythme ternaire est apparenté à la fois à la gigue* et à la sicilienne*.

Il existe du *Concerto en si mineur* une transcription célèbre de J.-S. Bach pour 4 clavecins (ou 4 pianos). Bach a toutefois abaissé l'œuvre d'un ton, coupé une mesure au Finale et considérablement enrichi en passant la trame contrapuntique.

RICHARD WAGNER
(1813-1883)

Ce grand compositeur allemand est né à Leipzig le 21 mai 1813. Sa formation musicale fut incohérente et pleine de vicissitudes. En fait, rien dans ses premières œuvres ne pouvait laisser prévoir qu'il deviendrait un grand maître. Toute sa carrière artistique fut un constant perfectionnement et il n'y a aucune commune mesure entre son premier ouvrage de théâtre, Les Fées, et le grandiose Parsifal par lequel s'est terminée une carrière mouvementée, mais féconde entre toutes.

Wagner a surtout écrit pour le théâtre, où il introduisit d'importantes réformes ; mais on connaît cependant de lui quelques pages symphoniques, quelques lieder et une délicieuse page pour petit orchestre : Siegfried-Idylle. D'importants fragments de ses œuvres lyriques figurant aux programmes de concerts, nous avons accueilli ceux-ci dans le présent ouvrage.

Cf. Biographies par : Lichtenberger (Alcan, 1935) et G. de Pourtalès (Gallimard).

OUVERTURE POUR « FAUST » (1839-55).

(3.2.2.3. - 4.2.3.1. - T. - C.) [12] Dresde, 1844.

L'ouverture pour *Faust*, plusieurs fois remaniée, n'acquit qu'en 1855 sa forme définitive. Le prétexte et l'épigraphe en sont empruntés à un passage de Gœthe où Faust gémit dans le doute et la solitude. Quatre motifs essentiels (déjà contenus dans l'Introduction, Molto sostenuto) étayent l'œuvre.

RIENZI, Ouverture (1838-40).

(3.2.2.2. - 4.4.3.1. - T. B. - C.) [12] Dresde, 20 octobre 1842.

L'ouverture résume le drame. Après seize mesures d'introduction, on entend la prière, puis le motif de Rienzi, bientôt suivi d'une mélodie animée tirée du Finale du second acte. Ces thèmes, dont les développements sont coupés de tumultueux appels de cuivres, forment les trois divisions de cette page célèbre où M. René Dumesnil a trouvé, mêlée à des qualités originales, « l'influence directe de Beethoven, de Weber et Bellini ».

LE VAISSEAU FANTÔME (« DER FLIEGENDE HOLLÄNDER »), Ouverture (1840-42).

(3.3.2.2. - 4.2.3.1. - T. H. - C.) [11] Dresde, 2 janvier 1843.

L'idée maîtresse de cet opéra, le premier drame wagnérien, est la rédemption par l'amour. L'ouverture résume l'œuvre entière : c'est un tableau éclatant de la mer en furie, sur laquelle navigue le sinistre vaisseau, encadrant l'opposition romantique des thèmes de la Damnation et de la Délivrance, incarnés ici par le Hollandais maudit de la légende, et la pure figure de Senta, la femme qui sauvera le réprouvé en le conduisant vers « l'aurore de l'éternel amour ».

TANNHÄUSER, ou « LA GUERRE DES CHANTEURS A LA WARTBOURG » (1842-45).

Dresde, 19 octobre 1845.

1. *Ouverture.*

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [13]

Le motif essentiel de cette célèbre ouverture est le Chant des pèlerins qu'on entend dès les premières mesures, bientôt lié à celui du Vénusberg (traits haletants des violons). Sans transition, un alto* présente le thème de la Bacchanale, auquel répond bientôt celui du Chant de Tannhäuser. Après un fortissimo, le motif des Pèlerins reparaît, annonçant le triomphe de la foi, et grandit jusqu'à la conclusion, dans une coda* solennelle et brillante.

Pour les représentations parisiennes de *Tannhäuser*, Wagner écrivit une autre version de l'ouverture (dite « version de Paris », 1861) dans laquelle le développement* s'enchaîne directement avec la Bacchanale du premier acte. On exécute parfois cet arrangement au concert sous le titre d' « Ouverture-Bacchanale » [25].

2. *Entrée des hôtes à la Wartbourg.*

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [5].

C'est là une brillante page symphonique qui accompagne (au 2e acte) le cortège des hôtes venant assister dans la grande salle du château au célèbre « tournoi des chanteurs ».

LOHENGRIN (1846-48). Weimar, 28 août 1850.

1. *Prélude.*

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [8]

Le *Prélude de Lohengrin*, avec ses longues tenues des violons dans le registre suraigu, traduit la vision du roi Titurel auquel les anges viennent apporter le Saint-Graal, vase sacré dans lequel fut recueilli le sang du Sauveur. L'apparition se précise en un majestueux crescendo couronné par les cuivres et deux coups de cymbales fortissimo, puis s'éloigne dans un dégradé progressif pour s'effacer bientôt dans la lumière céleste. C'est, d'après Liszt, « un temple merveilleux se reflétant dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irisé ». D'après Baudelaire, c'est la vision même du Paradis.

2. *Introduction au IIIe acte.*

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [3].

Cette page brillante dépeint l'éclat des fêtes auxquelles donne lieu l'union de Lohengrin, le mystérieux chevalier au cygne, et d'Elsa, princesse de Brabant.

(Après une modulation* amenée par une série d'accords brisés, l'Introduction aboutit scéniquement à l'épisode de la *Marche nuptiale.*)

Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg (1861-67). Munich, 21 juin 1868.

1. *Ouverture.*

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. H. - C.) [9].

L'Ouverture (ou Prélude) des *Maîtres-Chanteurs* repose sur cinq thèmes choisis parmi les principaux de l'ouvrage : *a)* Celui des Maîtres-Chanteurs (accords lourds et pompeux du début) ; *b)* L'Amour naissant (très bref, et d'une tendresse discrète, aux instruments à vent) ; *c)* La Bannière (fanfare glorieuse, qui s'étale largement) ; *d)* La Passion déclarée (exposé par les premiers violons, après le bref épisode de l'Interrogation d'amour (hautbois) ; *e)* L'Ardeur impatiente (cor, puis hautbois et flûtes). Le développement* présente un important travail contrapuntique*, où les motifs se superposent et se combinent (entre autres dans une double fugue*) et l'ouverture conclut par une massive reprise du motif des Maîtres.

2. *Introduction au IIIe acte.*

(2.2.2.2. - 4.2.3.1. - C.) [6].

Cette admirable page symphonique débute aux cordes par un canon* à 4 voix d'une expression méditative et déchirante, sur le motif de l'Emotion de Hans Sachs. Puis les cuivres et les bassons entonnent solennellement le Choral de Sachs (dit aussi : motif de la Sagesse humaine) auquel succède, après un bref rappel de la Chanson du cordonnier, un développement* d'une expression douce et tendre. Les cors entonnent alors l'hymne par lequel Hans Sachs sera salué à la fin de l'acte par toute la population de Nuremberg. Le motif de l'Emotion de Sachs réapparaît encore. Tout se calme, s'apaise et arrive à la sérénité d'une douce et bienfaisante résignation.

3. *Entracte du IIIe acte, Danse des apprentis et Marche des corporations.*

(3.2.2.2. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [17] (sans l'Entracte : [7]).

C'est une sorte d'intermède orchestral, formé surtout des motifs de Nuremberg, de la Saint-Jean et des Maîtres, entrecoupé d'appels de cors et de trompettes, pendant l'exécution duquel le décor change, pour transporter le spectateur au bord de la Pegnitz où a lieu le concours des Maîtres-Chanteurs. Là, les corporations défilent, bannières en tête, puis, avant que les Maîtres fassent leur entrée solennelle, les apprentis dansent une valse rustique pleine d'entrain.

Il existe un autre arrangement qui lie la *Danse des apprentis* avec l'*Ouverture* [13].

Tristan et Isolde (1857-65). Munich, 10 juin 1865.

1. *Prélude (et Mort d'Isolde).*

(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. H. - C.) [8 + 6].

Le Prélude n'emprunte à l'action dramatique que le motif le plus important : le tragique et fatal amour de Tristan et Isolde. C'est une grandiose progression dans laquelle on distingue les motifs conducteurs de l'Aveu (vcl), puis, immédiatement après, celui du Désir (hb). A la dix-septième mesure, apparaît celui du

Regard (vcl) ; à la vingt-cinquième, celui du Breuvage d'amour (vcl) ; à la vingt-septième, celui du Coffret (altos). Les violons échangent les gammes passionnées de la Délivrance par la mort. Arrivée à son point culminant, la progression s'affaisse subitement et retombe dans le motif de la fatalité du début : l'irréalisation du rêve.

Un vieil usage des concerts joint fort souvent au Prélude la scène finale : Mort d'amour d'Isolde, épisode lyrique et dramatique dont une des versions de concert ignore simplement la partie chantée à la scène (par Isolde) et l'autre incorpore celle-ci — quand elle n'est pas déjà doublée à l'orchestre — dans les parties d'instruments à vent. Une version beaucoup moins connue, qui résulte d'un projet de Wagner lui-même, lie la quatre-vingt-douzième mesure du Prélude aux dernières de la « Mort d'Isolde » à l'aide d'un extrait significatif du 2e acte (au moment où les amants s'asseyent sur le banc) [1]. Wagner voulait de cette manière donner au Prélude de *Tristan et Isolde* l'esprit de l'Ouverture, qui convient en effet beaucoup mieux aux exécutions de concert.

2. *Prélude du IIIe acte.*

(0.2*.2.3. - 4.0.0.0. - C.) [7].

Cette page est destinée à mettre le spectateur dans l'ambiance de l'acte ultime du drame : le rideau va découvrir l'aspect désolé du manoir de Karéol, où Tristan agonise dans l'attente désespérée d'Isolde.

La musique exprime à merveille la solitude du morne paysage ouvert sur l'infini de la mer. Un long et remarquable solo de cor anglais* — le plus célèbre sur cet instrument — prolonge la rêverie du moribond dans le chant triste et poignant du chalumeau d'un berger chargé par Kurwenal d'épier l'horizon marin. Aux dernières mesures de ce solo, le rideau s'ouvre.

Tétralogie de L'Anneau du Nibelung.

L'instrumentation de l'*Anneau du Nibelung*, conçue en raison des conditions acoustiques spéciales du « Festspielhaus » de Bayreuth, est une des plus chargées qui soient : 4.4.4.3 - 4.4.4.5. - 4 T. B. 6 H. - C. (Les 4 parties de tubas* ténor et basse sont tenues par des cornistes, ce qui permet de porter l'effectif des cors à 8 dans le Prélude de l'*Or du Rhin*). Les exécutions ordinaires sont données dans des arrangements, dont le plus connu est celui de Kempter, qui ramènent généralement cette monumentale instrumentation à l'effectif normal suivant : (3.3.3.3. - 4.2.3.1. - T. B. 2 H. - C).

a) L'Or du Rhin (Prologue de la *Tétralogie*) (1852-54). Munich, 22 septembre 1869.

1. *Prélude.*

(3.4.4.3. - 8.4.3.1. - C.) [5].

Ce Prélude situe l'auditeur en pensée au fond du Rhin. Un sourd et ultra-grave mi b des contrebasses [2] dépeint la profondeur des eaux. Deux bassons y ajoutent bientôt la quinte*, premier élément constructeur de l'harmonie. Puis un cor, un deuxième, un troisième... un huitième cor esquissent une montée de sept notes empruntée à la série harmonique naturelle, vagues de vie partant du fond du fleuve

[1] Disque Polydor 66832.
[2] La 4e corde détendue d'un demi-ton à cet effet.

et montant vers la lumière. Aux bois apparaît le motif plus net du Rhin, tandis que les cordes introduisent la première ondulation (motif des Vagues). Dès lors, les vagues s'accuseront plus pressées, ce qui précipite l'allure du motif du Rhin.

Durant les cent trente-sept mesures que dure le Prélude, aucun autre accord général que celui de mi b majeur ne se fait entendre. A la soixante-douzième, la flûte aiguë atteint à un premier mi b aigu qui, dès lors, revient immuablement comme pour indiquer le niveau de la surface du fleuve, tandis que le fond ne cesse d'être marqué par le mi b grave du début, soutenu sans arrêt. Lorsque, enfin, les v, altos et vcl opposent leurs ondulations en doubles-croches par mouvements contraires créant comme un remous liquide qui semble ne devoir jamais finir, on éprouve l'impression d'un formidable ruissellement de flots qui plonge le spectateur au sein même de la masse mouvante de l'élément liquide. (D'après A. Denéréaz.)

2. *Entrée des dieux au Walhalla (Scène finale).*

(4.4.4.3. - 4.4.4.5. - T. 6H. - C.) [9].

Il existe un arrangement de concert de H. Zumpé.

Le Walhalla est construit ; les géants ont reçu le prix de leur tâche, et, pour s'acquitter de sa dette, Wotan leur a livré tous les trésors du Nibelheim ; il a même sacrifié, afin de racheter Freïa, déesse de la beauté et de la joie, l'Anneau forgé avec l'Or du Rhin et arraché par la ruse aux mains d'Alberich ; il peut prendre possession de son nouveau domaine. Donner, le dieu des tempêtes, nettoie de quelques éclairs et coups de foudre le ciel chargé de nuages. Un brillant arc-en-ciel franchit la vallée comme une arche de lumière, et va rejoindre la forteresse dont les tours surgissent à l'horizon. Sur ce pont aérien, les dieux s'avancent majestueusement, tandis qu'à l'orchestre le motif du Walhalla se croise avec la fanfare de l'Epée, scène où se fondent, en un ensemble pompeux, soutenu par un accompagnement arpégé d'une infinie légèreté, la marche céleste, le bruit lointain des marteaux du Nibelheim et le chant plaintif des Ondines pleurant l'Or qui leur a été ravi.

b) LA WALKYRIE (Première « journée » de la *Tétralogie*) (1852-56). Munich, 26 juin 1870.

1. *Chanson du printemps (1er acte).*

(3.4.4.3. - 4.0.0.0. - 2H. - C.) [4].

Siegmund étreint passionnément sa sœur Sieglinde qu'il a retrouvée dans la demeure de Hunding. Ils se regardent tous deux avec ivresse lorsque la porte de la chaumière s'ouvre spontanément, mue par une main invisible, et laisse voir la forêt baignée dans la douce atmosphère d'une nuit radieuse et inondée par la blanche clarté de la lune projetant ses rayons sur les deux amants qui peuvent ainsi se contempler ravis. « Qui donc est sorti ? » murmure Sieglinde effrayée. Personne n'est sorti, mais quelqu'un est entré : c'est le doux Printemps, c'est le Renouveau qui vient leur chanter son épithalame et célébrer l'amour qui fleurit au fond de leurs cœurs.

2. *Chevauchée des Walkyries.*

(4.4.4.3. - 8.3.3.1. - 4 T. B. - C.) [5 ½].

Page orchestrale grandiose — introduction au 3e acte — pourvue d'une conclusion de Wagner lui-même, à l'usage des concerts. C'est, en effet, un des fragments qu'il employait de préférence pour propager l'idée de Bayreuth.

Elle décrit la course à travers les airs, durant une nuit d'orage, des Walkyries revenant sur le rocher isolé qui leur sert de refuge. Deux motifs seulement constituent les matériaux de ce tableau musical : le thème de la Chevauchée (puissamment rythmé aux trombones dès la treizième mesure) et le Cri strident des Walkyries (aux cordes, mesures cinquante-trois et suivantes).

3. *Les Adieux de Wotan et l'Incantation du feu.*

(3.4.3.3 - 4.4.4.1. - T. 6 H. Gk. - C.) [16].

Cette scène, fréquemment donnée au concert, est la dernière de l'ouvrage. Wotan (bar), touché par la vaillance de son enfant infortunée, la walkyrie Brünnhilde, consent à exaucer son dernier vœu : autour d'elle il élèvera un foyer ardent, dont le feu chassera les timides, et que seul un héros pourra impunément franchir.

Relevant Brünnhilde, il la tient longuement embrassée, en lui faisant de tendres adieux. Dans un suprême baiser, il lui enlève sa divinité et clôt ses paupières. Une gamme chromatique* descendante amène le thème du Sommeil, qui reparaîtra jusqu'à la fin de la scène dans de multiples combinaisons.

Puis Wotan évoque Loge, le dieu du feu. Une flamme s'allume, grandit et pétille dans tout l'orchestre, venant former un rempart inaccessible autour de la vierge endormie.

c) SIEGFRIED (Deuxième « journée » de la *Tétralogie*) (1856-69). Bayreuth, 16 août 1876.

Les Murmures de la forêt.

(4.4.3.3. - 6.2.4.0. - T. B. - C.) ; (réduction habituelle : 2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. B. - C.) [8].

Cet admirable tableau musical est constitué par divers fragments empruntés au 2e acte de *Siegfried* : c'est tout d'abord l'évocation (aux cordes divisées) de la mystérieuse forêt au fond de laquelle Siegfried, le héros innocent et pur, est venu éveiller le dragon. Les principaux motifs qui apparaissent ici sont ceux des Wälsungen (cl) et du Charme de la femme (violons divisés et en sourdine). Une brusque modulation* amène le deuxième fragment, avec le motif de la Source auprès de laquelle Siegfried s'est étendu un moment pour rêver, et le triple motif de l'Oiseau (hb, puis fl, puis cl) qui enseignera à Siegfried ce qu'il doit faire. Enfin, le dernier fragment, beaucoup plus animé, est celui par lequel se termine l'acte, au moment où Siegfried, guidé par le chant de l'Oiseau, va se lancer à la recherche de la vierge endormie sur le rocher.

d) LE CRÉPUSCULE DES DIEUX (Troisième « journée » de la *Tétralogie*) (1870-74). Bayreuth, 17 août 1876.

1. *Le Voyage de Siegfried sur le Rhin.*

(4.4.4.3. - 8.4.4.1. - T. B. 2 H. - C.) [10].

Version de concert Humperdinck : 3(4).2.2.2. - 4.2(3). 3.1. - T. B. H. - C.

Splendide page symphonique constituée par deux fragments distincts du Prologue et du 1er acte du *Crépuscule des dieux*.

C'est tout d'abord la tranquille page d'orchestre qui, après la longue scène des Nornes, décrit le lever du jour sur le rocher où Siegfried est venu, par sa vaillance, tirer la Walkyrie de son sommeil magique. Puis les cors en sourdine annoncent l'arrivée de Siegfried, et les bois et les violons, dans un dessin mélodique, tendre et fier, celle de Brünnhilde. Un grand crescendo* des cordes amène le motif éclatant du héros qui prend congé de son épouse pour aller courir à de nouvelles gloires. Tandis que Brünnhilde monte au sommet du rocher, on entend le cor de Siegfried qui s'éloigne, sonnant gaîment l'appel du Fils des bois. Un vigoureux Allegro symphonique s'amorce alors, celui du *Voyage* proprement dit (pendant l'exécution duquel s'effectue au théâtre le changement de décor). On entend résonner les motifs qui rappellent les événements des « journées » précédentes : la Décision d'aimer, le Cor de Siegfried, la Chevauchée, Loge. Puis l'arrivée de Siegfried au bord du Rhin est annoncée par une solennelle et paisible fanfare, à laquelle s'allient tout naturellement les motifs des Filles du Rhin, de l'Or, de l'Adoration de l'Or et de la Puissance de l'Anneau.

Sur les rives du grand fleuve, Siegfried va rencontrer les Gibichungs qui le tueront par traîtrise. Aussi ces pages si juvénilement enivrantes s'achèvent-elles par les noirs accords du Destin. (La version de concert Humperdinck conclut ici par une reprise arbitraire du motif de Siegfried.)

2. *Marche funèbre (« Scène funèbre »).*

(4.4.4.3. - 4.4.4.5. - T. B. 6 H. - C.) [7].

Il existe une réduction de L. Stasny.

Siegfried, victime de la ruse et de la lance traîtresse de Hagen, est tombé mort sur son bouclier. Les guerriers, consternés, vont emporter son corps sur un brancard. Lentement, et comme endeuillés, défilent à l'orchestre les thèmes touchant l'épopée du héros : les Wälsungen (cors, tb), Siegmund (tubas et cors, puis tr), la Détresse de Sieglinde (ca). Un crescendo s'affirme, au milieu duquel éclate le motif de l'Epée (tr), puis, dans un ruissellement somptueux et solennel, c'est le Motif héroïque de Siegfried qui se fait entendre (scandé par tous les cuivres, les vents et la batterie). Celui de Siegfried victorieux (cinquante-septième mesure, vents et cuivres) lui succède, toujours sur les gammes et les trémolos* des violons, les accords et les glissés des harpes. Le Chant d'amour de Brünnhilde (ca, soixante-quatrième mesure), les motifs de l'Or du Rhin, de la Servitude, de la Puissance des Gibichungen, de l'Anneau et de la Malédiction de l'Anneau (simultanément aux mesures 74 et 75) rappellent symboliquement le destin qui met un terme à cette existence.

3. *Scène finale (Sacrifice de Brünnhilde).*

(4.4.4.3. - 4.4.4.5. - T. B. 6 H. - C.) [20].

Brünnhilde, longtemps perdue dans la contemplation de Siegfried, se tourne enfin vers les assistants et leur ordonne d'entasser un bûcher sur lequel sera consumée la dépouille mortelle de son époux. Les jeunes gens le dressent alors sur la berge du Rhin. Brünnhilde se perd de nouveau dans la contemplation du visage de Siegfried. D'un geste, elle ordonne aux hommes de porter le cadavre sur le bûcher. En même temps, elle prend au doigt du héros l'Anneau, qu'elle contemple, pensive. Ayant passé la bague à son doigt, elle se dirige vers le bûcher, et, arrachant à l'un des hommes la torche qu'il tenait, elle la brandit, puis la jette sur le bois, qui s'enflamme rapidement. Apercevant son cheval Grâne, que deux hommes viennent d'amener, la Walkyrie s'en approche, le saisit, le débride promptement et se penche, confiante, sur l'encolure pour lui parler. Puis elle se jette sur lui et l'enlève au galop. D'un bond, Grâne saute avec elle dans le bûcher embrasé. Le bois crépite et le feu monte, envahissant bientôt toute la scène. Puis il s'écroule, tandis que les flots du Rhin se répandent sur les cendres du bûcher. On aperçoit alors dans les nuées le magnifique palais du Walhalla envahi peu à peu par les flammes devant les dieux et les héros impassibles, cependant que l'orchestre clame le resplendissant motif de la Rédemption par l'amour.

PARSIFAL (1877-82). Bayreuth, 30 juillet 1882.

1. *Prélude.*

(3.4.3.4. - 4.3.3.1. - T. B. - C.) [12].

Le Prélude de *Parsifal* peut être considéré comme l'exposé du culte du Saint-Graal, dont les principaux motifs apparaissent successivement, espacés de longs silences. C'est tout d'abord celui de la Cène (qui est tour à tour exposé en majeur*, puis en mineur*), puis le Graal (mesure 32) et, immédiatement après, l'austère thème de la Foi (cors et tr).

Après un pompeux développement*, un roulement de timbales et un mystérieux trémolo* des cordes annoncent la réapparition du motif de la Cène, duquel se détachent les quatre notes du motif de la Lance, lequel prétexte à un court développement, après quoi le motif de la Cène vient enchaîner directement le Prélude au 1er acte. (La conclusion utilisée au concert constitue un arrangement ad hoc de Wagner lui-même.)

2. *Scène de la transformation (« Verwandlungsmusik »).*

(3.3.3.4. - 4.3.3.1. - T. B. Cl. - C.) [7 ½].

Parsifal est arrivé au Montsalvat, non loin du temple du Graal. Accompagné du vieux chevalier Gurnemanz, il gravit lentement la montagne à travers les rocs sauvages. Au milieu de cette nature cahotique surgit peu à peu le temple du Graal, dont les quatre cloches monumentales *(do, sol, la mi)* constituent le fonds musical de toute la partie symphonique du morceau. C'est celle-ci qu'on exécute généralement au concert, détachée du dialogue qu'échangent Parsifal et Gurnemanz.

Lorsqu'on dispose de solistes et de chœurs, le dialogue est alors rétabli et la scène continue par la cérémonie mystique qui se déroule ensuite, en présence de Parsifal, dans le temple du Graal (Final du 1er acte).

3. *Enchantement du Vendredi-Saint (IIIe acte).*

(3.4.4.4. - 4.3.3.1. - T. C.) [12].

Le suave épisode de l'*Enchantement du Vendredi-Saint* (qu'on appelle parfois aussi la *Prairie fleurie*) se situe au 3e acte de *Parsifal* au moment où le pieux chevalier Gurnemanz explique à Parsifal quel renouveau de la nature tout entière marque le jour anniversaire de la divine expiation du Sauveur. La version de concert reproduit à peu près intégralement la page orchestrale qui accompagne le dialogue Gurnemanz-Parsifal, à partir du moment où Gurnemanz baptise Parsifal (solennelle fanfare). Puis vient, annoncé par de longues tenues, le baptême de Kundry par Parsifal. La pécheresse repentante s'effondre en pleurs. On entend alors chanter au hautbois la tendre et suave mélodie de l'*Enchantement* (motif dénommé parfois *Le Charme de la nature*). Il se développe longuement, puis, sur une gamme des cl, cors, bassons et altos, Kundry se relève. Le fragment conclut par quelques mesures apocryphes.

Siegfried-Idylle (1870).

(1.1.2.1. - 2.1.0.0. - C.) [17] Triebschen, 25 décembre 1870.

Cette délicieuse page symphonique a une histoire : Wagner voulant rendre hommage à sa femme Cosima, à l'occasion du premier anniversaire de la naissance de leur fils Siegfried, la composa en secret et, séjournant à Triebschen près de Lucerne, la fit répéter par le chef d'orchestre Hans Richter qui était alors à Zurich. Au jour dit, Richter amena ses musiciens, les installa sur les marches de l'escalier de la villa (d'où le nom de *Morceau de l'escalier* qu'on donne parfois à cette composition) et céda la baguette à Wagner, se chargeant lui-même de la brève partie de trompette. Aux premières mesures, Mme Wagner accourait toute émue et jouissait avec ravissement de la touchante attention de son mari.

Dans une préface versifiée, Wagner prit soin d'expliquer qu'il s'était proposé de rendre l'impression des sentiments purs et sereins qu'on éprouve auprès du berceau d'un tout jeune enfant. La composition, d'une fraîcheur et d'un coloris instrumental incomparables, repose sur divers motifs empruntés aux 2e et 3e actes de *Siegfried* : ceux de la Paix, du Sommeil, de Siegfried trésor du monde, de l'Oiseau, de la Décision d'aimer, auxquels vient se mêler une berceuse populaire allemande.

Carl-Maria von WEBER
(1786-1826)

Weber est né à Eutin, dans le Holstein. Fils d'un directeur de théâtre, il s'intéressa de bonne heure alternativement à la musique et à la lithographie. La musique l'emporta toutefois. A l'âge de 17 ans, le jeune Weber est déjà chef d'orchestre de théâtre. Ce n'est toutefois qu'à partir de sa trentième année qu'il se fait un nom comme compositeur.

D'une intelligence très vive et ouverte à toutes les connaissances, Weber a écrit 11 opéras, dont l'un au moins, le Freischütz, est un chef-d'œuvre. Il a laissé en outre un intéressant bagage symphonique et instrumental qui témoigne également de sa vive sensibilité, de ses remarquables dons mélodiques, de son sens de l'orchestration, de son vivant romantisme.

Cf. Biographies : A. Cœuroy (Alcan, 1935) et Ch. Malherbe (Alcan).

Konzertstück, en Fa Mineur, op. 79, dit « Le Retour du Croisé » (1821)

pour piano et orchestre.

(2.2.2.2. - 2.2.1.0. - T. - C.) [17].

a) Larghetto. — *b)* Allegro appassionato. — *c)* Adagio et Tempo di marcia. — *d)* Piu mosso et Presto assai.

Weber traça lui-même un programme à son *Konzertstück*, mais ne voulut jamais le laisser imprimer en tête de l'œuvre. Le voici, tel que le nota de mémoire son élève Bénédict :

« Larghetto. — La châtelaine est à son balcon ; elle interroge tristement l'horizon ; son chevalier est parti depuis bien des années pour la Palestine. Le reverra-t-elle jamais ? Des combats sanglants ont eu lieu, et aucun message de lui ! En vain, elle prie Dieu.

» Allegro appassionato. — Soudain un affreux tableau se présente à son esprit halluciné : il est étendu sur le champ de bataille, abandonné des siens ; le sang coule à flots de sa blessure. Ah ! que n'est-elle pas à ses côtés !... pour mourir avec lui !...

» Adagio et Tempo di marcia. — Mais écoutez ! quel bruit se fait entendre au loin ? Des armures brillent au soleil, là-bas, sur la lisière du bois : ce sont des chevaliers et des valets portant la croix ; on voit flotter les bannières ; on entend les cris du peuple, et là-bas, c'est lui !

» Piu mosso et Presto assai. — Elle vole au-devant de son bien-aimé ; il se précipite dans ses bras. Quels élans d'amour ! Quel bonheur indescriptible ! Comme tout frissonne dans les bois et dans les blés, proclamant par mille voix le triomphe de l'amour fidèle. »

L'Invitation a la Valse, op. 65 (1819).

(2.2.2.4. - 4.4.3.0. - T. 2 H. - C., orchestration Berlioz.) [9].
(3.3.3.3. - 4.3.3.1. - T. B. 2[1] H. - C., orchestration Weingartner — avec cadence.) [12].

Ce *Rondo brillant* pour piano seul, dont un éditeur modifia le titre en celui sous lequel la composition est aujourd'hui universellement connue, fut dédié à la cantatrice Caroline Brandt, que Weber épousa en 1817. C'est un tableau musical achevé, comprenant, entre une Introduction et une coda qui répètent le même motif, un développement* sur deux thèmes en forme de valse. Il existe de l'*Invitation à la valse* deux versions instrumentales : l'une due à Hector Berlioz (conçue en vue d'un arrangement du *Freischütz*), l'autre à Félix Weingartner. Sous sa forme orchestrale, cette pièce célèbre restera indissolublement attachée au ballet de Fokine, *Le Spectre de la Rose*, dont l'argument* de J.-L. Vaudoyer a été composé d'après le poème de Théophile Gautier.

OUVERTURES

Le Freischütz (1821).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [10] Berlin, 18 juin 1821.

L'Introduction lente présente un motif des cors qui évoque la forêt mystérieuse, à la lisière de laquelle se déroule la légendaire action de l'opéra, puis le sinistre motif de Samiel, le chasseur noir (phrase de vcl sur un trémolo* des cordes, soulignée d'une inquiétante ponctuation de timbale). Ce motif reparaîtra en un point décisif, peu avant la conclusion.

L'Exposition* (Molto vivace) présente les motifs du Désespoir de Max (cl et bassons) et de la Gorge aux loups (au fortissimo) auxquels s'oppose bientôt celui d'Agathe, le Bon principe (cl et v) qui finalement triomphera des puissances maléfiques.

Euryanthe (1810-23).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [8] Vienne, 25 novembre 1823.

L'Ouverture est construite sur des motifs empruntés à l'opéra. Après une Introduction brillante, les instruments à vent font entendre le thème chanté par le chevalier Adolar, à la fin du premier tableau, sur ces paroles « J'ai confiance en Dieu et en mon Euryanthe... » ; plus loin, le chant d'amour du même Adolar, au 2e acte : « O félicité, je puis à peine te concevoir. L'épisode mystérieux qui se place au milieu de l'ouverture (longue et tendre phrase du quatuor*) pour revenir ensuite significativement au cours de l'ouvrage, décrit l'apparition fantomatique d'Emma, sœur d'Adolar, laquelle, désespérée de la mort de son fiancé, absorba le poison contenu dans une bague. Son âme ne trouvera l'apaisement qu'au jour où cet anneau sera humecté des larmes d'un innocent (Euryanthe) injustement persécuté...

Obéron (1826).

(2.2.2.2. - 4.2.3.0. - T. - C.) [9] Londres, 12 avril 1826.

Conçue dans le dessein de situer immédiatement l'action dans son cadre, cette ouverture, d'une haute inspiration poétique, débute par le motif du Cor enchanté, auquel répond un trait rapide des bois évoquant le lutin Puck. L'Allegro est traditionnellement bâti sur deux idées principales : le motif des Chevaliers (en brillantes doubles-croches) et la suave mélodie d'amour de Rézia.

Georges-Martin WITKOWSKY
(1867-1943)

Français, malgré l'apparence polonaise de son nom, M. Witkowsky naquit à Mostaganem. Destiné à la carrière des armes, il passa par Saint-Cyr, mais quitta bientôt l'armée pour se donner tout entier à la musique. Il étudia la composition avec Vincent d'Indy et fonda la Schola Cantorum ainsi que la Société des Grands Concerts de Lyon, dont il est resté directeur.

Ses œuvres sont peu nombreuses : un opéra et un opéra-comique, une symphonie, quelques compositions de musique de chambre. Le Poème de la Maison et Mon Lac constituent l'essentiel de sa production, qui s'échelonne de 1890 à nos jours.

Cf. Landormy : « La musique française après Debussy », p. 221 (Gallimard, 1943).

Mon Lac, Prélude, Variations et Finale, pour piano et orchestre (1921).

(3.3.3.2. - 4.3.4.0. - T. B. Cél. H. - C.) [23].

Cette œuvre, où le piano est concertant un peu à la manière de la *Symphonie montagnarde* de Vincent d'Indy, apparaît d'un seul tenant.

Le Prélude (qui porte le sous-titre de *Brises du matin*) fait entendre des fragments du thème à venir. Ce thème *(Mon lac)*, en ré b, à 6/8, est exposé au piano. Les Variations sont les suivantes :

a) Bois et labours (pizzicati des basses). — *b) Jeux aquatiques* (mouvement plus animé à 6/8). — *c) Le Glas* (au piano, pendant un choral* à l'orchestre). — *d) Coup de vent* (mouvement violent, chromatisme*). — *e) Nuit d'étoiles* (péroraison introduite par un Angélus lointain).

Les deux dernières variations constituent le Finale.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

INDEX DES ŒUVRES ANALYSÉES

ALBENIZ ISAAC :

Ibéria (orchestration Arbos) 13

BACH JEAN-SÉBASTIEN :

Concertos brandebourgeois :

N° 1, en fa majeur 14
N° 2, en fa majeur 14
N° 3, en sol majeur 15
N° 4, en sol majeur 15
N° 5, en ré majeur 16
N° 6, en si bémol majeur 16

Suites :

N° 1, en ut majeur 16
N° 2, en si mineur 16
N° 3, en ré majeur 17
N° 4, en ré majeur 17

Concertos :

pour violon, en la mineur 17
pour violon, en mi majeur 17
pour deux violons, en ré mineur 18
pour deux violons, en sol mineur 18
pour cembalo, N° 1, en ré mineur 18
pour cembalo, N° 2, en la majeur 18
pour cembalo, N° 3, en mi majeur 18
pour cembalo, N° 4, en fa mineur 19
pour cembalo, N° 5, en ré majeur 19
pour deux cembali, N° 6, en do majeur 19
pour deux cembali, N° 7, en do mineur 19
pour trois cembali, N° 8, en ré mineur 19
pour trois cembali, N° 9, en do majeur 19
pour quatre cembali, N° 10, en la mineur 19
pour violon, flûte et cembalo, en la mineur 20
pour violon, flûte et cembalo, en ré majeur 20
pour deux flûtes et cembalo, en fa majeur 20

La Passion selon Saint Matthieu 20
La Passion selon Saint Jean 22
Messe en si mineur 23

Magnificat 24
Oratorio de Noël 25
Cantates 26

BACH JEAN-CHRÉTIEN :
Sinfonia en si bémol majeur 27

BALAKIREW MILY :
Thamar, poème symphonique 27

BARTOK BÉLA :
Suite de danses pour orchestre 28
Musique pour cordes et percussion 28
Concert pour orchestre 29
Concerto pour piano N° 1 29
Concerto pour piano N° 2 29
Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre ou *Sonate pour deux pianos et percussion* 29
Concerto pour violon 30

BEETHOVEN LUDWIG VAN :
Symphonies :
N° 1, en do majeur 30
N° 2, en ré majeur 31
N° 3, en mi bémol majeur *(Héroïque)* 31
N° 4, en si bémol majeur 32
N° 5, en ut mineur 32
N° 6, en fa majeur *(Pastorale)* 32
N° 7, en la majeur 33
N° 8, en fa majeur 33
N° 9, en ré mineur (avec chœurs) 34
Messe solennelle 36
Concertos :
pour piano, N° 1, en ut majeur, op. 15 37
pour piano, N° 2, en si bémol majeur, op. 19 37
pour piano, N° 3, en ut mineur, op. 37 37
pour piano, N° 4, en sol majeur, op. 58 37
pour piano, N° 5, en mi bémol majeur, op. 73 38
pour violon, en ré majeur, op. 61 38
Ouvertures :
Léonore N° 3 39
Fidélio 39
Prométhée, op. 43 39
Coriolan, op. 62 40
Egmont, op. 84 40
Les Ruines d'Athènes, op. 113 40

BERG ALBAN :
Suite lyrique 41
Concerto pour violon, piano et 13 instruments à vent 41

BERLIOZ HECTOR :
Symphonie fantastique, op. 14 42
Harold en Italie, op. 16 43
Roméo et Juliette, op. 17 43
Ouvertures :
Benvenuto Cellini, op. 23 44
Le Carnaval romain, op. 9 44
La Damnation de Faust, op. 24 45
L'Enfance du Christ, op. 25 46
Requiem 47

BIZET GEORGES :
L'Arlésienne, Suites N°s 1 et 2 47
Symphonie en ut majeur 48

BORODINE ALEXANDRE :
Symphonies :
N° 1, en mi bémol majeur 49
N° 2, en si mineur 49
Dans les steppes de l'Asie centrale 49
Danses polovtsiennes (du « Prince Igor ») 50

BOSSI ENRICO :
Intermèdes goldoniens, op. 127 50

BRAHMS JOHANNES :
Symphonies :
N° 1, en do mineur, op. 68 51
N° 2, en ré majeur, op. 73 51
N° 3, en fa majeur, op. 90 52
N° 4, en mi mineur, op. 98 52
Variations sur un thème de Haydn 52
Ouverture académique, op. 80 53
Ouverture tragique, op. 81 53
Requiem, op. 45 53
Rhapsodie, pour alto et orchestre, op. 53 53
Concertos :
en ré mineur, pour piano, op. 15 53
en si bémol, pour piano, op. 83 54
en ré majeur, pour violon, op. 77 54
en la mineur, pour violon et violoncelle, op. 102 54

BRITTEN BENJAMIN :
Sinfonia da Requiem 55
Quatre interludes et Passacaille (de « Peter Grimes ») 55

BRUCH MAX :
Concerto pour violon, N° 1, en sol mineur, op. 26 56

BRUCKNER ANTON :
Symphonies :
N° 1, en ut mineur 56
N° 2, en ut mineur 57
N° 3, en ré mineur 57
N° 4, en mi bémol majeur *(Romantique)* 57
N° 5, en si bémol majeur 57
N° 6, en la majeur 58
N° 7, en mi majeur 58
N° 8, en ut mineur 58
N° 9, en ré mineur 58
Grande Messe en fa mineur 59

BURCKHARD WILLY :
Hymnes, op. 57 59

CASELLA ALFREDO :
La Giara, Suite de ballet 60
Concerto pour violon 60

CHABRIER EMMANUEL :
Espana, rhapsodie pour orchestre 61
Joyeuse marche 61
Suite pastorale 61
Fête polonaise (du « Roi malgré lui ») 62

CHARPENTIER GUSTAVE :
Impressions d'Italie, suite symphonique 62

CHAUSSON ERNEST :
Symphonie en si bémol, op. 20 63
Poème, pour violon et orchestre, op. 25 63

CHOPIN FRÉDÉRIC :
Concertos pour piano :
N° 1, en mi mineur 63
N° 2, en fa mineur 64

CHOSTAKOVITCH DIMITRI :
Symphonies :
N° 1, op. 10 65
N° 5, op. 47 65

N° 6, op. 53 65
N° 7, op. 60 *(Le Siège de Léningrad)* 65
N° 9, op. 70 66
Concerto pour piano, op. 35 66

COPPOLA PIERO :
La Ronde sous la cloche, poème symphonique 66

CORELLI ARCHANGELO :
Concerto grosso N° 8 (« pour la nuit de Noël ») 67

DEBUSSY CLAUDE-ACHILLE :
Prélude à l'Après-midi d'un faune 68
Trois Nocturnes (Nuages - Fêtes - Sirènes) 68
Children's Corner 68
La Mer, trois esquisses symphoniques 69
Petite Suite (orchestration Busser) 69
Images, pour orchestre :
Gigues - Ibéria - Rondes de printemps 69
Six épigraphes antiques (orchestration E. Ansermet) 70
Printemps, suite symphonique 70
Jeux, poème dansé 70
Deux Danses, pour harpe 71
Le Martyre de Saint Sébastien 71

DENÉRÉAZ ALEXANDRE :
L'Automne, poème symphonique 72

DORET GUSTAVE :
Suite tessinoise 73

DUKAS PAUL :
Symphonie en ut majeur 73
L'Apprenti sorcier, scherzo symphonique 73
La Péri, poème dansé 74

DUPARC HENRI :
Aux Etoiles, élégie pour orchestre 75
Lénore, poème symphonique 75

DVORAK ANTON :
Symphonie N° 5, en mineur (« du Nouveau monde ») 76
Concerto pour violon, op. 53 76
Concerto pour violoncelle, op. 104 77

ELGAR EDWARD :

Introduction et Allegro, op. 47 77
Cockaigne, Ouverture de concert, op. 40 78

DE FALLA MANUEL :

Nuits dans les Jardins d'Espagne, impressions symphoniques pour piano et orchestre 78
Danses du Tricorne 78
Danse rituelle du Feu, de l' « Amour sorcier » 79
Concerto pour clavecin 79

FAURÉ GABRIEL :

Ballade, pour piano et orchestre 80
Pelléas et Mélisande, suite d'orchestre 80
Requiem 80

FORNEROD ALOYS :

Le voyage de printemps, op. 28 81
Concerto pour piano, op. 29 81

FRANÇAIX JEAN :

Concertino pour piano et orchestre 82

FRANK CÉSAR :

Symphonie, en ré mineur 83
Variations symphoniques, pour piano et orchestre 83
Rédemption, intermède symphonique 83
Les Béatitudes, oratorio 84
Le Chasseur maudit, poème symphonique 84
Les Eolides, poème symphonique 85

GERSCHWIN GEORGES :

Rhapsodie en bleu 85

GLAZOUNOW ALEXANDRE :

Stenka Razine, poème symphonique 86
Symphonie N° 6, op. 58, en do mineur 86

GLUCK CHRISTOPH-WILLIBALD :

Iphigénie en Aulide, ouverture 87
Suite de ballet (orchestration Mottl) 87

GOUNOD CHARLES :

Ballet de « Faust » 87

GRIEG EDOUARD :

Peer Gynt, deux suites symphoniques 88
Danses norvégiennes, op. 35 89
Concerto en la mineur, pour piano, op. 16 89
Première suite « Holberg », op. 40 90

HAENDEL GEORGES-FRÉDÉRIC :

Concerti grossi, op. 6 90
Water Music en fa 90
Fireworks Music 91
Le Messie, oratorio 91
Te Deum de Dettingen 92

HALFFTER ERNESTO :

Sinfonietta en ré majeur 92

HAYDN JOSEPH :

Symphonies 93
La Création, oratorio 94
Les Saisons, oratorio 95

HAYDN MICHAEL :

Missa Sancti Aloysii 96

HINDEMITH PAUL :

Symphonie « Mathis der Maler » 96
Symphonie en mi bémol 97
Concerto pour alto (« Kammermusik Nr. 5 ») 97
Ouverture de « Neues vom Tage » 98

HONEGGER ARTHUR :

Le Chant de Nigamon 98
Pastorale d'été 99
Horace victorieux 99
Le Roi David, psaume symphonique 99
Chant de joie 100
Pacific 231, mouvement symphonique N° 1 101
Rugby, mouvement symphonique N° 2 101
Mouvement symphonique N° 3 102
La Danse des morts 102
Symphonie N° 1 101
Symphonie N° 2 102
Symphonie N° 3 (« liturgique ») 103
Symphonie N° 4 (« Deliciae Basilienses ») 103

HUMPERDINCK ENGELBERT :

Haensel et Gretel, ouverture 103

IBERT JACQUES :

Escales, suite symphonique 104
Féerique, scherzo pour orchestre 105
Paris, suite symphonique 105
Concerto pour violoncelle 105
Diane de Poitiers, deux suites d'orchestre 106

D'INDY VINCENT :

Wallenstein, trilogie pour orchestre, op. 12 106
Symphonie sur un thème montagnard (Symphonie cévenole), op. 25 107
Symphonie N° 2, en si bémol majeur, op. 57 107
Sauge fleurie, poème symphonique, op. 21 108
Jour d'été à la montagne, poème symphonique, op. 61 108

INGHELBRECHT DÉSIRÉ-EMILE

Sinfonia breve 109
Pour le jour de la première neige au vieux Japon 109

JANACEK LÉOS :

Sinfonietta 110
Ouverture de la « Maison des morts » 110

KLOSE FRÉDÉRIC :

Andante religioso 111

KODALY ZOLTAN :

Suite de « Hary Janos » 111
Danses de Galanta 112
Variations sur un thème populaire hongrois 112

LALO EDOUARD :

Concerto en fa majeur, pour violon 112
Symphonie espagnole, pour violon et orchestre 113
Concerto pour violoncelle, en ré mineur 113
Suite sur « Namouna » 113
Ouverture du « Roi d'Ys » 114

LIADOW ANATOLE :

Baba-Yaga, poème symphonique, op. 56 115
Huit chansons populaires russes, op. 58 115
Kikimora, légende, op. 63 115

LISZT FRANZ :

Concertos pour piano :
N° 1, en mi bémol majeur 116
N° 2, en la majeur 116

Faust-Symphonie 117

Poèmes symphoniques :
Les Préludes 117
Orphée 117
Dante-Symphonie 118
Le Tasse 118
Deuxième rhapsodie hongroise 119

MAGNARD ALBÉRIC :

Symphonies :
N° 3, en si bémol majeur 120
N° 4, en ut dièze mineur 120

MAHLER GUSTAVE :

Symphonies :
N° 1, en ré majeur 121
N° 2, en ut mineur 121
N° 3, en ré mineur 121
N° 4, en sol majeur 122
N° 5, en do bémol mineur 122
N° 8, en mi bémol majeur 122
N° 9, en ré majeur 123
Le Chant de la Terre 123

MALIPIERO FRANCESCO :

Impressioni dal vero, trois suites symphoniques 123
Pause del Silenzio, sept expressions symphoniques 124

MARTIN FRANCK :

Le Vin herbé 124
Petite symphonie concertante 125

MARTINU BOHUSLAV :

Symphonies, N^os 1 et 2 125
Trois ricercari pour orchestre de chambre 126

MENDELSSHON FÉLIX :

Symphonies :
N° 3, en la mineur *(Ecossaise)* 126
N° 4, en la majeur *(Italienne)* 127
N° 5, en ré mineur *(Réformation)* 127
Le Songe d'une Nuit d'été, suite 128

Ouvertures :
La Grotte de Fingal (Les Hébrides), op. 26 128
Mer calme et heureuse traversée, op. 27 129
La Belle Mélusine, op. 32 129
Athalie, op. 74 129
Le Retour de l'étranger, op. 89 129
Ruy Blas, op. 95 129
Concerto pour violon, en mi majeur, op. 64 129

MESSIAEN OLIVIER :

Les Offrandes oubliées 130
Trois petites liturgies de la Présence divine 130
Méditations sur l'Ascension 131

MILHAUD DARIUS :

Suite provençale 132

MOUSSORGSKY MODESTE :

Une nuit sur le Mont-Chauve, poème symphonique 132
Tableaux d'une exposition (orchestrations Ravel, Touchmalow et Walther Gœhr)... 133
La Khovantchina, prélude 133

MOSSOLOW :

Musique de machines (« Fonderie d'acier ») 134

MOZART WOLFGANG-AMÉDÉE (avec une notice sur la classification de l'œuvre mozartienne) 134

Messes :
N° 15, en ut majeur *(du Couronnement)* K. V. 317 136
N° 17, en ut mineur (inachevée), K. V. 427 136
Requiem K. V. 626 137

Motet :
Exultate, Jubilate, K. V. 165 138

Symphonies :
N° 28, en do majeur, K. V. 200 138
N° 35, en ré majeur, K. V. 385 *(Haffner)* 138
N° 36, en do majeur, K. V. 425 *(Linz)* 139
N° 38, en ré majeur, K. V. 504 *(Prague)* 139
N° 39, en mi bémol majeur, K. V. 543 139
N° 40, en sol mineur, K. V. 550 140
N° 41, en ut majeur, K. V. 551 *(Jupiter)* 140
Symphonie concertante, K. V. 364 pour violon et alto 142

Sérénades :
Haffner, K. V. 250 140
Eine kleine Nachtmusik, K. V. 525 140
Nocturne pour 4 orchestres, K. V. 286 141
Musique funèbre maçonnique, K. V. 477 141

Concertos pour violon :
N° 3, en sol majeur, K. V. 216 141
N° 4, en ré majeur, K. V. 218 141
N° 5, en la majeur, K. V. 219 142
N° 6, en mi bémol majeur, K. V. 268 142
N° 7, en ré majeur, K. V. 271 *a* 142
N° 8, en ré majeur *(Adélaïde)* 142

Concertos pour piano :
N° 9, en mi bémol majeur, K. V. 271 143
N° 20, en ré mineur, K. V. 466 143
N° 23, en la majeur, K. V. 488 143
N° 24, en ut mineur, K. V. 491 143
N° 26, en ré majeur, K. V. 537 *(du Couronnement)* 143
N° 27, en si bémol majeur, K. V. 595 144

Ouvertures :
Idoménée, K. V. 366 144
L'Enlèvement au sérail, K. V. 384 144
Les Noces de Figaro, K. V. 492 144
Don Juan, K. V. 527 144
Cosi fan tutte, K. V. 588 145
La Flûte enchantée, K. V. 620 145

NICOLAI OTTO :

Les Joyeuses Commères de Windsor, ouverture 146

PALESTRINA JEAN-PIERLUIGI :

Messe du Pape Marcel 146

PERGOLÈSE JEAN-BAPTISTE :

Concertini, pour cordes et basse continue 147
Stabat mater 147

PIERNÉ GABRIEL :

La Croisade des enfants, oratorio profane 148
Impressions de music-hall, op, 47 148
Cydalise et le Chèvre-pied, deux suites 149

PIZZETTI ILDEBRANDO :

Concerto dell' Estate 149
Intermezzi de la « Pisanella » 150

POULENC FRANCIS :

Concert champêtre 150
Aubade, concerto chorégraphique 151

PROKOFIEFF SERGE :

Symphonie classique, op. 25 151
Suite de l'« Amour des trois oranges », op. 33 bis 152
Suite du « Fils prodigue », op. 48 bis 152
Concerto pour piano N° 3 en ut majeur, op. 26 152
Roméo et Juliette, suites N^os 1 et 2 152
Pierre et le loup, poème symphonique pour enfants 153

PURCELL HENRI :

The fairy Queen, suite 153

RABAUD HENRI :

La Procession nocturne, poème symphonique 154
Deuxième symphonie, en mi mineur 154
Suites anglaises Nos 1, 2 et 3 154

RAVEL MAURICE :

Rhapsodie espagnole 155
Pavane pour une infante défunte 156
Daphnis et Chloé, deux suites 156
Valses nobles et sentimentales 157
Ma mère l'Oye 158
La Valse 159
Le Tombeau de Couperin 159
Alborada del Gracioso 160
Boléro 160
Concertos pour piano, Nos 1 et 2 161
Tzigane, pour violon 162

REGER MAX :

Sérénade, op. 95 162
Variations de Hiller, op. 100 163
Variations et fugue sur un thème de Mozart, op. 132 163

RESPIGHI OTTORINO :

Les Fontaines de Rome, poème symphonique 163
Les Pins de Rome, poème symphonique 164
Les Oiseaux, suite d'orchestre 164
Rossiniana, suite d'après Rossini 165

RIMSKY-KORSAKOW NICOLAS :

Sadko, poème symphonique, op. 5 165
Antar, poème symphonique, op. 9 166
La Pskovitaine, ouverture 166
Capriccio espagnol, op. 34 166
Shéhérazade, suite symphonique, op. 35 167
Concerto pour piano, en ut dièze mineur 167
Introduction et Cortège de noces du « Coq d'Or » 168

ROGER-DUCASSE JEAN-JULES-AMABLE :

Sarabande, poème symphonique 169

ROPARTZ JOSEPH-GUY-MARIE :

La Chasse du Prince-Arthur, poème symphonique 169
Prélude dominical et Six pièces à danser 170

ROSSINI GIOACCHINO :

Ouvertures :
Tancrède 170
Le Barbier de Séville 170
L'Italienne à Alger 170
La Pie voleuse 170
Sémiramis 170
Guillaume Tell 170

ROUSSEL ALBERT :

Le Festin de l'Araignée, ballet-pantomime 172
Suite en fa 173
Symphonie No 3, en sol mineur, op. 42 173

SAINT-SAENS CAMILLE :

Symphonie No 3, en ut mineur *(avec orgue)*, op. 78 173
Danse macabre, poème symphonique, op. 40 174
Suite algérienne, op. 60 174
Carnaval des animaux, grande fantaisie zoologique 175
Le Rouet d'Omphale, poème symphonique, op. 31 175
Phaéton, poème symphonique, op. 39 176
Concerto No 2 pour piano, en sol mineur, op. 22 176
Concerto pour violoncelle, No 1, en la mineur, op. 33 177
Concerto pour violon, No 3, en si mineur, op. 61 177

SCHOEK OTHMAR :

Concerto pour violon, en si bémol, op. 21 177

SCHOENBERG ARNOLD :

Nuit transfigurée, op. 4 178

SCHMITT FLORENT :

La Tragédie de Salomé, op. 50 179
Rhapsodie viennoise, op. 53, No 1 179

SCHUBERT FRANZ :

Symphonies :
No 1, en ré majeur 180
No 2, en si bémol mineur 180
No 3, en ré majeur 180
No 4, en ut mineur *(Tragique)* 180
No 5, en si bémol majeur 180
No 6, en ut majeur *(Petite symphonie en ut)* 181
No 7, en mi majeur 181
No 8, en si mineur *(Inachevée)* 181
No 9, en ut majeur *(Grande symphonie en ut)* 181
Fragments symphoniques de « Rosemonde » 181

SCHUMANN ROBERT :

Symphonies :

N° 1, en si bémol majeur *(du Printemps)* op. 38 182
N° 2, en ut majeur, op. 61 182
N° 3, en mi bémol majeur, op. 97 *(Rhénane)* 183
N° 4, en ré mineur, op. 120 183
Concerto pour piano en la mineur, op. 54 184
Concerto pour violoncelle en la mineur, op. 129 184
Ouverture de « Manfred », op. 115 184

SCRIABINE ALEXANDRE :

Le Poème de l'Extase, op. 54 185

SHUSIEN HSIAO :

Visions de rêve chinois (orchestration Scherchen) 185

SIBELIUS JEAN :

Poèmes symphoniques :

Le Cygne de Tuonela, op. 22, N° 3 186
Finlandia, op. 26, N° 7 186
Valse triste, op. 44 186

Symphonies :

N° 1, en mi mineur, op. 39 187
N° 2, en ré majeur, op. 43 187
N° 3, en do majeur, op. 52 187
Concerto pour violon, en ré mineur, op. 47 187

SINIGAGLIA LÉON :

Le Baruffe Chiozzote, ouverture 188

SMETANA BEDRICH :

La Moldau, poème symphonique 188
Vysehrad, poème symphonique 189
Ouverture de la « Fiancée vendue » 189

STRAUSS RICHARD :

Poèmes symphoniques :

De l'Italie, op. 16 190
Don Juan, op. 20 190
Macbeth, op. 23 190
Mort et transfiguration, op. 24 191
Till Eulenspiegel, op. 25 191
Ainsi parla Zarathoustra, op. 30 191
Don Quichotte, op. 35 192
La Vie d'un héros, op. 40 192
Symphonie domestique, op. 43 193

Symphonie des Alpes, op. 64 193
Danse des sept voiles (de l'opéra « Salomé ») 193
Suite du « Bourgeois gentilhomme », op. 60 194
Métamorphoses, pour orchestre à cordes 194
Suite de valses du « Chevalier à la rose » 194

STRAWINSKY IGOR :

L'Oiseau de feu, suite de ballet 195
Pétrouchka, scènes de ballet 196
Le Sacre du printemps, tableaux de la Russie païenne 197
Le Chant du rossignol, poème symphonique 197
L'Histoire du soldat, suite instrumentale 197
Pulcinella, suite de ballet d'après Pergolèse 198
Suites N^os 1 et 2, pour petit orchestre 198
Les Noces, scènes chorégraphiques russes 198
Octuor, pour instruments à vent 198
Apollon musagète, suite de ballet 199
Le Baiser de la fée, ballet-allégorie 199
Capriccio (deuxième concerto pour piano et orchestre) 199
Concerto pour violon et orchestre 199
Symphonies de psaumes 200
Jeu de cartes, ballet en trois donnes 200
Dumbarton Oaks Concerto 200
Danses concertantes 200
Quatre pièces « à la norvégienne » 201
Circus Polka 201
Symphonie en trois mouvements 201

SUTER HERMANN :

Symphonie en ré mineur, op. 17 202
Le Laudi, oratorio 202

SUTERMEISTER HEINRICH :

Divertimento, pour orchestre à cordes 203
Concerto pour piano et orchestre 203
Suite sur l'opéra « Roméo et Juliette » 203

TCHAIKOWSKY PIERRE :

Symphonies :

N° 4, en fa mineur, op. 36 204
N° 5, en mi mineur, op. 64 204
N° 6, en si mineur, op. 74 *(Pathétique)* 204
Ouverture-fantaisie Roméo et Juliette, op. 18 205
Ouverture solennelle 1812, op. 49 205
Caprice italien, op. 45 205
Casse-noisette, suite de ballet, op. 71 *a* 205
Concerto pour violon, en ré majeur, op. 35 206
Concerto pour piano en si bémol majeur, op. 23 206

TELEMANN GEORG-PHILIPP :
Wassermusik (Jeux nautiques) 207

TURINA JOACHIM :
Sinfonia sevillana 207

VAUGHAN WILLIAMS RALPH :
Quatrième Symphonie en fa mineur 288
Fantaisie sur un thème de Tallis 208
L'Ascension de l'alouette, romance pour violon et orchestre 208

VERDI GIUSEPPE :
Requiem 208

VIVALDI ANTONIO :
Concerto pour 4 violons 209

WAGNER RICHARD :
Ouverture pour « Faust » 210
Extraits des opéras :
Rienzi, ouverture 210
Le Vaisseau fantôme, ouverture 210
Tannhäuser
Ouverture 211
Entrée des hôtes 211
Lohengrin
Prélude 211
Introduction au IIIe acte 211
Les Maîtres-Chanteurs
Ouverture 212
Introduction au IIIe acte 212
Entracte et danse des apprentis 212
Tristan et Isolde
Prélude (et Mort d'Isolde) 212
Prélude du IIIe acte 213
L'Or du Rhin
Prélude 213
Entrée des dieux au Walhalla 214
La Walkyrie
Chanson du printemps 214
Chevauchée des walkyries 215
Adieux de Wotan et Incantation du feu 215

Siegfried
Les Murmures de la forêt 215
Le Crépuscule des dieux
Voyage de Siegfried sur le Rhin 216
Marche funèbre 216
Scène finale 217
Parsifal
Prélude 217
Scène de la transformation 217
Enchantement du Vendredi-Saint 218
Siegfried-Idylle 218

WEBER CARL-MARIA VON :
Konzertstück en fa mineur, op. 79 219
L'Invitation à la valse 219
Ouvertures :
Le Freischütz 220
Euryanthe 220
Obéron 220

WITKOWSKY GEORGES-MARTIN :
Mon lac, pour piano et orchestre 221

LEXIQUE

A CAPPELLA : Exécution chorale sans accompagnement.

ACCORD : Emission simultanée de plusieurs sons différents (au moins trois).

ADAGIO : Mouvement d'allure lente.

AÉROPHONE : Variante du mélodéon, sorte d'harmonium.

AGNUS DEI : Le dernier des cinq *Chants communs* de la Messe.

AIR, ARIA : Morceau écrit pour une seule voix et, par extension, pour un seul instrument ou pour un groupe d'instruments jouant à l'unisson.

ALLEGRETTO : Mouvement d'allure légère (moins vif qu'*Allegro*).

ALLEGRO : Mouvement d'allure rapide, très souvent utilisé dans le premier morceau d'une sonate ou d'une symphonie.

ALLEMANDE : Danse à 4 temps, assez lourde, d'allure modérée.

ALTO : 1. Instrument à cordes, intermédiaire entre le violon et le violoncelle. — 2. Voix féminine grave (on dit également *contralto*). — 3. Appellation complémentaire désignant un instrument dont l'échelle sonore correspond à celle de la voix d'alto. Exemple : saxophone-alto.

ANDANTE : Mouvement d'allure modérée, mais sans lenteur (littéralement : *allant*), très souvent utilisé dans la seconde pièce d'une sonate ou d'une symphonie.

ANDANTINO : Mouvement d'allure un peu plus rapide qu'*Andante*.

ANTIENNE : Terme désignant les chants de la Messe qui ne sont pas communs à tous les dimanches de l'année. On dit aussi *chant antiphonique*.

APOTHÉOSE : Morceau de caractère pompeux et solennel, destiné à glorifier un personnage.

ARGUMENT : Thème littéraire sur lequel est composé un poème symphonique.

ARIA : Voir *Air*.

ARIETTE : Petit air léger.

ARIOSO : Pièce vocale intermédiaire entre le récitatif et l'air.

ARPÈGE : Egrènement mélodique des sons d'un accord.

BADINERIE : Sorte de scherzo que l'on trouve dans les Suites et sonates au XVIII[e] siècle.

BALLADE : 1. Anciennement : chanson à danser (baller = danser). — 2. Composition vocale ou instrumentale de forme libre, qui évoque généralement un conte poétique. Exemple de ballade symphonique : *L'Apprenti sorcier*, de Paul Dukas.

Ballet : Action scénique dansée, composée d'un ensemble de danses à figures et à mimique.

Barcarolle : Pièce vocale ou instrumentale composée sur le rythme régulier et tranquille de la *barcarnola* des gondoliers vénitiens.

Baryton : 1. Voix d'homme intermédiaire entre le ténor et la basse. — 2. Désignation complémentaire des instruments à vent ou en cuivre dont l'échelle sonore correspond à celle de la voix de baryton. Exemple : bugle-baryton.

Basse : 1. La plus grave des voix d'hommes. — 2. Désignation complémentaire des instruments à vent ou en cuivre dont l'échelle sonore correspond à celle de la voix de basse. Exemple : tuba-basse. — 3. Partie la plus grave d'une composition polyphonique.

Basse chiffrée : Ancien système de notation dans lequel l'harmonie est simplement indiquée au moyen d'une formule numérique accompagnant les notes de la partie la plus grave. La basse chiffrée était généralement réalisée au clavecin ou à l'orgue.

Basse continue : Partie spéciale de basse au-dessus de laquelle se notaient les degrée des accords, antérieurement à l'invention de la basse chiffrés (fin du XVI[e] siècle).

Basson : Instrument à vent, en bois, à anche double, qui constitue la basse de son groupe. Le basson (en italien *fagotto*, d'où l'abréviation habituelle *fag*) possède une sonorité nasillarde très caractéristique. Son aigu est expressif et tendu.

Batterie : Groupe des instruments à percussion, dont l'intonation demeure indéterminée : cymbales, tambours (grosse caisse et caisse claire, tambourin), tamtam ou gong, triangle, tambour de basque.

Bémol : Signe (♭) indiquant que le son devant lequel il est placé doit être abaissé d'un demi ton.

Binaire : Division en deux unités (mesure binaire, temps binaire).

Blues : Fox-trot lent, d'inspiration nostalgique. (Dans l'argot nègre, le mot blues signifie *cafard*.)

Bois : Groupe orchestral comprenant principalement les flûtes, hautbois, clarinettes et bassons.

Boléro : 1. Danse espagnole de mouvement modéré, à 4 temps. — 2. Pièce instrumentale fondée sur le rythme plus ou moins respecté du boléro original.

Bourrée : Danse populaire du centre de la France, à 2 ou 3 temps.

Branles : Désignation commune de danses provinciales à figures, à 2 ou à 3 temps.

Brunette : Petit air tendre.

Cadence : 1. Formule harmonique conclusive. — 2. Trait librement intercalé dans un concerto pour permettre au soliste de faire briller sa virtuosité. La cadence était souvent improvisée. — 3. Ancienne désignation du *trille*.

Caisse claire : Petit tambour léger.

Caisse roulante : Tambour militaire.

Canon : Forme musicale imitative dans laquelle les parties reproduisent successivement, à intervalles déterminés, les éléments mélodiques énoncés.

Cantabile : Pièce vocale ou instrumentale d'expression mélodique particulièrement intense.

Cantate : Scène lyrique à un ou plusieurs personnages, avec accompagnements variés. Cantate désignait primitivement *ce qui se chante* par opposition à sonate = *ce qui « sonne » aux instruments*.

Cantus firmus : Chant donné. Mélodie essentielle de la composition.

Caprice : Composition de forme fantaisiste et imprévue.

Castagnettes : Instrument national espagnol composé de deux petites pièces de bois, servant à marquer le rythme. (A l'orchestre, on se sert de castagnettes à manche.)

Célesta : Instrument à clavier, inventé par le facteur Mustel, qui comporte un jeu de timbres actionnée par des marteaux.

Cembalo : Ancêtre du piano. On dit aussi : clavi-cembalo.

Chaconne : Pièce instrumentale, dérivée d'une ancienne danse, construite sur un motif court obstinément répété à la basse.

Chanterelle : Corde supérieure (mi) du violon.

Chants communs : Se dit des parties de la Messe qui sont communes à tous les dimanches de l'année : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei*.

Chœur : Ensemble vocal à plusieurs voix (généralement quatre).

Choral : Mélodie de caractère populaire harmonisée simplement à 4 voix, en valeurs égales.

Chromatique : Se dit d'un passage utilisant des notes à intervalle de demi-ton.

Clarinette : Instrument à vent, en bois, à anche simple, d'une belle sonorité expressive, pathétique dans le grave, assez sombre dans le médium, éclatante dans l'aigu, inventé par J. C. Denner en 1690.

Clarinette-basse : Grande clarinette d'une sonorité mystérieuse et profonde dont les sons se produisent une octave plus bas que ceux de la clarinette ordinaire.

Classique : Désignation de la littérature musicale digne de servir de modèle indiscutable.

Clavecin : Instrument à clavier et à cordes pincées, agrandissement de l'*épinette* et du *virginal*, très utilisé aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Cloches : Tubes métalliques accordés, que l'on frappe au moyen d'une mailloche, destinés à imiter le son des véritables cloches.

Coda : Rajouture finale constituant la conclusion d'un morceau (en italien, Coda signifie *queue*).

Concerto : Composition instrumentale de forme sonate, écrite généralement pour un instrument soliste, avec accompagnement d'orchestre. Le *Concerto grosso* oppose un groupe de solistes (le « concertino ») à un ensemble de ripiénistes.

Continuo : Désignation de la *basse continue*, forme primitive de la *basse chiffrée*.

Contralto : La plus grave des voix de femmes (on dit aussi alto).

Contrebasse : Le plus grave des instruments à cordes. On précise souvent : contrebasse à cordes, car le terme désigne également, par analogie, les instruments d'autres groupes, qui possèdent à peu près la même tessiture (exemple : tuba-contrebasse).

Contrebasson : Grand basson qui est, dans le groupe des vents, l'équivalent de la contrebasse dans celui des cordes. On l'a fréquemment remplacé autrefois en France par le sarrussophone ou autre basse à anche.

Contredanse : Danse française importée d'Angleterre à la cour de Louis XV (à l'origine, *country-danse* signifiait littéralement : danse campagnarde).

Contrepoint : Art de combiner deux ou plusieurs lignes mélodiques point contre point, c'est-à-dire note contre note.

Cor : Instrument en cuivre d'une grande étendue, au timbre tantôt rude, tantôt moelleux et pénétrant. Le cor d'orchestre ou *cor d'harmonie* (cor à pistons) est un perfectionnement du cor de chasse.

Cor anglais : Hautbois grave, au timbre caverneux et sombre, qui n'est réellement ni cor, ni anglais (les Anglais l'appellent *French horn*). On le dénommait autrefois *hoboe da caccia* (hautbois de chasse).

Cor de basset : Sorte de clarinette-alto, souvent employée à l'époque de Mozart.

Cordes : Ensemble des instruments à cordes et à archet : violons, altos, violoncelles et contrebasses, de l'orchestre. On dit quelquefois : le quatuor de l'orchestre.

Cornet a pistons : Petit cor aigu, qui est en quelque sorte le bâtard de la trompette.

Credo : Le troisième des *Chants communs* de la Messe.

Crescendo : Renforcement progressif du son. Abréviation : cresc. Le terme est fréquemment remplacé par le signe <

Crotales : Cymbales antiques accordées.

Cuivres : Ensemble des instruments en cuivre de l'orchestre, soit cors, trompettes (parfois cornets à pistons), trombones et tubas.

Cyclique : Se dit d'une forme de composition où le même thème est utilisé dans chacune des parties.

Cymbales : Instruments de batterie consistant en une paire de plaques circulaires en cuivre ou en bronze, que l'on frappe généralement en l'air l'une contre l'autre.

Cymbales antiques (ou Crotales) : Petites cymbales accordées (Debussy les a utilisées dans le *Prélude à l'Après-midi d'un faune*).

Cymbalon : Instrument hongrois, à cordes horizontales croisées que l'on frappe au moyen de deux baguettes. On dit aussi *Cymbalum*.

Czardas : Danse hongroise comportant deux parties : l'une, lente, le *lassu* ; l'autre, vive et passionnée, le *fris* ou *frisca*.

Da capo : Indication de reprise au commencement du morceau (Da capo = à la tête). On trouve fréquemment l'indication Da capo al Fine (D. C. al Fine) qui invite à la reprise dès le début de la pièce et jusqu'au mot *Fine* (Fin.)

Decrescendo : Diminution de l'intensité du son. Abréviatif graphique : decresc. ou >

Demi-ton : Intervalle minimum qui peut se trouver entre deux notes (par exemple entre mi et fa, si et do, ré et ré dièze, la et la bémol, etc.).

Développement : Travail thématique inspiré des thèmes présentés dans la première partie de l'œuvre.

Dies irae : Prose des morts (poésie hymnique) remontant au moyen âge.

Dièze : Signe (♯) élevant d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé.

Divertissement : 1. Suite de danses intercalées dans un opéra. — 2. Suite de pièces instrumentales destinées à l'exécution en plein air ou sans usage nettement déterminé. — 3. Partie de la fugue où le compositeur peut se donner plus libre cours, comme une sorte de récréation entre deux passages sévères.

Dominante : Cinquième degré de la gamme.

Double-dièze : Signe (×) élevant d'un ton entier la note devant laquelle il est placé.

Duo : Ensemble de deux voix ou de deux instruments. Composition musicale écrite pour un tel ensemble.

Elégie : Morceau de caractère méditatif, généralement consacré au deuil ou à la tristesse.

Enharmonie : Rapport de deux sons musicaux identifiés dans la pratique du système tempéré (exemple : do dièze et ré bémol).

Ensemble : 1. Exécution polyphonique, simultanée, sur des paroles différentes. — 2. Synonyme de formation.

Epinette : Sorte de petit clavecin ancien.

Epithalame : Petit poème avec musique, destiné à célébrer un mariage.

Etude : Composition destinée à l'acquisition d'une formule technique déterminée.

Exposition : Premier épisode d'une fugue, d'un premier mouvement de sonate ou de symphonie, où le compositeur présente les thèmes de l'ouvrage.

Fandango : Danse espagnole de caractère voluptueux, à 3/4 ou 6/8 dans un mouvement modéré. On dit aussi *Rondeña* ou *Malaguena*.

Fanfare : Orchestre d'instruments de cuivre : saxhorns (bugles), tubas, saxophones, cors, trompettes, trombones, avec un groupe d'instruments à percussion.

Fantaisie : Pièce ou ensemble de pièces instrumentales de forme plus libre que la sonate.

Farandole : Danse provençale rythmée par le tambourin.

Faux-bourdon : Chant d'église à plusieurs parties, qui s'exécute note contre note, en harmonisation d'un *cantus firmus*.

Finale : Dernier morceau, d'allure généralement rapide, d'une sonate ou d'une symphonie.

Flexatone : Instrument mélodique essentiellement composé d'une lame métallique vibrante, dont la sonorité se rapproche de celle de la scie musicale.

Flute : Instrument à vent, en bois ou en métal, à embouchure libre, qui se prête aux effets volubiles, expressifs et légers.

Flute douce : Flûte à bec utilisée au XVII^e siècle et au début du XVIII^e, possédant une sonorité douce et faible (la flûte moderne est dite *flûte traversière*).

Flute en sol : Grande flûte grave, d'une sonorité toute particulière, rarement utilisée (Ravel en a fait un emploi étendu dans *Daphnis et Chloé*).

Flute piccolo : Petite flûte aiguë. On dit aussi *petite flûte*, *piccolo* ou *ottavino*.

Folklore : Désignation générale de l'art directement issu du peuple.

Forlane : Danse du Frioul, à 2 temps ternaires, d'allure assez vive.

Formation : Groupement instrumental nécessaire à l'exécution d'une œuvre.

Forme : Plan d'ensemble d'une œuvre musicale.

Fox-trot : Danse de mouvement animé, sorte de marche glissée sur un rythme binaire (littéralement : pas du renard).

Fugato : Pièce musicale ou passage écrit dans le style de la fugue, sans en avoir la rigueur.

Fugue : Genre de composition de forme stricte caractérisée par les entrées successives de deux ou plusieurs parties faisant entendre un *sujet* mélodique qui revient épisodiquement, entremêlé de *développements*.

Gaillarde : Danse française de caractère vif, à pas sautés, à 3 temps.

Galop : Danse du XIX^e siècle, d'allure rapide.

Gamme : Succession de notes divisant l'intervalle d'octave selon le mode adopté (gamme majeure, mineure, chromatique, pentaphonique, etc.).

Gestique : Art du geste.

Gigue : Danse très vive, originaire d'Irlande, à 3 temps ternaires. Il existe toutefois des gigues musicales à 2, 3 et 4 temps.

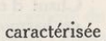
Glockenspiel : Jeu de clochettes, ou de plaques métalliques en tenant lieu, actionné par un clavier.

Gloria : Deuxième des *Chants communs* de la Messe.

Gong : Instrument à percussion d'une sonorité mystérieuse et terrifiante, constitué par un grand disque en bronze que l'on frappe au moyen d'un maillet. On dit aussi *tamtam*.

Grégorien : Se dit du chant liturgique de l'Eglise romaine. Son caractère est essentiellement mélodique, sans accompagnement.

Grosse caisse : Gros tambour d'harmonie, de fanfare ou d'orchestre.

Habanera : Danse originaire de la Havane, caractérisée par une mélodie librement déployée sur ce dessin rythmique constant : 2/4 :  . On dit aussi : *Havanaise*.

Harmonie : 1. Organisation des accords et de leurs enchaînements. — 2. Orchestre composé d'instruments à vent et en cuivre.

Harmoniques : Se dit des sons naturellement produits par divisions aliquotes d'une corde ou d'un tube sonore. On les obtient sur le violon (ou la harpe) par effleurement de la corde en des points déterminés.

Harpe : Instrument à cordes pincées, dont il existe deux types : la *harpe à pédales*, la plus généralement employée à l'orchestre, et la *harpe chromatique*, inventée par Gustave Lyon en 1894.

Hautbois : Instrument à vent, en bois, à anche double, d'une sonorité expressive et agreste.

Hautbois alto ou Cor anglais : Hautbois grave résonnant à la quinte inférieure du hautbois ordinaire. Voir *Cor anglais*.

Hautbois d'amour : Variété de hautbois plus grave que le hautbois ordinaire, qui possède un son savoureux, au timbre efféminé (Bach l'a utilisé dans ses oratorios, notamment dans la *Passion selon Saint Jean*).

Hautbois baryton : Hautbois grave, d'une sonorité âpre et vigoureuse, résonnant à l'octave inférieure du hautbois ordinaire.

Hautbois de chasse : *(Hoboe da caccia)*. — Désignation ancienne du cor anglais.

Heckelphon : Instrument grave de la famille des hautbois, l'équivalent du *hautbois baryton* français.

Imitation : 1. Reproduction d'un motif musical entendu précédemment dans une autre partie vocale ou instrumentale. — 2. Pièce musicale basée sur ce procédé.

Improvisation : Création spontanée, sur un motif donné, d'une pièce musicale cohérente.

Intermède : *(Intermezzo)* Petite pièce comique insérée autrefois entre les actes d'un opéra sérieux.

Intermède symphonique : (ou *Interlude*). — Pièce orchestrale destinée à introduire ou à maintenir le spectateur dans une ambiance dramatique déterminée.

Intervalle : Distance qui sépare deux sons.

Invention : Petite pièce instrumentale de caractère généralement pédagogique.

Java : Danse faubourienne à 3 temps, sorte de valse marquée à droite et à gauche.

Jazz : Style de danse négro-américain essentiellement caractérisé par la persistance du rythme binaire et la dislocation rythmique.

Jazz-band : Orchestre de jazz.

Jodler : Sorte de chant rapidement vocalisé, avec des sauts brusques allant de la voix normale au fausset.

Jota : (prononcer : rota). — Danse aragonaise à 3 temps rapides (on dit aussi *Aragonaise*).

Kyrie (Kyrie Eleison) : Premier des *Chants communs* de la Messe.

K. V. : Abréviation de *Köchel Verzeichnis*, célèbre catalogue établi par L. Köchel (1800-1877) auquel on se réfère communément pour désigner les œuvres de Mozart (voir la note page 134).

LARGO : Mouvement très lent.

LEGATO : Exécution liée des sons d'un passage.

LÉGENDE : Pièce de forme assez libre, qui traite d'un sujet poétique ou fabuleux.

LEITMOTIV : Formule mélodique ou harmonique caractérisant un personnage, un objet, une idée ou un sentiment. Wagner en a fait un emploi systématique. On dit également : *motif conducteur*.

LIED : (Pl. : *Lieder*, mais on dit aussi *lieds*). — Mélodie vocale allemande, à la manière de Schubert, Brahms, Wolff, Schoeck, etc.

LIVRET : Texte d'un opéra, d'un drame ou d'une comédie lyrique.

LOURE : Danse française rustique, à 3 temps, au rythme volontairement bancal.

MADRIGAL : Courte pièce de poésie italienne à strophes, généralement de caractère galant, à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement.

MAESTOSO : Mouvement lent et solennel (littéralement : majestueux).

MAGNIFICAT : Cantique latin de la liturgie romaine, traité musicalement sous la forme de solis et de chœurs, avec accompagnement d'orchestre.

MAITRISE : Ecole de chant annexée jadis à une cathédrale.

MAJEUR : Mode caractérisé par l'emploi d'une tierce composée de deux tons.

MALAGUENA : Danse espagnole de caractère voluptueux, à 3/8 ou 6/8 ; mouvement modéré, rythme caractéristique. On dit aussi : *Fandango* ou *Rondeña*.

MARACAS : Instrument à percussion, d'origine exotique.

MARCHE : Morceau qui s'adapte au rythme du pas, à 2 temps réguliers. (La Polonaise est toutefois une marche à 3 temps).

MAZURKA : Danse nationale polonaise, d'allure vive et joyeuse, au rythme caractéristique à 3 temps, dont le premier et le troisième sont accentués.

MÉLODIE : Succession cohérente de sons musicaux.

MÉLODRAME : Scène parlée sur un accompagnement musical.

MENUET : 1. Danse française à 3 temps, d'allure modérée. — 2. Forme musicale très fréquente, où le motif passe du ton de la tonique dans celui de la dominante, pour revenir dans le ton initial après un développement plus ou moins long.

MESSE : Office principal de la liturgie catholique comprenant musicalement : *a)* les *Chants communs* à tous les dimanches de l'année : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei* ; *b)* les *Chants propres* à chaque fête, dits *Chants antiphoniques*, qui alternent avec les *Chants communs : Introït, Graduel, Alléluia, Offertoire, Communion.*

MEZZO-SOPRANO : Voix de femme intermédiaire entre le soprano et l'alto.

MINEUR : Mode caractérisé par l'emploi d'une tierce composée de un ton et un demi-ton.

MISERERE : Premier mot du psaume *Miserere mei Deus* souvent mis en musique.

MODE : Manière de diviser l'intervalle d'octave pour construire la gamme.

MODULATION : Passage d'un ton à un autre.

MONODIQUE : Caractère du chant à une voix, tel qu'il était pratiqué durant l'antiquité et le moyen âge.

MONTFERRINE : (ou *Monférine*). — Danse d'origine piémontaise, à 6/8.

MOTET : Pièce musicale à une voix accompagnée, ou à plusieurs voix sans accompagnement, dans un style religieux.

MOTIF : Brève formule mélodique entrant dans la composition du thème.

MOTIF CONDUCTEUR : Voir *Leitmotiv*.

MOTO PERPETUO : (Mouvement perpétuel). — Composition alerte, à traits rapides et continus. On disait autrefois : *Toccata*.

MOUVEMENT : 1. Allure d'un morceau. — 2. Désignation d'un morceau d'allure constante (par exemple dans la sonate ou la symphonie).

MUSIQUE DE CHAMBRE : Expression désignant des compositions musicales de tous genres, mais de caractère intime, exécutables par un petit nombre d'instruments.

MUSIQUE LÉGÈRE : Musique d'agrément, de caractère superficiel et facile.

MUSIQUE PITTORESQUE : Se dit de la musique qui se propose de décrire une scène, un paysage ou une action dramatique.

MUSIQUE PURE : Se dit de la musique qui n'existe que pour elle-même et ne commente aucun programme, ni descriptif, ni dramatique.

MUSIQUE DE SCÈNE : Musique destinée à accompagner une pièce de théâtre parlé. Elle peut comprendre des pièces purement orchestrales (ouverture, interludes), des mélodrames et des chœurs.

MUSIQUE DE TABLE : Compositions faciles qui étaient autrefois destinées à agrémenter un repas somptueux.

NOCTURNE : Morceau de caractère élégiaque, parfois dramatique, de forme assez libre, destiné à être exécuté de nuit.

NOËL : Cantique populaire des fêtes de la Nativité du Christ dont la musique est souvent empruntée à des chansons profanes.

OCTAVE : 1. Huitième degré de l'échelle tonale. — 2. Intervalle qui sépare un son de celui qui est produit à l'aigu par un nombre double de vibrations physiques.

OCTUOR : Composition pour huit voix ou instruments. On dit également : *Octette*.

OFFERTOIRE : Quatrième des *Chants propres* de la Messe.

ONDES MARTENOT : Instrument d'une grande étendue sonore, absolument continue et d'une remarquable variété de timbres, créant les sons au moyen d'interférences radio-électriques.

One-step : Danse du XX^e siècle, au rythme binaire, dans laquelle les danseurs exécutent une sorte de marche rapide, un pas par temps.

Opéra : Spectacle dramatique et lyrique, qui résulte de la combinaison plus ou moins intime de la poésie, de la musique, de la peinture, de la gestique et de la danse.

Ophicléide : Instrument de cuivre, à vent et à clefs, aujourd'hui remplacé par le tuba basse.

Opus : Littéralement : Oeuvre. Désignation des compositions d'un musicien, classées numériquement dans l'ordre de leur achèvement.

Orage : Pièce musicale imitative qui tend à la description d'un orage dans la nature.

Oratorio : Cantate religieuse pour soli, chœur et orchestre, primitivement destinée aux assemblées des Oratoriens à Rome.

Orchestre : Ensemble des musiciens exécutant de la musique polyphonique instrumentale. Voir page 9.

Orgue : Instrument à clavier et à tuyaux, surtout utilisé dans la musique religieuse et comprenant de nombreux *jeux*.

Ornements : (ou *Agréments*). — Formules de décoration mélodique.

Ostinato : Retour continu d'un thème accompagné de contrepoints nouveaux. L'ostinato à la basse porte le nom de *basse contrainte*.

Ouverture : Pièce instrumentale qui sert d'introduction à un ouvrage dramatique ou lyrique. L'ouverture a souvent revêtu la forme d'un premier mouvement de sonate. L'*Ouverture à la française* est construite sur le plan : lent-vif-lent.

Partita : Suite de danses des XVII^e et XVIII^e siècles.

Partition : Ensemble manuscrit, gravé ou imprimé des parties de la composition symphonique.

Paso-doble : Danse espagnole à 2 ou 4 temps, qui s'exécute dans un mouvement rapide.

Passacaille : Danse grave, lente, à 3 temps, écrite sous forme de variations* sur un motif* de 4 ou 8 mesures répété obstinément à la basse.

Passepied : Danse française des XVII^e et XVIII^e siècles à 3 temps vifs. Il Il existait au XVI^e siècle un passepied à 2 temps.

Passion : Vaste composition pour soli, chœurs et orchestre décrivant, d'après les Ecritures, les souffrances et la mort du Christ.

Pastorale : Composition musicale évoquant une scène champêtre.

Pavane : Danse d'apparat du XVI^e siècle, à 2 temps, de mouvement lent.

Pédale : Son tenu dans une partie de basse, et, par extension, parfois aussi dans une autre partie (pédale intérieure).

Pentaphonie : Système sonore basé sur la division de l'octave en cinq sons, à l'exclusion de tout demis-ton. Exemple : do-ré-mi-sol-la-(do). (Système pentatonique.)

Percussion : 1. Groupe instrumental (dit aussi *Batterie*) qui utilise exclusivement les effets de rythme et de timbre, la hauteur des sons émis étant en général indéterminée. — 2. Qualification de cet effet lui-même.

Petite flute : Flûte aiguë dont l'emploi épisodique donne beaucoup de mordant à certains passages.

Piano : 1. Expression signifiant : doucement (abréviation : *p*). — 2. Instrument à clavier et à marteaux, inventé à Florence au XVIII^e siècle.

Pizzicato : (Pl. *pizzicati*). — Mode d'exécution des instruments à cordes consistant à pincer la corde avec le doigt au lieu de la frotter avec l'archet.

Plain-chant : Chant chrétien à partir du XII^e siècle et qui constitue une détérioration du chant primitif, riche de vocalises et de traits rapides. Le *Chant grégorien* des Bénédictins de l'abbaye de Solesmes a été créé pour réagir contre la lourdeur du plain-chant.

Poème symphonique : Composition symphonique descriptive commentant un programme déterminé.

Polonaise : Danse marchée à 3 temps, au rythme caractéristique très en faveur en Pologne au XVI^e siècle.

Polyphonie : Ensemble de plusieurs voix mélodiques d'importance sensiblement égale.

Portée : Lignes sur lesquelles s'inscrit la musique.

Pot pourri : Juxtaposition arbitraire de plusieurs mélodies.

Prélude : Pièce instrumentale destinée à mettre le spectateur dans l'ambiance de l'ouvrage ou de la scène qu'elle introduit.

Prestissimo : Mouvement extrêmement rapide.

Presto : Mouvement très rapide.

Prix de Rome : Récompense supérieure accordée à un artiste sous forme d'un séjour de trois années, aux frais de l'Etat, dans la capitale italienne.

Prologue : Sorte d'annonce musicale d'une pièce ou d'une scène dramatique.

Psaume : 1. Chant hymnique souvent traité pour soli, chœur et orchestre. — 2. Chant de la liturgie protestante.

Quadrille : Danse d'ensemble, de salon, très en vogue au XIX^e siècle, où deux groupes de 4 danseurs se font vis-à-vis, en croix.

Quarte : Intervalle de 4 degrés consécutifs (exemple : do-fa).

Quatuor : 1. Ensemble de 4 chanteurs ou de 4 instrumentistes. — 2. Sonate pour 4 instruments. — 3. Se dit de l'ensemble des instruments à cordes de l'orchestre (on dit également *Quintette d'orchestre*).

Quatuor a cordes : 1. Ensemble de 2 violons, 1 alto et 1 violoncelle. — 2. Composition écrite pour cet ensemble.

Quinte : Intervalle de 5 degrés consécutifs (exemple : do-sol).

Quintette : 1. Ensemble de 5 chanteurs ou de 5 instrumentistes. — 2. Sonate pour 5 instruments. — 3. Se dit également de l'ensemble des instruments à cordes de l'orchestre (voir au mot *Quatuor*).

Rag-time : Danse négro-américaine qui est à la base du jazz et en possède déjà les principes essentiels : mélodie brisée se superposant à un accompagnement binaire strictement régulier.

Récitatif : Sorte de déclamation vocale, qui se rapproche davantage de la voix parlée que du chant. Par analogie, on parle aussi de récitatif instrumental.

Réexposition : (ou *Reprise*). — Troisième épisode d'un premier mouvement de sonate ou de symphonie dans lequel les thèmes exposés dans le premier épisode et développés dans le second reviennent dans le même ordre, mais cette fois-ci tous deux dans le ton principal.

Réponse : Thème de la fugue transposé pour être exécuté par une autre voix que celle l'ayant primitivement énoncé sous le nom de *sujet*.

Requiem : Messe des morts, qui exclut le *Gloria* et le *Credo*.

Rhapsodie : Utilisation très libre et en simple juxtaposition de thèmes généralement de caractère populaire.

Rigaudon : Danse provinciale à 2 temps vifs.

Ripieno : Littéralement : remplissage. Parties de chœur ou d'orchestre qui s'exécutent dans les ensembles (par les « ripiénistes »).

Ritournelle : 1. Brève introduction instrumentale à une pièce vocale, qui se répète entre les différentes strophes et, en manière de conclusion, à la fin du morceau.

Romance : Primitivement chanson lyrique en langue romane. Aujourd'hui : courte poésie, chantée, généralement sentimentale, ou pièce instrumentale de même caractère.

Ronde : Chanson accompagnée d'une danse en rond, où les danseurs se tiennent par la main. *Ronde de table :* chanson de table, où chacun chante à son tour.

Rondo : (ou *Rondeau*). — Composition à refrains, qui sert souvent de mouvement conclusif dans la sonate ou la symphonie.

Saltarelle : Danse italienne vive et sautillante sur un rythme ternaire.

Sarabande : Danse noble, à 3 temps, d'origine espagnole.

Sarrussophone : Instrument grave en cuivre, à tuyau cônique et à anche double, qui fut substitué parfois au contrebasson.

Saxophone : Instrument à vent, à anche et en cuivre, au timbre hybride, qui existe en plusieurs dimensions et qu'utilisent beaucoup les musiciens de jazz.

Scherzo : Mouvement vif que Beethoven introduisit dans la symphonie à la place du menuet. (Littéralement *scherzo* signifie : gai.)

Seconde : Intervalle entre deux notes consécutives, à distance de un demi-ton, un ou un ton et demi.

Séguedille : Danse populaire espagnole à 3 temps, servant de conclusion à des couplets chantés.

Septième : Intervalle compris entre le premier et le septième degré de la gamme (do-si) ou entre sept notes consécutives.

Septuor : 1. Ensemble de 7 voix ou de 7 instruments. — 2. Composition musicale écrite pour un tel ensemble.

Sérénade : Composition vocale ou instrumentale destinée à être exécutée le soir (par opposition à l'*Aubade*), pour honorer quelqu'un.

Sextuor : 1. Ensemble de 6 voix ou de 6 instruments. — 2. Composition généralement de forme sonate écrite pour cet ensemble.

Sicilienne : 1. Danse populaire de Sicile, d'allure lente, à 2 temps ternaires. — 2. Morceau construit sur ce rythme.

Sinfonia : Désignation ancienne de l'*ouverture*. Se disait également des parties purement symphoniques incluses dans une œuvre chantée.

Sixte : Intervalle compris entre le premier et le sixième degré de la gamme (do-la) ou entre six notes consécutives.

Slow-fox : Fox-trot lent.

Sonate : Composition instrumentale (par opposition à *Cantate :* œuvre destinée à être chantée) en trois ou quatre parties.
La *forme sonate* (appliquée généralement au premier mouvement des sonates, symphonies, quatuors et concertos) comporte un plan assez précis : *a)* Introduction, *b)* Exposition, *c)* Développement, *d)* Réexposition ou Reprise, *e)* Coda.

Sonatine : Petite sonate facile.

Soprano : La plus aiguë des voix de femmes. Par extension : désignation complémentaire d'un instrument dont l'échelle sonore correspond à celle de la voix de soprano (exemple : saxophone-soprano) ou partie supérieure d'une composition polyphonique, vocale ou instrumentale.

Sourdine : Accessoire destiné à amortir la sonorité (s'utilise avec les instruments à cordes et avec les cuivres).

Sous-dominante : Quatrième degré de la gamme.

Staccato : Mode d'exécution détachée des sons.

Strette : Partie de la fugue où les voix entrent dans des combinaisons serrées. Dans l'opéra : passages assez longs, d'allure rapide, que l'on rencontre souvent à la fin d'ensembles ou d'airs.

Suite : Autrefois : groupement de danses ; aujourd'hui : groupement de pièces instrumentales diverses, destinées à constituer un ensemble se jouant d'affilée.

Sujet : Thème d'une fugue.

Symphonie : Sonate pour orchestre.

Tableau : Subdivision d'un acte d'opéra, marquée par un changement de décor.

Tambourin : Tambour provençal haut et étroit, battu avec une seule baguette, ou avec les doigts.

Tamtam : Plaque métallique frappée au moyen d'une mailloche, qui rend une sonorité mystérieuse et terrifiante. On dit aussi : *gong*.

Tango : Danse populaire sud-américaine, assez lente, à 2 temps, de caractère sensuel.

Tarentelle : Danse napolitaine à temps ternaires, autrefois assez lente, aujourd'hui plus rapide, qui semble issue d'une figure incantatoire destinée à combattre les dangereux effets de la piqûre de l'araignée dénommée tarentule.

Te Deum : Hymne de reconnaissance.

Tempérament, Tempéré : Conception introduite au XVII^e siècle et qui permit dès lors de passer aisément d'un ton dans un autre.

Tempo di minuetto : Mouvement modéré. (Littéralement : mouvement de menuet.)

Ténor : Voix d'homme élevée. Par analogie, troisième partie d'une composition polyphonique à 4 voix.

Ternaire : Division en trois parties (temps ternaire, mesure ternaire).

Thème : Pensée musicale caractérisée, qui sert de point de départ à un travail de développement.

Thème varié : Pièce musicale composée de diverses variations bâties sur un thème déterminé (parfois emprunté à un autre auteur).

Tierce : Intervalle de trois degrés consécutifs (exemple : do-mi).

Timbale : Sorte de tambour accordable.

Toccata : Désignation ancienne du *Mouvement perpétuel :* composition à traits rapides et continus.

Ton : Intervalle qui sert d'unité dans la gamme. — 2. Désignation de la gamme dans laquelle une œuvre musicale est construite.

Tonique : 1. Premier degré de la gamme. — 2. Tonalité principale d'un morceau.

Trémolo : Mode d'exécution en battements rapides imitant une sorte de tremblement.

Trepak : Danse populaire russe, d'un rythme sauvage et passionné.

Triangle : Instrument à percussion qui revêt la forme d'un petit triangle métallique et qu'on frappe au moyen d'une baguette également métallique. Sonorité cristalline et légère.

Trio : 1. Ensemble de 3 voix ou de 3 instruments. — 2. Composition (généralement de forme sonate) écrite pour cet ensemble. — 3. Second menuet (primitivement destiné à être exécuté par trois instruments) dans un menuet instrumental.

Tuba : Désignation habituelle du saxhorn basse qui constitue la basse du groupe des cuivres.

Tuben : Instruments en cuivre de la famille des saxotrombas, utilisés pour la première fois par Wagner (dans la *Tétralogie*) qui possèdent l'étendue des cors avec une sonorité plus froide et plus dure.

Unisson : Effet obtenu en faisant jouer à toutes les parties la même note.

Valse : Danse tournante rapide, à 3 temps.

Variations : Forme comportant l'habillage d'un même thème sous des aspects modifiés : en agrandissement, raccourcissement, changements de mode et de ton, etc.

Vents : Désignation générale des instruments en bois (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons) et de cuivre (cors, trompettes, trombones et tubas) de l'orchestre.

Vêpres : Récitation chantée de l'office du soir dans la liturgie catholique romaine.

Vibraphone : Sorte de célesta dont les sons sont prolongés et entretenus électriquement.

Villanelle : Chanson rustique légère.

Viole : Ancêtre du violon.

Viole d'amour : Ancêtre de l'alto* à cordes. La viole d'amour possédait une deuxième série de cordes vibrant par sympathie avec les premières.

Viole de gambe : Ancêtre du violoncelle. La musique pour cet instrument s'écrivait en clé d'ut 3^e ligne, alors que celle pour violoncelle utilise la clé d'ut 4^e ligne, à côté de la clé de fa.

Violoncelle : Instrument à cordes possédant quatre cordes accordées à l'octave grave de l'alto : la, ré, sol, do.

Violone : Basse de viole : l'ancêtre de la contrebasse.

Virginal : Un des ancêtres du clavecin. Le virginal se distingue de l'épinette par sa forme carrée, triangulaire ou pentagonale et la disposition en largeur de ses cordes.

Vocalise : Formule mélodique ornementale appliquée à une voyelle, habituellement rapide ou même très rapide.

Xylophone : Instrument à effet pittoresque, composé de plaques de bois sonores qu'on frappe au moyen de deux petits maillets.

Zortzico : Danse basque à 5 temps, d'allure rapide.

DÉSIGNATION DES TONALITÉS EN :

français, allemand, anglais

UT ou DO	C	C
UT♯ ou DO♯	Cis	C♯ (C Sharp)
RE♭	Des	D♭ (D Flat)
RE	D	D
RE♯	Dis	D♯ (D Sharp)
MI♭	Es	E♭ (E Flat)
MI	E	E
FA♭	Fes	F♭ (F Flat)
FA	F	F
FA♯	Fis	F♯ (F Sharp)
SOL♭	Ges	G♭ (G Flat)
SOL	G	G
SOL♯	Gis	G♯ (G Sharp)
LA♭	As	A♭ (A Flat)
LA	A	A
LA♯	Ais	A♯ (A Sharp)
SI♭	B	B♭ (B Flat)
SI	H	B
UT♭ ou DO♭	Ces	C♭ (C Flat)
Majeur	Dur	Major
Mineur	Moll	Minor

Attention à la confusion possible entre le B allemand (Si bémol) et le B anglais (Si naturel) !

INDICATIONS DE MOUVEMENT ET EXPLICATION DE QUELQUES EXPRESSIONS MUSICALES

Accelerando	=	en accélérant
Adagio	=	lent (à l'aise)
Agitato	=	agité
Allegro	=	alerte
Allegretto	=	moins vif qu'*Allegro*
Andante	=	sans lenteur (littéralement : « allant »)
Andantino	=	plus animé qu'*Andante*
Animato	=	animé
A tempo	=	dans le premier mouvement
Con moto	=	avec animation
Crescendo, <	=	en augmentant progressivement
Diminuendo, decrescendo, >	=	en diminuant progressivement
Dolce	=	doux
Espressivo	=	avec expression
Forte, f	=	fort
Fortissimo, ff	=	très fort
Grave	=	grave
Largo	=	large
Legato	=	lié
Lento	=	lent
Maestoso	=	majestueux
Mezzoforte, mf	=	moitié fort
Mezzopiano, mp	=	moitié doux
Moderato	=	modéré
Piano, p	=	doux
Pianissimo, pp	=	très doux
Poco a poco	=	peu à peu
Presto	=	rapide
Prestissimo	=	très rapide
Ritardendo, ritenuto	=	retenu
Sforzando, sfz, >	=	en attaquant fort et diminuant
Sostenuto	=	soutenu
Sottovoce	=	à demi-voix
Tempo di marcia	=	mouvement de marche
Tempo di minuetto	=	mouvement de menuet
Tempo di valze	=	mouvement de valse
Tenuto	=	tenu
Tranquillamente	=	tranquille
Vivace	=	vif
Vivacissimo	=	très vif

TEXTES LITURGIQUES ET LEUR TRADUCTION FRANÇAISE

1. MESSE :

1. *KYRIE*

Kyrie, eleison !	Seigneur, aie pitié de nous.
Christe, eleison !	Christ, aie pitié de nous.

2. *GLORIA*

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Gloire à Dieu dans les lieux très hauts et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te glorifions.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam ; Domine Deus, rex cœlestis, pater omnipotens.	Nous te rendons grâce pour ta grande gloire, Seigneur Dieu, roi des cieux, Dieu le Père tout-puissant.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe, Domine Deus, agnus Dei, filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis ! Suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	Fils unique, notre Seigneur, Jésus-Christ, Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, fils du Père, Toi qui ôtes les péchés du monde, aie pitié de nous ; entends notre supplication ; Toi qui es assis à la droite du Père, aie pitié de nous.
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe ; cum sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	Car Tu es le seul saint, Tu es le seul Seigneur, Tu es le seul Très-Haut, Jésus-Christ, avec le Saint-Esprit, à la gloire de Dieu le Père. Amen.
Gloria in excelsis Deo.	Gloire à Dieu dans les lieux très hauts !

3. *CREDO*

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium.	Je crois en un seul Dieu, le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, de toutes choses visibles et invisibles.
Credo in unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum ; et ex Patre natum ante omnia sæcula ;	Je crois en un seul Seigneur, Jésus-Christ, Fils unique de Dieu, né du Père de toute éternité ;
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, genitum, non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt ;	Dieu né de Dieu, lumière née de la lumière, vrai Dieu issu du vrai Dieu, engendré et non créé, de même essence que le Père, par qui toutes choses ont été faites ;
qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis.	qui, à cause de nous, les hommes, et pour notre salut est descendu des cieux.
Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est.	Il a été conçu du Saint-Esprit, il est né de la vierge Marie et il a été fait homme.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est.	Et il a été crucifié pour nous sous Ponce Pilate ; il a souffert, et il a été enseveli.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas ;	Et il est ressuscité le troisième jour conformément aux Ecritures ;
et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris ;	et il est monté au ciel, où il est assis à la droite du Père ;
et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos ;	et il reviendra avec gloire, pour juger les vivants et les morts ;
cujus regni non erit finis.	et son règne n'aura pas de fin.
Credo in Spiritum sanctum, Dominum et vivificantem,	Je crois au Saint-Esprit, qui est Dieu et qui donne la vie,
qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,	qui procède du Père et du Fils, qui est adoré et glorifié en même temps que le Père et le Fils,
qui locutus est per prophetas.	qui a parlé par les prophètes.
Credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.	Je crois en l'Eglise une, sainte, universelle et apostolique.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum ;	Je reconnais un seul baptême pour la rémission des péchés,

et expecto resurrectionem mortuorum,	et j'attends la résurrection des morts,
et vitam venturi sæculi.	et la vie éternelle.
Amen.	Amen.

4. *SANCTUS*

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus Sabaoth.	Saint, saint, saint est le Seigneur, le Dieu des armées.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua, hosanna in excelsis !	Les cieux et la terre sont pleins de ta gloire, hosanna dans les lieux très hauts !
Benedictus qui venit in nomine Domini.	Béni soit Celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna in excelsis !	Hosanna dans les lieux très hauts !

5. *AGNUS DEI*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Agneau de Dieu, qui ôtes les péchés du monde, aie pitié de nous.
Dona nobis pacem.	Donne-nous la paix.

2. REQUIEM :

I. INTROÏT : REQUIEM ET KYRIE

Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	Seigneur, donne-leur le repos éternel et que la lumière éternelle brille sur eux !
Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.	Le louange t'est due, ô Dieu, en Sion, et tu seras adoré à Jérusalem.
Exaudi orationem meam ; ad te omnis caro veniet.	Exauce ma prière. Toute chair viendra à toi.
Kyrie eleison. Christe eleison.	Seigneur, aie pitié ! Christ, aie pitié de nous.

II. SÉQUENCE

a) *Dies irae* (texte de Th. de Celano, moitié du XIII[e] siècle)

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

Jour de la colère, ce jour terrible réduira le monde en cendres, comme l'ont prédit David et la Sibylle.

Quantus tremor est futurus,
Quando Judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus !

Quelle terreur, quand le juge viendra pour juger sévèrement toutes choses !

b) *Tuba mirum*

Tuba mirum spargens sonum,
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Le son terrible de la trompette pénétrant jusque dans la région des sépulcres rassemblera tous les êtres devant le trône.

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura.

La mort et la nature seront saisies de stupeur quand la créature ressuscitera pour répondre à son juge.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

Alors sera apporté le livre dans lequel sont inscrites toutes les actions d'après lesquelles le monde sera jugé.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.

Quand siégera le juge, tout ce qui est caché sera dévoilé et aucun péché ne restera impuni.

Quid sum miser tunc dicturus,
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?

Que dirai-je alors, moi pécheur misérable? Quel défenseur implorerai-je, alors que le juste à peine sera sans inquiétude?

c) *Rex tremendae*

Rex tremendæ majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis !

Roi dont la majesté est redoutable, toi qui sauves gratuitement les élus, source de toute grâce, sauve-moi !

d) *Recordare*

Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuæ viæ,
Ne me perdas illa die.
Querens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus :
Tantus labor non sit cassus.

Jésus miséricordieux, souviens-toi que c'est pour moi que tu es venu, ne m'abandonne pas en ce jour terrible. Pour me chercher, tu as souffert la fatigue, pour me racheter, tu as souffert la croix. Que tant de souffrances ne soient pas en vain.

Juste Judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Toi qui juges avec justice, fais-moi don de ta grâce avant le jour de la rétribution.

Ingemisco tamquam reus :
Culpa rubet vultus meus :
Supplicanti parce, Deus.

Je gémis de mes péchés et je rougis de mes transgressions : ô Dieu, exauce ma requête, pardonne-moi.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

Toi qui as pardonné à Marie, qui as exaucé le brigand, tu m'as aussi donné l'espérance.

Preces meæ non sunt dignæ,
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremer igne.

Mes prières ne sont pas dignes de ta grâce ; mais toi, Dieu de bonté, fais que je ne sois pas livré aux flammes éternelles.

Inter oves locum præsta,
Et ab hædis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Reçois-moi parmi tes brebis, loin des réprouvés, place-moi à ta droite.

e) *Confutatis*

Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

Tandis que les maudits seront condamnés et livrés aux flammes ardentes, appelle-moi avec les élus.

Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

Je t'implore, le cœur brisé, humble et prosterné dans la poussière ; assiste-moi dans mes derniers moments.

f) *Lacrimosa*

Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla,
Judicandus homo reus.

Jour de larmes, ce jour où les coupables se réveilleront pour entendre leur jugement.

Huic ergo parce, Deus : *Pie Jesu Domine,* *Dona eis requiem.* *Amen.*	Alors, ô Dieu, pardonne-leur et leur donne le repos : Jésus, accorde-leur le repos. Amen.

III. OFFERTORIUM

a) *Domine Jesu*

O Domine Jesu Christe, rex gloriæ, libera animas defunctorum de pœnis inferni et de profundo lacu ; libera eas de ore leonis, ne absorbeat Tartarus, ne cadant in obscurum.	O Seigneur Jésus-Christ, roi de gloire, délivre des peines de l'enfer et des profondeurs de l'abîme les âmes des défunts. Délivre-les de la gueule du lion, afin que le Tartare ne les engloutisse pas et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

b) *Hostias*

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus ; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.	Seigneur, nous t'offrons nos sacrifices et nos louanges ; reçois-les pour les âmes dont nous célébrons aujourd'hui la mémoire. Fais-les, ô Seigneur, passer de la mort à la vie que tu as jadis promise à Abraham et à sa postérité.

IV. SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis !	Saint, saint, saint est le Seigneur, le Dieu des armées ! Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire ! Hosanna dans les lieux très hauts !

V. BENEDICTUS

Benedictus qui venit in nomine Domini. *Hosanna in excelsis !*	Béni soit Celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna dans les lieux très hauts !

VI. PIE JESU[1]

Pie Jesu Domine, dona eis requiem, dona eis sempiternam requiem.	Jésus, Seigneur miséricordieux, donne-leur le repos, donne-leur le repos éternel.

[1] Ne figure pas dans la Messe des morts selon le rite catholique romain orthodoxe.

VII. AGNUS DEI :

a) *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem, requiem sempiternam.	Agneau de Dieu, qui ôtes les péchés du monde, donne-leur le repos, le repos éternel.
Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.	Que la lumière éternelle brille sur eux avec tes saints, Seigneur, dans l'éternité, car tu es miséricordieux.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	Seigneur, donne-leur le repos éternel et que la lumière éternelle brille sur eux.

b) *Communio* (Lux aeterna)

Lux æterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.	Que la lumière éternelle brille sur eux avec tes saints, Seigneur, dans l'éternité : car tu es miséricordieux.
Requiem æternam, dona eis, Domine : et lux perpetua luceat eis. Cum sanctis tuis in æternum, quia pius es.	Seigneur, donne-leur le repos éternel et que la lumière éternelle brille sur eux ! car tu es miséricordieux.

VIII. LIBERA ME

Libera me, Domine, de morte æterna, in die illa tremenda : quando cœli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare sæculum per ignem.	Seigneur, délivre-moi de la mort éternelle, au jour de la terreur, quand tu feras trembler les cieux et la terre et que tu viendras à travers les flammes juger le monde.
Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura ira. Quando cœli movendi sunt et terra.	Je tremble et suis saisi de crainte en pensant au jour du jugement et de la colère, quand les cieux et la terre seront ébranlés.
Dies illa, dies iræ, calamitatis et miseriæ, dies magna et amara valde. Dum veneris judicare sæculum per ignem.	Quel jour, quel grand jour, jour de la colère, de l'anéantissement, jour de malheur et d'amertume, que celui où tu viendras à travers les flammes juger le monde.
Requiem æternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	Seigneur, donne-leur le repos éternel et fais luire sur eux ta lumière éternelle.

Libera me, Domine, de morte æterna, in dies illa tremenda : quando cœli movendi sunt et terra. Dum veneris judicare sæculum per ignem.	Seigneur, délivre-moi de la mort éternelle, au jour de la terreur. Quand tu feras trembler les cieux et la terre et que tu viendras à travers les flammes juger le monde.

Le *Requiem* de Fauré (qui ne comporte pas de *Dies irae*) ajoute encore ici une dernière partie : *In Paradisum*.)

3. TE DEUM :

Te Deum laudamus : te Dominum confitemur.	C'est toi que nous louons, ô Dieu ; c'est toi que nous reconnaissons pour le Maître.
Te æternum Patrem omnis terra veneratur.	C'est toi, Père éternel, que révère la terre entière.
Tibi omnes Angeli, tibi Cœli et universæ Potestates, Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant : *« Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cœli et terra majestatis gloriæ tuæ. »*	C'est toi que célèbrent sans se lasser tous les Anges, tous les cieux, toutes les puissances de l'univers, les Chérubins et les Séraphins : « Saint, Saint, Saint, le Seigneur Dieu des armées. Les cieux et la terre sont remplis de la majesté de ta gloire. »
Te gloriosus Apostolorum chorus,	C'est toi que célèbre le chœur glorieux des Apôtres,
Te Prophetarum laudabilis numerus,	La troupe vénérable des Prophètes,
Te Martyrum candidatus laudat exercitus ;	L'éclatante armée des Martyrs.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia :	C'est toi que par toute la terre confesse la sainte Eglise,
Patrem immensæ majestatis, *Venerandum tuum verum et unicum Filium,* *Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.*	O Père dont la majesté est infinie, ton Fils unique et véritable et le Saint-Esprit consolateur.
Tu Rex gloriæ, Christe ! Tu Patris sempiternus es Filius.	Tu es le roi de gloire, ô Christ ! Tu es le Fils éternel du Père.
Tu ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.	Tu n'as pas craint pour sauver l'homme de descendre dans le sein d'une vierge.
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna cœlorum.	Tu as brisé l'aiguillon de la mort, tu as ouvert à ceux qui croient le royaume des cieux.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris. Judex crederis esse venturus.	Tu es assis à la droite de Dieu dans la gloire du Père. Nous croyons que tu viendras un jour juger l'univers.

Te ergo quæsumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.	Nous t'en prions donc, secours tes serviteurs que tu as rachetés par ton sang précieux.
Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.	Compte-les au nombre de tes saints dans la gloire éternelle.
Salvum fac populum tuum, Domine, et benedic hereditati tuæ ! Et rege eos, et extolle illos usque in æternum.	Sauve ton peuple, Seigneur, et bénis ton héritage. Conduis tes enfants et fais-les monter dans la gloire éternelle.
Per singulos dies benedicimus te : *Et laudamus nomen tuum in sæculum et in sæculum sæculi.*	Jour après jour, nous te bénissons, nous louons ton nom dans les siècles et dans les siècles des siècles.
Dignare, Domine, die isto sine peccato nos custodire. Miserere nostri, Domine, miserere nostri. *Fiat misericordia tua, Domine, super nos, quemadmodum speravimus in te.*	Daigne, Seigneur, pendant ce jour, nous préserver de tout péché. Aie pitié de nous, Seigneur, aie pitié de nous. Que ta miséricorde se répande sur nous, Seigneur, selon que nous avons espéré en toi.
In te, Domine, speravi ; non confundar in æternum.	En toi, Seigneur, j'ai mis ma confiance ; je ne serai pas confondu à jamais.





BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

RIEMANN HUGO : *Dictionnaire de la musique* (édition française, Payot, Paris).
THOMPSON OSCAR : *Cyclopedia of Music and Musicians* (New-York, 1946).
GROVE : *Dictionnary of Music and Musicians*, 5 vol., nouvelle édition, 1946.
COMBARIEU J : *Histoire de la musique, des origines au début du XX^e siècle*, 3 vol. (Paris 1913-1919).
LAVIGNAC et L. DE LA LAURENCIE : *Encyclopédie de la musique*, 11 vol. (Paris, Delagrave, 1913-1922).
NEF CHARLES : *Histoire de la musique*, nouvelle édition 1945 (Payot, Lausanne).
ALTMANN W : *Orchester Litteratur-Katalog*, Bd I-II (Ed. Leuckart, Leipzig).
KRETSCHMAR : *Führer durch den Konzertsaal*, t. I-II, 3 vol. (Leipzig 1920/21).
LANDORMY : *La Musique française, de la Marseillaise à la mort de Berlioz.*
— *La Musique française, de Franck à Debussy.*
— *La Musique française, après Debussy.* (3 vol. Ed. Gallimard, Paris).
L'Initiation à la musique (éd. du Tambourinaire, Paris 1935).

Collections :

Les Maîtres de la musique (Paris, Alcan).
Les Musiciens célèbres (Paris, Laurens).
Maîtres de la musique ancienne et moderne (Paris, Rieder).
Les chefs-d'œuvre de la musique (Paris, Mellottee).

Périodiques et revues :

Revue musicale, direction H. Prunières (Paris).
Revue musicale suisse, direction W. Schuh (Zurich).

Citations et critiques de :

Ernest Ansermet (E. A.), Baumann, Camille Bellaigue, Hector Berlioz, Robert Blum, H. de Bülow, D. Calvocoressi, Gaston Carraud, William Cart, René Chalupt, Combarieu, Dandelot, A. Denéréaz, René Dumesnil, Jean Dupérier, Maurice Emmanuel, Fétis, Henri Ghéon, Grove, Reynaldo Hahn, Georges Hilaire, Arthur Hoérée, Pierre Laclau (P. L.), Louis Laloy, Landormy, Roland Manuel, Camille Mauclair, Olivier Messiaen, Aloys Mooser, Bernard Paumgartner, Paul Piguet, A. Pirro, Guy de Pourtalès, Abbé de Prévert, William Ritter, Romain Rolland, Claude Rostand, Camille Saint-Saëns, André Schaeffner, Willy Schmid (W. S.), Willy Schuh, Albert Schweizer, Octave Seré, G. Servières, R. Spalding, Carl Spitta, Abbé Stalder, Oscar Thompson, Jean d'Udine, Léon van Vassenhove, Emile Vuillermoz, Richard Wagner, Félix Weingartner et Jacques de Zogheb.

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction 7
2. L'orchestre symphonique 9
3. Dictionnaire des œuvres 13-221
4. Index des œuvres analysées 223
5. Lexique 241
6. Désignation des tonalités en français, allemand et anglais 257
7. Indications de mouvement et explication de quelques expressions musicales 258
8. Textes liturgiques et leur traduction française 259
9. Bibliographie 269

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ
D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE CENTRALE DE
LAUSANNE, POUR LE COMPTE DE
JEAN MARGUERAT, EN OCTOBRE
MIL NEUF CENT QUARANTE-SEPT.

BIBLIOTEKA TIF
C/4/223
11

1111
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
C

MARCEL SÉNÉCHAUD

CONCERTS SYMPHONIQUES

MARGUERA

