

Michel SENECHAL
Un ténor de caractère

DOSSIER

*Histoires
D'Accordéons*



Journal
de la
Confédération
Musicale
de
France

L'Institut André THÉPAZ,
Célino BRATTI
et Marcel AZZOLA racontent...

Flûtes

Y A M A H A

“Savoir s’effacer au profit de la musicalité...”



Chrystel DELAVAL
Soliste Orchestre National de Lille



Benoît FROMANGER
Concertiste



TRIO D'ARGENT
Boizot, F. Daudin-clavod
X. Saint-Bonnet



Catherine CANTIN
Concertiste



Christian LARDE
Concertiste, Professeur CNSM de Paris



THOMAS PREVOST
Orchestre Philharmonique
de Radio France



PHILIPPE PIERLOT
Concertiste
Soliste Orchestre National de France



PATRICK GARLOIS
Concertiste

auprès des distributeurs YAMAHA ou 36.15 Code YAMAHA

Sommaire

Éditorial par Maurice Adam	1
Infos CMF	2
Histoire Charles Koechlin : l'œuvre pour harmonie par Frédéric Robert	4
Document Léo Delibes en son temps par Henri Ricard	6
Interview Michel Sénéchal : un ténor de caractère ..	11
Dossier Histoires d'accordéons	18
Méthode Le vibrato naturel aux instruments à vent, par Alain Bouhey	27
Répertoire <i>Symphonie de Printemps</i> de Ida Gotkovsky	33
Analyse <i>La mer</i> de Debussy par Hervé Noury	36
A lire	44
Échos/musique	48
Disques La discothèque d'or de Claude Decugis Les CD de Jean Malraye	50
Batteries-Fanfares Règlement des concours	59
Manifestations CMF	60
Petites annonces	63
Régions infos	I-XII

En couverture :

Accordéon ancien (coll. André Thépaz).

EDITORIAL

Nous sommes à la veille d'une nouvelle Assemblée générale de la Confédération Musicale de France, la 92^e. Cette année, c'est la Fédération régionale des Sociétés musicales du Nord-Pas-de-Calais, présidée par Philippe Fournier, qui accueille notre congrès, à Béthune.

Autant dire que nous serons au cœur d'une région, qui a été l'un des berceaux de notre mouvement musical associatif. Depuis le XIX^e siècle, le Nord-Pas-de-Calais est une terre d'élection pour la pratique musicale des amateurs et, aujourd'hui encore, cette fédération réunit plus de 700 sociétés et écoles de musique, et témoigne ainsi de la vivacité de cette tradition.

De ce terrain musical particulièrement fertile sont issus nombre de grands musiciens, de professeurs, de responsables musicaux, dont beaucoup aiment à rappeler leurs attaches, et ce qu'ils doivent à notre mouvement dans le Nord-Pas-de-Calais. C'est le cas de Guy Dangain, clarinette-solo de l'Orchestre National de France, professeur au CNSM de Paris, qui a fait son apprentissage musical au sein des harmonies d'Aix-Noulette et de Sains-en-Gohelle (voir notre numéro 441 d'août 1992).

Je suis très heureux que Guy Dangain vienne témoigner de son attachement à la CMF et à la Fédération du Nord-Pas-de-Calais, en venant jouer avec l'Orchestre du 43^e RI de Lille, dans le cadre du congrès, le vendredi 23 avril. Les concerts et le programme de l'Assemblée Générale sont annoncés dans ce numéro.

Vous pourrez y lire aussi un dossier consacré à l'accordéon. Je suis heureux que nous puissions ainsi donner un coup de projecteur sur un instrument dont la diversité, et les richesses musicales s'affirment de plus en plus. Un instrument qui a toute sa place à la Confédération Musicale de France : musique soliste, musique de chambre, travail d'orchestre...

Merci à tous ceux qui nous permettent aujourd'hui de mieux le connaître et de l'aimer.



par
Maurice ADAM

Journal de la
Confédération
Musicale de France

Édité par CMF Diffusion

103, bd de Magenta - 75010 Paris
Tél. : 42 82 10 17 - Télécopie : 45 96 06 86



Gérant : M. Adam
Cogérant : J. Julien

Directeur de la Publication : Maurice Adam
Secrétariat de rédaction : Christine Bergna, Laurence Solnais
Abonnement : Christinne Oliva Gil

Abonnement 1 an : France : 145 F. Étranger : 200 F. - Prix au n° : 30 F.
N° de Commission paritaire : 65172 - N.C.8. Paris 381279637 -
SIRET n° 38127963700015 - APE n° 8607, BPRNP Paris Gare du Nord,
115, bd Magenta, 75010 Paris. N° de compte : 01210143875

« Toute reproduction, même partielle et par quelque procédé que ce soit, du contenu de la présente Revue est interdite, selon la loi du 11 mars 1957, sans l'autorisation écrite préalable du directeur de la Publication. Cette autorisation spécifique et préalable suppose en tout état de cause que la source du texte reproduit soit mentionnée. »

Imprimerie de Montligeon
61400 La Chapelle Montligeon
Dépôt légal n° 16387



Béthune

**92^e Assemblée générale
de la CMF
(21-25 avril 1993)**

ORDRE DU JOUR

Mercredi 21 avril - 15 heures / 20 heures

- Accueil des congressistes
- Inauguration de l'exposition des facteurs et éditeurs de musique

Jeudi 22 avril - 8 h 30 / 11 h 45

- Ouverture de l'assemblée générale
- Intervention des personnalités invitées
- Modification du règlement intérieur (réunion préparatoire)

14 h 30 / 17 h 30

- Travail en ateliers

Vendredi 23 avril - 8 h 45 / 11 heures

- Rapport moral
- Rapport financier
- Rapport du commissaire aux comptes
- Affectation des résultats
- Vote des rapports
- Adoption des modifications du règlement intérieur

Samedi 24 avril - 9 heures / 11 h 30

- Rapport d'action culturelle
- Rapports des ateliers
- Débat

14 h 30 / 18 heures

- Élection pour le renouvellement du tiers sortant du conseil d'administration
- Réunion du conseil d'administration et élection du nouveau bureau
- Présentation du nouveau bureau
- Clôture de l'assemblée générale

■ LES CONCERTS DU CONGRÈS

Jeudi 22 avril - 20 h 30

- L'Orchestre d'Harmonie de Béthune
- L'Orchestre des jeunes de la Fédération musicale du Nord-Pas-de-Calais

Vendredi 23 avril - 20 h 30

- La musique du 43^e RI - Direction : Joël Fernande - Clarinette soliste : Guy Dangain
- La Lyre Halluinoise

Samedi 24 avril - 17 heures 30

- La Symphonie des Accordéonistes des Cols Bleus Avionnais

AGENDA

■ 22 février : réunion de bureau.

■ 2 mars : Maurice Adam rencontre MM. Poingt, directeur du département des droits généraux de la SACEM et Dessagne, son adjoint.

■ 11 mars : réunion du Conseil d'administration.

■ 14 mars : Maurice Adam se rend à l'assemblée générale de Franche-Comté à Luxeuil-les-Bains.

■ 8 avril : réunion de la commission d'action culturelle.

■ **DADSM 93** : les épreuves définitives se dérouleront le 20 juin à Saint-Pol-sur-Mer.

■ **MUSICORA** : la CMF était présente cette année, avec la Coordination des Associations Musicales, au Salon Musicora qui s'est déroulé du 1^{er} au 5 avril au Grand Palais.



Quelques réflexions sur le Concours d'Excellence de la CMF

Après la publication du palmarès du Concours d'Excellence 1993 dans le dernier numéro du Journal de la Confédération Musicale de France, j'aimerais vous livrer quelques commentaires et réflexions sur ce concours.

Les inscriptions ont été en 1993, plus importantes, après deux années de relative désaffection. L'étalement des vacances d'hiver, notamment, fait que le choix de la date du concours se révèle toujours très délicat, et ne permet peut-être pas à tous les jeunes de participer.

Parallèlement à l'accroissement du nombre des inscriptions, on a pu noter une nette amélioration du niveau des candidats. Sept Prix d'Excellence, onze Premiers Prix de formation musicale, cinq Premiers Prix en formation instrumentale en font la preuve.

Sur sept Prix d'Excellence, trois ont été décernés à des candidats qui se présentaient en batteries-fanfaires, un en clairon, deux en tambour. Cela démontre les progrès qui ont été accomplis dans le domaine de la formation des instrumentistes des batteries-fanfaires, et constitue un signe très encourageant.

Plusieurs candidats se sont présentés en formation musicale seule en attendant d'avoir le niveau requis en instrument. D'autre part, les résultats en formation musicale des candidats instrumentistes se sont sensiblement améliorés. Cela démontre encore la place que doit tenir la formation musicale dans le cursus des élèves, pour qu'ils deviennent de vrais musiciens.

Je souhaite que le Concours d'Excellence de la Confédération Musicale de France continue à évoluer dans ce sens. Vous le savez, de nombreux lauréats du Concours d'Excellence sont devenus de grands musiciens, qui jouent en soliste, qui travaillent dans nos orchestres, dans nos écoles ou conservatoires. Le Concours d'Excellence a été, pour eux, une étape importante. Je souhaite à tous nos jeunes lauréats d'aujourd'hui le même accomplissement.

*André Petit
Président de la Commission
d'Action Culturelle de la CMF*



Sylvain Feret, 1^{er} Prix de clarinette (ENM Lisieux).

Notification de la rémunération équitable des artistes-interprètes et des producteurs de phonogrammes aux manifestations organisées occasionnellement

La loi du 3 juillet 1985, votée à l'unanimité par le Parlement, reconnaît aux Artistes-Interprètes et Producteurs de phonogrammes publiés à des fins de commerce un droit à rémunération en contrepartie de la communication de ces phonogrammes dans les lieux publics. Cette rémunération, appelée « Rémunération Équitable », est gérée par la SPRE (Société civile pour la Perception de la Rémunération Équitable). Elle est calculée en pourcentage des droits d'auteur dus à la SACEM, avec un minimum annuel.

Ce pourcentage, fixé à 18 %, est assorti d'un minimum de 180 F HT par an et résulte d'une décision à caractère réglementaire publiée au *Journal Officiel* le 13 décembre 1987.

Afin de faciliter ses relations avec les utilisateurs de musique enregistrée, la SPRE a confié à la SACEM un mandat afin qu'elle recouvre la Rémunération Équitable pour son compte.

Il convient de préciser qu'essentiellement les manifestations de type bals, repas dansants, kermesses, manifestations sportives, au cours desquelles il est fait utilisation de musique enregistrée, quel que soit le moyen utilisé (lecteur de disques, magnétophones, radio...) sont concernés. Sont donc exclues les manifestations faisant appel à de la musique vivante (orchestres, artistes-interprètes...).

En ce qui concerne le mode de calcul de la « Rémunération Équitable » et sa facturation, il faut savoir que : la base de calcul étant celle des droits d'auteurs, vous bénéficiez donc automatiquement des conditions contractuelles consenties par la SACEM.

La facturation de cette perception sera mise en œuvre pour les manifestations organisées depuis le 1^{er} avril 1993. En conséquence, vous ne serez pas facturés rétroactivement au titre des années antérieures, bien que le dispositif législatif et réglementaire soit entré en vigueur le 1^{er} janvier 1988. Pour des raisons techniques, le minimum réglementaire de 180 F ne sera pas appliqué pour les années 1993 et 1994.

Pour toute précision complémentaire s'adresser au Délégué régional de la SACEM. Son numéro de téléphone figurera sur chaque facture de la SPRE.

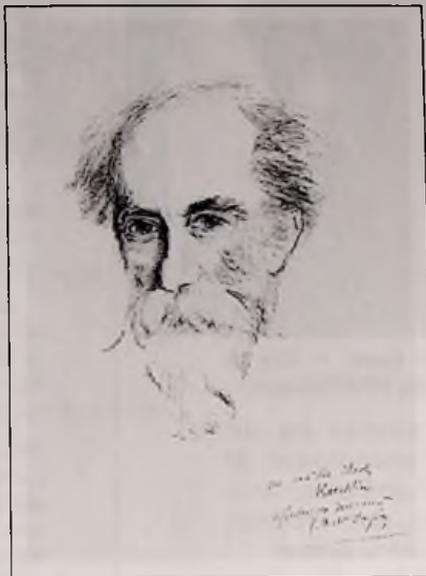
NB : Le Code Pénal (articles 426-1 et suivants) sanctionne d'une peine d'amende (de 6 000 à 120 000 F) le défaut de versement de la Rémunération Équitable due aux Artistes-Interprètes et Producteurs de phonogrammes.

L'œuvre pour harmonie de Charles Koechlin (1867-1950)

Avec Florent Schmitt (1) et Albert Roussel (2), Charles Koechlin fut un des trois symphonistes de la génération de Debussy à qui les orchestres d'harmonie sont le plus redevables d'avoir enrichi leur répertoire – serait-ce par un petit nombre d'ouvrages. Mais cela surprendra davantage de la part de Charles Koechlin dont l'œuvre est plus considérable encore (3), avec une place privilégiée consacrée aux instruments à vent. Peu de traités d'orchestration – fussent-ils aussi encyclopédiques que le sien – comportent un chapitre entier sur les harmonies dont Koechlin connaissait bien les possibilités spécifiques (4). Il les a maniées avec une couleur originale qu'on ignorait avant lui et qu'on n'a guère retrouvée par la suite.

De sa dextérité d'orchestrateur en ce domaine, la *Marche Funèbre* op. 157 ter porte témoignage. Il s'agissait, à l'origine d'un des *Quatorze Chants pour flûte seule* composés en avril 1936 et dotés aussitôt après d'un accompagnement de piano. Et cette *Marche Funèbre* fut, au même moment, orchestrée pour harmonie, fanfare-saxhorn et orchestre symphonique. Ces trois instrumentations sont toujours inédites (5), mais celle pour harmonie fut entendue pour la première fois, dirigée par l'auteur, Salle de la Mutualité, le 10 octobre 1938, lors d'un hommage à l'écrivain et journaliste Paul Vaillant-Couturier. Elle attendit près de quarante ans pour bénéficier d'un premier enregistrement par la Musique des Gardiens de la Paix de Paris sous la direction de Désiré Dondeyne (6).

En 1936, Charles Koechlin s'associera, comme Albert Roussel, à ses cadets Auric, Ibert, Honegger, Milhaud et Daniel Lazarus à la nouvelle musique de scène collective pour *Le 14 Juillet* de Romain



Rolland dirigée par Roger Désormière à l'Alhambra le 14 juillet 1936 (7). De sa contribution, Koechlin a donné une description détaillée dans son *Traité d'Orchestration*. A propos de son recours à la polytonalité, il précise que « l'ensemble doit donner l'impression d'une mêlée tumultueuse (c'est le départ de la foule vers la Bastille) ». Ce mélodrame souligne, en effet, la scène finale du deuxième acte où le futur-général Hoche a pris sur ses épaules une petite fille, Julie, qui se met à chanter, d'une voix fluette, une ronde nationale du temps. Comme l'indique le dramaturge : « Il reprend l'air de la petite Julie, en se mettant en marche, et la masse entière du peuple s'ébranle, joignant ses voix au chant de Hoche et de la petite fille. Il se trouve aussitôt une petite flûte qui accompagne d'une façon alerte et aiguë la ronde populaire. A la musique, se mêlent de grandes clameurs enthousiastes, les cloches qui s'éveillent de proche en proche, et

des bruits confus qui persistent pendant la scène suivante (8). Intitulée *Liberté*, cette page de Charles Koechlin comporte une partie chorale, facultative tout au moins pour l'exécution en concert.

De 1936 encore date l'achèvement des quatre *Chorals pour des fêtes de plein air*. L'orchestration des deux derniers réalisés d'août à septembre aura bénéficié, pour sûr, de celle de *Liberté*. Mais ni le *Choral pour une grande fête de plein air*, ni le *Prélude à une fête populaire* n'ont été imprimés, contrairement aux précédents *La Victoire* et *Jeux* – le premier devant bénéficier d'une exécution séparée à Choisy-le-Roi, le 28 juin 1936, lors des célébrations du centenaire de la mort de Rouget de l'Isle. La première exécution intégrale de cette suite sera, finalement, donnée pour le centenaire de la naissance de Charles Koechlin, le 28 octobre 1967, Salle Gaveau, par la Musique des Gardiens de la Paix de Paris et sous la direction de Désiré Dondeyne (9), lors du concert annuel de la Confédération Musicale de France.

Ce n'est pas la première fois, certes, qu'apparaît le terme de choral dans l'œuvre de Koechlin qui donne un aperçu de sa conception extrêmement souple du genre à la fin d'un recueil d'*Études sur le choral* : « Cette sorte de composition, écrit-il, n'a pas de limites bien précises; son domaine s'étend des réalisations les plus simples et les plus rigoureuses (...) aux géniales compositions de Bach, et jusqu'à tout ce que pourrait inventer l'imagination des jeunes musiciens. On peut concevoir et même écrire (...) des chorals libres, avec des dissonances non préparées, des notes de passage aux temps forts, des appoggiatures, du chromatisme, voire des accords polytonaux, inanalysables par les moyens habituels de l'har-

monie ». Et comme exemples de chorals libres, Koechlin donnait à la fin de cet opuscule ses propres réalisations de thèmes proposés entre 1906 et 1920 par son maître Gabriel Fauré : « On y trouvera, préciserait-il encore, des moyens divers, suivant la nature de chaque thème, mais l'esprit de l'ensemble reste le même : usage prépondérant des accords parfaits (...) emploi très large des notes de passage (quelquefois aux temps forts) : en somme, si mainte liberté y subsiste à l'égard des usages de l'école, cela ne sort pas du style polyphonique ni du caractère général du choral ». Il ajoutait encore que « le langage consonant admet toutes sortes de hardiesses qui ne sont incompatibles, ni avec l'essence de ce langage, ni même avec la pureté d'écriture. Celui-là qui s'est lancé à l'eau sans avoir appris à nager, ne rêve qu'atonalité dans le plus fâcheux dédain des accords parfaits. L'un et l'autre ignorent la richesse du domaine musical, telle que nous l'a révélée Gabriel Fauré ».

Voilà qui pourrait servir d'avant-propos à ces *Quelques Chorals pour des fêtes de plein air* dont les thèmes ont, effectivement, la démarche régulière en valeurs simples du choral mais heureusement assouplie par de fréquents changements de mesure. L'harmonisation est le plus souvent consonante – avec quintes et octaves – mais sans effets plats. Sans doute, les deux dernières pièces de cette suite illustrent-elles plus particulièrement cette rénovation du choral (10). Elles ont plus de points communs entre elles qu'avec les deux premières, elles-mêmes très différentes l'une de l'autre, car *Jeux* se présente comme un bref aria instrumental – mais de tempo vif – ayant le caractère d'une sonnerie pour tournoi sportif, tandis que *La Victoire* est un dialogue entre de courts fragments mélodiques d'allure hiératique, exposés à découvert. Leurs conclusions sont toujours harmonisées avec des accords consonants dont l'emploi donne l'heureuse impression de l'inattendu.

P.S. : Notre aperçu de l'œuvre pour harmonie de Charles Koechlin serait incomplet s'il passait sous silence l'orchestration de la partie du piano du chant de masse *Libérons Thaëllmann*, contribution originale du compositeur à la campagne d'opinion menée en France, Romain Rolland en tête, pour la libération du secrétaire général du

parti communiste allemand arrêté et emprisonné par Hitler en 1934 (11). Ce chant de masse retient l'attention par sa déclama-tion calquée sur le rythme des mots d'ordre scandés dans une manifestation – le texte étant presque entièrement constitué par des slogans ajustés bout à bout. L'impression de vie intense qui s'en dégage ne pouvait qu'être renforcée par l'orchestration pour harmonie de l'accompagnement de piano.

Frédéric ROBERT

(1) Voir dans notre article sur l'œuvre pour harmonie de Florent Schmitt dans le n° 442.

(2) Voir notre article sur l'œuvre pour harmonie et cuivres d'Albert Roussel dans le n° 444.

(3) Voir Catalogue de l'œuvre de Charles Koechlin (*Introduction d'Henri Sauquet*), 1975. En dépôt aux Éditions Max Eschig.

(4) *Charles Koechlin* : Traité de l'Orchestration Vol. IV « Orchestration proprement dite » (suite du vol. III), Ch. V « Formations particulières » § 7 : Orchestres d'harmonie; Éditions Max Eschig, 1959 p. 288 à 294. C'est à Charles Koechlin qu'avait été confiée la première rédaction du volume de la collection « Que sais-je ? » sur Les instruments à vent (n° 267, 1948).

(5) Des extraits empruntés, précisément, à ces trois versions orchestrales figurent dans *Désiré Dondeyne & Frédéric Robert* : Nouveau Traité d'Orchestration à l'usage des Harmonies, Fanfares et Musiques Militaires; Éditions Lemoine, 1969. Deuxième édition Robert Martin, 1993, p. 138, 139 et 140.

(6) Cette première gravure a figuré dans un disque 30 cm/33 t paru en 1976 et consacré à des Chansons et Musiques du Front Populaire (Disques SERP MC 7056) – la même firme l'ayant insérée dans un volume de son Anthologie de la musique pour harmonie intitulé « Marches funèbres » (MC 7034).

(7) Voir notre article sur Le 14 Juillet dans le n° 418 (septembre-octobre 1988).

(8) Ces lignes dont la lecture est souhaitable avant une exécution en concert figurent justement en tête de la partition devenue, enfin, disponible en librairie avec les matériels à l'occasion du bicentenaire de la Révolution Française (Éditions Le Chant du Monde, 1989).

(9) La même formation dirigée par le même chef, réalisera en 1974, pour le 50^e de la mort de Gabriel Fauré, leur première gravure intégrale qui sera couronnée par l'Académie du Disque Français. Ces Chorals de Koechlin étaient accouplés au Chant Funéraire de Fauré et à Dionysiaques de Florent Schmitt. Disque 30 cm/33 t Calliope 1839, plus tard regravé en disque compact.

(10) *La Victoire et Jeux* n'ayant été gravés qu'en conducteur réduit on se reportera avec d'autant plus de profit à la reproduction en partition des vingt premières mesures de *Jeux* dans *Désiré Dondeyne & Frédéric Robert* : op. cit. p. 196, 197 et 198.

(11) Cf. D. Dondeyne & Frédéric Robert : op. cit. p. 338 et 339.

• Quant à la première place en date de Charles Koechlin pour harmonie, il s'agissait d'une transcription faite en 1935 de l'air de cour *Tu crois à beau soleil*, également connu sous le titre d'*Amaryllis* mais attribué sans grande certitude en fait, selon André Verchaly, à Louis XIII. Madeleine Li-Koechlin, l'une des filles de Charles Koechlin à qui nous avons écrit à propos des circonstances exactes qui motivèrent cette transcription nous a fait parvenir cette lettre dont nous reproduisons les passages essentiels :

Cher Monsieur et ami,

J'ai bien reçu votre lettre à propos de l'op. 147 bis de Ch. Koechlin. L'opus 147 existe. Ce sont des chorals sur des thèmes anciens de J. S. Bach, mais il n'est pas publié ni exécuté. Me référant au journal de mon père, je vois que cette orchestration d'une chanson de Louis XIII, recueillie par Marin Mersenne, lui avait été demandée par M. Schaeffner (1) le 14 juin. Le 15 juin mon père a noté à la Bibliothèque du Conservatoire cette chanson de Louis XIII et a commencé l'orchestration le soir même. Le 9 il avait fini de copier les parties et le 25 juin il assiste (sic) à la répétition de la Garde Républicaine. Après-midi au Jardin des Plantes, cérémonie du tricentenaire. Dans un Guide de Paris, je vois que le jardin botanique de Paris est dû à l'initiative de deux médecins de Louis XIII, Hérouard et Guy de la Brosse. En 1626, ils obtiennent l'autorisation d'acheter Faubourg Saint-Victor, pour le compte du Roi, une maison et un terrain où sera installé « le Jardin royal des herbes médicinales ». En 1641, 2 500 échantillons sont déjà rassemblés et (le jardin) sera ouvert au public en 1650. Je pense donc que ce n'est pas la célébration du Museum médical du « Jardin du Roy » qui sans doute a été fixée en 1635, et dont le tricentenaire a eu lieu le 25 juin 1935.

(1) Probablement André Schaeffner de la Société Française de Musicologie éminent biographe de Stravinsky.

LÉO DELIBES

en son temps

Professeur d'éducation musicale à Caen, Henri Ricard s'est attaché très tôt à la personnalité et à l'œuvre du musicien quelque peu oublié qu'est Léo Delibes. Pour tenter de rendre justice à l'auteur de *Coppélia* il soutiendra cette année une thèse de Lettres et Arts à l'Université de Provence, dont nous vous présentons ici un aperçu.

Clément, Philibert, Léo Delibes? Le ton très appuyé de cette interrogation reflétait la profonde surprise de nos interlocuteurs lorsque nous annoncions le sujet de notre travail. Il est vrai que le nom du compositeur est à peu près totalement oublié aujourd'hui et à peine deux de ses œuvres, *Coppélia* et *Lakmé*, ont-elles laissé quelque souvenir chez certains mélomanes parce que – disent-ils – « c'est joli ». Il n'est pas sûr qu'ils aient toujours cherché à approfondir le pourquoi de cette joliesse! Mais il est certain qu'ils ont ignoré la réponse qu'Ernest Reyer (1) leur a, voici déjà plus d'un siècle, préparée : « En art, il n'y a que le beau; le joli n'existe pas. »

Si les œuvres de Léo Delibes sont seulement « jolies », elles ne sont pas, selon Reyer, de l'art vrai : elles doivent donc disparaître! Ce verdict, sévère, est-il sans appel? Nous avons mis Reyer face à ses contradictions. Il est tout de même une bien curieuse coïncidence : en cette année 1875 où Reyer lançait cette apostrophe, un autre critique musical, Charles Soulier, écrivait, au sujet de Castil-Blaze : « Depuis quelque temps, le vent de la littérature musicale souffle à la notice historique, aux études biographiques et bibliographiques, et il est permis, sans être une girouette, de se laisser

guider par ce retour périodique de la mode qui nous entraîne vers les souvenirs du passé; ils ne laissent pas que d'avoir leur bon côté tout à la fois instructif et amusant. » (2)

C'est bien là le « résumé » de Léo Delibes, encore qu'il faille, en ce qui le concerne, inverser les termes et écrire : amusant en début de carrière, mais instructif toujours, le cheminement du compositeur, du plaisant au sérieux, n'ayant jamais débordé dans le futile.

Mais pourquoi « Léo Delibes en son temps »? Entre le Romantisme décadent et le Parnasse rigoriste, Delibes a vécu une époque charnière, riche d'incertitudes et de recherche dont il ne fut peut-être pas la victime, mais bien certainement le prisonnier! L'axe de cette charnière se détermine de façon très précise par une date : 1848 et intéresse à la fois, et très curieusement, la vie politico-sociale de la France, que d'aucuns se souviennent – et sur laquelle nous nous abstenons de revenir ici –, et la vie de Léo Delibes. De nombreux auteurs se sont penchés sur le « cas » Delibes. Si grandes sont les divergences d'appréciations que nous avons relevées entre eux, si graves sont les erreurs qu'ils ont commises, que, sur documents authentiques ou officiels jusqu'ici inconnus, il nous a

semblé possible, et sans doute utile, de tenter une approche plus serrée de ce que fut l'homme à la fois dans sa vie privée et dans son œuvre.

Né en 1836 dans la petite commune de Saint-Germain-du-Val, de Philibert – mélomane averti dont nous avons trouvé les origines au XIII^e siècle – et de Clémence Batiste, issue pour sa part d'une famille de musiciens, Léo Delibes reçoit de sa mère une instruction générale et musicale très sérieuses. Dans le terroir sarthois de cette enfance, il puise la poésie de la nature, la couleur du folklore et les accents captivants de cette Messe « en plein-chant musical » que l'Abbé réfractaire Louis Berthevin Gruau (1749-1824), curé de Changé-lès-Le Mans, a composée durant son exil de 1792 et à laquelle le petit Léo prête sa voix de soprano. Mais Philibert et Clémence sont inquiets : ils ont décidé que leur enfant serait musicien. Cependant, les leçons de solfège et de piano « passent » mal : il est bien plus agréable de courir dans le coteau!

Une occasion, pour les parents, de se donner – comme l'on dit – « bonne conscience », se présente en 1843. Une actrice, Virginie Déjazet, que son don divinatoire au sujet des aptitudes et de l'avenir de ceux qui lui sont présentés a rendue célèbre, est



● Léo Delibes au piano dans sa résidence de campagne aux environs de 1880 (Coll. particulière)

en tournée avec sa troupe. A son passage dans la ville voisine, Philibert et Clémence « lui font examiner » leur enfant. Léo est alors âgé de sept ans. Après l'avoir entendu, Virginie Déjazet prédit aux parents : « Il sera musicien et bon musicien. » Il est à penser que les leçons de musique reprisent de plus belle! Personne à ce moment ne pouvait prévoir que treize ans plus tard, le 9 février 1856, le Théâtre des Folies Nouvelles, appartenant précisément à l'actrice, mettrait à l'affiche l'opérette *Deux Sous de Charbon*, la première œuvre de Delibes!

Le rêve de Paris

Dans son village natal, l'enfant a-t-il rêvé de Paris? Le sort va brutalement changer le cours de son existence. Le décès de son père survient le 12 octobre 1847. Clémence reste alors sans ressources. Elle a encore, à Paris, son père et son frère Édouard. Avec l'aide de ce dernier, elle pense pouvoir survivre dans la capitale et assurer à son fils une éducation musicale plus poussée. C'est ainsi que Léo découvre, au printemps 1848, ce monde dont il va, à force de labeur, devenir le maître incontesté.

Mais il découvre aussi la faim. Pour assurer l'existence de sa mère et la sienne, il se fait admettre dans la Maîtrise de la Madeleine comme soprano et donne des leçons de piano qui lui prennent une grande partie de son temps, ne lui rapportant que très peu.

● **Saint-Germain-du-Val;**
le « Pavillon » maison natale du compositeur (ph. : H. Ricard)



Son oncle Édouard va jouer un rôle important : Prix de Rome. Professeur de solfège pour chanteurs au Conservatoire, il fait entrer son neveu « dans la Grande Maison » et qui plus est, dans la classe de Tariot, le professeur le plus sévère et le plus rébarbatif, pensant ainsi « tenir » ce gamin qui lui paraît indiscipliné. Peine perdue! Le maître aura tôt fait de reconnaître les prodigieuses capacités de son jeune élève et leurs relations deviendront vite toutes d'amitié. Le séjour de Léo Delibes au Conservatoire sera cependant de courte durée. Habitué à la vie libre de la campagne, il ne supporte pas d'être cloîtré : la Grande Maison lui apparaît comme une prison. Il la quitte quelque temps plus tard sans avoir pu y obtenir – contrairement à ce que l'on a souvent écrit – la consécration d'un prix, si ce n'est celui de solfège. Édouard introduit encore son neveu dans les soirées mondaines de la haute société bourgeoise : « Surtout ne l'éreintez pas trop », dit-il en le présentant. Mais, malgré cette recommandation, le jeune garçon devra tenir le piano de neuf heures du soir à six heures du matin.

Enfin, c'est la Révolution : au n° 10 de la rue Saint-Lazare où il demeure, l'enfant est en plein cœur des événements. Certes, il n'a pas fait le coup de feu! Mais le spectacle grandiose qui se déroule éveille en lui cet enthousiasme de libéralisme que l'on retrouve dans sa musique. Gai luron, n'a-t-il pas été, dans ces heures de grand élan populaire, quelque peu gavroche?

Un événement déterminant pour sa carrière vient à nouveau changer le cours de son existence : en 1849, il est

engagé – pour quarante francs seulement par mois – à l'Opéra où il tient le rôle d'un enfant de chœur dans la scène de la cathédrale du *Prophète de Meyerbeer*. Il en retire une impression très profonde pour cette musique éclatante mais il comprendra vite qu'elle n'est pas sa manière. Sa voie est cependant tracée; ce premier contact avec le spectacle est décisif : Delibes sera avant tout un « homme de théâtre ». De plus, il sait que c'est au théâtre que s'acquiert, au XIX^e siècle, la notoriété.

Le succès, dès les premières œuvres, est fulgurant. Le peuple reconnaît tout de suite, malgré son manque de culture musicale, que cette musique a un « je-ne-sais-quoi » de plus que les flons-flons criards habituellement répandus. Delibes s'acheminant régulièrement vers des genres plus sérieux, le succès suit cette ascension qui porte peu à peu le compositeur au sommet des plus grands de son temps.

Si son enfance ne fut pas des plus heureuses, la vie maintenant le comble. En 1871, il épouse Léontine Estelle Denain-Mesnage, fille naturelle de Élisabeth, la célèbre actrice de la Comédie Française et la femme la mieux habillée de Paris après l'Impératrice, et de Guillaume II, roi des Pays-Bas. Le jeune couple s'installe au second étage du n° 220 de la rue de Rivoli tandis qu'au premier, dans son luxueux appartement, « belle-maman » tient sa cour. Delibes y voit passer Émile Ollivier, Puvis de Chavannes et toute une pléiade d'artistes du monde théâtral, littéraire et artistique.

Delibes à l'œuvre

Il est peu abondant. Si Delibes a courtisé tous les genres à l'exception de la musique symphonique, de la musique de chambre ou de la musique d'orgue, chacun n'est que peu représenté dans sa production. Certes, nous lui devons quatorze opérettes mais seulement trois ballets, trois opéras-comiques, cinq piécettes pour piano, six œuvres de musique religieuse, un recueil de mélodies, deux cantates... En définitive, chez lui, la qualité prévaut sur le nombre.

Il aura le souci de cette qualité lorsque, ayant obtenu la consécration avec ses œuvres maîtresses, il reniera ses opérettes de début auxquelles il doit pourtant d'avoir été reconnu et remarqué dans le monde de la musique et qui lui ont permis à la fois d'assurer presque immédiatement

son existence matérielle et d'exprimer sa joie de vivre, sa gaieté, sa bonne humeur naturelles et débordantes. « Amuseur public » dans ses opérettes, il égratigne cette société qu'il traverse et qu'il côtoie dans le salon de « belle-maman » ! Ses proches eux-mêmes ne sont pas épargnés. Son esprit libéral le pousse jusqu'à narguer l'Empereur et sa cour : qui s'en étonnerait de la part de l'ami d'Offenbach? « Amuseur public », certes, mais il s'y trouve à un niveau très supérieur à celui de ses prédécesseurs tels les Maillart, Clappon, Cohen, Paladilhe... Serait-il l'égal d'un Offenbach, son maître en la matière? Il le dépasse par la distinction qui émane de ses partitions.

Delibes aborde un aspect « plus sérieux » de sa production lorsqu'avec le ballet *la Source* composé en 1866, en collaboration avec le russe L. Minkus, il répond à la commande de son ami E. Perrin alors directeur de l'Opéra. Viendront ensuite *Coppelia* et *Sylvia*, respectivement en 1870 et 1876.

L'analyse de ces trois ouvrages que le maître nous a laissés montre que ses innovations résident dans : l'introduction, parmi les personnages couramment présentés sur scène, de l'automate; le souci du respect de

particulier; la fonction des formes musicales utilisées. Tantôt sous-entendus par l'argument, tantôt passant aux yeux du compositeur comme source de précision dans son récit, elles apportent à la composition richesse de rythmes et clarté; le souci de la couleur juste. Déjà dans *Coppelia*, mais surtout avec *Sylvia*, Delibes crée le ballet symphonique. Ce genre est basé sur l'utilisation toute nouvelle de l'instrument, source de couleur et de clarté : comme pour l'harmonie, chaque instrument exprime un caractère, dépeint un personnage ou un état d'âme. Cela devient extraordinaire : à l'audition seule, nous connaissons la richesse d'un vêtement ou le geste le plus infime d'un personnage. Une fois encore Delibes pousse plus loin le procédé imaginé par Rameau en faisant sien toute la palette du peintre.

Ce ballet dit « symphonique » offre alors une partition d'un intérêt musical constant : elle possède un équilibre parfaitement indépendant de l'argument et de la chorégraphie. En « décortiquant » à l'extrême son orchestre, en donnant à chaque instrument un rôle particulier, Delibes ouvre la voie aux compositeurs du XX^e siècle. Ne peut-on trouver en effet un prolongement de ce procédé dans l'École de Vienne où les notes

de la Série Dodécaphonique peuvent se répartir d'un instrument à l'autre? Après l'orchestre, après la mélodie, il sera de pure logique que de disloquer le rythme comme s'amuse à le faire E. Varèse dans *Ionisation*.

Lakmé à l'opéra

À l'opéra, Delibes soulève la critique. Sur un sujet oriental, devait-on mettre une musique qui eut choqué les pieuses oreilles des habitués de l'Opéra-Comique? L'histoire de cette jeune hindoue, Lakmé, puisqu'il s'agit d'elle, exigeait cependant un support sonore qui put rappeler l'Inde. Delibes dut « faire » de l'exotisme, le forger de toutes pièces. On appela cela « relents d'exposition coloniale », ou encore « oripeaux »... Quant à nous, nous parlerons bien davantage de « jalousie », de « manque de culture » de la part des détracteurs... car il est bien facile de justifier le compositeur dans ses choix et ainsi de réhabiliter sa musique.

La Lakmé de Delibes est hindoue, il n'y a aucun doute : la couleur y est juste; l'orchestre occidental se soumet à merveille. Et pourtant, que cette manière d'exotisme est simple! Ses éléments, nous les avons classés en trois catégories, trois sortes de procédés dont les critiques – s'ils l'avaient voulu – auraient pu reconnaître la valeur et l'efficacité dramatiques. Delibes utilise, en premier lieu, ce qu'il y a de plus évident, ce qui caractérise au mieux, aux yeux du profane, un pays, une province. Ce sont les danses locales. Les ballets, déjà, présentaient ce procédé. Dans *Coppelia*, les Csardas, Boléro, Gigue, situent l'action et précisent un détail de l'intrigue. Dans *Sylvia*, la Bacchanale nous remémore les orgies de la Rome Antique décadente. Dans *Lakmé* (1883), notre compositeur persiste et impose une Térâna, une Rektâh ou encore une Persian. Quel délice! Nous serions tentés de dire, comme les personnages présents sur scène : « Danse encore »!

Viennent ensuite des procédés « plus spécifiques ». Liée à la présence des précédentes, c'est l'utilisation de rythmes particuliers, de « modes » que le musicien oppose à nos « gammes » occidentales, réservées aux personnages européens, et qui lui permettent de définir au mieux ses personnages hindous. Rappelons à ce sujet que le nom de Lakmé est, aux Indes, non seule-



l'intrigue et de son union intime avec la musique; le rôle de l'harmonie qui perd son intérêt structural habituel chez les symphonistes, au profit de l'expression et de la couleur; il rejoint en cela un autre Français : Rameau. Chaque tonalité retrouve en effet avec Delibes ce que Rameau préconisait, à savoir que chaque ton est l'équivalent sonore d'un état d'âme

● *Coppelia* - Représentation du 12 avril 1991 - La Flèche - A l'occasion du centenaire de la mort du compositeur. Second tableau : réconciliation de Swanilda (Wilfride Piollet) et Frantz (Jean Guiserix). Au fond, la « vraie » poupée Coppélia.

ment le nom d'une déesse mais encore celui d'un « mode » : le Bhairavi (3). Procédé « plus spécifique », c'est aussi le coloris orchestral par lequel l'architecture à trois parties superposées de l'orchestre hindou apparaît dans l'orchestre européen. Enfin, des procédés « typiques » viennent parfaire le tout. Ce sont la monophonie si caractéristique en Inde et les ornements qui parent le chant et sur lesquels s'appuie tout le charme du pays. Veut-on charmer un dieu, un humain, rien de plus simple : la voix s'orne de mille fioritures toujours plus belles, toujours plus complexes. Pourquoi reprocher alors à la Lakmé de Delibes, elle qui tente d'attirer son ennemi aimant, de se perdre, au cours de ce fameux « Air des Clochettes » tant décrié, en de sensuelles et grandioses vocalises? Imitation? Bien évidemment, mais comment faire autrement pour être vrai?

Une esthétique personnelle

Le succès incontestable de cet ouvrage auprès du public n'effaçait pas pour autant le souci profond de son auteur : en cette seconde moitié du XIX^e siècle, fallait-il, en France, être désormais français ou mieux wagnérien? Cette question trouble longtemps le compositeur. L'impact du wagnérisme chez ses confrères, chez ses élèves au Conservatoire et même jusque dans son intimité, chez lui, où certains membres de son entourage sont des inconditionnels du maître teuton, le démoralise profondément. Il aime « certains passages » de la musique de Wagner, poussant même par deux fois son désir de la mieux connaître jusqu'à Bayreuth. Mais il se méfie de ce « flot d'idées nouvelles ». Une véritable peur le saisit pour le devenir de la musique française. En professeur vertueux et dévoué, il croit cependant de son devoir d'apprendre à ses élèves les récentes tendances germaniques. Un léger souffle des temps nouveaux anime timidement son *Jean de Nivelle* mais il ne s'accroche pas à cette nouveauté et revient – bien que parsemant sa Lakmé de leitmotiv – à l'esthétique qui lui est naturelle.

« *Coppelia*, *Lakmé* – avons-nous écrit au début de cette étude – ont laissé à peine quelque souvenir chez les mélomanes ». L'oubli a couvert de son ombre une autre pièce qui eut pourtant le mérite d'établir définitivement son auteur dans la notoriété. Avec le *Roi l'a dit*, la profonde cultu-



● *Lakmé*, partition chant et piano. Page de garde de l'édition originale de 1883. Collection personnelle (Photo : H. Ricard)

re musicale de Léon Delibes, sa personnalité, sa véritable esthétique apparaissent au grand jour. « Un bijou », une œuvre dans laquelle rien n'est à reprendre », « une œuvre qui satisfait également les amateurs d'opéras-comiques aussi bien que les plus délicats parmi les musiciens », telles sont quelques-unes des appréciations puisées dans la presse lors de la création de cet ouvrage en 1873. Oui, plus que *Coppelia*, plus que *Lakmé*, le *Roi l'a dit* est l'œuvre où Delibes s'est exprimé tout entier, dans la « bonne humeur, la gaieté, le bon goût et la sobriété ». Quel plus grand hommage aurait pu recevoir cet opéra quand il a eu celui des détracteurs de son auteur?

L'œuvre pour piano n'est pas faite de grands chefs-d'œuvre, mais elle les préfigure. Delibes s'y montre – comme dans ses autres œuvres d'ailleurs – en savant architecte, imaginant des constructions toujours simples et sans cesse changeantes. Une forme musicale n'est jamais prise dans sa « structure d'école », un effet de surprise y est constamment introduit et jamais il ne se représente à la même place lorsque la forme est réutilisée pour une autre pièce. Mais pour nous, peu nous importe qu'une forme réapparaisse. Plus nous plaît, dans la couleur, la vérité, ou, dans le détail, la précision. Ainsi, la *Romance hongroise* n'est-elle pas seulement « hongroise » par son titre mais bien plus par toutes les formules mélo-

diques et rythmiques empruntées au style typique du *verbunkos* (4).

On ne peut classer Léo Delibes parmi les compositeurs de musique religieuse si l'on s'en tient uniquement au nombre restreint des œuvres qu'il a écrites dans ce genre. Il semble cependant que la place qu'il y occupe soit plus importante qu'il n'y paraît. Après les grandes Messes des Mozart, Beethoven ou Schubert, les Requiem démesurés d'un Berlioz ou d'un Verdi, Delibes marque le retour à la religiosité en ce XIX^e siècle finissant. Faisant preuve d'un profond respect du dogme, d'une connaissance parfaite de la religion et de la liturgie, d'un vif attrait pour la tradition autant que pour la nouveauté, il réalise, à travers un humour discret, une sensibilité mélodique, une douceur rythmique et une délicatesse harmonique, une véritable prosopopée musicale, en ce sens que la musique – comme il l'a fait dans ses ballets – suffirait, même en l'absence de paroles, pour représenter la Vierge et les trois personnes de la Trinité, dans les actes, les gestes et le rite des différentes phases de la liturgie.

Il est peut-être plus encore passionnant de lire les quelques mélodies qui jalonnent l'existence du compositeur : elles sont de grandes pages. Parfois amusantes, parfois imitatives, parfois encore tout de tendresse ou d'émotion, rarement tourmentées, elles ne tombent jamais dans la mièvrerie ni le larmoiement. La rencontre, l'amour, la fuite du temps, le rêve, la nature, l'exotisme, la mort, tous ces thèmes chers aux divers auteurs du XIX^e siècle y sont traités avec le plus grand des bonheurs. Il faut voir avec quelle maestria Delibes extrait la quintessence du mot ou de l'idée qu'il contient. La musique des notes – encore plus que dans les opéras ou la musique religieuse – semble ne plus suffire à le satisfaire : la musique du vers vient influencer l'invention musicale et l'on assiste à une interpénétration, à une véritable osmose des plus subtiles.

L'esthétique de notre compositeur tourne autour de deux pôles : les qualités de sa personne et sa conception très personnelle de ce que doit être l'art musical. L'homme est un modeste, un timide, un raffiné, un distingué. Sa musique est marquée au coin de cette distinction : il y a de la retenue dans l'expression des sentiments – ce dont on lui a souvent fait reproche –, ce qui n'empêche pas l'aisance. Au charme, à la clarté, à la précision,

dont toutes ses œuvres sont empreintes, nous ajouterons que Delibes est aussi essentiellement français. Les sources de son art se situent dans la Grèce antique, au Moyen-Age. Il éprouve pour le XVI^e siècle une attirance toute particulière et le XVIII^e lui propose Rameau comme modèle.

A l'instar de l'année 1848 autour de laquelle s'articule son existence, Delibes doit être considéré comme une « charnière », un maillon indispensable de l'Histoire de la Musique. Il est à la fois mainteneur de la tradition française face à l'envahissement de l'italienne et de l'allemande, novateur par sa conception moderne de l'orchestre et précurseur par cette même conception à laquelle s'associent pointillisme et impressionisme déjà existants dans l'art pictural. Demeurant attaché au passé et redoutant l'avenir, Delibes ouvre, sans le vouloir, une porte vers ce même avenir. Il est, malgré lui, emporté par ce souffle nouveau qui enflamme le siècle finissant, un souffle qu'il avait pressenti bien avant l'heure. Mais il reste trop français pour être aimé des siens.

(1) *Reyer Ernest : Compositeur et critique musical. Citation extraite de son ouvrage : Notes de Musique (Charpentier et Cie Éditeurs. Paris 1975, p. 16).*

(2) *Soullier Charles : Article « Castil-Blaze » extrait de La Chronique Musicale. Revue bimensuelle de l'Art ancien et moderne. N° 49. Paris. Tome IX. 1^{er} juillet 1875. p. 5.*

Blaze, dit Castil-, François, Henri, Joseph, 1784-1857, avocat et sous-préfet. Il étudia par cœur les œuvres de Mozart, Rossini, Weber.

(3) *Le Verbunkos se compose d'une danse lente débouchant sur une danse vive mais il a su conserver son caractère d'improvisation basé sur des particularismes tonaux, rythmiques et mélodiques. « C'est l'illustration d'une attitude de danse plus qu'une forme stricte. Il n'est pas une musique ni populaire ni folklorique, il demeure une forme savante, vocale à l'origine, puis progressivement instrumentale... » (La musique hongroise, par Vigüé J. et Gergely J., « Que sais-je », PUF, Paris - 1959, p. 79).*

(4) *Le personnage de Lakmé est constamment associé à un mode hindou : le Bhairavi. Outre la désignation du mode, Bhairavi est l'un des multiples noms prêtés à la déesse Dourga, l'épouse du dieu Shiva. Lakmé est sans doute encore l'europannisation de Lakshmi, nom qui, dans la mythologie hindoue, désigne la compagne de Mâdhava (Vishnou). L'existence de la première dans l'opéra de Delibes est identique à celle de la seconde dans la mythologie. Leur sacrifice final les rapproche encore. L'opéra ne pouvait que se terminer tragiquement pour Lakmé : le sacrifice est, pour l'hindou, l'acte essentiel de la vie : « Faire un effort pour la nation et souffrir pour elle doit être considéré comme une friandise », citation extraite de Gandhi : Leur civilisation et notre déviance, Denoël, éd. Paris. 1957, p. 179. Pour mieux comprendre Lakmé, lire ce qui concerne Lakshmi dans : Grimal P. Mythologies de la Méditerranée au Gange. Larousse éd. Paris, 1963, p. 222/273.*



TOURISME

le T.O.* au service
du musicien amateur et
des sociétés de musique

- **Musique Jeunes et Voyages** c'est une équipe de spécialistes des langues, de la musique et du tourisme. L'alliance de compétences pour une meilleure **qualité**.

- **Musique Jeunes et Voyages** c'est le T.O. spécialisé, titulaire de la Licence d'État d'Agent de Voyages : la **sécurité**.

🎵 SÉJOURS LINGUISTIQUES ET MUSICAUX

La musique, langage universel, est l'art d'éduquer l'oreille. De nos jours, le musicien est à l'écoute de son environnement économique et culturel. S'immerger dans une langue étrangère représente le même effort que s'investir dans la musique. Alors autant mutualiser ses efforts.

De 12 et 18 ans, le musicien amateur est un scolaire concerné par l'apprentissage des langues. Bien plus que des « cours », des séances de conversation facilitent l'apprentissage ou le perfectionnement du langage usuel. A ces séances, s'ajoute du travail instrumental par pupitre avec des professeurs de musique du pays visité, qui, eux, accentuent l'usage de cette langue.

Le South & Mid Glamorgan (Pays de Galles), la province de Valencia (Espagne), le Vorarlberg (Autriche), sont des régions où l'enseignement et la pratique musicale tiennent une place prépondérante dans la vie de tous les jours.

🎵 TOURISME : VOYAGES - SÉJOURS

Mieux qu'un banquet Sainte-Cécile, un voyage tous les 2 ou 3 ans créera au sein d'une société une cohésion plus forte. Le musicien n'est pas un « touriste ordinaire », sa passion est un vecteur d'échange et de culture.

🎵 CONGRÈS - FESTIVALS - CONCOURS

Organiser un congrès, un festival ou un concours représente un tel volume de travail que, parfois, certains y renoncent. Musique Jeunes et Voyages peut vous aider à la mise en place de projets.

Responsables de sociétés,
Chef de musique,
Directeurs et professeurs
d'écoles de musique.

Ayez le réflexe
Musique Jeunes et Voyages
Devenez notre correspondant

Les plus actifs d'entre vous participeront à des voyages d'étude.



Pour tout renseignement, contacter
MUSIQUE JEUNES ET VOYAGES

20, boulevard Gergovia - 63000 CLERMONT-FERRAND

Tél. 73.90.92.18 Fax. 73.92.44.94

demander Christine.

* T.O. (Tour-Opérateur) : Agence spécialisée dans la fabrication de voyages.

Michel SÉNÉCHAL

Un ténor de caractère



Photo Klaus Hennch, CH-8802 Kilchberg

En 42 ans de carrière, Michel Sénéchal a chanté sur toutes les grandes scènes du monde, et avec les plus grands. Karajan le surnommait « l'Horloge suisse » : une pleine maîtrise vocale, mais aussi une passion pour l'art du théâtre font de ce ténor un artiste à part, grand interprète des rôles marqués comme Basile des *Noces* ou *Platée*.

C'est le secret de son grand talent qu'il nous livre ici.

– Comment êtes-vous venu au chant ?

Michel Sénéchal - A vrai dire, je me destinais au départ à la médecine vétérinaire. Mais j'ai toujours été sensible à la musique et en particulier à la voix, à la belle voix. Cela remonte aux années de guerre, j'avais alors quinze ans et je vivais dans mon petit village de Taverny. C'était une époque où l'on circulait peu mais, malgré les circonstances difficiles, nous avions des activités intéressantes. Il y avait une petite troupe de théâtre amateur, ainsi que la chorale de l'église dont je faisais partie, toutes deux dirigées par Claude Dervieux, un homme d'une très bonne culture théâtrale. Ancien ténor de l'Opéra de Lyon, où il avait fait carrière après la guerre de 14-18, ce dernier me confiait parfois des soli et c'est là que j'ai eu la révélation profonde de ma voix, de mon timbre. La réverbération de l'église où nous chantions y était sans doute pour quelque chose mais je sentais que ce que j'entendais n'était peut-être pas si mal. C'est Claude Dervieux qui m'a encouragé à cultiver ma voix d'une façon intéressante pour l'avenir : autant vous dire que je ne me suis pas fait prier.

Puis, en 1947, je me suis présenté au concours d'entrée du Conservatoire de Paris, où, avec les retours de captivité, il y avait de nombreux candidats. Je fus reçu premier, ce qui m'a définitivement engagé dans cette voie et a convaincu ma famille, qui, sans être opposée, hésitait à me voir embrasser une carrière artistique. Et puis mon père, qui avait une très belle voix de ténor et chantait en amateur, allait en quelque sorte voir son rêve se réaliser en moi. Cela l'a beaucoup touché et il m'a encouragé.

Quand je suis sorti du Conservatoire, trois ans après en 1950, j'ai eu là beaucoup de chance. A cette époque, que ce soit en art dramatique, chez les instrumentistes ou chez les chanteurs, les concours étaient extrêmement suivis. Les critiques, les directeurs de théâtre étaient tous au rendez-vous début juillet, salle de l'ancien conservatoire qui avait une acoustique formidable : c'était une grande audition, chose qui ne se fait plus aujourd'hui et c'est bien dommage. Cette année-là, était présent le directeur du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Corneil de Thoran, chef d'orchestre et homme de grande culture qui m'engagea aussitôt. Je fis mes débuts à Bruxelles, trois mois plus tard dans *Marouf, saveur du Caire* de Rabaud.

Le théâtre Royal de la Monnaie a toujours eu grande réputation, théâtre d'avant-garde où avait été présenté les grands Wagner avant Paris. Corneil de Thoran était un grand mécène, il finançait le théâtre avec ses propres deniers. Malheureusement, au bout d'un an, il mourut subitement au pupitre alors qu'il dirigeait *La Flûte enchantée* et le théâtre, faute de moyens financiers, ferma ses portes en 1952. Je retournai alors chez les parents, et mis à profit cette période pour approfondir ma technique et découvrir de nouveaux rôles susceptibles de m'être proposés. Cette même année je décidais de me présenter au concours de Genève, le seul concours international à l'époque, qui attirait tous les directeurs de théâtre. J'eus encore la chance d'avoir le grand prix et toutes les portes se sont alors ouvertes devant moi. A commencer par le Festival de Salzbourg. Imaginez mon émotion en pensant que j'allais être mêlé aux plus grands chanteurs de l'époque. Dès lors la seule chose difficile a été de veiller perpétuellement à me maintenir pour ne pas perdre pied.

- C'est la règle d'or du chanteur que vous êtes devenu ?

Michel Sénéchal - Je suis dans ma 42^e année de carrière, je rentre tout juste des États-Unis où je viens de chanter dans *Falstaff* sous la direction de Seiji Ozawa : je n'ai pas cessé jusqu'à ce jour de me remettre en question, c'est une façon de durer. Je crois que je suis

l'exemple même du chanteur qui dure.

La voix est un instrument résistant et fragile à la fois. Il est résistant à condition de savoir en user : le secret est de refuser un rôle qui n'est pas fait pour soi. Pour vous donner exemple, j'eus un jour une proposition de M. Adler, directeur de l'Opéra de San Francisco, qui venait de m'entendre dans le rôle de Tamino à l'Opéra de Vienne : il m'offrait de venir chanter aux États-Unis dans quatre opéras dont *Julien*, la suite de l'opéra de Charpentier *Louise* dans le rôle même de Julien. Pour l'avoir entendu à la Monnaie de Bruxelles, je savais que ce rôle-là n'était pas pour moi. N'ayant pu aboutir à un accord sur les trois premiers rôles, je refusai donc cette proposition qui, quoique alléchante, aurait pu aussi contrarier le devenir de ma carrière. Je pense en effet que compte tenu de l'impact considérable de la critique aux USA, je n'aurais jamais pu me produire par la suite dans ce pays.

Je crois donc que si l'on veille constamment à choisir ses rôles, il n'y a pas de danger, hormis bien sûr les accidents de santé... Bien entendu un chanteur doit évoluer, changer de répertoire au cours de sa carrière en fonction de l'évolution de sa propre voix. Mais je crois qu'il ne faut jamais perdre de vue le répertoire et la voix de ses débuts. Il faut essayer perpétuellement de retrouver cette voix claire, cette voix jeune, cette voix ensoleillée, la seule manière de le faire étant de résister à la tentation d'ouvrages très larges et très dramatiques dans lesquels on se « tue ».

- Quels sont les rôles qui vous ont marqué ?

Michel Sénéchal - Ce sont les rôles où j'ai toujours pu jouer la comédie, parce que, pour moi, l'opéra c'est du théâtre. Un théâtre de grande dimension, plus complet que le théâtre dramatique. Cela m'a toujours beaucoup attiré, c'est pourquoi j'ai chanté beaucoup d'ouvrages de Rossini. Mais j'ai

Ph. : Colette Masson



M. Sénéchal dans le rôle du Comte Ory de Rossini.

aimé tout ce que j'ai chanté, un peu moins peut-être certains ouvrages de musique contemporaine qui sont difficiles, souvent incompatibles avec la technique vocale, et la santé vocale! Parfois on y trouve des intervalles qui sont écrits d'une façon maladroitement pour la voix, où le chanteur est obligé de faire des prouesses et des acrobaties, ce qui limite d'autant la liberté d'expression. Les rôles que j'ai chantés dans ce répertoire particulier m'ont donné du mal et je ne m'y sentais pas complètement à l'aise. Mais c'est un travail nécessaire, et riche d'un point de vue culturel. J'ai créé à Paris *Lulu* de Berg, sous la direction de Louis Ducreux, qui nous a quittés dernièrement. Ce fut un événement considérable. C'est une œuvre intéressante sur le plan dramatique et le rôle du peintre que je tenais est un rôle difficile. Mais je dois vous avouer que tous les soirs, après la représentation, j'étais obligé de remettre ma voix en place. C'était d'autant plus nécessaire que nous l'avons repris à Marseille, puis à Paris, et qu'entre les représentations j'étais à l'affiche du *Barbier de Séville* dans le rôle du Comte Almaviva. Si je n'avais pas pris cette précaution je n'aurais jamais pu passer de la musique de Berg à celle de Rossini!

- Avez-vous eu conscience assez vite de ce que vous alliez pouvoir chanter ?

Michel Sénéchal - Oui, absolument. J'ai eu de bons maîtres et ils m'ont appris ce que je devais faire : c'est-à-dire choisir, la règle absolue étant d'être toujours à l'aise dans un ouvrage. En 42 ans, ma voix a changé, mon physique aussi et je ne peux plus accepter des rôles de jeunes premiers. Je me suis progressivement dirigé vers des rôles de caractères, que je trouve passionnants pour leur dimension théâtrale.

- Quelles sont les grandes rencontres de votre carrière ?

Michel Sénéchal - J'ai eu, au milieu de ma carrière, une révélation : c'est ma rencontre avec Karajan. Cela m'a beaucoup apporté et m'a servi plus tard quand j'ai enseigné. C'était un génie. Chanter sous sa direction m'a donné une nouvelle orientation, il m'a fait découvrir une autre manière de chanter, plus profonde plus concentrée. C'est un



Ph. : Michel Szabo

M. Sénéchal, rôle de l'Innocent dans Boris Godounov.

homme que j'ai profondément aimé et admiré, qui m'a fait preuve de beaucoup d'amitié et de fidélité. Sa disparition m'a terriblement touché. Avant lui, j'ai connu Hans Rosbaud à Aix-en-Provence, à la grande époque du festival de 1955 à 1968. Lui aussi m'a beaucoup appris. Puis, dernièrement, j'ai rencontré Seiji Ozawa, un des plus grands du monde actuellement.

- Donnez-vous des récitals ?

Michel Sénéchal - J'ai donné de nombreux récitals au début de ma carrière, aux États-Unis, en URSS. J'aimais beaucoup cela mais j'ai complètement abandonné car le théâtre me manquait beaucoup. Et puis se retrouver seul avec son pianiste et un public différent chaque soir ce n'est pas drôle tandis qu'au théâtre on est une équipe. D'autre part, la préparation d'un récital est un travail sérieux qui demande plus d'un an de travail. On ne peut pas tout faire!

- La langue est-elle une difficulté en soi ?

Michel Sénéchal - Non, j'ai chanté dans beaucoup de langues. Bien sûr, chaque langue a sa particularité. J'ai chanté en russe *Boris Godounov* à l'Opéra de Paris dans différentes productions. Je ne parle pas russe, je ne connais pas cette langue, mais il y a comme une mécanique qui se met en place à partir des éléments de base qu'il faut assimiler, indispensables au chant et à l'expression. J'adore

chanter en allemand, en italien. Le chant allemand est chant d'articulation avec des règles très précises : on est dans une sorte de moule qui est en même temps un garde-fou. C'est une langue qui m'a fait faire des progrès considérables. L'italien est un chant de voyelles relativement facile et qui vous met à l'aise : tout est ouvert et ensoleillé. J'aime moins peut-être chanter en anglais, qui est une langue de diphtongues qui s'accommode mal de la façon de placer un son. Quant au chant français, il reste pour moi le plus difficile car c'est un chant de prononciation avec toutes ses subtilités, ses nuances. Je pense que c'est l'une des raisons pour laquelle il y a moins de chanteurs en France que dans les autres pays. Notre langue est très belle chantée mais elle ne s'impose pas d'emblée, aussi facilement que l'italien.

- Il y a quatorze ans, vous avez créé l'école de l'Opéra de Paris

Michel Sénéchal - Quand Liebermann a quitté l'Opéra de Paris, Bernard Lefort, que j'avais connu au Conservatoire, a pris sa succession. Dès son arrivée, il a proposé au ministère de la Culture la création d'une école de chant. A l'époque - je crois que cela est en train de changer à l'heure actuelle - le conservatoire de Paris avait peu de résultats. Le concours du Conservatoire n'était plus l'événement attendu par tous tel que je l'avais connu, il n'y avait pratiquement plus de chanteurs français, la situation devenait dra-

matique. Pour sortir de ce marasme, son idée était d'ouvrir une école de chant, un département de l'Opéra de Paris qui soit réservé aux chanteurs français. Quand l'école a été créée, la direction m'en a été confiée, poste que j'ai accepté tout en assumant le rôle de professeur. Cette école a merveilleusement fonctionné, 90 % des chanteurs français en renom que l'on entend actuellement sont issus de cette école (1). Je suis resté à ce poste pendant 14 ans, poste que j'ai quitté il y a 1 ans 1/2 par suite de désaccord avec G.-F. Hirsch, nouvel administrateur général nommé en 1990.

Cet homme d'un caractère difficile qui, ne connaissant rien ni de la formation ni de l'enseignement du chant, usait abusivement de son autorité pour contrecarrer systématiquement et sans raison mes décisions quant à l'orientation que je donnais à l'École d'Art Lyrique. Mes collaborateurs et moi avions pourtant fait nos preuves durant douze ans de progrès constants. Le budget m'était occulté et le poste d'intendant a été laissé vacant sans que je puisse obtenir jamais son remplacement. J'étais paralysé.

J'ajoute que tous les administrateurs qui ont précédé M. Hirsch me faisaient entièrement confiance et ils le pouvaient en effet. La privation de ma liberté d'action a engendré rapidement un climat détestable et insupportable. D'où mon départ.

A la réflexion, je pense que cet homme éprouvait une jalousie malade à mon encontre parce que je connaissais beaucoup mieux l'opéra que lui sous toutes ses formes. Pensez que j'étais dans la maison depuis 1961 que de choses apprises, que d'expérience emmagasinée! Juste retour des choses : M. Hirsch a été remercié quelques mois après mon départ. Vous connaissez la suite : il a été nommé depuis administrateur du CSA.

Durant toutes ces années passées dans cette école, j'ai réorganisé l'enseignement, en m'efforçant toujours d'améliorer son fonctionnement. Il régnait une ambiance, un état d'esprit authentiquement artistique : cette école avait une âme. Je souhaite vivement que mon successeur récemment nommé - l'école a fonctionné sans directeur pendant 1 ans 1/2 -, apporte à son tour des améliorations parce qu'il faut tou-

jours progresser. Et maintenant j'enseigne au Metropolitan Opera de New York et à l'opéra de San Francisco où je suis totalement libre!

- Quels conseils donner à un chanteur débutant qui voudrait faire une carrière aujourd'hui ?

Michel Sénéchal - Il faudrait d'abord passer par une audition pour se faire une opinion de la matière vocale à l'état brut : savoir avant tout si on a une voix et une belle voix. Puis il faut avoir le sens du chant, qui ne s'apprend pas. J'ai entendu des personnes qui avaient de belles voix mais qui n'avaient pas le sens du chant. On avait beau essayer de leur apprendre, mais elles ne pouvaient exprimer leur voix, la communiquer. Ce don on l'a ou on ne l'a pas. Ensuite, il faut travailler, prendre des cours, et savoir que l'on ne devient pas chanteur du jour au lendemain : c'est un long apprentissage de 4 ou 5 années pour les personnes douées et beaucoup plus pour les autres.

Du point de vue de l'enseignement, le Conservatoire de musique est en pleine réorganisation en ce

qui concerne les études vocales et je pense qu'il devrait arriver à de bons résultats dans un avenir proche. Puis il y a l'école de chant de l'Opéra dont je vous ai parlé.

- Est-ce que vous aimez enregistrer ?

Michel Sénéchal - J'ai beaucoup enregistré. Actuellement, la mode revient au « live » et je crois que c'est une bonne chose. Avec les enregistrements faits en studio, on arrive à un résultat vraiment parfait, ce qui peut être dangereux. Le public a tendance en effet à vouloir retrouver cela quand il va écouter l'artiste en salle. Mais on ne peut retrouver cet esprit dans les salles de concert si belles, si grandes, si valeureuses soient-elles. Alors c'est la déception : « J'ai entendu un tel, c'était bien sur son disque, c'est curieux je ne le reconnais pas! » On entend cela tout le temps.

- Avez-vous des salles de prédilection ?

Michel Sénéchal - Vous me donnez l'occasion de parler du Palais Garnier. C'est à mon sens l'un des plus



Ph. : Colette Masson

M. Sénéchal, rôle de Platée, dans Platée de J.-P. Rameau.

beaux théâtres du monde et c'est vraiment désolant que l'on n'y chante plus. L'acoustique y est excellente et il suffirait de faire quelques améliorations pour les places d'où il est difficile de voir, cela serait merveilleux. A ce propos, on n'aurait jamais dû reléguer dans un tiroir le plan Jean Vilar, admirablement conçu. L'Opéra Comique me tient aussi beaucoup à cœur, parce que c'est une salle unique au monde, typiquement française. Il fonctionne actuellement épisodiquement et il ne faudrait pas le laisser mourir. Je souhaite vivement qu'il retrouve sa notoriété. Il ferait un fabuleux tremplin pour les jeunes chanteurs qui pourraient y faire leurs débuts, et s'affirmer avant d'affronter les grands théâtres du monde.

- Avez-vous des projets ?

Michel Sénéchal - Je vais bientôt chanter *L'Heure espagnole* au théâtre des Champs-Élysées, je vais ensuite donner des masters class à l'opéra de Lyon, après quoi je repartirai pour San Francisco pour chanter le *Chevalier à la rose* de Strauss, *Capriccio...* puis je vais prendre un peu de repos avant de retourner à San Francisco.

Les Américains sont très amateurs d'opéra. Pour tous les théâtres d'Amérique, dès que la saison est fixée, il est très difficile d'avoir une place. J'attribue cela aux deux sources principales de la population américaine : les Italiens et les Allemands, qui portent le chant en eux. Il y a actuellement aux États-Unis une école de chant et des voix fabuleuses. Je pense que cette école se prépare à couvrir le

monde. En donnant mes cours à San Francisco, au Metropolitan de New York et quand je vois avec quelle ardeur, quel goût et quelle santé vocale les chanteurs travaillent, je me dis, en effet, que l'avenir du chant américain s'annonce prometteur.

- Si vous deviez définir le métier de chanter ?

Michel Sénéchal - Dur et passionnant à la fois. Chanter est peut-être un métier mais ce n'est pas un métier comme les autres, parce que l'art du chant demande de la passion. Si je n'avais pas chanté, j'aurais été vétérinaire mais je ne le regrette absolument pas. D'ailleurs, si ma vie était à refaire je conduirais ma carrière artistique exactement comme je l'ai conduite. Je ne regrette donc rien et c'est agréable de pouvoir dire cela. C'est comme si j'avais accompli quelque chose, trouvé une sorte de paix.

Entretien avec Jack Hurier, Christine Bergna, Laurence Solnais

(1) Ténors : Jean-Luc Viala, Thierry Dran, Christian Paps, Georges Gautier, Jean-Luc Maurette, Alain Gabriel, Christian Lara.

Barytons : Jean-Marc Ivaldi, Jean-Luc Chaignaud, Philippe Rouillon, Philippe Lalouette, Didier Henry, Jean-François Gardail, Armand Arapian, Le Texier.

Basses : Jean-Philippe Courtis, Antoine Garcin, Antoine Sarrazin, Daniel Salas.

Soprani : Élisabeth Vidal, Nathalie Desaix, Danielle Streiff, Catherine Dubosc, Maryse Castets, Sylvie Brunet.

Mezzo soprano : Magali Damonte, Marie-Thérèse Keller, Françoise Galais, Béatrice Uria-Mouzon, Martine Mahé.

LA VOIX DE TÉNOR

La voix de ténor a toujours exercé une particulière fascination sur les foules. On connaît l'image de Jan Kiepura, obligé de rechanter le grand air de la Tosca, accroché à la grille de la fenêtre du concierge de l'Opéra comique, acclamé par des centaines de spectateurs enthousiastes.

C'est sans doute que, d'une certaine manière, il se passe un phénomène s'apparentant à la résonance entre l'appareil vocal du ténor et de l'oreille de l'auditeur, lorsque l'artiste émet ses notes aiguës. C'est donc que les mots n'ont pas le même sens lorsqu'ils sont dits avec la voix parlée, ou avec le grave ou le médium de la voix chantée, ou bien donc avec l'aigu.

Au XVI^e siècle naît en Italie l'opéra, théâtre chanté. C'est au milieu du XVII^e que le genre se développe à Paris à l'Académie Royale de musique du Palais Royal. Lully régnait en maître, Rameau prendra le relais. L'art vocal était alors basé sur le style, la musicalité, la direction, et non sur la puissance et l'étendue des sons. A l'époque, les chanteurs favoris n'étaient pas ténors, mais basses (ce terme englobant les actuels barytons). Pour « grimper » lorsqu'un compositeur avait osé écrire au-dessus du sol, les chanteurs utilisaient la voix de tête, l'aigu de poitrine étant inconnu. Artificiellement on pouvait aussi castrer de jeunes futurs solistes pour empêcher la mue qui baisse la voix d'une octave, pratique barbare abandonnée depuis longtemps.

On n'a évidemment pas de témoignages concrets de ces époques, mais l'art des hautes-contre et contre-ténors contemporains donne une idée sans doute juste de ce qui se passait au XVII^e et au XVIII^e siècle (où triompha le célèbre Pierre de Jélyotte, jusqu'en 1765). On peut dire que les pépinières principales de chanteurs étaient les maîtrises, qui ne prédisposent pas aux accents dramatiques. C'est Gluck qui infléchit, à partir de 1774 (2 août : version parisienne, en français, de son *Orfeo ed Euridice* de 1962) l'art du chant lyrique vers une sorte d'expressionnisme sonore, s'apparentant au cri. Gluck demandait soit à Joseph Legros, créateur du rôle d'Orphée, de crier ses appels « Eurydice, Eurydice » au premier tableau « avec de la douleur comme si on lui coupait la jambe ». La tessiture du rôle d'Orphée est tendue et comporte un contre-ré dont se jouait, de nos jours, Nicolai Gedda.

■ DISCOGRAPHIE

- Platée*, Rameau, dir. H. Rosbaud (EMI).
- L'enfance du Christ*, Berlioz, dir. Dervaux.
- Madame Butterfly*, Puccini, dir. Karajan.
- Cherubin*, Massenet (RCA).
- Dialogues des Carmélites*, Poulenc (Classics).
- Le Comte Ory*, Rossini (Chant du monde).
- Adriana Lecouvreur*, Ciléa (Decca).
- L'enfant prodigue*, Debussy, dir. Maderna (Arkadia).
- Eugene Oneguine*, Tchaikowski, dir. Levine (D. Grammophon).
- Le roi l'a dit*, Delibes (Musidisc).
- Mireille*, Gounod (Musidisc).
- Thaïs*, Massenet (Musidisc).
- La Dame blanche*, Boieldieu (Musidisc).
- L'Heure Espagnole*, Ravel (D. Grammophon).
- L'enfant et les sortilèges*, Ravel (D. Grammophon).

Le ténor mozartien n'a pas besoin de suraigu, mais sur le plan expressif s'apparente à celui de Gluck.

Les grandes vedettes de l'époque romantique furent Louis Nourrit, Montpelliérain né en 1780, formé au Conservatoire de Paris, puis surtout son fils Adolphe, qui travailla avec Garcia (père de la Malibran) et fut le grand ténor rossinien à l'Opéra. Champion du bel canto, il chantait Rossini ou Auber avec la technique du XVIII^e siècle, c'est-à-dire avec un aigu en voix de tête savamment conduite. Mais il chantait également ainsi les opéras de Meyerbeer (*les Huguenots*, *Robert le Diable*) *La Juive* de Halévy et *Guillaume Tell* de Rossini, ce qui ne manquerait pas de nos jours, de faire siffler le ténor qui s'y risquerait, quelle que soit la perfection de l'exploitation de ce style.

Là se place l'événement déterminant dans l'évolution de la voix de ténor. Gilbert Duprez, né en 1906, avait débuté comme ténor léger à l'Opéra comique mais eut la bonne idée d'aller en Italie où une nouvelle manière se développait, permettant, en utilisant la voix dite « sombrée » et en pratiquant la « couverture » des sons, de « grimper » en voix de poitrine jusqu'à des hauteurs dépassant largement le sol et permettant d'exprimer des sentiments extrêmes et des situations les plus dramatiques. Duprez s'empara de cette technique nouvelle qui allait donner naissance à ces catégories de ténors que sont le « Lyrico spinto » italien, le « Heldentenor » allemand ou le « demi-caractère » français. Duprez débuta à l'Opéra en 1837 avec sa nouvelle voix dans le rôle d'Arnold de *Guillaume Tell*, et y remporta un extraordinaire triomphe. Ce fut une vraie révolution et tous les ténors s'y mirent. Nourrit lui-même crut devoir transformer sa voix. Il démissionna de l'Opéra, alla en Italie et, à l'instigation notamment de Donizetti, entreprit de chanter l'aigu en voix appuyée, de poitrine. Il n'y réussit pas et, après un court retour à son ancienne technique, mais tout cela lui avait troublé l'esprit, il s'estimait perdu pour l'art lyrique. Après une dernière représentation à Naples en mars 1839, il se jeta par la fenêtre de sa chambre d'hôtel.

Duprez et ses émules triompheront désormais, et tous les compositeurs d'opéra écriront pour ce type de voix : Donizetti, Verdi, Wagner, Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Puccini et tous les véristes. De nos jours, la vogue du baroque tend à ressusciter la voix de

fausset ancienne manière, gracieuse et dévibrilisée, mais souvent très agile.

Bien entendu, la « voix nouvelle » était et reste dévolue aux grands premiers rôles dramatiques d'Opéra tels Manrico du *Trouvère*, Radamès d'*Aïda*, Cavaradossi de *Tosca*, Faust, Samson, *Siegfried*, Calaf de *Turandot*, Don José de *Carmen* (notons au passage que la phrase finale de l'air de « la fleur » est indiquée par Bizet pianissimo et dimi-



M. Sénéchal, rôle de Tamino dans la Flûte Enchantée à l'Opéra de Vienne (ph. E. Klein).

nuendo. Mis à part de rares interprètes, tels le canadien Léopold Simoneau, remarquable mozartien, mais qui n'a ni le volume ni la « pâte » de Don José, tous les ténors chantent « Et j'étais une chose à toi » crescendo, avec un si bémoï fortissimo qui leur assure le succès public).

D'ailleurs tous les grands rôles de ténors d'opéra, depuis l'époque romantique, nécessitent une forte dose de décibels, étant donné le nombre d'instruments qui les accompagnent. Malgré tout, les plus grands ténors ne sont pas des hurleurs, et beaucoup parviennent

à nuancer leur voix de poitrine et obtenir de jolies « pianos », mais timbrés. La voix de tête reste utilisable pour certains passages de charme ou certains rôles.

D'autre part, le disque permet à des ténors ayant un timbre de « spinto » mais non le volume d'enregistrer les grands rôles lyriques, ainsi Mario Lanza.

A côté des premiers rôles lyriques pour les ténors lyriques, dramatiques ou « demi-caractère », beaucoup de seconds rôles nécessitent des voix plus légères, moins riches en harmoniques graves (souvent traitées en « mixte » ou en « mixte appuyé »). C'est par exemple celui de l'Arlequin de *Pailleasse*.

De nos jours, Alain Vanzo a réussi, grâce à des dons naturels et un sens inné de l'art du chant, à allier les deux types de techniques, lui permettant de passer de Faust à Mozart, de Werther à Almaviva du *Barbier*, de Don José à Nadir des *Pêcheurs de Perles*. Son contre-ut « filé » de la Cavatine de *Faust* est une merveille.

A l'opérette, on utilise aussi le ténor léger (hormis dans des œuvres comme *Le Pays du sourire* ou *Baron Tzigane*. Exemple : Grenicheux des *Cloches de Corneville*).

Le ténor léger, lorsqu'il joint à ses qualités vocales un talent d'interprète et de comédien, incarne des rôles de caractère, souvent comiques, tels que les valets des *Contes d'Hoffmann*.

Pour terminer, citons encore quelques noms de très grands ténors qu'il faut absolument connaître, et qui continuent, pour ceux qui sont disparus ou retraités, leur grande carrière grâce au disque. En vrac : Gigli, Lauri-Volpi, Paul Franz, Georges Thill, Giovanni Martinelli, Villabella, José Luccioni, Joseph Schmidt (le plus petit par la taille, ce qui lui interdit pratiquement la scène lyrique), Jussi Björling (un des plus grands par le timbre et l'art vocal : une merveille), Lauritz Melchior, Roswaenge, Fritz Wunderlich, extraordinaire mozartien, Del Monaco, Di Stefano, Franco Corelli, Carlo Bergonzi, etc.

Parmi cette constellation, Michel Sénéchal se montre un artiste à part, musicien de qualité, doté d'un timbre léger mais sonore, remarquable comédien, grand interprète de rôles marqués comme Basile des *Noces*, Platée, les valets des contes et tant d'autres indispensables.

Jean Malraye

Garantie 1 an - P. et M.O. - Franco de port à partir de 3000 Fr TTC

LA SYMPHONIE DES CUIVRES

INSTRUMENTS A VENT

LYON



Flûte PEARL **Prix TTC 3591 F**

Revendeur exclusif sur Lyon

Trompette B. & H. **3000 F**

Clarinette B.C. E 13 **6400 F**

Saxophone Alto JUPITER **5330 F**

Trombone A. COURTOIS 620 **6300 F**

GUILLARD BIZEL MUSIQUES

2, Rue d'Oran - B.P. 1203
69209 LYON Cedex 01

Tél. 78.28.44.22 - Fax 78.27.76.35

Editions Robert Martin

Une édition réactualisée du

NOUVEAU TRAITÉ D'ORCHESTRATION

à l'usage des orchestres d'harmonie, fanfares et musiques militaires

par

Désiré Dondeyne et Frédéric Robert

Sommaire :

L'orchestre d'harmonie et de fanfare (définition, composition et comparaison des différentes formations)

Techniques de l'orchestration (de la transcription, de la reversion des orchestrations anciennes et particulières)

Aperçu du repertoire original

L'accompagnement par l'orchestre d'harmonie

Index des compositeurs cités (ex. Beethoven, Berlioz, Bizet, Boutry, Catel, Debussy, Dulat, Dvorák, Faillenot, Kœchlin, Liszt, Mahler, Rauber, Sauguet, Smetana, Varese, Wagner).

392 pages - Format 24,5 × 34 cm - Broché - Prix 700 F - Prix de lancement 600 F jusqu'au 31 juin 1993

106, Grande-Rue de la Coupée - 71850 CHARNAY-LES-MACON - Téléphone 85 34 46 81 - Fax 85 29 96 16



HISTOIRES D'ACCORDÉONS...

De javas en valse musette, l'accordéon a longtemps mené la danse des fameux « bals à papa » de la Bastille à la place Clichy. L'instrument phare de la fête, qui n'a cessé de souffler, est aussi aujourd'hui un instrument à part entière qui a sa place dans le « concert » contemporain.

Une grande histoire dont témoignent le compositeur Céline Bratti, et l'un des plus grands accordéonistes d'aujourd'hui, Marcel Azzola, que nous avons rencontrés. Une évolution retracée aussi par l'action de l'Institut Thépez de Chambéry.

Au départ, l'accordéon : instrument inventé en 1829 à Vienne par Cyrill Demian. Une simple petite boîte en bois surmontée d'un clavier de cinq touches (chaque touche correspondant à deux accords suivant que l'on « tire » ou que l'on « pousse »).

Tout au long du XIX^e siècle, l'accordéon – puisque c'est ainsi qu'il se nomme depuis 1842 – évolue techniquement et commence à franchir les frontières puis les mers. Il se manifeste dans tous les folklores d'Europe, de la Russie au Portugal en passant par la Hongrie et la Roumanie avec la musique Tzigane. De plus, il prend une place prépondérante dans le folklore argentin, brésilien et mexicain. Plus au Nord, en Louisiane, l'accordéon se jazzifie avec Amédée Ardoin et surtout Clifton Chénier, le créateur du Zydeco (mélange de jazz, de cajun et, de boogie-woogie). En France, l'accordéon fera danser les villes et les bourgs dans les bals musettes jusque dans les années soixante.

Entre 1835 et 1890, l'accordéon s'enrichit d'un second clavier composé de deux à huit boutons. Le premier clavier voit son nombre de « touches » et « demi-touches »

(tons et demi-tons) augmenter jusqu'à quarante, sur deux rangées. A la fin du XIX^e siècle, certains modèles comportaient plus de trois cents touches réparties sur trois claviers différents. Parallèlement, le système « tirer-pousser » est remplacé par un système unisonore, ce qui permit à l'accordéon de prendre pleinement son essor.

Par la suite, de nombreux perfectionnements concernant l'accordage, la registration, la recherche d'une qualité sonore et surtout le système « chromatique » lui permirent de s'ouvrir à la musique clas-



Accordéon de concert (en haut à gauche), pièce unique créée pour Médard Ferrero en 1930. Accordéon Busson, 1845 (ci-dessus). (Collection Marcel Azzola)

sique. Le répertoire fut d'abord constitué essentiellement par des transcriptions : Bach, Verdi, Puccini, Grieg...

Puis, très vite, il se développa un répertoire original pour l'accordéon; il poursuit aujourd'hui son évolution. Parallèlement à l'accordéon, de nombreuses tentatives ont donné naissance à des modèles du type : chromo armonica, piano accordéon, accordéon symphonique, harmonéon... Tous ces essais ont contribué à faire aujourd'hui de cet instrument un instrument de concert à part entière.

■ A lire

- *Histoire de l'accordéon*, de Didier Roussin et François Billard, éditions Climat.
- *L'accordéon*, de Pierre Monichon, éditions Payot. Lausanne.
- *L'accordéon, instrument du 20^e siècle*, de Pierre Gervasoni, éd. Mazo.

■ Festivals

- Année de l'accordéon à Chambéry (voir article ci-contre).
- Rencontres européennes de l'accordéon à Chartres 4-5-6 juin 1993.
- Festival des nuits de Nacre à Tulle : 11 au 18 septembre 1993.
- Festival de l'Hautil à Andresy, Chanteloup-les-Vignes, Conflans-Sainte-Honorine : 5 au 20 mars 1994.

L'institut André Thépaz : UNE GRANDE FAMILLE

**Son but : promouvoir l'accordéon, le faire aimer,
le faire connaître par la qualité de l'enseignement
et par ses manifestations.**

En 1936, André Thépaz entre au conservatoire pour apprendre la musique, mais parce qu'il joue de l'accordéon, il est indésirable. Cela ne l'empêchera pas de faire une carrière de musicien professionnel comme bandonéon - accordéon - percussion dans les formations de tango, de jazz et de musique de chambre (avec Maître Roussel, violoniste-concertiste). En 1947, il débute le professorat d'accordéon. En 1952, il fonde le Club des accordéonistes savoyards en collaboration avec Marcel Delteil. Cette association se transforme en 1971, pour devenir l'association des accordéonistes de Chambéry et du Sud-Est puis, en 1989, l'Institut André Thépaz.

Médaillé de Jeunesse et Sports en 1975, ce pédagogue, reconnu par tous les musiciens de renom, français et étrangers, est le précurseur de la méthode « Accordéon, instrument à vent », qu'il défend avec beaucoup de rigueur et un succès certain.

Le travail - Les cours

Chaque élève de l'Institut prend un cours par semaine, ou plus, suivant les besoins de chacun. Un cursus adapté permet à l'élève d'aborder les différents styles. Cet élève pourra par la suite choisir sa voie, le point commun étant l'accordéon instrument à vent. Les élèves se regroupent une fois par semaine pour faire de la musique d'ensemble, dirigés par un professeur bénévole. La musique d'ensemble permet d'acquérir un excellent sens rythmique et une écoute de l'autre.

Les moyens

a) Suivant le désir de l'élève ou la recommandation du professeur, des salles de cours, de répétitions ainsi que des cabines individuelles insonorisées, sont mises à leur disposition. Ils se trouvent ainsi sous constante surveillance.

b) Les cours sont dispensés par de jeunes professeurs dont la culture musicale est complète (formation musicale, classe d'écriture, analyse et histoire de la musique). Leur niveau instrumental doit sans cesse progresser par un travail constant et régulier.

Les élèves peuvent profiter de cette qualité et de l'expérience de M. Thépaz pour préparer les concours internationaux (Trophée mondial, Coupe mondiale...) ainsi que les diplômes d'accordéon.

La notoriété de l'Institut André Thépaz amène des étudiants de toute la France.

c) Le fonctionnement de l'Institut, basé sur le bénévolat, permet un autofinancement à 95 %. Il faut, à ce niveau, remercier les parents d'élèves qui supportent le coût d'un enseignement de grande qualité.

Le dynamisme

Une motivation de travail est créée par le nombre important de manifestations et de concerts.

Avec la Fédération Musicale de Savoie, l'association participe à l'année 93 de l'accordéon :

- Les journées de l'accordéon les 17 et 18 avril.



André Thépaz, avec à ses côtés Mady Desimoulié, Jacqueline Frangiamone.

- La semaine de l'accordéon du 13 au 20 mai à Chambéry 3 concerts et l'exposition d'accordéons de Jeannot Perret (400 instruments).

- Une journée instrument à vent avec l'école de musique du canton de La Ravoire.

- Un stage d'accordéon du 30 août au 5 septembre.

- En octobre, réception et série de concerts avec le Trio Sinioritta de Moscou.

- Une création pour orchestre d'harmonie et trio d'accordéons commandée par la Fédération Musicale de Savoie.

- De nombreux concerts dans le département avec les associations affiliées à la Confédération Musicale de France.



TRIO ASTRIA : trois accordéons pour le plaisir

Mady Dessimoulie, Jacqueline Frangiamone et Philippe Fournier se perfectionnent instrumentalement dans la classe de M. André Thépez. Ils reçoivent une formation théorique complète au conservatoire de musique de Chambéry.

Depuis leur premier concert en 1988, leur renommée ne fait que s'étendre. Ils obtiennent en 1989 le premier prix au Grand Prix International à Mutzig, en 1990 ils sont lauréats du concours international de musique de chambre à Stresa en Italie. Ils ont participé depuis à de nombreux festivals (avec, entre autres, Marcel Azzola) et enregistré un titre avec Maurice Larcange.

Dernièrement, ils ont obtenu le premier prix à l'unanimité avec félicitations du jury et coupe de la Fédération Musicale de Savoie dans la catégorie honneur au concours de l'Union Fédérale Française de l'Accordéon (UFFA).

Jouer, servir et représenter l'accordéon

« Notre répertoire varié tente de montrer toutes les facettes de l'accordéon. Aussi, seul un travail régulier et passionné peut nous emmener vers notre but.

Le concert est, pour nous, le meilleur moyen de montrer l'accordéon dans son ensemble. C'est pourquoi nous n'hésitons pas à jouer le plus possible, quelles que soient les conditions, les remarques et l'étonnement du public nous confortant dans cette voie. »

ORGANOLOGIE

– *Qui est Philippe Imbert ?*

André Thépez : Philippe Imbert est président de l'association. C'est aussi un homme qui fait des recherches. Il travaille d'après la technique « accordéon instrument à vent » et l'adapte à son système d'accordage.

– *Pourquoi cette passion pour l'accordéon ?*

Philippe Imbert : Je ne sais pas vraiment, car au départ je ne suis pas accordéoniste. C'est une lubie qui m'a prise quand j'avais 16 ans. J'ai alors quitté le lycée et je suis entré dans une entreprise qui fabrique des accordéons. C'est ainsi que j'ai commencé à apprendre mon métier. Plus tard, j'ai rencontré M. André Thépez.

– *Y a-t-il de grandes différences dans la fabrication ?*

Philippe Imbert : Je pars de l'idée que pour l'instrument de concert contrairement à l'instrument de variété où nous avons déjà eu de très bons résultats, beaucoup de progrès sont à accomplir. La différence entre la fabrication russe et européenne se situe dans la manière de penser. Pour simplifier, l'instrument russe serait issu du bandonéon tandis que l'instrument européen viendrait de la variété. En Europe, on a voulu mettre un accordéon de concert dans un accordéon traditionnel, alors que les russes ont pensé l'accordéon de concert à part entière.

En bref, l'aventure de l'accordéon commence juste.

Je travaille avec l'Institut A. Thépez depuis 5 ans dont j'accorde les instruments et assure l'entretien. Avec M. Thépez, nous faisons beaucoup de recherches, ce qui me permet d'être sans cesse en évolution. Travaillant dans les mêmes locaux et ayant la même manière de concevoir l'instrument (accordéon, instrument à vent), nos rapports n'en sont que plus étroits.

Des musiciens du monde entier viennent faire accorder leurs instruments par mes soins :

Friedrich Lips : Russie; Mogens Ellegaard : Danemark; Gaer Drungsvoll : Norvège; James Crabb : Écosse; Peter Soave : USA; Alexander Chmykof : Russie; Angel Luis Castaño : Espagne; Max Bonnay : France; Frédéric Guérouet : France; Trio Astria : France; Christine Rossi : France.

Aujourd'hui, il y a une nette évolution dans la manière de jouer. Les instruments n'en sont donc que plus sollicités et il faut constamment évoluer pour pouvoir satisfaire ces musiciens qui sont de plus en plus exigeants avec eux-mêmes et avec leurs accordéons.

C'est le cas du Trio Astria avec lequel j'ai la chance de faire des recherches. Nous formons actuellement une réelle équipe dont la philosophie est d'aller sans cesse de l'avant.

ANDRÉ THÉPAZ :

« Je suis un autodidacte réparé par un maître violoniste » : un homme heureux

Après 50 ans de travail, je suis content du travail qui a été accompli dans cette école et de celui que font aujourd'hui mes anciens élèves dans leurs propres écoles. André Thépez peut être assuré de la réussite de son action, car l'Institut, qui a formé un nombre considérable de musiciens et professeurs, permet aussi la diffusion de toutes les musiques, quelles soient :

– Époque baroque, classique, romantique et contemporaine.

– Folklore russe et compositions originales pour accordéon.

– La musique scandinave.

– La musique française de fête dite « musette » car c'est là que sont les racines de l'accordéon que l'on ne peut oublier.

■ **L'Institut André Thépez**

Celino Bratti

L'ACCORDEON: QUO VADIS ?

Villeurbannais d'adoption – ses parents s'installent dans cette ville dès 1930 – Célino Bratti est né en 1928 à Clairoux dans l'Oise. Pour ne pas rompre avec la tradition familiale – il est fils et petit-fils d'accordéonistes et artisan-fabricant d'accordéons –, il commence très jeune l'étude de l'accordéon dans un environnement des plus favorable. Une fidélité jamais démentie à l'accordéon fait de lui aujourd'hui l'un des fervents défenseurs de cet instrument qui acquiert tout juste ses lettres de noblesse.



– *Votre vocation c'est l'accordéon !*

Celino Bratti - Oui. Je suis né au milieu d'accordéons. J'ai commencé l'étude de l'accordéon à 6 ans, et mon frère Cafiero, de 7 ans mon aîné, à 4 ans ! En 1937, j'ai commencé l'étude du piano. En 1946, je fais mon entrée dans le métier. Et une année plus tard, je dirigeais ma première formation au Palais d'Hiver de Lyon. Puis, j'ai découvert le bandonéon qui m'a immédiatement passionné, dont j'ai étudié toutes les facettes, et qui m'a amené à créer un quintette de tango dans les années cinquante. Avec ce quintette j'ai beaucoup tourné et fait de nombreuses émissions de radio, et j'ai aussi enregistré mon premier disque chez Tepapaz. En 1961, l'Opéra de Lyon a fait appel à moi pour interpréter la partie d'accordéon dans *Wozzeck*, d'Alban Berg. C'était une première. Le retentissement fut important, car cet événement permettait de prouver aux détracteurs de l'époque qu'un accordéoniste est un musicien à part entière. Je fus

d'ailleurs appelé par la suite, toujours par l'Opéra de Lyon, pour jouer d'autres œuvres, tant à l'accordéon qu'au bandonéon.

Et depuis une vingtaine d'années, je me consacre à l'enseignement, qui a toujours été une passion, et à l'écriture.

– *Comment se porte l'enseignement de l'accordéon ?*

Celino Bratti - Nous avons de très bonnes écoles d'accordéon – comme celle entre autres de M. Thépaz à Chambéry ou celle de Jacques Mornet au Thors dans le Vaucluse, qui fonctionnent bien et forment d'excellents accordéonistes. Elles ont cependant beaucoup de difficultés dès qu'il s'agit de diffuser l'accordéon. Les concerts attirent trop peu de monde. Dernièrement par exemple, Frédéric Deschamps, qui a remporté les trois grands concours internationaux, a donné un concert à Vénissieux : une cinquantaine de personnes à peine sont venues

l'entendre et beaucoup étaient des élèves de l'école de Vénissieux. Au programme quelques œuvres contemporaines ont certes ébloui par la technique mais n'ont pas réussi à charmer tout le public.

Par conséquent les gens qui souhaitent suivre ce cursus vont au devant d'un certain nombre de difficultés. Car l'accordéon de concert aura du mal à sortir de ce milieu fermé de même que je ne crois pas qu'il puisse un jour intégrer les orchestres symphoniques. Il ne restera que la carrière de concertiste, mais quand on voit ce que cela représente pour un pianiste ou un violoniste, je vous laisse imaginer les difficultés d'un accordéoniste.

– *Ce phénomène vous semble-t-il inquiétant ?*

Celino Bratti - Dans les concours internationaux, la France arrivait toujours en quatrième ou cinquième position derrière les pays de l'Est qui raffalaient les premiers prix. Depuis quelques années nous

sommes souvent en tête et il faut s'en réjouir. L'accordéon de concert a de l'avenir. Mais son répertoire contemporain, par trop élitiste, l'enferme dans un ghetto et il finit par effrayer les amateurs. Il ne faut pas se cacher qu'en rompant avec son origine populaire l'accordéon s'aventure sur un terrain qui n'intéressera que les initiés.

- Pourtant l'accordéon est l'instrument populaire par excellence

Celino Bratti - Il ne l'est plus aujourd'hui. Au niveau des écoles comme au niveau des concours, on note une baisse d'effectifs. Il n'y a plus autant d'élèves que par le passé. Pour preuve, le concours Lyon-Villeurbanne, dont c'était la 27^e édition cette année : ce concours, qui amenait cinq à six cents participants en un week-end depuis cinq ans n'en compte plus qu'environ deux cents. C'est bien le signe que la popularité de l'instrument est en baisse.

- L'accordéon est donc en crise

Celino Bratti - A mon sens, oui. Le déclin de l'accordéon a commencé il y a une dizaine d'années. Les jeunes générations ont perdu tout contact avec l'accordéon. Les élèves de sept à huit ans sont de moins en moins nombreux, et les conservatoires n'ont de débouchés que pour l'accordéon de concert. En fait, la situation de l'accordéon est paradoxale car c'est au moment où il commence à être reconnu par le milieu musical, et entre dans les conservatoires, que la pratique et la diffusion - donc la popularité - déclinent. Ce phénomène est visible à qui veut bien le voir. Le marché de l'accordéon en témoigne également. Le jour où je verrai des accordéons plein les magasins, alors là je parlerai du renouveau de l'accordéon.

- Certains accordéonistes semblent pourtant apporter un second souffle !

Celino Bratti - C'est vrai. Certaines formations font parler d'elles. C'est le cas du trio Astria qui réussit à étonner le public grâce à un réper-

toire varié. Ils sont la démonstration qu'il y a un bon accordéon qui peut être populaire. Les Péguri, Muréna, Viseur, Ferrero, Astier, Rossi, Azzola, Roussel, Baselli, Thomain, Colin, Lassagne, Romaneli, Galliano (mon énumération n'est pas exhaustive) donnent ou ont donné l'image d'un instrument aux multiples facettes autres que « commerciales ». - Oui l'accordéon devrait redevenir populaire, parce qu'il est plein de ressources et peut servir de nombreux styles de musique : jazz, musique sud-américaine, classique. L'accordéon a considérablement évolué ces dernières années. Mais peut-être faudrait-il aussi que les institutions en charge de promouvoir l'accordéon se mettent d'accord pour que cesse de régner cet esprit de clan qui les a toujours caractérisées...

- Quelles sont les associations représentant actuellement l'accordéon ?

Celino Bratti - Sur le plan mondial, on compte deux associations concurrentes : la CIA (Confédération internationale de l'accordéon) qui gère la coupe mondiale et la CMA (Confédération mondiale de l'accordéon) qui gère de son côté le trophée mondial. En France, trois associations sont regroupées dans une même confédération : l'Accordéon Club de France, l'Association des professeurs Honner et l'UNAF (l'union nationale des accordéonistes de France). Pendant des années ces associations se sont amicalement détestées. Des inconditionnels d'une marque à ceux qui s'érigent en gourou, les oppositions et les conflits possibles sont nombreux. Et même si aujourd'hui leurs relations sont meilleures il en reste des traces. Une quatrième vient de voir le jour : l'UFFA (l'Union Fédérale Française de l'Accordéon) : président : M. André Thépaz, directeur technique : M. Jacques Mornet, vice-présidents : M. Mornet et moi-même.

- Quelle est la situation de l'accordéon à l'étranger ?

Celino Bratti - J'ai reçu dernièrement une lettre du Canada qui décrivait la même situation. Je ne suis pas au

fait de ce qui se passe à l'étranger mais je suppose que mis à part les pays de l'Est voire les pays nordiques - pour lesquels l'accordéon a tout de suite été un instrument à part entière, et qui est enseigné depuis des années dans les conservatoires - la situation est sensiblement la même.

- Que pensez-vous de l'évolution du répertoire ?

Celino Bratti - Le répertoire de concert évolue assez bien. Mais cette musique assez difficile ne favorise pas toujours la popularité de l'instrument. En fait, les compositeurs sont dans une recherche de création contemporaine et je ne pense pas que ce mouvement va changer.

- Vous écrivez pour l'accordéon traditionnel

Celino Bratti - Oui, j'écris des œuvres originales pour l'instrument traditionnel car le répertoire traditionnel est resté stéréotypé pendant de nombreuses années. J'ai essayé de sortir des schémas éculés qui ont trop longtemps enfermé l'accordéon. Aujourd'hui, je suis heureux de voir que mon répertoire arrive à entrer dans les circuits de l'accordéon. Mes compositions sont éditées en France, en Suisse, et en Italie. Elles sont imposées dans les concours ACF, APH, UNAF, CMF, UFFA, et jouées dans de nombreux pays y compris le Japon.

- Quels sont vos espoirs ?

Celino Bratti - Techniquement et qualitativement nous avons beaucoup progressé et nous progresserons encore. De jeunes virtuoses viendront enrichir la scène de l'accordéon; car même si nous sommes dans le creux de la vague, je ne pense plus que l'on puisse mettre l'accordéon à l'écart car il a atteint un niveau que personne ne conteste. Quant à la popularité de l'accordéon je me pose des questions : je ne vois pas encore le bout du tunnel.

Propos recueillis par Lawrence Solnais et Philippe Brugeilles.

Marcel Azzola

L'ACCORDEON-PASSION

Connu avant tout pour ses nombreux accompagnements de variété – de Brel à Montand, en passant par Gréco et Barbara –, Marcel Azzola est un accordéoniste complet qu'aucune musique ne laisse indifférent. Toujours à promener son accordéon sur tous les chemins, du bal au concerto en passant par le jazz, il a toujours relevé les défis les plus fous pour le sortir de son ghetto.

Il est à présent toujours au cœur de l'aventure accordéonesque. Comme il le dit lui-même : « Tout est à faire demain ! »



– Comment avez-vous appris l'accordéon ?

Marcel Azzola - Je viens d'un milieu populaire. Mon père, immigré italien, maçon de son état, et qui avait joué de la mandoline dans sa jeunesse a voulu que ses enfants fassent de la musique. Avant de choisir l'accordéon, j'ai commencé avec mes deux sœurs aînées l'étude du violon et l'indispensable solfège, bien précieux ensuite pour l'accordéon. Très tôt, j'ai commencé le métier avec de très bons musiciens de disciplines différentes issus des conservatoires. On jouait surtout dans les grandes brasseries qui, à l'époque à Paris, avaient toutes ou presque un orchestre attitré. C'est ainsi que très tôt j'ai pu jouer la musique du grand répertoire. C'était déjà une sorte d'issue à ce

monde de l'accordéon qui risquait d'être plutôt stérile. Dans les guinguettes on apprend peut-être un aspect du métier et le goût du public, mais pas forcément à manier son instrument pour en faire de la musique!

– L'accordéoniste est aujourd'hui un musicien à part entière

Marcel Azzola - L'idée commence tout juste à prendre forme. Jusqu'alors c'était un lourd fardeau que de porter son accordéon, comme le disait le Larousse au début du siècle : « instrument totalement impropre à faire de la musique et ne pouvant se marier avec aucun autre ». La définition d'aujourd'hui, plus nuancée que la première, n'en reste pas moins peu dithyrambique!

Je crois qu'il y a un réel manque d'information sur l'accordéon. Instrument de salon au départ, on l'a destiné au début de ce siècle au bal et à la fête. Même s'il y a eu de bons interprètes comme Narcisse Decornoy ou Galliardi qui jouaient déjà des airs d'opéra ou des morceaux de virtuosité, ce n'était pas suffisant pour convaincre que les accordéonistes étaient des musiciens. Cela n'en valorise que mieux des actions comme celles de MM. Ferrero, Mendel, Marceau, Deprince, Peguri et Etienne Lorin dont les écoles ont formé de grands accordéonistes. Plus récemment, André Thépaz à Chambéry, Tony Fallone à Dijon, Jacques Mornet au Thors, Céline Bratti à Lyon et Albaynac à Saint-Étienne qui, depuis quelques décennies, travaillent et consacrent leur vie

à la reconnaissance de l'instrument.

Combien de temps aura-t-il fallu pour faire entrer l'accordéon dans les conservatoires.

Marcel Azzola - Faire reconnaître cet instrument par la Direction de la musique au ministère de la Culture, avec la création en 1987, du Diplôme d'État, et en 1988 du Diplôme d'Aptitude, a été capital. Je considère que l'accordéon n'est pas encore reconnu d'une manière suffisamment officielle, même s'il y a de très bonnes classes. Il y a encore beaucoup à faire pour que cet instrument obtienne la considération qu'il mérite auprès des hautes instances musicales. Mais commençons par mettre un terme aux querelles de systèmes. Il y en a en effet une multitude de modèles différents. Récemment, ont été organisés des séminaires avec des concertistes internationaux : à Ikaalinen en Finlande, à Castelfilardo en Italie, et prochainement à Toronto au Canada. Ces séminaires ont pour but de définir le système idéal pour le concert et de déterminer les caractéristiques de modèles pour enfants.

- Après la parution du livre Histoire de l'accordéon de Didier Roussin et François Billard beaucoup de journaux ont titré sur le renouveau de cet instrument. On parle de gain véritable, qu'en pensez-vous ?

Marcel Azzola - Il est vrai qu'on exploite volontiers les différentes sonorités de l'accordéon, théâtre, films, publicités et actuellement une profusion de compilations résolument tournées vers le passé ! nostalgie ? peut-être, mais il faut admettre que popularité rime avec commercial. Cela rend d'autant plus difficile l'accès à l'accordéon de concert. C'est vrai, mais heureusement l'évolution se poursuit, la jeune génération de concertistes est brillante, son rayonnement dépasse nos frontières et rejoint M. Ellegaard (Danemark), M. Rantanen (Finlande), H. Noth (Suisse), F. Lips et W. Semionov (Russie), J. Maceroillo (Canada). J'ai tou-

jours contribué à ce qu'on reconnaisse cet instrument et tous les jeunes musiciens qui le subliment comme Frédéric Guerouet, Max et Christiane Bonnay, Myriam Bonnin, Jean-Luc Manca, Casilda Rodriguez, Philippe Borececk, Jean-Marc Marroni.

Grâce aux compositeurs et à une littérature originale qui se développe depuis une trentaine d'années, l'intérêt d'un nouveau public devrait se manifester et enfin honorer les salles de concerts !

Le CD que nous préparons avec Lina Bossatti, pianiste, est composé de pièces spécialement écrites pour le duo par Martial Solal, Hubert Rostaing, un inédit avec Jean Wiener, J.-P. Chalet, P. Caratini, M. Fosset et... une adaptation originale de la *Rhapsody in Blue* de G. Gershwin.

- Comment médiatiser l'accordéon ?

Marcel Azzola - J'étais récemment, avec Lina Bossatti, sur le plateau de l'émission de Michel Field, « Le Cercle de Minuit », avec d'autres accordéonistes, Yvette Horner, Marc Peronne, Richard Galliano, les Garçons Bouchers, Cheb Khaled, Jean Pacalet, Jo Privat et Raoul Barboza. Il y avait là un panachage accordéonesque assez sympathique, une accroche au public intéressante. Ces mélanges ne peuvent pas uniquement voisiner avec les propos du bal musette !

L'ennui avec cet instrument c'est qu'il veut être partout. Devant ce problème, il faut répartir les tâches, et surtout que chacun prenne une direction. Richard Galliano, par exemple, l'a bien compris en choisissant le jazz il y a quelques années. Marc Peronne, lui, a choisi le folklore, et dans un tout autre genre Astor Piazzola lui aussi a apporté, avec son bandonéon, non seulement son talent, son expérience, sa musique, mais aussi l'espoir : il est entré dans les sphères musicales les plus hermétiques. On a dit avec lui : le bandonéon c'est de la musique ! Il a fait un travail formidable : Merci Astor ! Pour le bandonéon également Juan-José Mossalini qui, au Conservatoire de Genève, pratique lui aussi un enseignement remarquable.

- Vous êtes passé par tous les styles...

Marcel Azzola - J'avoue que j'ai du plaisir à assumer ce mélange musical dans lequel j'évolue. Mais se retrouver dans la peau d'un concertiste ou dans celle d'un musicien de jazz ou encore d'un accordéoniste de variété n'est pas facile. J'ai arrêté l'orchestre de danse, l'enseignement, l'accompagnement de variété, et je vis toujours de nouvelles aventures. C'est une chance, mais aussi un choix très difficile à assumer jusqu'au bout. Il y a plus de vingt ans, Jean Lutèce, compositeur de Septuors pour l'Opéra, et qui avait écrit un concerto pour accordéon et orchestre, m'avait proposé de le créer à Paris avec l'orchestre de la société du Conservatoire, sous la direction à l'époque de Georges Prêtre, suivi par une tournée mondiale qui passait par Londres, New York, Tokyo. Un projet de grande envergure ! Je me suis mis à travailler cette pièce sérieusement mais je n'ai pas cru suffisamment que cela pouvait aboutir et déboucher sur une autre existence. Même si j'avais déjà travaillé avec de grands orchestres pour des musiques de films, sous la direction de chefs comme Michel Legrand, ou Georges Delerue, on ne passe pas aussi aisément du studio au concerto, et je reconnais que j'ai eu des craintes. Il fallait que je transforme complètement mon mode de vie, que j'abandonne le studio, la variété, l'orchestre que je faisais tourner à l'époque, et ce pour me consacrer à un morceau qui durait une demi-heure, mais qui me demandait au moins un an de travail intense. C'était pour moi quelque chose de redoutable. A regret, j'ai renoncé à ce projet. Aujourd'hui, je suis sur le point d'accepter un pari semblable, malgré une vie toujours aussi remplie. Mais c'est un secret.

- On vous classe souvent parmi les accordéonistes sérieux.

Marcel Azzola - C'est vrai que, comme je viens de vous le dire, je travaille avec des compositeurs. Je suis en fait dans une situation où je joue le rôle de catalyseur. Je réponds toujours présent pour par-

ticiper aux jurys des concours officiels, sur la scène. avec Lina Bossatti, je m'efforce de jouer des choses intéressantes et nouvelles. Je considère que mon rôle est avant tout de tendre la main en disant « oui, on peut aller dans cette direction-là », et alors je joue un peu de jazz, un peu de musique contemporaine... en essayant de faire de mon mieux pour apporter ma pierre. Je fais parfois des concerts avec Stéphane Grapelli, qui m'a aussi fait jouer avec Yehudi Menuhin. Je joue également avec le trio gitan de Christian Escoudé, avec notre trio Patrice Caralini, Marc Fosset; et aussi avec notre quartet jazz Il nuovo Quartetto, que Richard Galliano et moi-même avons formé avec deux Italiens, et avec lequel nous nous produisons aussi bien dans les clubs de jazz que dans les grandes salles d'Italie. Je joue beaucoup dans ce milieu pour d'autres prestations qui ne sont pas forcément médiatisées. Aujourd'hui, l'accordéon fait bon ménage avec le jazz. Nos pionniers Tony Murena et Gus Viseur avaient déjà ouvert la voie. Richard Galliano, Varisse, Bolognesi sont les grands accordéonistes du jazz. C'était autrefois un terrain interdit! L'accordéon, c'était guinguettes et bals musettes; ces cloisonnements nous ont fait du tort. Et pourtant ce n'était pas les musiciens de jazz qui faisaient barrage, bien au contraire. Combien de fois j'ai eu la chance d'être invité à jouer au club Saint-Germain par Martial Solal, Roger Paraboschi. Raymond Le Sénéchal, Georges Arvanitas, Hubert Rostaing, Maurice Meunier, René Urtregger et bien d'autres!

Le jazz est un milieu où l'accordéon a trouvé sa place, ce qui en soi est rassurant pour son avenir.

- Pensez-vous qu'aujourd'hui il est facile pour les jeunes accordéonistes de faire carrière?

Marcel Azzola - Je pense que la fusion avec d'autres instruments et

d'autres musiques, qui se faisait peu autrefois, est de plus en plus souhaitée. C'est un peu ce qui caractérise ma carrière : s'intéresser à tout et s'informer le plus possible! Quand on se retrouve en studio d'enregistrement avec un orchestre et qu'on vous demande de jouer certaines couleurs musicales que l'on ne connaît pas toujours, comme par exemple le style cajun, canadien, brésilien voire yougoslave, il n'est plus possible de reculer. Il faut sans cesse s'adapter, rester curieux, se surpasser, c'est difficile mais passionnant.

- Êtes-vous proche de tous ces jeunes?

Marcel Azzola - Je suis toujours disponible pour eux. J'ai d'ailleurs édité - à compte d'auteur -, la thèse d'un de mes élèves à l'ENM d'Orsay, Pierre Gervasoni, *L'accordéon, instrument du XX^e siècle*. Pierre Gervasoni est musicologue, diplômé de l'Université de Paris IV et du CNSM de Paris; il est par ailleurs critique de musique contemporaine sur France Musique et critique dans Diapason. Pierre Gervasoni est précieux pour tous les accordéonistes. Il a réuni toutes les partitions pour l'accordéon et possède toute la littérature qui existe dans le monde sur cet instrument. Ce livre avec ses nombreuses références musicales et analyses de séquences a servi à tous nos jeunes concertistes qui espéraient devenir professeur et se préparaient aux diplômes décernés par la direction de la Musique.

Je voudrais être mécène et pouvoir offrir des concerts, une scène et un public si possible, à tous ceux qui le méritent. On ne manque pas de talents pour prendre les relais. Mais les jeunes concertistes se découragent. Ils ne peuvent se produire que trop rarement en concerts et sont tenus de donner des cours, ce qui leur est certes très bénéfique, mais les empêche sou-

vent de se consacrer entièrement à leur carrière de soliste. Il y a moyen de faire beaucoup de choses. Ce qui est essentiel c'est que la qualité et les bonnes volontés ne manquent pas. Et j'ai toujours de nombreux contacts avec tous ces jeunes, pour lesquels je m'efforce d'être un relais avec le milieu musical... A chaque fois que j'en ai l'occasion, je ne manque pas de les recommander. Et en général, cela se passe bien, les gens sont contents, et moi aussi par la même occasion. C'est presque un travail de bénédictin. Tout est à faire demain. Partout où je vais, je m'efforce d'apporter l'espoir!

- Quels sont vos projets?

Marcel Azzola - Je viens de faire un disque avec le guitariste Jean Bonal. Je vais en enregistrer un autre en trio avec Jean-Pierre Baraglioli, saxophoniste à la Garde Républicaine, et Frédéric Sylvestre, guitariste, avec des pièces à tendance jazz. Mais en ce moment je travaille particulièrement le CD avec Lina Bossatti, et nous ferons une tournée d'un mois en Allemagne au mois de juin. J'ai aussi beaucoup de projets de concerts à l'étranger avec d'autres musiciens.

- Quel regard portez-vous sur votre carrière?

Marcel Azzola - Je me souviens d'une émission de Radio « Du bouge au Conservatoire » que nous avons faite dans les années 50, d'après le livre de Louis Péguri et Jean Mag. Il y avait là Ferrero, Marceau, Deprince, Peguri, les mousquetaires d'une certaine génération et aussi Pierre Mac Orlan et Francis Carco, poètes et romanciers célèbres. Cette émission a ensuite été prolongée par l'émission de télévision « Le Monde de l'Accordéon » dont nous étions avec Joss Baselli, André Astier et Joe Rossi, de l'Académie de Paris, les conseillers musicaux. Mon parcours à l'image de cette grande boucle. Ma vie pleine d'aventures, de voyages, aussi éprouvante qu'elle ait été, je suis prêt à la recommencer!

■ **Précision** : dans le journal n° 444, interview Maurice André, la photographie M. André en compagnie de Ph. Langlet reproduite p. 10 est de Alain-Marie Nozay.

Coquille, dans l'article concernant l'Improvisation selon Jean Guillou, p. 21, il fallait lire 2, 3 voix et non 293 voix.

*Propos recueillis
par Laurence Sohnaïs
et Philippe Brugeilles*

Éditions C.M.F. DIFFUSION

œuvres éditées pour les sociétés musicales et préparées par Désiré Dondeyne

Pour Orchestres d'Harmonie

- Ouverture en Fa Majeur (1793) MEHUL
- Symphonie en UT (1975) (un seul mouvement) CATEL
- Marche Lugubre (1790) GOSSEC
- Symphonie Militaire (1794) (un seul mouvement) CATEL
- Musique pour célébrer la Mémoire des Grands Hommes (1799) (Quatre mouvements) REICHA

RESTAURATION

- 3^e Suite (marche, menuet, pas redoublé, valse) BLASIUS
- 2^e Suite BLASIUS
(marche d'Henry IV, polonaise, pas redoublé, valse)

Nouveautés

ORCHESTRES D'HARMONIE

- Marche militaire en Fa majeur et pas redoublé GEBAUER
(arrangement D. Dondeyne)
- Marche et pas redoublé n° 3 R. F. GEBAUER
(thème de la flûte enchantée, arrangement D. Dondeyne)
- Marche funèbre Adolphe ADAM
(composée pour le retour des cendres de Napoléon)
- Les Sablais LAMIRAULT

ORCHESTRES D'HARMONIE ET ACCORDÉON

- Concerto pour accordéon et petit orchestre d'harmonie D. DONDEYNE

Pour Orchestres d'Harmonie et Chœurs mixtes ou Chœurs d'hommes (*)

- La Bataille de Fleurus (1794) (*) CATEL
- Aux Mânes de la Gironde (1795) GOSSEC
- L'Hymne des vingt-deux (1795) (ténor solo) MÉHUL
- L'Hymne du Panthéon (1794) (*) CHÉRUBINI
- Le chant du 14 juillet (1790-1791) (*) GOSSEC
- Chant du Retour de Campo Formio (1797) MÉHUL
(hymne pour la Paix - avec quatre solistes)
- Te Deum (1790) (*) GOSSEC

CHORALES

- Chœurs d'hommes
- Complainte de Mandrin Harmonisation F. ROBERT
- Ave Maria Y. DESPORTES

MORCEAUX POUR ORCHESTRES A PLECTRES

- Speranza perduta DAGOSTO
- Soirée de Printemps DAGOSTO
- Roses Trémières DAGOSTO
- Dame de Cœur DAGOSTO
- Interlude A. MILLION
- le Directeur de théâtre W.-A. MOZART - M. MONTE

Pour mémoire

La Bibliothèque de la Confédération Musicale de France vous propose de nombreux ouvrages – musique instrumentale (toutes disciplines), partitions et matériels pour orchestre d'harmonie, orchestre de fanfare, batterie-fanfare, musique chorale, etc.

La Bibliothèque est régulièrement approvisionnée avec les nouvelles partitions proposées par les éditeurs.

Elle propose également des ouvrages pédagogiques sur la formation musicale, des traités d'orchestration, histoires de la musique... ainsi que de nombreux enregistrements.

Tous ces documents sont consultables sur place, dans les locaux du Centre Culturel Albert-Ehrmann, 103, boulevard Magenta à Paris (10^e).

Les services proposés par la bibliothèque de la Confédération Musicale de France sont gratuits. La Bibliothèque est accessible tous les jours ouvrables de 9 h 30 à 12 h 30 et de 14 h 30 à 17 h 30.

S'adresser à la C.M.F. Téléphone : 48 78 39 42.

Le vibrato naturel aux instruments à vent

Dossier réalisé par Alain Bouhey*

AVERTISSEMENT : Apparu vers 1905, le vibrato aux instruments à vent est un sujet quelque peu épineux dans la musique du XX^e siècle, d'autant plus qu'il obéit à des modes, et que tel vibrato aujourd'hui démodé sera peut-être du goût de demain. Entre le son droit, le vibrato cadencé ou émotionnel, provoqué (inspiré des cordes) ou naturel (spécifique aux vents), il ne s'agit donc pas ici de dire ce qui est bon ou mauvais, mais de chercher à discerner le goût du jour.

Le vibrato aux « vents » est un point sur lequel les musiciens ont beaucoup évolué depuis une trentaine d'années : les uns le produisent toujours artificiellement, ou le suppriment complètement, les autres, qu'ils soient flûtistes, hautboïstes, voire... saxophonistes, pour les bois, trombonistes ou trompettistes pour les cuivres, s'accordent sur la valeur d'une mise en vibration de la colonne d'air dont le résultat peut être particulièrement musical et chantant. Saxophoniste, faisant partie des transfuges tout récemment émigrés du vibrato à la lèvres vers le vibrato naturel, après des années de recherche, il me paraît intéressant d'approfondir le vibrato naturel, mode d'expression « dans le vent! » avec ceux qui le pratiquent depuis longtemps, pour tous ceux qui voudraient y venir sans y être encore parvenus, et cela sans pour autant négliger l'intérêt des autres manières en usage. Voici donc ce que ces musiciens en disent, pour les différentes familles de « vents », où je me permets d'introduire une distinction inhabituelle : celle du toucher « direct » quand il est dans le prolongement de l'embouchure, et « indirect » quand il ne l'est pas.

I. LES BOIS

EMBOUCHURE OUVERTE, TOUCHER DIRECT

LA FLUTE

■ Marcel MOYSE. (Texte communiqué par le flûtiste David Lodéon, Professeur au Conservatoire du XVI^e arrondissement de Paris.) Marcel Moysse, qui enseigna la flûte au CNSM à Paris, parle du vibrato naturel dans *Comment j'ai pu garder ma forme* (1). Il s'y élève contre le travail technique consistant « à cadencer, à une vitesse plus ou moins rapide les poussées d'air d'un son tenu pour imiter le vibrato des cordes » : « Ce pseudo vibrato, écrit-il, cadencé à 3, 4, 5, voire 7 par seconde est indubitablement destiné à troubler, plus, à détruire aveuglément la signification expressive d'une phrase musicale, puisque les notes dont elle est constituée n'ont pas toutes la même (...) importance expressive. »

Marcel Moysse, par contre, porte toute son attention sur la qualité de la colonne d'air qu'il compare à la colonne d'eau s'écoulant doucement d'un tube de caoutchouc, du fait d'une pression « judicieusement

adaptée ». Aussi souple, cette colonne d'air est « prête à vibrer », c'est-à-dire « à développer expressivement » la résonance du beau son qu'elle engendre, ce qui dépend de la qualité des lèvres, jouant pour l'instrumentiste le rôle du caoutchouc pour l'eau. Aussi ajoute-t-il : « Par des exercices spéciaux, assouplissez vos lèvres, disciplinez votre sonorité, jusqu'à ce que, dans les moments de grâce, vous sentiez que votre son commence à faire partie de vous-même (comme une sorte de corde vocale supplémentaire); essayez, insistez et vous sentirez petit à petit vos poumons, votre diaphragme, *stimulés par votre centre émotionnel*, commencer à réagir au gré de vos aspirations musicales et artistiques. (...) Inspirez-vous surtout des chanteurs pour le vibrato. »

■ Philippe BERNOLD. Première flûte solo de l'Opéra de Lyon et premier Grand prix du Concours international Jean-Pierre Rampal, écrit dans « La

* Alain Bouhey est saxophoniste, professeur au CNR de Rennes, à l'École normale de musique de Paris et à l'École municipale de musique de XVI^e arrondissement de Paris.

vibrato



technique d'embouchure » (2) : « Le vibrato est une manifestation naturelle de l'émotion que l'on éprouve lorsqu'on joue une phrase musicale. Pour qu'un vibrato soit satisfaisant, l'auditeur ne doit pas le remarquer : sa présence rend néanmoins chaque note plus intéressante. »

■ Gladys BOUCHET. Flûtiste, professeur au CNR de Rennes : « Le vibrato naturel, dit-elle, n'est pas un vibrato de hauteur ou d'intonation, mais d'intensité jouant sur la pression et la vitesse de l'air. Il nécessite de trouver un bon rapport entre cette dernière qui donne le timbre, et le volume de l'air qui donne la nuance. Le premier travail se fait pendant trois ou quatre ans avec un volume égal (nuance « mf » constante), en accélérant ou ralentissant la vitesse de l'air, ce qui finit en général par entraîner un début d'ondulation, qu'il faut améliorer, arrondir, en supprimant les freins venant notamment de crispations de la gorge (fig. 1), jusqu'à trouver un bon rapport fréquence/amplitude, ce qui suppose d'abord une bonne poussée abdominale et une bonne retenue par la pince des lèvres (fig. 2).

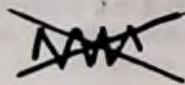


Fig. 1 : Vibrato freiné

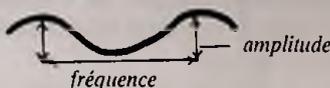


Fig. 2 : Vibrato libéré

Le vibrato ne se produit ni quand la vitesse de l'air est trop petite, ni quand elle est trop grande. Il s'accélère avec elle à l'intérieur de la fourchette située entre ces deux extrêmes, passant par différents types de timbres correspondant à différents esthétiques de son. Mozart est à placer un peu à part avec une amplitude et une fréquence plus serrées (fig. 3 et 4).

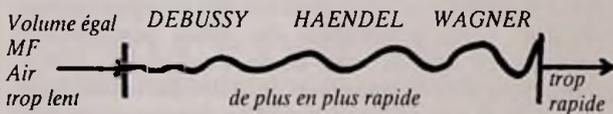


Fig. 3 : Timbres et vibrato dans l'accélération de l'air



Fig. 4 : Vibrato Mozart

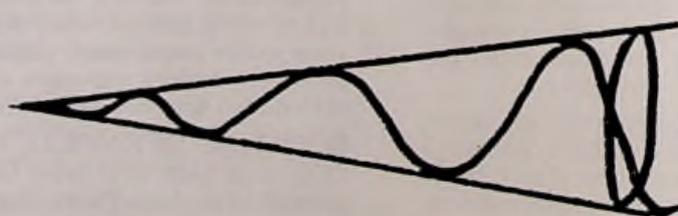
Remarque : La vitesse joue non seulement sur le timbre mais sur la justesse, ce qui nécessite de savoir jouer juste avec ces diverses sonorités en corrigeant d'autres éléments comme l'angle d'attaque de l'air sur le biseau.

Nous travaillons la vitesse de l'air à volume égal (« mf ») dans des exercices sur les harmoniques des notes graves, car la qualité du son varie d'une façon plus prononcée sur les harmoniques que sur les notes réelles :



Nous abordons ensuite le travail sur les nuances, en faisant varier le volume d'air avec l'ouverture de l'orifice buccal : dans le « mf », le vibrato est normal avec un volume moyen et une vitesse moyenne, dans le « ff » avec un volume maximal et une vitesse minimale (souffle d'air chaud, exemple du fleuve : beaucoup d'eau au cours lent), dans le « pp » avec un volume minimal et une vitesse maximale (souffle d'air froid, exemple du torrent : peu d'eau au cours rapide). Dans le crescendo-descrescendo, le vibrato doit s'intégrer harmonieusement dans le changement de nuance (fig. 5). »

Petite ouverture
Air rapide et froid
PP
Torrent



Grande ouverture
Air lent et chaud
FF
Fleuve

Fig. 5 : Vibrato dans le crescendo, augmentation de volume d'air, diminution de vitesse

EMBOUCHURE FERMÉE, TOUCHER DIRECT

ANCHE DOUBLE : LE HAUTOBOIS

■ Patrick CHAYLADE, hautboïste, professeur au CNR de Rennes : « Dans les années 50-60, dit-il, certains hautboïstes mélangeaient mâchoire et colonne d'air dans leur pratique du vibrato, maintenant, nous employons tous le vibrato naturel. Personnellement, je fais travailler son acquisition en deux temps : le premier consiste à forger et à stabiliser la colonne d'air en envoyant le souffle sous pression avec une sangle abdominale tendue. Pour cela, nous jouons des sons filés et des arpèges du bas vers le haut, ce qui augmente progressivement la pression, l'aigu en nécessitant plus que le grave. »

Le deuxième temps est celui du vibrato naturel : ou bien celui-ci se produit de lui-même à force de travailler la colonne d'air, ou bien l'instrumentiste le provoque par des sons droits qu'il serre, sans aucune action de la bouche ou de la gorge. Peu à peu, il trouve une certaine vitesse de vibration en communion avec son rythme cardiaque, et dépendant de chaque individu. Le vibrato est plus ou moins large ou serré, mais doit toujours embellir le son, c'est un plus à la colonne d'air.

Les musiques baroques mélangent non vibrato et vibrato, ce qui suppose un contrôle de la tête pouvant arrêter le vibrato naturel à volonté. Cela donne de très jolis effets de sonorité. Dans la musique moderne, l'utilisation du vibrato est plus artificielle parce qu'exagérée en vue d'effets spéciaux. »

■ André BERTHEAS. André Bertheas joue hautbois et cor anglais à l'Orchestre de la Garde Républicaine, il enseigne dans les Conservatoires d'arrondissement de Paris : « La première condition du vibrato naturel, dit-il, se trouve dans la liberté de la colonne d'air, à rechercher dans un travail d'assouplissement du diaphragme. Pour cela, il faut éviter d'avoir un jeu tendu en permanence, et trouver un enchaînement tension/relaxation basé sur la structure du morceau écrit : la tension réside dans le temps fort assimilable à un lancer, la relaxation dans le temps faible ou retour. On obtient ainsi un jeu de lancer/retour, de Yin et de Yang, un balancement continu équilibré, alors que la tension permanente engendrerait un son dur, bloqué, sans vibrato naturel, et le relâchement permanent une perte de justesse et un effacement musical. »

Ce travail doit s'accompagner d'une recherche de résonance sonore, de son qui résonne plus qu'il ne sonne. En lui laissant cette résonance plutôt que de la tenir, la sonorité sera libre, avec un maximum d'harmoniques. Sa richesse permettra alors de trouver l'aigu dans les harmoniques du grave, et de pas-

ser de l'un à l'autre avec une aisance de jeu accrue, en toute facilité de legato et en toute *beauté*. Il s'agit donc de trouver le vibrato naturel sans essayer de le provoquer artificiellement, mais par cette recherche de résonance sonore à travers la souple diaphragmatique. »

ANCHE SIMPLE : LA CLARINETTE

■ Guy DEPLUS : Soliste international, professeur à l'ENMP, professeur honoraire de musique de chambre puis de clarinette au CNSM de Paris. Guy Deplus fut soliste à la Garde Républicaine et à l'Opéra, et participa à la création du « Domaine Musical » avec Pierre Boulez. « Le vibrato, dit-il, est un problème très délicat à la clarinette. Pour les uns, il ne convient ni au style ni au timbre de l'instrument (c'est le cas des Allemands dont aucun des musiciens en place ne vibre), pour les autres dont je fais partie, il donne de l'expression, fait vivre le son plus facilement, et harmonise le jeu de la clarinette avec celui des autres vents de l'orchestre symphonique. où flûte, hautbois, basson, trompette, tuba vibrent de même que certains cors (Baumann en Allemagne, les cornistes tchèques, etc.). »

Par ailleurs, la musique contemporaine demande parfois du vibrato... En fait, suivant les interprètes, les modes, les époques, il est plus ou moins utilisé : beaucoup par les Anglais dans les années 40, et par les tchèques jusqu'à maintenant. Mais chez ces derniers, tout peut évoluer : un seul des deux cornistes de la philharmonie tchèque vibrait et il vient de décéder. Quant à la réaction des chefs à son jeu, elle était partagée : positive côté tchèque, négative côté allemand. Toutefois, nous avons harmonisé nos vibrations dans un concerto pour deux clarinettes, sous la baguette du chef allemand Sawallisch qui n'a pas fait de remarque.

Personnellement, suivant les moments, j'en utilise plus ou moins, quelquefois pas du tout. Je l'ai employé par exemple à la demande d'un partenaire altiste dans le *Trio des Quilles* de Mozart, celui-ci m'a dit ensuite que, bien qu'il n'appelât pas cela un vibrato, mon jeu n'avait jamais été aussi expressif ! Je l'ai longtemps pratiqué sur la colonne d'air, mais il est ainsi difficile à maîtriser et à obtenir à la clarinette. Je me sers maintenant de la mâchoire avec le souci du minimum pour éviter le « OUA-OUA », les parasites dans le son et la critique de « style jazz ». Je ne l'emploie jamais d'une manière systématique et cherche à garder, comme pour les cordes, une ondulation dans le son qui ne doit jamais lui paraître extérieure. »

EMBOUCHURE FERMÉE, TOUCHER INDIRECT

ANCHE DOUBLE : LE BASSON

■ Maurice ALLARD : Bassoniste qui fut professeur au CNSM de Paris, Maurice Allard enseigna la pratique du vibrato avec les lèvres, et les spécialistes que j'ai contactés : Jean-Yves Brand, professeur au CNR de Rennes, Daniel Neuranter, bassoniste de la Garde Républicaine, m'ont confirmé qu'ils vibraient ainsi. Leur vibrato, en général discret, est toutefois si caméléon vis-à-vis de celui des autres musiciens de l'orchestre, que plusieurs d'entre eux s'y trompent et l'affirment naturel.

ANCHE SIMPLE : LE SAXOPHONE

Sous l'impulsion de Marcel Mule, fondateur de l'École classique de saxophone, le vibrato fut longtemps essentiellement réalisé à notre instrument avec la mâchoire. Une association d'action entre les muscles du larynx décrits ci-après par André Daire, et la mâchoire permet alors d'en accélérer la vitesse en en réduisant l'amplitude. Remis en question depuis plusieurs décennies, le vibrato est actuellement en pleine évolution au saxophone; ainsi, Claude Delangle, actuel professeur au CNSM de Paris, et soliste international, l'emploie d'une manière très discrète et non systématique, combinant souffle et mâchoire.

■ Roland AUDEFROY : Saxophoniste, chef d'orchestre au Moulin Rouge, qui enseigna à Rennes et à Chartres, Roland Audefroy s'initia au vibrato naturel en Amérique du Sud, où il joua avec l'Ensemble « Los Incas » les Kenàs et flûtes indiennes. « Ce vibrato-expression, dit-il, est moins évident, plus discret et plus difficile à réaliser sur notre instrument, sa perce conique nous procurant une difficulté supplémentaire en descendant à partir du do médium, et rendant l'effet « diaphragme » plus aléatoire pour obtenir cette légère ondulation. Mais en la recherchant tranquillement, il est relativement possible de l'obtenir; encore faut-il la ressentir et la vouloir dans sa conception d'esthétique musicale personnelle et son idée de faire chanter la musique. »

■ Michel NOUAUX : Premier Prix de Saxophone au Concours International de Genève, Michel Nouaux fut soliste à la Garde Républicaine, et enseigna dans des Conservatoires de la région parisienne. Quotidiennement confronté aux musiciens de l'orchestre, il fut amené à approfondir sa recherche

sur l'expression en faisant chanter son instrument avec un compromis entre le souffle et la mâchoire, notamment remarquable dans son Introduction de « Magheia » de Lucie Robert (3). Il propose pour le vibrato une recherche en trois phases : « *Première phase* : gammes liées sur trois octaves, simples, puis en tierces et doubles tierces; *nuances* : forte et lent, piano et rapide; *embouchure* : même pression de lèvres du grave à l'aigu - *Deuxième phase* : Recherche de vibrations sur des valeurs longues en alliant souffle et mâchoire inférieure; mezzo-forte; lèvres tendues - *Troisième phase* : Recherche de vibration avec crescendo et decrescendo. Remplir l'instrument d'air avant d'émettre le son : recherche immédiate d'ondulation par le souffle et enchaînement de ces ondulations par la mâchoire inférieure lors de l'intensification du son. Inversement pour le decrescendo. *Interprétation* : L'amalgame des sons droits et vibrés est fonction de la culture, de la musicalité et de la sensibilité de l'instrumentiste. *Rôle de l'embouchure* : Qualité du son et surveillance de justesse. »

■ Personnellement, mon adaptation du vibrato naturel au saxophone (mâchoire immobile) s'est faite avec un décalage d'un an entre le soprano droit à toucher direct et l'alto à toucher indirect où il est moins évident. Remarquant, en faisant passer le soprano de sa position propre à celle de l'alto, une légère rotation des poignets vers l'intérieur, d'où une fermeture thoracique contraignante pour la colonne d'air, ma première recherche fut de transposer à l'alto l'ouverture thoracique et le parallélisme entre paume des mains et tube du soprano, ce qui suppose d'ouvrir légèrement les poignets par une petite rotation vers l'extérieur. Par suite, mon évolution dans la pratique de ce vibrato s'est enrichie de tous les apports des présentes communications, dont je remercie vivement les auteurs.

Je conjugue des exercices d'enrichissement du son en harmoniques avec des exercices simples de phrasé partant de sons droits, dans lesquels j'augmente simplement la pression d'air intrabuccale en centrant cet air comprimé sur la retenue des lèvres, ce qui sollicite à la fois la pression musculaire aux niveaux abdominal, lombaire et intercostal, et qui amène naturellement le vibrato quand la pression d'air est suffisante et bien placée. Directement lié à cette pression dont les fluctuations liées à la vitesse (timbre) et au volume d'air émis (nuance) expriment le sentiment musical aux instruments à vent, ce vibrato émotionnel est libéré sans être provoqué, bien qu'il puisse toujours être provoqué pour répondre aux exigences de la musique contemporaine.

II. LES CUIVRES

LA TROMPETTE ET LE COR

■ **Didier ROUSSEL** et **Michel LAMARCHE**. Trompettistes, Didier Roussel et Michel Lamarche enseignent au CNR de Rennes : « Chez les trompettistes, disent-ils, comme chez tous les musiciens jouant les cuivres, ce sont les lèvres (anches doubles naturelles) qui, en vibrant, matérialisent le son. Il va sans dire que leur qualité et leur placement sont capitaux, car du placement dépend la qualité du son, c'est-à-dire sa richesse en harmoniques. Deux procédés permettent de produire un vibrato qui l'enrichit encore. Le premier, le plus facile, s'obtient par un léger mouvement de va et vient de la main sur les pistons, identique à celui des instrumentistes à cordes sur la touche, le second par un contrôle de l'air : l'écoute des enregistrements des années 60-65, de Harry James, et de Raymond Sabarich, ou même les premiers disques de Maurice André, révèle un vibrato à la limite exagéré, mais qui fait partie du style de l'époque. En général, il est produit par les mains sur les pistons. Ensuite, les musiciens ont arrêté cette pratique pour s'attacher à des sons beaucoup plus droits. En France, elle est peut-être restée plus longtemps qu'ailleurs. Maintenant, le vibrato se fait naturellement par la vibration de l'air. Ce vibrato devra être le plus discret possible. Dans beaucoup d'orchestres, il est même recommandé de jouer avec un « son droit », ce qui ne signifie pas un son plat. Celui-ci peut, en effet, être riche, large et bien centré, sans l'utilisation du vibrato.

Les cornistes, quant à eux, ne vibrent plus depuis une trentaine d'années, époque à laquelle ils se sont alignés sur l'école allemande. »

■ **André DAIRE**. Trompettiste qui enseigna de 1979 à 1986 à Rennes (CNR), et professeur à Paris (ENMP et EMM des X^e et XX^e arrondissements). André Daire, kinésithérapeute à France-Soir de 1960 à 1976, est également spécialiste de la physiologie et de la rééducation respiratoire : « La mise en action du vibrato de colonne d'air au moyen de la compression verticale de l'air, résulte d'un mouvement alterné de dilatation et de constriction au niveau de l'orifice glottique, et il est complété par une translation des cordes vocales inférieures qui bordent cet orifice. Ce mouvement est sous la dépendance des muscles suivants dits intrinsèques du larynx : le crico-thyroïdien, muscle tenseur des cordes vocales, le crico-aryténoïdien postérieur, muscle dilatateur de ces cordes, puis le groupe des constricteurs : thyro-aryténoïdiens supérieur et inférieur, et l'ary-aryténoïdien, les deux faisceaux de l'avant-dernier constituant la corde vocale même. Ce mouvement qui doit être imprimé avec douceur, sans secousse, ni saccade (qui ne doit donc pas briser ou

casser l'onde porteuse, comme le fait le trac par son facteur émotionnel involontaire), ébranle en une légère agitation la colonne d'air, et lui transmet une sorte de battement ondulé dont la fréquence peut être variée, modifiée, ralentie ou accélérée volontairement, selon le type d'instrument et selon les particularités morpho-physiologiques et l'évolution technique de chacun. Lorsqu'il est volontaire, conditionné par une certaine maîtrise, il peut même s'inscrire sur le même rythme que les battements cardiaques. Cette colonne d'air ainsi animée pourra alors se charger, au même titre que notre cœur, des états émotionnels engendrés par la sensibilité musicale de l'artiste exécutant. Le vibrato ne sera-t-il donc pas à l'image, en cet instant, de notre organe moteur qui projette son onnée systolique vers l'aorte pour nourrir notre corps, ne sera-t-il pas l'aliment vital du son instrumental et le facteur d'un certain enrichissement du timbre et de la sonorité, s'il est judicieusement, adroitement dosé ?

Cependant, si tous les instrumentistes portaient au zénith leur vibrato personnel dans un orchestre, il en résulterait une belle « cacophonie », la disparité des différents vibratos créant de véritables distorsions de fréquences et nuisant à l'homogénéité de l'ensemble. La production du « son droit » dans un orchestre assure la cohésion, rend l'ensemble plus malléable pour le chef, qui réalise mieux ses dosages de nuances ce qui ne l'empêche nullement de décider d'avoir recours aux vibratos et de le demander aux parties solistes, ou d'en marquer le texte musical à des endroits définis. Toutefois, le Quatuor de l'Orchestre National qui fut dans les années 50 ou 70 au « Top niveau » des formations internationales, avait réussi à produire en son sein (par de longues années passées ensemble), un vibrato de même amplitude, de même fréquence, créant l'unité, qui lui assura un timbre, une sonorité particulière, baignés d'une chaleur expressive peu commune.

Le vibrato obtenu artificiellement chez les petits cuivres, par les doigts agitant périodiquement l'instrument, ne peut présenter un rendement rationnel sur toutes les notes du registre, en raison de l'appui plus ou moins intensif exercé sur les lèvres par l'embouchure, l'ensemble devant contenir quelquefois une compression d'air intra-buccale énorme (du la au-dessus de la portée au contre-ré seulement, on obtient des trilles instantanés dus à une souplesse labiale très susceptible et à des harmoniques rapprochées). Cette pratique est donc assez abandonnée maintenant, mais j'ai connu jadis de bons trompettistes, qui, opérant de cette façon sur certaines notes, dans un registre restreint, obtenaient un vibrato non négligeable en qualité. »

LE TROMBONE

■ Yves FAVRE : Tromboniste, lauréat de Prix internationaux (Vercelli, Prague, Toulon, Munich), membre de l'ONJ (4) avec Claude Barthélemy, Yves Favre a fait de nombreuses expériences de musique contemporaine avec Pierre Boulez et Vinko Globokar en France et à l'étranger. Il est membre de l'Arban Chamber Brass et musicien « free lance » radio et studio. Je vibre naturellement sur la colonne d'air, dit-il. Pour être bon, ce vibrato doit pouvoir être contrôlé. Cela suppose, d'une part, de savoir le supprimer en jouant droit, et, d'autre part, d'arriver à le produire sans jamais le forcer ou l'exagérer. Son rendu est naturel lorsque ce n'est pas une technique qu'on applique, c'est pourquoi il ne doit pas être trop guidé par des directives, à moins que celui qui

le pratique ne soit très conscient de ce qu'il fait et ne sache exactement où il va. C'est en fait une exigence intime de certaines formes de musiques qu'il faut connaître, d'où la nécessité d'en écouter beaucoup pour savoir où et quand l'utiliser. Les trombonistes de jazz, par exemple, ne vibrent pas. Le vibrato n'a lieu d'être que dans les concerti et les parties solistes, et n'existe pas non plus au pupitre d'orchestre.

« Ceux qui ne vibrent pas naturellement peuvent tricher en employant les lèvres, mais l'on ne sait pas où on va, on peut facilement manquer de contrôle et risquer à tout moment le mauvais goût et l'expression forcée. »

CONCLUSION

Il résulte de ces entretiens que, parmi les « vents », la tendance générale est à un vibrato discret, non systématique et non cadencé, que le cor joue presque exclusivement droit, et que, en dehors de la clarinette encore très partagée entre son droit, vibrato à la mâchoire et vibrato naturel, le basson paraît être le seul à vibrer uniquement avec une combinaison lèvres-mâchoire inférieure particulièrement heureuse.

Chez tous les autres est acquise (ou commence à se développer pour le saxophone) la pratique du vibrato naturel, « aéro-glottal » selon le terme de André-Daire et non « diaphragmatique » (le diaphragme, muscle inspirateur et passif dans l'expiration, n'étant qu'un intermédiaire). Utilisé de façon émotionnelle dans les musiques adéquates, le vibrato naturel est particulièrement musical, car la fréquence de ses ondulations fluctue avec la pression de l'air dont les variations plus ou moins subtiles sont liées aux registres utilisés ainsi qu'aux intentions et émotions nées de l'écriture musicale, c'est-à-dire à la musicalité du phrasé de l'exécutant.

Naturel ou artificiel, le vibrato cadencé fait en général figure de placage mécanique par rapport au vibrato émotionnel. Quant aux vibratos artificiels, seuls ceux qui sont réalisés avec la mâchoire inférieure et les lèvres, sont praticables sur tous les

registres de certains « vents », et le grand art consiste à les moduler comme le vibrato naturel, ce qui n'est pas évident.

Ajoutons qu'on a le choix entre deux types d'actions musculaires opposées pour seconder les intentions musicales qui entraînent la compression verticale de l'air : l'une de haut en bas, citée par André Daire, part de la barre claviculaire et se sert du diaphragme comme d'un tremplin où rebondit l'air pour aider le vibrato naturel, l'autre de bas en haut, provient de la contraction des muscles abdominaux depuis le bas-ventre et se transmet aux poumons par le diaphragme qui doit être souple et décontracté tout en augmentant son effet de courbure.

Espérant avoir quelque peu contribué à débrouiller ce sujet délicat, je remets donc ici ma copie, en souhaitant recevoir toutes les réactions susceptibles d'enrichir le débat, et en faire éventuellement une suite à cet article.

(1) Éditions RFD 2 USA.

(2) Éd. La Stravaganza.

(3) DGM CD 013 SELMER.

(4) ONJ : Orchestre National de Jazz.



PROTON-CAPILLERY Sarl

31, quai Pierre-Scize - 69009 LYON - ☎ 78 27 31 59

Fax 72 00 84 88

FABRICANT spécialisé dans :

- Drapeaux brodés
- Bannières
- Flammes pour instruments de musique
- Ecussons

Maison fondée en 1945

Aquitaine

GIRONDE

L'orchestre Symphonique de Talence : son histoire, sa vie

Cet ensemble a pris sa naissance pendant les jours sombres de l'année 1941, sous la forme d'un groupe de jeunes élèves musiciens de l'école primaire supérieure de Talence Bègles située à Talence. M. Jean Jonqua, alors étudiant, en fut le principal animateur. Ces quelques jeunes gens, favoris d'Euterpe, ne songeaient qu'à se distraire en s'initiant à la musique d'ensemble au sein même de leur école avec la bénédiction du Principal, M. Ténot. L'association prit rapidement de l'extension grâce à la venue de nouveaux adeptes qui en grossirent les rangs. Ainsi naquit une formation musicale symphonique en 1944, régie par la Loi 1901 et qui prit officiellement le nom d'« Orchestre Symphonique de Talence », sous la direction de son promoteur de la première heure.

C'était une petite formation d'une vingtaine de personnes donnant des petits concerts, galas, arbres de Noël, etc., puis M. Jonqua devenu instituteur passa le relais à un autre chef, M. Roger Lemoine, ex-chef des chœurs et de la musique de scène du Grand Théâtre de Bordeaux. Une nouvelle impulsion éleva le niveau de l'orchestre qui se tourna vers des concerts plus sérieux et des accompagnements d'opérettes avec le Théâtre d'art Charles Chabert. A cette époque le bureau de l'orchestre cherchait à attirer de nouveaux musiciens notamment des jeunes, mais comment faire ! Il fut décidé avec le président directeur du moment, M. Jack Roubin, de créer une école de musique gratuite : Ce fut le début de l'école municipale de musique de Talence, aujourd'hui une très grande école girondine. Malheureusement, M. Lemoine succomba à la maladie dite implacable. Il fut remplacé par M. Tony Marcel Cerf, figure bien connue des mélomanes bordelais de l'époque. Le niveau de l'orchestre montait d'un cran en donnant des concerts très appréciés à Talence, des accompagnements de la Schola Cantorum, d'opérettes à Bordeaux et en Gironde. M. Cerf devenait âgé. En

1982, M. Jean-Marie Pétrou, conseiller pédagogique départemental pour la musique en Gironde prit le relais et l'orchestre devint plus classique. Le nombre de musiciens passa à soixante dont plusieurs prix de Conservatoire.

L'orchestre donne de nombreux concerts de musique classique, moderne, d'accompagnements de chœurs d'enfants des écoles publiques de la Gironde, pour toutes organisations ou municipalités qui en font la demande. Mais il ne faudrait pas oublier que cet ensemble existe grâce à l'aide appréciable de la municipalité talençaise, de son Maire et de ses adjoints auxquels cette formation doit un grand merci.

Le bureau de l'OST est composé de : M. Gérard Esquerré, président; M. Roger Latapie, vice-président; Mme Josette Claverie, vice-présidente et secrétaire générale; M. Robert Claverie, directeur et trésorier général; M. Georges Seguin, archiviste; M. Jean-Marie Pétrou, chef d'orchestre. Adresse postale : Orchestre Symphonique de Talence, 5, rue Anatole-France, 33600 Pessac. Tél. : 56 07 66 12.

Cet ensemble est ouvert à tous les musiciens.

Auvergne

ALLIER

La société musicale de Vichy a 130 ans

Fondée à l'époque de Napoléon III lors de son séjour à Vichy en 1862, la Société musicale a aujourd'hui 130 ans, ce qui la place en tête des sociétés vichysoises pour son âge.

D'Orphéon en 1862, car les membres qui la composaient en ce temps ne connaissaient pas la



Orchestre Symphonique de Talence

musique, elle fut connue en 1867 sous le nom de Société musicale et des Artistes amateurs de Vichy jusqu'en 1870. En 1912, elle fut surnommée l'« Ancienne » par son président-fondateur Claude Laprugne. Bref, la *Musicale* connut bien des vicissitudes, mais trouva toujours sur son chemin des hommes qui surent la guider, l'animer par leur dévouement et leurs compétences.

Aujourd'hui, présidée avec expérience par Jean Bidet, elle est dirigée par Véronique Chagnat. Une jeune femme à la tête d'une société de musique, peut-être n'est-ce pas tout à fait banal ! Quoi qu'il en soit, ses qualités de chef et de pédagogue sont reconnues unanimement et les quelque soixante musiciens qu'elle dirige se retrouvent auprès d'elle chaque semaine avec plaisir. Bruno Besson assistant de Véronique et sous-chef, dirige la Batterie-fanfare avec compétences.

Véronique Chagnat et Bruno Besson sont tous deux issus de cette société; ils y ont été élevés, car de tout temps elle a formé les jeunes; ils ont l'un et l'autre passé entre les mains d'une des figures charismatiques de la Société musicale : M. Gérard. Ils ont grandi dans l'esprit et en pleine osmose avec ce milieu. L'avantage d'une telle structure est que jeunes et moins jeunes ont appris à se connaître depuis longtemps puisque, bien souvent, ces derniers sont les formateurs et les professeurs des plus jeunes. On peut comprendre alors que Véronique (30 ans) et Bruno (30 ans) sont devenus tout naturellement les animateurs de l'École de musique de la Société musicale

qui compte actuellement une cinquantaine d'élèves.

130 ans donc en cette fin d'année 92 qu'il fallait fêter dignement eu égard à son âge ! Une brochure commémorative a été éditée et distribuée gracieusement pour mieux faire connaître la société pour cette occasion.

La célébration de cet anniversaire a commencé par un concert remarquable du 11 novembre à la Salle des Fêtes de Vichy avec un programme de choix dont le Concerto pour trompette de Haydn avec le soliste Pascal Ansel, suivi d'une commémoration de Sainte-Cécile le 21 novembre avec un défilé en ville dans les rues piétonnes puis un concert en l'Église Saint-Louis : au programme *Trompette Volontary, Prière à la Madone* (B. Besson à la Clarinette), *Adagio d'Albinoni* (V. Chagnat à la flûte) et *la Marche du Sacre*. Cette soirée s'est terminée dans les salons du Majestic par la remise des diplômes et d'une médaille commémorative du 130^e anniversaire offerte à chaque musicien par le Comité des fêtes de Vichy. Un repas amical de quelque 150 participants clôturait cet anniversaire.

Bref de 1992 en fête à 1993, il n'y avait qu'un pas que la « musicale » a franchi dans l'allégresse en présentant aux Vichysois tous ses vœux à sa manière, et dans la tradition, par un réveil en musique le premier janvier dès 5 heures du matin... En un mot : 130 ans dignement fêtés !

**Le Secrétaire
A. Bourgougnon**

Bretagne

COTES-DU-NORD

Hommage à mon troisième grand-père



Avec le décès de Pierre Bezie (à l'âge de 88 ans) à l'automne dernier, c'est un peu le « patriarche » de

la musique amateur bretonne qui disparaît. Mécanicien de précision, Pierre Bezie a passé sa vie partagé entre trois grandes passions : la mécanique... la musique... et sa famille.

La direction de l'entreprise familiale, l'enseignement de la mécanique à l'École pratique de Dinan et l'enseignement du trombone et de la contrebasse à l'école municipale de musique de Dinan révèlent bien la richesse de sa vie professionnelle.

Durant ses 67 années d'activités musicales, il intervient dans différents orchestres de Bretagne (Fougères, Saint-Brieuc, Lorient, Chateaubriand, Saint-Malo, Saint-Servan, Rennes...) et après plusieurs années au pupitre de trombone, il prend la direction de l'harmonie municipale de Dinan dans les années 70. La société est alors en troisième section et lorsqu'il prend sa retraite en 1983, elle est classée en division supérieure...

Vice-président de la FMBA (Fédération Bretagne Anjou), il participe activement aux créations :

- de la fédération musicale de Bretagne en 1978 et est élu vice-président;
- de la fédération musicale départementale des Côtes-du-Nord en 1986 et est élu vice-président.

Très attentif aux travaux de la CMF, il était présent à de nombreuses manifestations musicales (congrès, stages...) en France et à l'étranger, ce qui l'amena à être l'ami de Albert Erhmann, d'André Ameller...

Ses passions avaient pour point commun l'intérêt qu'il portait au monde de la jeunesse et à la construction de l'avenir; sa gentillesse, son goût pour l'humilité,



La Société musicale de Vichy

son grand intérêt pour tous les sujets, sa culture, son attention pour tous l'avaient fait devenir dans beaucoup de cœurs de ses élèves musiciens ou mécaniciens un « grand-père modèle ».

Si avec un décès, on tire souvent un trait sur le passé, avec Pierre Bezie, ce trait (nostalgique) est aussi un trait pour l'avenir car beaucoup de ceux qui l'ont rencontré rêvent de construire leur vie sur son modèle...

Thierry CLAIRON

Centre

LOIRET

Jumelage franco-belge à Gidy

Le week-end des 11 et 12 septembre 1993 sera une marque indélébile de l'histoire de l'Espérance de Gidy où fut célébré son jumelage avec l'Harmonie Royale



Saint-Michel de Gerpinnes, village de l'entre Sambre et Meuse. Cette date précisément choisie pour être celle de la fête patronale de Gidy est synonyme de la disponibilité de chaque habitant et de sa réceptivité à vivre les moments de liesse.

Les contacts initiateurs avec les représentants de l'HRSM pour ce jumelage remontaient à 15 mois et c'est avec impatience que chaque pays attendait le grand jour où les deux formations d'une quarantaine

de musiciens allaient se trouver ensemble, sans compter les accompagnateurs et amis gidyens de l'espérance qui partageaient le même enthousiasme.

Samedi, dès leur arrivée une aubade accueillait les voyageurs, puis rendez-vous leur était donné en soirée pour un concert commun.

Plus de 400 personnes se trouvèrent rassemblées pour ce concert de jumelage. Les élus locaux de Gidy et des communes voisines, le conseiller général d'Artenay, le président de l'UDESMA 45 honoraient cette manifestation de leur présence.

L'Espérance jouait en première partie sous la direction de Jean-Noël Pilate : *Pastorale et contrapunct* de Elliot del Borgia; *Unter der Admiralsflagge* de San W Singerling; *Moment for Morricone* de E. Morricone; *Free world Fantasy* de Jacop de Haan; *Brazil* de A. de Barossa; *Odyssey* de Jay Chataway.

L'harmonie Royale Saint-Michel sous la direction de François Harlet interprétait à son tour en deuxième partie : *Buffalo City* de Jos Collyns et Morris Hender; *Concertant fantasy* de André Wai-

gnein; *Cop's dilemma* de Roland Cardon; *New baroque* suite de Ted Huggens; *Queen's park melody* de Jacob de Haan; *Washington post* de J.-P. Sousa.

L'auditoire très réceptif qui remplissait le chapiteau monté pour cette occasion a chaleureusement acclamé les musiciens qui ont donné le meilleur d'eux-mêmes pour une prestation de qualité, chacun exprimant la joie de se rencontrer par la musique.

Puis arriva le moment solennel de la signature de la charte du jumelage par les présidents et chefs de musique. Les harmonies exprimaient leur engagement réciproque de faire vivre, découvrir et faire aimer la musique dans leurs communes, leurs régions et au-delà des frontières. La médaille de l'Étoile Fédérale de la Fédération de Musique de la région Centre remise au président et au Chef de musique belge rappellera leur incursion musicale dans la région centre.

La soirée officielle s'est terminée par l'interprétation en commun de l'Hymne à l'amitié de Alain Crépin et Saint-Pol-sur-Mer de Roland Cardon puis des Hymnes nationaux dirigés alternativement par les deux chefs de musique.

Après les applaudissements fournis qui ont fait croître une euphorie certaine, quelques musiciens belges rapidement rejoints par ceux de l'Espérance ont entonné des airs de danses populaires. Cet orchestre improvisé et spontané a invité de nombreux danseurs à manifester la joie de cette rencontre jusqu'à une heure avancée.

Suivant les rites traditionnels de la fête des Croix de Moissons l'Espérance animait musicalement la messe par des extraits de l'Arlésienne tandis que l'HRSM innovait en offrant une aubade sur la place de l'église à la suite de l'office religieux.

Le repas qui s'en suivit regroupant tous les musiciens a quelque peu retardé les défilés de l'après-midi tant était immense le désir de contact et d'échange qui accompagnait les convives.

Le départ a été difficile avec les nombreux regrets, que le temps se soit écoulé si rapidement. De multiples promesses d'invitations réciproques se sont échangées et il sera difficile de ne pas les tenir. L'Espérance se rendra à Gerpinnes en 1994 pour fêter le 125^e anniversaire de l'HRSM. Mais d'ici là de nombreuses occasions de rencontres intermédiaires se profilent : les Sainte Cécile, Sainte Rolande à Gerpinnes où plus de 2 000 marcheurs et musiciens en costume d'époque napoléonienne animent cette fête qui dure trois jours.

Les liens d'amitié qui se sont noués pendant ces deux journées ont certainement dépassé le cadre des musiciens mais c'est bien la musique qui a permis de donner ce premier élan et on peut lui être reconnaissant de catalyser ainsi l'esprit de franche amitié, de compréhension.

Rendez-vous avec l'orchestre harmonique d'Issoudun le 15 mai prochain

Après les informations publiées dans notre revue de décembre dernier, concernant le dîner-concert original donné depuis trois années en mai, l'orchestre harmonique d'Issoudun, au cœur du Berry, en plein centre de la France, aimerait élargir son nombreux public en accueillant les chefs de musique et les musiciens de l'hexagone.

C'est donc le 15 mai prochain à 20 heures que se tiendra au PEPSI (Palais des Expositions & des Sports d'Issoudun) la 4^e édition du Dîner-concert spectacle à thème. Cette année « des Musiques en or » 17 morceaux tous très connus du grand public, dans une mise en scène allant des années folles à nos jours. Des décors, des costumes d'époque, des surprises, animé par une présentatrice de talent.

Les 50 musiciens de l'orchestre seront dirigés par son directeur M. Marcel Naulais.

Le déroulement est le suivant : première partie du concert pendant l'apéritif, dîner chaud, et au dessert deuxième partie musicale.

Les personnes intéressées par cette soirée pourront faire leurs réservations : 150 F par personne, auprès de M. Michel Bigaud secrétaire de l'O.H.I, Villiers-les-Roses, 36260 Reuilly. Tél. : 54 04 01 82.

Il est prudent de réserver à l'avance.

Attention, bien que la salle soit grande, pour une bonne organisation, les places seront limitées.

Champagne-Ardenne

ARDENNES

Dans le canton de Carignan

Deux harmonies se partagent les 26 communes du canton de Carignan, l'harmonie (avec batterie-fanfare) La Fraternelle, de Margut à l'est et l'harmonie (sans batterie-fanfare) Les Enfants d'Yvois, de Carignan à l'ouest.

La Fraternelle

Présidée et animée par M. Raymond Lachaise (trompette d'harmonie), dirigée par M. Arthur Hoyoit (clarinettiste), La Fraternelle a effectué 40 prestations en 1992 dont 9 concerts (3 à Margut même, 1 à Sedan, Frénois, Bièvres et La Ferté-sur-Chiers, soit 6 en Ardenne et 3 en Meuse limitrophe, à Montmédy, Chauvency-Saint-Hubert et Olizy-sur-Chiers. Le programme de chaque concert était tiré du répertoire suivant : Défilés avec tambours et clairons : *Saint-Cyr* (J. Allazard), *Salut au 85^e* (F. Petit), *Marche de la 2^e DB* (W. Clowez), *Marche de la Légion Étrangère* (D. Guérie), et, avec cors de chasse, *l'Écho de la Rochotte* (E. de Waelle). Des classiques d'harmonies : *Soyez les bienvenus !* (D. Blandon-Delbecq), *Chœur des Esclaves* (ar. J. Revaux), *When the Saints go marching in* (A. de Baeremaeker). Des danses connues, *Beer Barrel Polka* (L. Delbecq); *Rose-Marie Polka* (A. de Baeremacker); *Chansons des Rues* (F. Beneck); *Hello Dolly* (J. Herman), *Trink, trink* (W. Lindemann), *Lambada* (Chico, ar. R. Beck).

A la messe de Sainte-Cécile, le dimanche 22 novembre, furent interprétés *Marching thro' Georgia* (G. Miller), *Humoresque* (A. Dvorak), *Amazing Grace* (W. Hautvast) et *Trompet Volontary* (Purcell, ar. Trémasma).

Aux Enfants d'Yvois

Animée par le président M. Marcel Chantriaux et la directrice, Mlle Françoise Harbulot, cette société a effectué 24 prestations dont 8 concerts (5 à Carignan et un à Vireux [congrès], à Haraucourt et à Floing); et 3 messes (2 à Carignan et une à la Ferté-sur-Chiers). Elle s'est produite 2 fois en Belgique, à Florenville, à la Cavalcade annuelle et à l'ouverture de la semaine franco-belge. Elle a reçu l'HM de Fumay et l'harmonie allemande de Weinsberg.

Son programme comprit : des œuvres de format giberne; *Cap sur 92* (Delbecq), *The white Bison*, *Pony Polka* et *Grüsse aus Bayern* (H. Schelke), *Harcia el Horizonte* (MM. Quiles et J. Vite); de grands morceaux : *Féerie-Feria* (P. Lafitan), *Zirkus-Fantaisie* (H. Fillinger), *Europe 92* (R. Parker), *Miss Liberty* (L. Delbecq), *Fiesta andalouse* (R. Maurice), *Marche militaire n° 1* (F. Schubert), *Divertimento* pour petit orchestre d'harmonie (S. Lancen).

A la messe de Sainte-Cécile, le samedi 21 novembre, furent joués : *Alberville-Olympique*

(B. Blandon et P. Beck), *Die Himmel rühmen* (L. Van Beethoven), *Gebet, prière* (H. Blank) et *Marcia* (J.-S. Bach, ar. d'O. Wagner).

Franche-Comté

TERRITOIRE DE BELFORT

M. Maurice Scheid nous a quittés



C'est une figure Belfortaine très connue qui disparaît avec le décès de Maurice

Scheid survenu à Belfort le 30 janvier dernier à la suite de 6 mois d'une longue et pénible invalidité.

Très populaire, comptant de nombreux amis dans le monde musical amateur et des harmonies en particulier, Maurice Scheid consacra toute sa vie à sa passion *la musique* aimant la partager avec la jeunesse qu'il savait instruire avec beaucoup de dévouement, de patience et de compétence.

Né à Belfort le 27 avril 1918, retraité des usines Alsthom où il commença comme dessinateur puis technicien, Maurice Scheid fut prisonnier de guerre et déporté politique dans le camp d'extermination de Dachau. De retour dans sa ville natale, éminent musicien et pédagogue, il fut clarinettiste solo à l'harmonie CGE-ALSTHOM jusqu'à ces temps derniers où il assura également des cours de clarinette et d'éducation musicale.

Parallèlement, Maurice Scheid anima pendant près de 40 ans des bals dans toute la région, jouant aussi le saxophone et les claviers sans oublier la place d'organiste qu'il tint à l'église Saint-Louis de Belfort jusque vers les années 1960.

Passionné d'orchestre d'harmonie et aimant le contact de la jeunesse, il créa dans le début des années 1950 à Belfort, l'harmonie les Miottains, un orchestre junior, formation très novatrice pour l'époque.

En 1960, il fonde l'école de musique et l'harmonie de Montreux-Chateau puis l'école de

musique de Chevremont dont il fut le directeur jusqu'à sa mort.

Convaincu à la cause de notre fédération et de la CMF, il fut chef de centre organisant les examens fédéraux à Belfort pendant plus de 30 ans, remplissant lui-même à la main les milliers de diplômes délivrés pendant cette période.

Ses trois enfants, Gérard, Françoise et Maurice héritèrent de leur père ce goût pour la musique, particulièrement l'aîné qui est aujourd'hui directeur de l'harmonie et de l'école de musique de Baume-les-Dames, président de la fédération musicale de Franche-Comté et secrétaire général adjoint de la CMF.

Les obsèques eurent lieu, lundi 1^{er} février en l'Église Saint-Joseph à Belfort où ses nombreux camarades musiciens de l'Harmonie Alsthom et de l'École de musique de Chevremont entre autres, lui dirent un dernier adieu en musique. Émouvante cérémonie au cours de laquelle des jeunes élèves de l'école de musique de Chevremont remercièrent M. Scheid pour tout ce qu'il leur avait appris.

A toute la parenté et amis, à son épouse et ses enfants en particuliers, nous présentons nos sincères condoléances.

Languedoc-Roussillon

AUDE

L'harmonie républicaine de Coursan, au « top niveau »

En Assemblée générale annuelle, le 28 octobre 1992, l'Harmonie républicaine, toujours aussi florissante, a procédé au renouvellement de son bureau 92-93. A la lecture de ses bilans, tant moral, que financier et d'activités, il ressort que le dynamisme de notre plus que centenaire Société n'est pas un vain mot.

Les encouragements et le soutien de M. Gilbert Pla, maire de Coursan et conseiller général, ainsi que M. Albert Sole, adjoint délégué à la Culture, sont toujours autant de vecteurs de motivation supplémentaire, dans la poursuite de ses objectifs culturels et éducatifs.

Quant à l'École municipale de Musique – grande formatrice des futurs membres de l'Harmonie – elle tourne à plein et bien. Après la démission de M. Raymond Prat, vice-président (mais toujours au pupitre de saxo-soprano), c'est un jeune musicien Nicolas Ournac qui lui succède. M. René Calva reste aux commandes de la Société lui insufflant sa compétence et sa passion de la musique; toutefois, cette année, le directeur a demandé la désignation d'un adjoint; c'est donc, M. Henri Huillet qui a été nommé à ses côtés. M. Alfred Font poursuit sa mission de président, accompagné des membres inchangés de son précédent bureau.

La saison musicale a été lancée par le concert d'automne le 20 novembre 1992 dans la salle « Dominium Artsport », inaugurée récemment, où l'acoustique sert à merveille cet Art.

Myriam Ribo dans *L'Adagietto pour Flutes* de Ted Huggens; sans oublier, le pupitre des trompettes avec les jeunes mais non moins brillants Nicolas Ournac et Nicolas Ribo.

Ces voyages imaginaires se sont terminés par l'incontournable paso-doble, si cher au cœur de M. René Calva et toujours attendu par tous.

M. Henri Huillet a su présenter, comme d'habitude, avec minutie et poésie, ce brillant concert, donnant ainsi un avant-goût de ce que sera la saison 93.

Après les derniers accords de cette excellente soirée, et avant leur prestation pour la soirée « Solidarité Sinistres de la Haute-Vallée de l'Aude » les musiciens de l'Harmonie se devaient – tradition et coutumes obligent – d'honorer leur Sainte Patronne Cécile, par un repas; c'est donc par



L'harmonie de Coursan, salle Artsport, en concert le 20 novembre 1992.

Les cinquante musiciens ont interprété avec brio un programme très éclectique, particulièrement élaboré, devant un parterre de nombreux amis et mélomanes, dans ce cadre moderne et chaleureux. Ce concert a fait voyager autour du monde le public émerveillé par un cocktail de musiques classiques, folkloriques, contemporaines, de parades, figuratives, mettant en valeur les qualités de l'ensemble des exécutants et le talent de quelques solistes, notamment José Vivancos, clarinette et Alain Galmarre, Hautbois; Vincent Viana, saxo, dans le célèbre *Marché Persan* de Kotelbey; Alain Maury, saxo dans *Feelings*; René Salles au bugle dans l'*Ouverture Au Pays Lorrain* de Georges Balay et enfin les toutes jeunes et gracieuses flutistes Aurélie Conte et

une excellente table, concoctée par le chef M. Mestre, que la quasi-totalité des musiciens, de leur épouse et d'amis, se sont retrouvés pour cet agréable et non moins original concert de mandibules où la bonne humeur, l'amitié ont fraternisé au menu de cette journée de détente.

En conclusion, l'Harmonie Républicaine n'a pas pris une ride après 126 saisons d'existence et en cette année 1992, elle a démontré par les prestations importantes et de qualité mises à son programme, notamment le stage de perfectionnement de juillet 1992 qu'à Coursan, la Musique se porte bien et que la bonne santé de la pépinière de jeunes talents assurent en toute quiétude son avenir.

La Secrétaire
Ch. SALLES

Concert symphonique à Perpignan

Dans ce haut lieu de résonance qu'est l'Église Saint-Jacques, et en l'honneur de Sainte-Cécile, l'Atelier instrumental Perpignan-Roussillon a organisé un concert symphonique, toujours sous la baguette de Michel Lefort.

M. Peus, Président de l'Union départementale des Sociétés Musicales, représentant du Président de la Confédération musicale de France, M. Cantier, Directeur de l'Association départementale pour le Développement musical des Pyrénées-Orientales, honoraient de leur présence cette manifestation.

Dans sa présentation, Gilbert Torres (violoniste et membre du bureau) a d'abord donné les raisons qui ont conduit à un changement d'appellation. Ensemble instrumental Perpignan Roussillon pouvait conduire à une certaine confusion avec l'orchestre formé par les professeurs du Conservatoire National de Musique de Perpignan, et dénommé Ensemble Orchestral Perpignan Languedoc-Roussillon.

Depuis un certain temps, Daniel Tosi, Directeur du Conservatoire National de Musique de Perpignan, et Michel Lefort, Directeur artistique de l'Ensemble Instrumental Perpignan-Roussillon se penchaient sur ces appellations qui étaient trop proches l'une de l'autre. Ces orchestres ont des buts totalement différents puisque l'Ensemble Orchestral est un orchestre professionnel au rayonnement régional, national et international.

L'Atelier Instrumental a pour vocation de permettre aux anciens élèves des Conservatoires et des Écoles de musique, ainsi qu'à toutes les personnes intéressées, de continuer la pratique instrumentale.

Le nom d'Atelier a d'ailleurs, aux yeux de Daniel Tosi et Michel Lefort, un sens bien précis puisqu'il permet, selon de nouvelles directives du ministère de la Culture, de mettre en valeur la pratique amateur et d'intégrer l'Atelier Instrumental comme activité complémentaire du Conservatoire.

Il y a donc collaboration étroite entre ce creuset qu'est le Conservatoire et l'Atelier Instrumental. Et pour le concert de Sainte-Cécile, Michel Lefort a invité l'orchestre symphonique des élèves du Con-

servatoire à se joindre aux membres de l'Atelier Instrumental pour une interprétation commune des grandes œuvres comme Saint-Saëns ou Bizet.

De plus, Michel Lefort, depuis qu'il a pris la direction de cet Atelier Instrumental, s'est donné comme mission de permettre aux meilleurs élèves du Conservatoire de pouvoir « s'aguerrir » comme solistes au contact d'un orchestre, d'un public.

Le concert débutait avec la *Danse Macabre* de Saint-Saëns : fusion compacte de l'orchestre d'où se détachèrent par belles envolées les sonorités fougueuses de la jeune violoniste Bérengère Pechamat. Les deux œuvres suivantes réservaient aussi une place toute particulière à de jeunes talents. Thomas Turiaf, 12 ans, aborda au piano le premier mouvement du 3^e concerto de Beethoven avec une aisance de jeu et une envergure sonore étonnantes. A son tour, et dans un registre de couleurs non moins séduisant, Sébastien Giot, 14 ans, nous fit goûter avec délice les belles lignes orientales du *Concerto pour hautbois et orchestre* de Bellini, soutenu par un orchestre toujours à l'écoute. Le concert se terminait de manière très intense avec la *Symphonie en ut majeur* de Bizet, où se distinguait le hautbois de Julia Mann.

Une foule nombreuse est venue non seulement encourager mais également applaudir ces jeunes talents, l'ensemble de l'Atelier Instrumental Perpignan Roussillon, et leur chef, Michel Lefort, qui chaque année, depuis qu'il en a pris la direction, fait graver un échelon supplémentaire dans la pyramide des œuvres musicales, à la grande satisfaction de tous les membres qui trouvent dans cette formation toute la joie qu'ils ressentent à jouer de leur instrument.

En conclusion, concert de très haute tenue, jeunes solistes prêts à affronter les difficultés du concert, orchestre symphonique en nets progrès, chef talentueux. Un concert comme on aimerait en entendre plus souvent.

L'Atelier Instrumental Perpignan Roussillon a participé à la messe du dimanche matin, en cette même Église Saint-Jacques. Un repas très amical réunissait ensuite les membres.

Une erreur s'est glissée dans le dernier journal, p. VII : dans le titre « La fanfare des Enfants de la plage fête son 20^e anniversaire, il fallait lire « A Cabourg, 20^e anniversaire de l'École de musique ».

Basse-Normandie

CALVADOS

L'harmonie de Condé-sur- Noireau

Placée sous la direction de Raymond Lapie, l'Harmonie de Condé-sur-Noireau a débuté sa saison musicale en offrant son concert de rentrée le 20 septembre 1992. Un programme adapté au lieu du concert, le kiosque municipal, avait été préparé tout spécialement, avec des œuvres du temps passé (*La Belle Hélène*, *Les deux Commères*, *Marche Russe* de L. Ganne) alternant avec des œuvres de divertissement de notre époque (*Feierabend* de H. Schelcke, *Odd Jobs* de Kesteman, *Notes en Rag* de A. Crépin...).

En la salle des fêtes Armontel, l'Harmonie assurait le concert de la Foire de la Pomme, à Vimoutiers, le 18 octobre. Les différentes ressources de l'orchestre d'harmonie étaient présentées, alliant la musique sérieuse (*Prélude de La Traviata* de Verdi, orchestré par R. Lapie...) à des œuvres plus publiques (*Marche égyptienne* et ouverture de *La Chauve-Souris* de Strauss, *La Strada* de Nino Rota, avec Jean-Pierre Garcia en soliste, *Bugler's Holiday* de L. Andre-son...).

Après avoir assuré la partie musicale de la messe de Sainte-Barbe, l'Harmonie de Condé-sur-Noireau donnait rendez-vous à ses auditeurs fidèles pour son concert de Sainte-Cécile le 4 décembre. Un programme varié était présenté avec, entre autres, *Pomp and Circumstance n° 4* de Elgar, *Japanese Folk song suite* de Bin Kaneda, *Musique aux Quatre Vents* de Roger-Roger, *Limelight* de Charlie Chaplin ou *Hootenanny* de Harold Walters.

ORNE

Ensemble instrumental Scherzo

L'Ensemble instrumental Scherzo a donné deux concerts, en octobre et novembre 1992. Dirigé par Raymond Lapie, cet orchestre est composé exclusivement d'amateurs qui se retrouvent régulièrement pour le plaisir de pratiquer ensemble la musique, sous le signe de la bonne humeur et de la convivialité.

L'orchestre avait donné rendez-vous à ses fidèles supporters le 25 octobre, en l'église Saint-Jean de Flers. le programme musical regroupait des œuvres de Purcell (*suite d'Abdellazer*), Schubert (*Danses allemandes D 90*), Haydn (*Symphonie n° 22, Le Philosophe*), Satie (*Gymnopédie n° 1*, dans une orchestration de R. Lapie) et Mozart. De ce compositeur fut interprété le *Concerto pour basson* avec pour soliste Patrick Guillot, musicien qui a effectué ses études au Conservatoire national de région de Caen.

Le 15 novembre, l'ensemble était l'invité de la Chorale de Thury-Harcourt, dirigée par Pierre Peccatte qui, à cette occasion présentait également un ensemble de flûtes à bec et trompettes, dans une sonate de Daniel Purcell. La prestation orchestrale offrait un panorama musical voisin de son précédent concert, et se terminait avec le final de l'*Oratorio de Noël*, de Heinrich Schütz, dont l'orchestration réalisée pour l'occasion permettait de rassembler les chœurs, les cuivres et l'orchestre.

Haute-Normandie

EURE

Un concert de la Sainte-Cécile « à guichets fermés »

Le concert de la Sainte-Cécile que la Société philharmonique de Vernon donnait le dimanche 1333 décembre 1992 a revêtu un caractère particulier, une importance inhabituelle pour les musiciens car il s'agissait de leur premier concert de Sainte-Cécile dans le nouvel et imposant auditorium de l'Espace Philippe Auguste de Vernon.

Pour une première, ce fut une réussite puisque avant même la date prévue, toutes les places avaient été vendues et que plus de 100 personnes ont malheureusement dû être refusées à l'entrée.

Par deux fois pourtant, la Société Philharmonique s'était déjà produite dans la nouvelle salle de concert, pour animer des manifestations où elle était invitée (dont l'inauguration de l'Espace en octobre 1992). Tous, musiciens et public avaient alors pu se rendre compte du changement apporté par les nouvelles installations

modernes et particulièrement bien adaptées dont ils peuvent maintenant disposer.

Comme l'a rappelé le vice-président René Morel dans son allocution d'ouverture, « la vétuste Salle des Fêtes de Vernon qui accueillait pourtant près de 500 personnes – parfois plus – à chacun des concerts de la Société Philharmonique, n'est maintenant plus qu'un souvenir et c'est quand même, avec nostalgie que nous quittons ce lieu, témoin de plus de 100 années de manifestations musicales ». Tous restaient néanmoins persuadés que le spectacle proposé allait voir sa qualité améliorée grâce au confort et à l'acoustique de l'auditorium.

Pour réhausser encore plus le niveau du concert, la Société Philharmonique avait demandé au Chœur d'Annebault d'apporter son concours à la manifestation. Créé il y a 10 ans, dans le cadre de l'Association des loisirs de Port-Mort, le Chœur d'Annebault est désormais une association vernonnaise à part entière. Son effectif atteint aujourd'hui 80 membres actifs. Dirigée avec efficacité par Godefroy Recher, la chorale a acquis maintenant une finesse d'interprétation qui en fait un ensemble de qualité digne des meilleures chorales professionnelles.

Placé en première partie du concert, le Chœur d'Annebault a distillé 45 minutes d'excellente interprétation et de ravissement qui ont comblé les 426 spectateurs heureux qui avaient eu la précaution de réserver. La deuxième partie était consacrée à l'Orchestre d'Harmonie dirigé par Jean-Paul Dambacher.

Le programme proposé comportait : une marche tirée de la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovski dont on célébrera vraisemblablement le centenaire de la disparition en 1993; la célèbre ouverture de l'*Italienne à Alger* de Rossini dont on célébrait en 1992 le bicentenaire de la naissance; une peu connue mais néanmoins ravissante *Polka* de Rachmaninov; une musique de film de Jacob de Haan; un pot-pourri d'œuvres de Duke Ellington.

Le final réunissait l'ensemble des instrumentistes et choristes pour la célèbre cantate *O Jésus que ma joie demeure* de Bach, le ravissant *Ave Verum Christum* de Mozart, et le majestueux Chœur des Esclaves extrait de l'opéra de *Nabucco* de Verdi. Un final à la hauteur des espérances de chacun, somptueux à l'image d'ailleurs de toute la prestation que le Sénateur Pluchet, les

conseillers généraux, le maire de Vernon Jean-Claude Asphe entouré de ses conseillers municipaux auront particulièrement appréciée.

René MOREL

SEINE-MARITIME

Concert de Sainte-Cécile du 6 décembre 1992

L'Orchestre d'Harmonie de Dieppe donnait son concert de Sainte-Cécile le dimanche 6 décembre 1992 à 16 heures dans la grande salle du Casino de Dieppe.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre très connue, on prend toujours plaisir à écouter l'Ouverture du *Barbier de Séville* dans laquelle Rossini a su faire passer toute sa joie de vivre.

Le cor est un instrument difficile à maîtriser, et il fallait toute la technique du jeune Sébastien Langlois qui s'engage dans la voie professionnelle pour rendre le meilleur du *Concerto* de Mercadante. D'autres solistes se faisaient aussi remarquer : Marcel Auger et Rémi Delette dans le *Concertino* pour clarinette de Weber et Maryline Auger et Joffrey Herlem dans la *Mâconnaise* de Garimond.

A cause de son rythme implacable, le *Boléro* de Ravel pourrait être monotone. En fait, il change constamment de couleur si bien qu'à la fin de chaque exposition de thème, on se demande sous quelle couleur celui-ci va ensuite réapparaître. Berlioz avait une prédilection pour les instruments à vent pour ne pas dire pour les cuivres et ceux-ci surent donner toute leur puissance et leur virtuosité dans la célèbre *Marche Hongroise*.

Le tuba baryton est un peu méconnu du grand public, mais les Dieppois ont désormais son timbre en mémoire, après avoir écouté *Le Cor* de Flegier dans lequel se distingueront les deux solistes : Reynald Degremont et François Dumesnil.

Le 19 août 1992, Dieppe célébrait avec ferveur et faste le jubilé du débarquement anglo-canadien sur ses plages. A cette occasion un chef de musique canadien bien sympathique rencontrait le directeur de l'Orchestre d'Harmonie local, lui promettant de lui faire parvenir des partitions. Le résultat : exécution d'abord d'un morceau dans lequel se mêlent avec bonheur des extraits de *Vive la Canadienne* et *God save the Queen*, puis la courte *Marche de*

Normandie de Voyer de Poligny d'Argenson. Les auditeurs ont ensuite entendu l'*Adagio BWV 564* de Bach et le *Concerto du Rondo Veneziano* de Reverberi et Pavesi. *White Christmas* de Berlin rappelle à l'auditoire que Noël est proche.

Quant à *La Chasse* de Strauss, elle fut jouée dans un décor presque naturel, des buissons et gibiers empaillés ayant été disposés sur l'avant-scène et deux chasseurs s'étant joints eux aussi pour tirer de vraies salves (à blanc) au cours du morceau.

Le programme « officiel » était terminé, mais Marcel Lorin, le sympathique directeur de l'Harmonie de Nemours avec lequel les Dieppois entretiennent des liens privilégiés étant dans la salle, fut invité à prendre la baguette pour diriger avec fougue « *La Schlagerbertinade* », fruit de sa fertile imagination!!!

C'est sous une véritable ovation que le public, toujours aussi nombreux, fut invité à se séparer (avec regret) pour se retrouver le dimanche suivant à la messe célébrée à la Cathédrale Saint-Jacques.

La direction était confiée à Claude Dantigny et Michel Tailleux et les commentaires lus par Brigitte Dantigny.

Concert de l'OSAE

C'est toujours un plaisir de retrouver la salle des fêtes de Saint-Aubin-lès-Elbeuf : chaude, accueillante, magnifiquement décorée par les services municipaux. L'ambiance régnait dès le début du concert donné vendredi soir par l'Orchestre Symphonique de l'agglomération elbeuvienne, devant les représentants de la municipalité et les amis mélomanes du district.

La Marche de Tannhauser de Richard Wagner, qui débutait la soirée, souffrit un peu de l'absence des cors perdus dans le dédale des travaux des Essarts mais les *contredanses* de Beethoven rendirent sa sûreté à l'orchestre de Jean Letellier.

Ces danses campagnardes qui connurent une grande vogue au 18^e siècle ont inspiré de nombreux airs de musique instrumentale. Beethoven en écrivit douze entre 1800 et 1801 : c'est l'époque des succès à Vienne mais aussi celle de la surdité naissante. L'influence de Mozart est encore très forte et leur écoute fort agréable. Nous entendîmes ensuite une belle mélodie moderne *From a Distance*

de Julie Gold et le *Concertino* de Kùchler à la manière de Vivaldi. Nous sommes passés de la douce Angleterre à Venise la somptueuse. Allegro, Sicilienne, Adagio et Allegro Assai permirent à l'orchestre de montrer sa virtuosité et son homogénéité.

Après l'entracte ce fut l'ouverture de l'opéra comique de Adam, *La poupée de Nuremberg*, qui retint l'attention des auditeurs. Nous connaissions Adam comme un auteur plein de verve, aimant plaisanter et écrivant avec facilité, clarté et simplicité; *La poupée de Nuremberg*, gaie, charmante, « mécanique » nous entraîna bien loin du ballet de *Gisèle* et du fameux *Minuit chrétiens*. C'est une autre facette de cet auteur bien français qui nous fut révélée. L'Allegro de la *Petite Musique de Nuit* de Mozart fit plaisir à tous : le public est heureux d'entendre une œuvre qu'il connaît bien quand elle est bien interprétée.

Après la charmante *Gavotte* de Wesly, le concert se termina par les *Danses slaves n° 1* de Dvorak. Publiées en 1878 par Simrock sur la recommandation de Brahms, c'est une œuvre pleine de fougue qui exalte les sentiments nationaux musicaux tchèques.

Le public réclama un bis et tout le monde se donna rendez-vous pour le prochain concert de l'OSAE le vendredi 12 mars en soirée à la salle des fêtes de La Londe.

Picardie

UISE

Fernand Petit vient de nous quitter!

Mais son exceptionnelle volonté de vivre pendant plus de 90 ans laissera une empreinte qui marquera à jamais son époque. Musicien depuis toujours, passionné de musique et de son instrument, la clarinette, Fernand Petit faisait déjà partie en 1918 des fondateurs de la musique locale.

C'était le temps des Détailleur, des Duforestel, des Debeaupuis – et bien d'autres musiciens – à qui l'on doit sans aucun doute l'existence de notre harmonie d'aujourd'hui.

Agé alors de 16 ans, Fernand Petit était l'un des deux clarinettes d'un groupe musical local qui comptait aussi un alto, un bugle, deux trombones, un piston et une grosse caisse. De quoi commencer cette année 1918 en fanfare...

1992 : plus de 80 ans ont passé!

Il n'y a pas si longtemps, Fernand Petit était toujours là, fidèle au poste au sein du pupitre de clarinettes de l'OHB. Il avait pourtant « attrapé » 90 ans en février, mais rien au monde ne lui aurait fait replier son instrument d'ébène. Car, malgré ses apparences frêles et discrètes, Fernand Petit a été « un chêne » de la musique locale.

Né en 1902 à Aux Marais, « la commune la plus jeune de Picardie » qu'il administra en tant que maire de 1971 à 1977, Fernand Petit est à lui seul une page d'histoire vivante de notre orchestre. Non content d'avoir été le plus ancien instrumentiste de notre formation, épuisant à ce titre tous les degrés de récompenses honorifiques de la Confédération Musicale de France, il a été aussi l'un des doyens des musiciens actifs de toute la région Picardie. D'ailleurs, il y a quelques mois, il avouait avec son humour habituel et non sans une certaine fierté : « *Pendant tout ce temps, j'ai usé 5 ou 6 clarinettes.* »

Il avait alors 11 ans quand en 1913 son père lui offrit sa première clarinette pour... 90 F.

Il apprit les premiers rudiments de la clarinette avec... un peintre, Gaétan Bourguignon, qui jouait du saxophone. Il prit ensuite des cours chez Victor Détailleur, musicien réputé de l'époque. Mais comme la musique « *ne nourrissait pas son homme* », il débuta une carrière dans une banque locale le 11 novembre 1918, le jour même de l'Armistice.

La grande guerre était finie et rares étaient ceux qui, revenus du front, avaient encore le privilège de faire de la musique. Fernand Petit continua et, en 1919, il était de la première manifestation musicale donnée à l'Hôtel de Ville de Beauvais dirigée par le chef Dupont.

Pendant les années 30 de l'entre-deux-guerres – la belle époque, soulignait-il – on le retrouve aussi sur « les planches » dans des revues théâtrales du genre comique-troupier. En particulier dans la revue « *Parlez-moi de Beauvais* » en 1934 dans laquelle il jouait le rôle du compère : « bon chanteur et diseur » peut-on lire dans une documentation locale. Il

avait 32 ans et l'harmonie de Beauvais comptait alors 74 musiciens.

Cette période euphorique passée, survint la Deuxième Guerre mondiale : plus de musique locale et en guise de fond sonore un certain bruit de bottes... Mobilisé comme vaguemestre et affecté au Bureau du Travail, Fernand Petit met alors sa clarinette en sourdine, comme la lumière sous l'éteignoir lors des alertes...

Mais vient la fin des hostilités; le rappel est sonné et il lustre à nouveau sa clarinette dont il jouera jusqu'en 1991 au sein de l'OHB dont le Conseil d'administration lui a conféré la 2^e présidence d'honneur.

Tout au long de sa vie, cette fidélité exemplaire à la musique locale l'a – disait-il – beaucoup aidé à surmonter les épreuves de l'existence. Il n'y a pas si longtemps encore, on le voyait arriver, chaque mardi soir, à la « répétition » hebdomadaire, un peu courbé, son éternel instrument sous le bras.

Au nom de cette fidélité, merci Fernand Petit, merci aussi pour le symbole d'opiniâtreté que tu auras laissé vis-à-vis des jeunes générations de musiciens. Merci d'avoir été ce que tu as été. Tes amis de l'OHB te disent : « Repose en paix, tu l'as bien mérité. »

**Le Président de l'OHB
G. Houy, 1^{er} décembre 1992**

Paris Ile-de-France

VAL-DE-MARNE

La veuve joyeuse

C'est aux amoureux de l'opérette venus très nombreux que la société musicale de Saint-Maur présentait samedi 30 en soirée et dimanche 31 janvier en matinée *La Veuve Joyeuse*, opérette en trois actes de Franz Lehar, au théâtre.

Les rôles principaux étaient attribués à Jacques Ducros, 1^{er} prix de chant et d'opérette, et Marie-Claude Cozic, 1^{er} prix de chant au CNR de Saint-Maur et de Paris. Le public enchanté n'a pas résisté à la joie de vivre de cette musique, apparemment immortelle et toujours jeune.

Actuellement professeur de chant à l'École Nationale de Musique de la Vallée de Chevreuse, directeur artistique et soliste au sein de la Société musicale de

Saint-Maur, Jacques Ducros est aussi chef de chœurs et soliste; il a chanté tous les premiers rôles d'opérettes d'Offenbach et a interprété de nombreux ouvrages d'opéra comique tels que *Almaviva*, *Le Barbier de Séville*, *Les noces de Figaro*, etc.

Marie-Claude Cozic fait ses études musicales au Conservatoire national de région de Saint-Maur puis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Elle est actuellement directrice artistique et soliste à la Société musicale de Saint-Maur. Marie-Claude Cozic fait partie de la distribution de *Gipsy*, *Hello Dolly*, *Douchka*, *La Périchole*, interprète tous les rôles de jeunes premières d'opérette et d'opéra comique.

La Veuve Joyeuse, Vienne 1905.

Victor Léon, séjournant à Paris, avait transformé une comédie française de Meilhac « l'attaché de légation » en un livret d'opérette ayant pour cadre l'Allemagne.

Victor Léon voulut que l'action se déroula à Paris, où se mêleraient comédie musicale et moderne dans le schéma des futures opérettes : le 1^{er} acte « Il » veut, « elle » ne veut pas. 2^e acte « elle » veut mais pas lui. 3^e acte les deux sont consentants.

Le titre de ce livret vient d'une anecdote, une veuve demandant des faveurs fut traitée de « lastig » (indésirable) – quelqu'un comprit « lustig » (joyeuse).

Franz Lehar, chef d'orchestre militaire démissionnaire, s'était taillé quelques succès en composant des valses et des marches mais avait subi des échecs dans les opérettes. Victor Léon réussit tout de même à l'imposer. « La Veuve Joyeuse » fit plusieurs fois le tour du monde.

YVELINES

Les adieux de Guy Meissonier à Poissy

Vendredi 27 novembre 1992, en soirée, l'Église Saint-Louis de Beauregard de Poissy était comble pour un concert exceptionnel. Au cours de ce gala se produisaient les Chorales d'Ecqueville, d'Aubergenville et des Mureaux ainsi que l'harmonie la Lyre amicale de Poissy. Tous ces musiciens donnaient le meilleur d'eux-mêmes pour un grand au revoir à leur chef, Guy Meissonier qui les dirige depuis 1980.

Le concert débutait par une prestation de l'excellente chorale « Accroche notes » d'Ecqueville sous la direction de Mme B. Verre, avec des œuvres de Gounod, Kodaly, Vivaldi... pour finir par une délicieuse et bien difficile fantaisie pour chorale d'après *la Petite musique de nuit* de Mozart.

Un trio d'élèves de clarinettes de l'École de musique rappelait justement l'action efficace des jeunes. Sous la direction de leur professeur M. Lauret, il interprétait *Adagio et Rondo* de Mozart. Musicalité et justesse étaient de rigueur.

Puis c'était au tour du maire-adjoint de Poissy, le docteur Vincent-Richard Bloch, de rappeler le grand travail de Guy Meissonier aussi bien sur le plan local que national. Il lui a remis la médaille de la ville de Poissy, ainsi qu'un livre sur l'histoire de Poissy. Il offrait aussi à Mme Meissonier une gerbe de fleurs de toute beauté.

La Lyre musicale assurait la deuxième partie avec un programme varié ou se mêlaient l'émotion



M. Meissonier à la direction



Un concert exceptionnel en l'église Saint-Louis de Beauregard à Poissy

et la joie : l'*Arlésienne* de Bizet, une *Suite de danses russes* de Kenny, *Boogie Forever* de Trevers, le *Célèbre Pomp et circonstance* d'Elgar qui comme le *Nabucco* qui suivait était donné avec la participation des trois chorales invitées. Suivait une sélection sur les opérettes d'Offenbach et enfin l'*Hymne européen* sous la direction de M. Bernard chanté aussi par trois chorales.

Au cours du concert, Guy Meissonier a laissé la baguette plusieurs fois à Pascal Pion, professeur à l'École de musique qui œuvre désormais à la direction de la société.

Guy Meissonier laisse le souvenir d'un musicien présent sur tous les fronts, toutes les fois qu'il faut défendre la musique d'amateurs, c'est-à-dire la musique de tous.

Nous apprenons la nomination, en remplacement de M. Gilbert Louet, de Jean-Claude Roger à la présidence de la Fédération Paris-Ile-de-France, à qui nous souhaitons tous nos vœux pour ses nouvelles activités (Jean-Claude Roger, 5, rue Sueur, 93440 Dugny).

M. Lesaffre, 20, rue Simone-de-Beauvoir, 78990 Élanecourt succède à Guy Meissonnier à la présidence de la Fédération départementale des Yvelines.

Provence-Alpes-Côte-d'Azur

HAUTES-ALPES

Le Président Noël Marcellin n'est plus

Le Président Noël Marcellin s'est éteint subitement le dimanche 27 septembre en soirée à son domicile dans sa 71^e année.

Grande a été la consternation en apprenant la nouvelle de la disparition de cet homme affable,

aimable, toujours souriant, ouvert et disponible aux autres qu'il écoutait, encourageait et aimait. Jamais un mot plus haut que l'autre, tout devait s'arranger dans l'amitié.

D'une abnégation et d'un dévouement sans borne, il ne parlait jamais de lui, était même effacé bien que d'une activité débordante dans tous les compartiments de la vie sociale tout au long de sa vie.

Il aurait pourtant pu faire savoir ce qu'il faisait puisque Correspondant du *Dauphiné Libéré* pour l'Embrunais depuis 1952 et à ce titre témoin de toutes les manifestations se déroulant dans cette belle région. Il préférait parler des autres.

Né le 14 novembre 1921, il a vécu la dernière guerre et connu le service du travail obligatoire. Il épousa une embrunaise et de cette union naquirent 4 enfants. Professeur de mathématiques, il fut dès 1947 Conseiller municipal d'Embrun pour deux mandats.

Son rayonnement le vit appartenir à de nombreuses associations : Comité des Fêtes, Office du tourisme, etc., mais la musique lui prit beaucoup de temps puisqu'il est le fondateur de la musique municipale d'Embrun et de la Fédération des Musiques des Hautes-Alpes qu'il présida toutes deux avant, il y a 3 ans, de céder ces 2 flambeaux à son fils Gérard.

Il a été l'un des principaux artisans des jumelages de sa ville avec Borgofranco (Italie) et Zell (Allemagne), échanges qui ont donné lieu à de magnifiques concerts lui procurant beaucoup



Le président Marcellin lors du jumelage Embrun/Zell.

de plaisir et une satisfaction personnelle qu'il gardait pour lui.

Ses obsèques ont réuni une foule nombreuse, émue, figée dans la tristesse de perdre un ami cher à tous. L'office concélébré par le Père Paillard entouré des prêtres de l'embrunais et de Mgr Chevalier, était rehaussé par les accents pathétiques de l'Harmonie municipale dont il fut si souvent « l'âme véritable ».

Participaient à cette cérémonie M. Bruno Chapuis, Vice-Président du Conseil général, le Général Motte, Maire d'Embrun et de nombreux élus, les représentants de toutes les musiques des Hautes-Alpes des délégations des villes jumelles, des associations, administrations locales et départementales, les représentants des décorés de l'Ordre National du Mérite, des Palmes Académiques, des anciens des Chantiers de Jeunesse et de nombreux drapeaux. M. Chappe représentait l'Union Régionale et la Confédération Musicale de France.

Nous ne verrons plus sa grande silhouette bonhomme, joviale, ouverte, toujours prête à s'approcher, à écouter, à apporter une solution, une aide, un conseil, attentif à tout geste, allant au devant des souhaits et nous sommes tristes comme on l'est quand on a perdu un ami fidèle, un homme de devoir toujours au service des autres.

Embrun a perdu un homme précieux à la fois acteur et conteur de la vie locale d'une discrétion rare de nos jours mais d'une efficacité certaine.

En cette douloureuse circonstance nous présentons à Mme Marcellin et à ses enfants nos affectueuses condoléances et les assurons de toute notre sympathie.

ALPES-MARITIMES

Les sociétés musicales, folkloriques cannoises ont fêté Sainte-Cécile le 22 novembre 1992

La fanfare de la Croisette a participé à la messe de Notre-Dame des Pins, et a animé le quartier Croisette.

L'espérance de Cannes et l'académie provençale ont pris part à la messe au Suquet.

L'orchestre d'harmonie de l'espérance sous la direction du chef Georget Dumas et de Richard Catalanotti, interpréta : Le Prélude du *Té Deum*, *The Yong maria*, *Ouverture à la française*, *Hymne des nations*.

L'académie provençale chanta : *Le Crédo*, *Le Magnificat*, et *le Pater*. Les grandes orgues étaient tenues par Maître Philippe Bauzin, la messe célébrée par le curé Reynaudin, celui-ci devait féliciter les musiciens et les chanteurs pour leur brillante exécution en l'honneur de leur patronne.

M. Michel Mouillot, maire de Cannes, assistait à cette célébration, à ses côtés, M. Jacques Dozol, conseiller général, M. Henri, adjoint, M. Casanova, Mme Kumor Astégiano, Mme Neel, conseillers municipaux. M. Glanis représentait les anciens, ainsi qu'un grand nombre de parents et d'amis, et une délégation de la musique « L'écho de la chaumière de Nice ». Après un défilé à travers les vieilles rues du Suquet, le repas traditionnel fut prit en commun.

L'après-midi au kiosque à musique se déroula avec une animation : L'orchestre d'harmonie, dans un répertoire très varié, allant du classique *Les deux aveugles* d'Offenbach, les variétés *Samba for band*, *La fille du régiment*. Les majorettes sous la direction de M.-Hélène Rodriguez ont participé à cette animation.

L'académie provençale dirigée par M. Cessin charma le public par des danses et chants du terroir.

Le tout fut très apprécié par un très nombreux public venu applaudir chaleureusement les participants, heureux de cette journée pleine de convivialité.

Rhône-Alpes

LOIRE

Les accordéonistes de Saint-Étienne

C'est par une belle journée de joie que le 30 novembre la Société des accordéonistes de Saint-Étienne fêtait sa patronne Sainte-Cécile en participant tout d'abord à la

messe célébrée en l'église Saint-Roch, église de la paroisse où cette société a son siège, chaleureusement accueillie à chaque fois par les prêtres de cette paroisse.

Comme les années précédentes c'est dans une église comble que les musiciens de l'orchestre en tenue impeccable prenaient place dans le chœur. Sous la direction affirmée de leur chef Bernard Albaynac, ils commençaient la messe avec *la marche du couronnement* de Meyerbeer suivie dans le courant de l'office par un *Air* de Haendel, du célèbre *canon* de Pacelbel et du *Menuet* de Boccherini.

A la fin de la messe, un mini-concert était offert avec l'interprétation de la *Toccata* extraite de la *Suite gothique* de Boëlmann et du *Poème symphonique* de Sibélius Finlandia. C'est sous les applaudissements enthousiastes que les musiciens saluaient les fidèles qui quittaient l'église, bien à regrets, trouvant leur prestation trop courte.

La journée se continuait avec un vin d'honneur au siège offert par la société à ses musiciens, amies, parents et élèves de son école de musique. Accueillis par M. Rechaussat, président et les membres du CA honoraient cet instant de leur présence : M. Desprez, conseiller général, Mme Fontanilles, représentant la municipalité, M. Dekindt, directeur de l'ENM de Saint-Étienne, MM. Freycenon, Velle, Raquin, président et administrateurs de la Fédération des sociétés musicales de la Loire.

Après l'échange de paroles de courtoisie et d'encouragement de la part des personnalités, cinq musiciens de la société recevront les médailles fédérales et confédérales qui leurs étaient attribuées pour leur appartenance aux accordéons stéphanois et couvrant des périodes allant de 15 à 50 ans de bons et loyaux services. Cinquante ans! Et oui, car notre société fut fondée en 1931, ce qui lui fait un âge respectable pour une société d'accordéons.

La journée se termina par un lunch campagnard dans une ambiance de gaieté et d'amitié. Et ce fut bien à regret que l'on se sépara en se donnant rendez-vous... à la prochaine répétition pour une année 1993 qui s'annonce, d'ores et déjà bien remplie.

Les Chœurs du Guiers en concert en l'Église des Carmes de Pont-de-Beauvoisin

Le dimanche 6 décembre 1992, le soleil qui illuminait les montagnes de Savoie, incitait plutôt au ski ou à la promenade. Pourtant, à 16 heures, l'Église des Carmes était comble.

Pour leur X^e anniversaire, les Chœurs du Guiers, sous la direction de Robert Combaz, ont programmé un Concert alléchant. Et ce fut magnifique! Créé en 1982 par Robert Combaz, directeur technique de la Fédération Musicale de Savoie, et André Marter, maire de Pont de Beauvoisin, à l'époque, le Chœur compte actuellement 70 choristes de la région pontoise.

En ce dimanche, les spectateurs, ravis, ont pu écouter et applaudir, non seulement les choristes mais

aussi les solistes Cécile Fournier, soprano, et Robert Jezierski, baryton, accompagnés au piano par Antoine Dumans, médaille d'or à Monaco et à Nice.

Le succès de ce concert dû à l'exigence du chef R. Combaz mais aussi à la formation dispensée par les professeurs du Centre Polyphonique Régional de Lyon, dirigé par Cécile Fournier. Et cela, grâce à l'aide la Fédération Musicale de Savoie.

La première partie était plus particulièrement assurée par les Chœurs du Guiers (choral de la *Cantate 147* de J. S. Bach; *Ave Verum* de Mozart; *Motet* de Mendelssohn; *Tollite Hostias* de C. Saint-Saëns; Chœur des *Lombards* de G. Verdi) puis un intermède remarquablement joué au piano par A. Dumans (*Impromptu en fa mineur* de Schubert).

Le public a ovationné l'interprétation du « Kyrie » de la *Messe en Ut* de Mozart : les amateurs composant ce chœur ont, en effet, longuement travaillé pour accompa-

gner la magnifique partie soprano solo, chantée par Cécile Fournier.

La maîtrise de l'art vocal des deux solistes a encore été appréciée dans la seconde partie : air du IV^e acte de la *Force du Destin*; air de Fiesco, extrait de *Simon Boccanegra*; duo de la *Traviata* (œuvres de G. Verdi). Antoine Dumans, lui, a transporté le public d'admiration, par ses qualités de virtuose, dans *Mephisto Walz* de F. Liszt. Cet après-midi de bonheur musical s'est achevé par des extraits de *Carmen* de G. Bizet, réunissant piano, chœurs et solistes.

Il faut noter que c'est la FM de Savoie qui avait déjà permis à ces solistes et amateurs de travailler ensemble (préparation de l'Oratorio Olympique de Ida Gotkovsky interprété lors des Jeux Olympiques - Savoie en fête).

M. Maurice Adam, président de la CMF, et M. Daniel Vagnon, président de la FMS, étaient excusés, retenus à Paris par l'Assemblée extraordinaire de la CMF.



Les Chœurs de Guiers, direction R. Combaz, concert en l'église des Carmes de Pont-de-Beauvoisin.

Ces articles sont publiés sous la responsabilité de nos vingt-trois fédérations régionales.

Nous vous rappelons qu'aucun article ne sera inséré dans cette rubrique s'il ne nous est pas parvenu revêtu de la signature du Président de la Fédération Régionale.

LA SYMPHONIE DE PRINTEMPS

de Ida Gotkovsky

Cette œuvre a été sélectionnée pour le concours 1993 dans la liste des œuvres du choix, division honneur (Éd. Molenaar).

I^{er} mouvement : *Molto Vigoroso*

Ce mouvement adopte une forme de type ABA.

Première section, des mesures 1 à 32 :

Lettre A : Un thème se fait entendre (1). *Lettre B*, mesure 19 : Le thème poursuit son évolution, par mouvement conjoint cette fois, et non par tierces. Harmonisation par triades parallèles, sur une note pédale. Ce thème est l'idée force de la pièce.

Seconde section :

Lettre C, mesure 33 : Cette période débute par le développement d'un thème construit sur le rythme qu'employaient les accords du début. Il est joué dans un premier temps par les instruments graves (basson et euphonium), un accompagnement avec un ré pédale et des figures mélodiques en triolets de croches se dessine. A la *lettre D*, le thème conquiert peu à peu les registres aigus. A la *lettre E*, le thème disparaît, les intervalles mélodiques s'agrandissent, dans cette période de transition.

Lettre F, mesure 58 : Si on retrouve ici l'esprit harmonique du thème principal de l'œuvre, cette période s'appuie sur le rythme quart de soupir – trois doubles croches – noire.

Troisième section : réexposition :

Lettre G, mesure 79 : Reprise des premières mesures, et du premier thème. A la *lettre H*, des variations mélodiques se font entendre, avec un emploi marqué des broderies.

Lettre I, mesure 95 : Période de respiration où l'on se ressource dans le grave, ces mesures conduisent à la reprise fortissimo du thème brodé à la *lettre J*, de plus longues durées entre les appuis mélodiques permettent aux instruments graves de s'exprimer. La fin, à la *lettre K*, est la suite de trois piano subito, par des retours soudains aux graves que suivent une reconquête rapide des autres registres, et pour finir, par un piano subito de tout l'orchestre afin de conduire un grand crescendo.

II^e mouvement : *Poétique et lent*

Ce mouvement est constitué d'une seule mélodie jouée par le saxophone alto doublé par le bugle, accompagnée par l'orchestre, dans ses parties aigus tout d'abord, puis dans ses parties graves et médium.

Même si cette mélodie doit être jouée dans la continuité, on peut néanmoins y distinguer trois sections : mesure 1 à 25, introduction dans les graves et introduction de la mélodie; mesures 25 à 36, déve-

loppement et expression musicale plus narrative que lyrique; mesures 37 à fin, retours au lyrisme et conclusion.

III^e mouvement : *Andante*

Ce mouvement est en trois sections distinctes, dont la seconde est répétée.

La première section, des mesures 1 à 6, est une introduction sur le motif suivant, joué par différents pupitres (2) :

La seconde section, qui suit un conduit de deux mesures, est constituée par une mélodie en valeurs régulières, une sorte de choral, joué et harmonisé par les cuivres; un contrechant en forme d'ostinato est joué par le saxophone doublé par les clarinettes.

Après répétition donc de cette seconde section, vient un rappel de la mélodie du second mouvement, toujours joué par le saxophone alto et le bugle, et harmonisée par l'orchestre. Un doux appel des trompettes vient enrichir la fin du mouvement.

IV^e mouvement : *Giocoso, con entusiasmo*

Nous retrouvons dans ce mouvement les nuances forte et les mouvements rapides et contrastés du premier mouvement. Pour

(1)

(2)

(3)

(4)

faciliter l'analyse, nous diviserons ce mouvement en six sections, elles-mêmes divisibles en un nombre variable de parties.

La très grande majorité d'entre elles sont la citation ou bien un développement du thème suivant (3).

Ce thème est harmonisé par des accords en mouvement parallèle, et par une pédale de Fa. Il présente la particularité d'avoir une croche ajoutée au quatrième temps de la mesure en début de thème.

Première section, des mesures 1 à 56 :

Cette section débute par la citation du thème, dans une extension conquérant peu à peu la quinte, puis la septième, puis la neuvième de l'accord, la tonique de fa étant constamment rappelée à la basse, et ce sur un rythme soutenu. Une brusque détente mélodique aux clarinettes et aux saxophones à la mesure 24 conduit un développement du thème dans les parties graves de l'orchestre, ponctué par des accords fortissimo de tout l'orchestre. A la mesure 54, l'or-

chestre rentre peu à peu, en partant du basson et de la clarinette basse sur une cellule mélodique en croche pointée et double croche, pour, lors du tutti, introduire la réexposition du thème.

Seconde section, des mesures 56 à 105 :

Réexposition variée du thème, toujours dans sa mesure particulière, les bois jouant ici à l'octave supérieure par rapport à la première section. A la mesure 80, on retrouve les accords en trilles, qui soutiennent cette fois un motif de quartes harmonisé en quartes parallèles et joué aux cuivres. La fin de cette section est un long accord en trémolo de tout l'orchestre.

Troisième section, des mesures 106 à 132 :

Cette troisième section est une mélodie jouée par les hautbois et accompagnée par les sonorités douces de l'orchestre, dans une nuance piano (4).

Quatrième section, des mesures 232 à 213 :

Cette section développe dans un premier temps un motif de deux croches et une noire, la mélodie est chromatique. Peu à peu, des éléments du thème principal réapparaissent, avec des variations rythmiques comme l'introduction de triolets de croches. *Accelerando* à partir de la mesure 136, puis *ritenuto* à partir de la mesure 148, on n'entend plus que les saxophones et les instruments graves de l'orchestre, dans une nuance piano. Un brusque *crescendo* à la mesure 157 réintroduit le thème, joué en entier. On retrouve aussi à la mesure 182 la variation mélodique dans le grave ponctuée par les trémolos du tutti dont nous avons parlé dans la première section. On retrouve aussi à partir de la mesure 201 le *crescendo* orchestral sur la cellule en croche pointée-double.

Cinquième section, des mesures 213 à 268 :

Le thème est joué avec quelques variations dans l'accompagnement, mais surtout dans un tempo très lent. On accélère pro-

gressivement le tempo des mesures 220 à 232. Des accords fortissimo de cuivres sur des ostinatos des bois se font alors entendre. Les rappels thématiques se précèdent à la mesure 244.

Sixième section, des mesures 268 à 304 :

Des strettes de motifs tous issus du thème sont jouées par les différents pupitres. Elles accompagnent à la mesure 282 le thème, joué en croches à 4/4. Crescendo final, le mouvement se termine dans la joie par un fortissimo.

Par cette sorte de rondo joyeux que constitue ce mouvement, l'auteur ne manque pas d'évoquer le continué renouvellement de la vie, exprimée ici dans toute son exubérance. C'est bien là le temps de l'été!

Hervé Noury

● SYMPHONIE DE PRINTEMPS

Note de l'auteur

Durée : 28' ;

1^{er} Mouvement : Printemps - Incantatoire;

2^e Mouvement : Automne - Poétique;

3^e Mouvement : Hiver - Irréel;

4^e Mouvement : Été - Final.

La Symphonie de Printemps a emprunté son titre à son Premier mouvement. Quoique les mouvements portent en exergue des noms de saisons, cette symphonie se défend d'être une œuvre allégorique : chacun d'entre eux sont des moments ou des cycles profonds.

Les deux mouvements les plus importants – Incantatoire et Final – se situent au jaillissement (to spring) de la vie, au moment où la sève monte, éclate et s'épanouit dans la joie. Ces deux mouvements – le printemps et l'été – accompagnent la croissance de Lumière.

L'Automne et l'Hiver – poétique et irréel – marquent un retour sur soi-même, propice à la méditation, à la vie intérieure, prémices du mûrissement des grandes transmutations.

L'œuvre d'I. Gotkovsky laisse apparaître le prodigieux héritage des différentes cultures dont elle est issue et la maîtrise des moyens acquis près de la grande tradition classique.

Éditions C.M.F. DIFFUSION

œuvres éditées pour les sociétés musicales et préparées par Désiré Dondeyne

Pour Orchestres d'Harmonie

- Ouverture en Fa Majeur (1793) MEHUL
- Symphonie en UT (1975) (un seul mouvement) CATEL
- Marche Lugubre (1790) GOSSEC
- Symphonie Militaire (1794) (un seul mouvement) CATEL
- Musique pour célébrer la Mémoire des Grands Hommes (1799) (Quatre mouvements) REICHA

RESTAURATION

- 3^e Suite (marche, menuet, pas redoublé, valse) BLASIVUS
- 2^e Suite BLASIVUS
(marche d'Henry IV, polonaise, pas redoublé, valse)

Nouveautés

ORCHESTRES D'HARMONIE

- Marche militaire en Fa majeur et pas redoublé GEBAUER
(arrangement D. Dondeyne)
- Marche et pas redoublé n° 3 R. F. GEBAUER
(thème de la flûte enchantée, arrangement D. Dondeyne)
- Marche funèbre Adolphe ADAM
(composée pour le retour des cendres de Napoléon)
- Les Sablaises LAMIRAULT

ORCHESTRES D'HARMONIE ET ACCORDÉON

- Concerto pour accordéon et petit orchestre d'harmonie D. DONDEYNE

Pour Orchestres d'Harmonie et Chœurs mixtes ou Chœurs d'hommes (*)

- La Bataille de Fleurus (1794) (*) CATEL
- Aux Mânes de la Gironde (1795) GOSSEC
- L'Hymne des vingt-deux (1795) (ténor solo) MÉHUL
- L'Hymne du Panthéon (1794) (*) CHÉRUBINI
- Le chant du 14 juillet (1790-1791) (*) GOSSEC
- Chant du Retour de Campo Formio (1797) MEHUL
(hymne pour la Paix - avec quatre solistes)
- Te Deum (1790) (*) GOSSEC

CHORALES

- Chœurs d'hommes
- Complainte de Mandrin Harmonisation F. ROBERT
- Ave Maria Y. DESPORTES

MORCEAUX POUR ORCHESTRES A PLECTRES

- Speranza perduta DAGOSTO
- Soirée de Printemps DAGOSTO
- Roses Trémières DAGOSTO
- Dame de Cœur DAGOSTO
- Interlude A. MILLION
- le Directeur de théâtre W.-A. MOZART - M. MONTI

Claude Debussy

LA MER

Analyser et comprendre l'œuvre pour orchestre *La Mer* de Claude Debussy a la réputation d'être une entreprise difficile. Les habitués des cours d'analyse du Conservatoire ou des universités auront en effet du mal à retrouver leurs repères dans cette œuvre, tant l'auteur semble prendre le contre-pied des principes académiques, et semble ne connaître d'autre loi que celle de la liberté. Pourtant, la musique de Debussy a manifestement un sens, une logique, qui demeure sensible et s'amplifie lors des écoutes successives de l'œuvre. C'est pourquoi cette analyse ne se contentera pas d'être littérale : nous allons dans un premier temps donner des considérations générales sur l'œuvre, en nous appuyant sur le premier mouvement du triptyque. Ces considérations générales, visant à dégager les principes de composition, nous permettront de mettre alors en lumière les mouvements successifs de l'œuvre au regard de l'ensemble.

L'EMPLOI DU FIGURALISME

Le figuralisme consiste, nous le rappelons, à imiter le mouvement ou la forme d'un objet par le mouvement de la mélodie. Cette intrusion du visuel dans le musical est connue et employée depuis au moins l'école du madrigal italien, et Bach lui-même en a fait abondamment usage.

Le thème

La Mer fourmille d'exemples de figuralismes inspirés par les mouvements de la mer. Voici deux exemples issus du premier mouvement :

A la mesure 31, nous trouvons aux violons le balancement harmonique suivant, qui n'est pas sans rappeler les scintillements de la lumière du soleil sur la mer (I 1). Aux mouvements mélodiques des violons s'ajoute la cadence harmonique des V^e et I^{er} degrés, le V^e degré étant d'ailleurs exprimé par un accord de deux quintes. Le premier degré est un accord de repos, ici le creux de la vague. Le V^e degré correspond au haut de la vague, et ce en particulier grâce au caractère suspensif de l'accord de quintes. Le jeu en trilles rend l'ensemble incertain et fuyant, chaque accord appa-

raissant tour à tour sur le temps fort, puis sur le temps faible. Le figuralisme se fait dans cette œuvre avec le concours de toute la structure musicale, il prend en compte le rythme, le timbre, la mélodie, l'harmonie.

Des mesures 138 à 140 du même mouvement, nous trouvons un figuralisme au moins aussi intéressant (I 2). Après un élan sur le cinquième degré, seules les parties dans les aiguës poursuivent leur chant sur deux fonctions tonales différentes avant qu'elles ne soient à nouveau accompagnées par les basses sur le premier degré, et par un soufflet

de timbales. Nous avons là une évocation de vagues se brisant sur un rocher, l'eau reste en l'air, en offrant différentes perspectives au regard, puis elle replonge dans la mer tumultueuse. Outre le mouvement, la force et la puissance que l'on connaît du phénomène naturel trouvent leur expression musicale dans ce passage.

Pourtant, tout ceci n'est que l'aspect le plus mince du figuralisme chez Debussy. Le figuralisme est aussi élément structurel de la forme même de l'œuvre, et c'est ce que nous développons à présent.

La forme

On peut constater, dans un premier temps, que Debussy ne répète jamais une mesure, et lorsqu'il reprend un élément mélodique, il varie systématiquement les parties qui l'accompagnent. Or, il est vrai que la nature elle-même est en perpétuel mouvement : jamais une vague, ou un bruissement des feuilles d'un arbre ne sont identiques aux précédents, un enfant ne ressemble pas à ses parents, même si on lui retrouve des traits en commun; la nature est d'une façon générale en perpétuelle création. C'est là l'expression de la religion de la nature qu'affectionnait le musicien.

La forme même du mouvement est d'ailleurs organisée en partie par le figuralisme : ce

mouvement – qui s'intitule : « De l'aube à l'après-midi sur la mer » – débute dans l'incertitude tonale et rythmique, en ce sens que la tonalité n'est pas clairement affirmée (on tourne autour de celle de si, mais on ne sait si elle est majeure ou mineure), et le rythme non plus (aucun mouvement d'ensemble ne se dessine). Si, à cela, nous ajoutons le fait que ce sont les harpes qui jouent la mélodie, nous pouvons dire que tout est fait pour que nous demeurions dans l'incertitude quant à la bonne compréhension de la structure musicale. Puis, peu à peu, le mouvement s'anime, reste statique dans un premier temps, puis prend une direction plus définie, le rythme et les tonalités s'affirment, les timbres s'éclaircissent. A la fin du mouvement, à la mesure 132, des accords parfaits résonnent aux cuivres, accompagnés par tout l'orchestre, dans un mouvement exprimant la force, l'énergie.

Le début du mouvement est l'expression de l'aube, car durant l'aube, on perçoit mal les éléments qui nous entourent. Et la fin du mouvement est aussi claire qu'un après-midi ensoleillé. Tous les éléments musicaux, mélodies, rythmes, orchestration, harmonie, ont concouru à exprimer le passage de l'ombre vers la lumière.

Avant de parler de la rhétorique de Debussy, il nous

■ I^{er} mouvement : « DE L'AUBE À L'APRÈS-MIDI SUR LA MER »

Ce mouvement débute, comme chacun des trois mouvements, par une introduction, dans une tonalité différente de la tonalité principale. Ici, l'introduction est dans le ton de si (il est difficile de préciser si cette tonalité est majeure ou mineure), alors que l'ensemble de la pièce est en ré b. Si le mouvement trouve sa cohérence dans une unité de mouvement dramatique, la plupart des motifs de cette pièce entrent également en correspondance, soit parce qu'ils emploient des quintes parallèles, soit parce qu'ils sont un développement de la cellule brève-longue en seconde majeure ascendante, récurrente dans cette pièce. Nous distinguerons quatre sections principales dans ce mouvement.

• ANALYSE LITTÉRALE

Introduction

Forme en arche : structure ABCBA. Basse pédale de si aux contrebasses, introduction de la cellule brève-longue aux harpes et aux violoncelles, et d'un motif (do # fa # sol #) aux altos.

Mesure 6 : appel de hautbois, contre-chant de clarinette et de basson, sur un accord de 9^e. Cellule descendante et diatonique des violons / *chiffre 1* : sur la suite des violons, thème à la trompette et au cor anglais. Reprise brève de l'appel et du motif de cordes / *chiffre 2* : amplification sur le motif : do #, fa #, sol #, cellule brève-longue, léger crescendo.

Première période :

Mesure 31 : figuralisme aux cordes déjà décrit dans l'introduction. Motif pentatonique en quintes parallèles, joué aux bois. Tonalité de ré b / *chiffre 3* : même accompagnement, motif de cors dans le mode acoustique / *mesure 41* : motifs en quintes parallèles, joué avec plus de volume (ajout des anches doubles), trilles dédoublées aux premiers violons / *chiffre 4* : mélodie jouée aux hautbois / violoncelles / harpes et contrebasses en pizz, harmonisée en trémolos par les violons. Rappel du motif de quintes par le basson avant la reprise de cette mélodie. Tonalité de sol b. Fin sur un motif en tierces mineures / *mesure 47* : nouveau motif de cordes, sur une cadence plagale en la b mineur. Elles accompagnent une mélodie de flûte, qui va en se prolongeant sur les tierces mineures précédentes (variation harmonique cette fois) / *chiffre 5* : on réentend la mélodie de cor du chiffre 3. Les cordes jouent un contre-chant en bonds descendants / *chiffre 6* : jeu entre le hautbois et le violon solo / *chiffre 7* : sur un nouveau rythme d'accompagnement, reprise du motif de flûtes du chiffre 4 / *mesure 68* : retours de la mélodie en quintes, sur des trémolos de violons, plus riches et rapides que précédemment. Tonalité de sol b / *mesure 69* : motif du cor (cf. chiffre 3); fusées aux bois, trémolos aux cordes / *chiffre 8* : appel de la trompette (cf. chiffre 1). Contre-chant avec le motif en quintes parallèles et trémolos ascendants aux cordes; aboutit à la mesure 76 à trois accords de quintes sforzando; la tête du thème en quintes sonne en éclats aux trompettes et aux violons. Tonalité de si.

Deuxième période :

Chiffre 9 : c'est le climax harmonique. Ambiguïté entre les tonalités de mi b majeur et de do mineur. C'est un thème joué par les violoncelles, qui débute lui aussi par le rythme brève-longue. Appui intermédiaire sur le degré de sol b majeur / *mesure 92* : la flûte joue un ostinato sur un rythme du thème, atten-

semble intéressant d'approfondir ces deux derniers points : Debussy entretenait une religion de la nature, disions-nous, et voici ce qu'il a déclaré lors d'un entretien à propos de son opéra *Pelléas et Mélisande* : « Pelléas n'est que mélodie. Seulement, cette mélodie n'est pas coupée, n'est pas divisée en tranches selon les règles anciennes – et absurdes – de l'opéra ! Ma mélodie est intentionnellement ininterrompue, sans nulle trêve, car elle vise à reproduire la vie elle-même [...] Il n'y a pas de chants dans la vie : il y a des rythmes, des atmosphères, des couleurs, mais ceux-ci, bien que variant sans cesse, se succèdent sans solution de continuité, pour l'éternité. »

Lors d'un entretien portant sur son drame « *Le Martyre de saint Sébastien* », il dit : « Je ne pratique pas selon les rites consacrés. Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. Je ne pense pas qu'un homme revêtu d'une robe abbatiale soit plus près de Dieu, ni qu'un lieu dans la ville soit plus favorable à la méditation. Devant un ciel mouvant, en contemplant, de longues heures, ses beautés magnifiques et incessamment renouvelées, une incomparable émotion m'étreint. La vaste nature se reflète en mon âme véridique et chétive. [...] Sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères et tremblants passagers, voilà ce que j'appelle prier. »

Certaines philosophies orientales considèrent le perpétuel renouvellement de la nature comme une pierre d'angle de leur enseignement, et inspirent par exemple un art martial tel que l'aïkido. De plus, Debussy a subi l'influence des poètes et des peintres symbolistes, et fréquenta en particulier le

salon de Mallarmé. Le premier mouvement de *La Mer*, vu sous cet angle, sera une allégorie de l'archétype symbolique qui consiste à aller de l'ombre vers la lumière, c'est-à-dire de l'ignorance vers la vérité, ou de la souffrance vers la joie, etc.

Sur le plan du fond de l'œuvre, de l'émotion qu'elle procure, nous constatons donc que, comme beaucoup d'autres compositeurs de la tradition classique, le musicien Debussy se fait le témoin d'une philosophie forte, authentique, quoique personnalisée, et de la même façon que Bach défendit la religion de Luther, ou Mozart la franc-maçonnerie dans leurs œuvres, celle de Debussy renvoie à un certain panthéisme.

Sur le plan de la forme, le sujet de l'œuvre n'est plus incarné par un thème, ou par un motif, mais par la forme entière de l'œuvre : le sujet de l'œuvre est l'œuvre elle-même.

LA FORMULATION RHÉTORIQUE

La puissance d'évocation de cette musique ne serait rien si elle n'était pas soutenue par ce qui fait que la musique parle, à savoir l'articulation d'une tension et d'une détente, à l'échelle du mouvement entier comme à celle de ses parties, et qui se traduira en particulier par un plan de modulations tonales.

La conduite tonale s'est développée avec la fugue, puis avec la forme sonate. Dans une fugue de Bach, les conduits apportent leur sens aux différentes modulations, et les différentes récapitulations du sujet sont les moments d'intensité expressive de l'œuvre. Toutefois, Bach ne développait

ses fugues qu'avec un seul sujet.

Chez Mozart, la conduite tonale et le schéma de la tension-détente ne vont plus s'articuler avec un seul thème, mais avec plusieurs. Regardons par exemple de plus près l'introduction du concerto pour piano K 467, des mesures 1 à 80, c'est-à-dire jusqu'à l'entrée du piano. Ce passage est unifié par un seul mouvement de tension et de détente, alors que la diversité thématique est grande.

Le mouvement débute par le motif (Mo. 1). Une nouvelle idée thématique entre alors (Mo. 2). Puis celle-ci, aux bois cette fois (Mo. 3). Le premier motif soutient alors une progression harmonique, et un premier sommet d'expression aux mesures 24 à 28. Un nouveau motif, issu du troisième, apparaît (Mo. 4). Une nouvelle progression harmonique nous emmène au climax du passage, construit sur une variation du second motif (Mo. 5).

Dans cette phase ascendante, les différentes idées thématiques s'enchaînent en tuilage, mais surtout dans un même

mouvement de progression dramatique. Si nous n'analysons pas plus en détail la suite du mouvement, on peut simplement remarquer que, là encore, de nouvelles idées naissent, et ce dans un mouvement de détente dramatique cette fois, le climax du passage étant d'ailleurs la seule expression du tragique dans ce passage.

Les inventeurs de la forme sonate vont donc développer des œuvres en y multipliant les idées mélodiques (et donc les sentiments), et en unifiant l'œuvre par un unique mouvement dramatique. Debussy reprend ce principe de construction à son compte, et donne ainsi à sa musique sa dimension d'œuvre de concert. Par exemple, le premier mouvement : « De l'aube à l'après-midi sur la mer » est en ré b majeur (l'introduction est en si). Le climax harmonique se trouve à la mesure 84.

Nous savons maintenant comment Debussy a construit son œuvre : elle est une vision de la nature structurée par les principes classiques de composition musicale. Nous pouvons à présent passer à l'analyse littéraire de l'œuvre.

te. puis développement et progression harmonique / *chiffre 10* : reprise du thème (cf. *chiffre 9*) par les bois, accompagnés par les cordes. Puis fusées aux cordes, court développement / *chiffre 11* : développement sur la tête du thème (*chiffre 9*), les violons, s'ils emploient toujours le même rythme, ont métamorphosé la mélodie : oscillations entre do et ré / *mesure 109* : développement, en decrescendo / *chiffre 12* : rappel, dans la continuité du passage, de la sonnerie de trompette (cf. *chiffre 1*). On arrive sur le ton de fa b / *chiffre 13* : suite du decrescendo, le cor joue la fin du thème de trompette. Harmonie en accords de neuvièmes, jouant sur l'ambiguïté de la quinte diminuée : l'accord ne change pas, la basse passe du mi b au la / *mesure 122* : sorte de conduit : mélodie descendante au cor anglais doublé par 2 violoncelles soli; pédale de la b, accords de treizième, de dominante, puis de sixte.

Troisième période :

Sorte de « réexposition » : on revient à la tonalité initiale de ré b / *chiffre 14* : sonnerie des cors et bassons sur l'accord parfait de sol b majeur et l'accord de neuvième de dominante de do b. Accompagnement par des arpeges aux harpes / *mesure 135 et chiffre 15* : sonnerie de tous les cuivres (sur la cellule brève-longue), contre-chant des bois sur le thème en quintes parallèles, variation de ce thème aux cordes. Nuance fortissimo; à cela succède le figuralisme des vagues se brisant sur les roches, déjà décrit en introduction de cette analyse; ce mouvement finit dans la résonance des cuivres.

■ II^e mouvement :

« JEU DE VAGUES »

• ANALYSE LITTÉRALE

Nous distinguerons quatre sections dans ce mouvement :

Première période

Introduction dans le mystère, ambiguïté harmonique (do # mineur...), jeu entre les cordes, les harpes et le glockenspiel. Ce jeu porte un mélisme de flûte, la mélodie se conclut sur sa désagrégation.

Chiffre 16 : motif au cor anglais, dans le mode de mi, qui se désagrège / *chiffre 17* : reprise de ce motif transposé, à la flûte / *chiffre 18* : sorte d'éclats de rire des cuivres; conduit de 4 notes appuyées des cordes graves.

Seconde période : période remarquable par l'insaisissabilité du discours thématique :

Chiffre 19 : mélodie en trilles, qui introduira la troisième section, aux violons; accord de 7^e majeure de mi; dissolution du thème / *chiffre 20* : glissando des harpes, cité en introduction; début de motif aux cors; ambiguïté tonale / *chiffre 21* : première présentation d'un des principaux thèmes du mouvement, au cor anglais, avec un accompagnement à caractère rythmique des bois / *chiffre 22* : fin de ce passage fortissimo, sonnerie de cors, mélisme en quadruples croches dans les aiguës / *chiffre 23* : développement de ce mélisme, decrescendo / *chiffre 24* : variation mélodique au violon solo du motif du chiffre 20, caractère tendre / *chiffre 25* : motif du chiffre 16 au hautbois; puis trémos descendants des cordes. Celles-ci jouent alors une variation mélodique du motif du chiffre 20 / *chiffre 26* : reprise des cellules rythmiques et du thème du chiffre 21, aux cuivres, aux violoncelles / *chiffre 27* : aboutit à un fortissimo. Decrescendo et descente rapides dans les graves / *mesure 118* : motif du chiffre 16 au hautbois et à la clarinette, puis court conduit / *chiffre 28* : trémos de cordes du chiffre 25, caractère rythmique des bois. Introduction d'un motif de trompette solo, qui conduit à un crescendo subito de l'orchestre, suspension harmonique / *chiffre 29* : toujours sur l'accord de do # de domi-

II^e MOUVEMENT : « JEUX DE VAGUES »

Un exemple d'unité symbolique et non thématique

Ce mouvement commence dans le mystère. Puis, une valse s'installe : elle entraînera le climax du morceau. L'expression du mystère se manifeste à nouveau et conclut cette page.

Les différents motifs du mouvement ont tous en commun le fait d'exprimer la vague, ou les jeux d'eaux : il y a une unité d'idée dans le mouvement. Cependant, aucun n'a la même résonance émotionnelle que les autres : certains sont mystérieux, comme le premier motif (II 1). D'autres ont une résonance onirique, comme ce motif de harpe (I 2). D'autres sont plus virulents, comme cet éclat des trompettes (II 3).

On pourrait citer d'autres exemples encore, chacun ayant son expression propre. Comme nous le voyons dans l'analyse littérale, les développements aboutissent très souvent à une destruction des motifs, et non à la réexposition d'un quelconque d'entre-eux,

comme cela est généralement le cas dans la musique symphonique. Si cette idée renvoie à l'idée de la vague, quand celle-ci s'anéantit elle-même sur la plage sans pouvoir y demeurer, ce type de développement représente aussi une nouveauté formelle considérable dans l'histoire de la musique. La forme du mouvement elle-même renvoie à ce principe : la valse dont nous parlions tout à l'heure est emmenée progressivement, et se désagrège très rapidement; en quelque sorte, la forme de ce mouvement est celle d'une vague.

Si la diversité des expressions d'une même idée, ainsi que le type de développement de celles-ci, rend le discours musical comme insaisissable, et apporte une indéniable sensation de détachement, d'humour aussi, et de liberté à l'œuvre, l'idée même de choses détruites alors qu'elles naissent à peine lui apporte aussi un sentiment tragique souterrain.

The image displays three musical staves, each representing a different motif from the second movement. Each staff is labeled on the left with a Roman numeral in parentheses: (II 1), (II 2), and (II 3). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The staves are arranged vertically, with (II 1) at the top, (II 2) in the middle, and (II 3) at the bottom. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and accents.

Paul Dukas disait que la musique de Debussy n'allait pas à l'encontre de l'écriture musicale classique, mais qu'elle en étendait plutôt « génialement » les principes. Ernest Ansermet, dans ses « Fondements de la musique dans la conscience humaine », présente la thèse suivante : les grands compositeurs qui ont précédé Debussy, allemands pour la plupart, n'ont eu de cesse de découvrir les structures possibles de la musique.

Debussy, et à sa suite, des compositeurs proches de la sensibilité française, composent alors que l'ensemble des structures musicales possibles ont été répertoriées; par là même, ils vont alors investir le domaine musical dans le sens de l'expression et du langage, et non plus dans le sens de la découverte de la constitution du langage musical. C'est dans cet esprit : la musique en tant que langage, que nous avons réalisé cette analyse.

Une dernière remarque me vient à l'esprit : il m'est arrivé de rencontrer des mélomanes qui avaient des difficultés à comprendre *La Mer*; sans doute le fait que cette œuvre prend véritablement son sens par la conduite tonale et l'unité dramatique de l'ensemble, ainsi que par le figuralisme, c'est-à-dire en somme par des principes qui demandent une habitude d'écoute et un développement particulier de la sensibilité musicale, font que cette œuvre peut surprendre. Car si Debussy explore le langage de la façon nouvelle et personnelle que nous avons vu, c'est bien aussi parce qu'une sensibilité particulière anime cette œuvre. Et c'est cette sensibilité-là, que nous découvrons en nous-même alors que nous l'ignorions, qui nous fait entendre cette œuvre comme un trésor irremplaçable.

nante, variation en quintolés de doubles du motif du chiffre 16, motif grave de dominante, variation en quintolés de doubles du motif du chiffre 16, motif grave de clarinette / *chiffre 30* : début du motif de trompette, et courtes cellules aux bois, toujours dans la suspension harmonique / *chiffre 31* : motif très léger aux cordes divisées, dans l'esprit de celui du chiffre 19, mouvement mélodique aux bois sur le rythme du chiffre 21; puis début du motif de trompette, et animation par les cors / *chiffre 32* : suite au crescendo, tutti fortissimo, accords plongeant dans les gerbes d'un glissando des harpes.

Troisième période : valse.

Durant toute cette période, les mélodies principales sont entendues, tandis qu'une écriture extrêmement fine et précise des autres parties rend les effets rappelant l'écume de l'eau des vagues. / *chiffre 33* : trilles aux cordes, entendues au chiffre 19 / *chiffre 34* : thème chaud, non sans rapport avec celui du chiffre 26, joué aux violoncelles; puis retours des trilles / *chiffre 35* : début de « l'ascension », qui s'étendra sur les chiffres 36 et 37; elle est le développement d'un motif prenant appui sur le premier temps; la tension harmonique et mélodique qui en résulte se perd dans des triolets de croches / *chiffre 38* : suite à ce passage modulant et allant en crescendo, sonnerie des cuivres, decrescendo rapide par un ostinato qui n'est plus joué à la fin que par les cordes graves.

Quatrième période : conclusion. dans l'atmosphère du début / *chiffre 39* : piano subito, glissando de harpes du chiffre 20. Appel du chiffre 16 en valeurs plus longues / *chiffre 40* : motif oscillant, en noires, aux harpes, dédoublement, appel / *chiffre 41* : éclairage des cordes sur l'appel joué à la flûte piccolo / *chiffre 42* : pédale de mi grave, motif des harpes, variation pentatonique de l'appel à la flûte pour conclure ce mouve-

■ III^e mouvement : « DIALOGUE DU VENT ET DE LA MER »

ment.

Ce mouvement a une forme plus traditionnelle puisqu'il emprunte la forme du rondo. Toutefois, les évocations de l'univers naturel sont là encore nombreuses. Si le refrain de ce rondo est un thème original, les autres thèmes sont empruntés aux autres mouvements.

● ANALYSE LITTÉRALE

Introduction : en deux sections :

Première section :

Mesure 1 : percussions menaçantes, en trémolo, motif aux cordes graves / *chiffre 43* : motif chromatique doublé en tierces majeures, aux hautbois colorés par un accord de trompettes. Accord diminué / *mesure 14* : comme la mesure 1, les anches doubles remplacent le tam-tam / *mesure 18* : le motif chromatique, harmonisé en accords de 7^e d'espèce. Ton de do majeur.

Deuxième section : *Mesure 22* : enchaînement d'accords de 7^e aux bassons, doublés par les cordes, qui jouent en triolets de croches. Puis dédoublement, motif brève-longue issu du premier mouvement. Reprise / *chiffre 44* : thème de trompette (cf. : 1^{er} mvt. ch. 1) en si, auquel répondent vents graves et percussions / *chiffre 45* : développement du motif brève-longue, mouvement ascendant des cordes en trémos, crescendo. Chute brutale, forte : accord des cordes, coup de timbale solo sur le premier temps, accord des cordes sur le V^e degré.

Refrain :

Chiffre 46 : première exposition du refrain, en do # majeur / *chiffre 47* : développement de la cellule brève-longue dont le mouvement mélodique est inversé (descendant). Rythme

de la mesure 1 aux cordes / *chiffre 48* : motif rythmique aux cors, puis à la trompette, variation du refrain aux bois.

1^{er} couplet :

Chiffre 49 : après un conduit, les cordes reprennent le motif oscillant du 1^{er} mouvement, au *chiffre 11*, en contrepoint du motif brève-longue en quinte diminuée aux vents; ils accompagnent le développement du thème : mvt. 1, ch. 1 aux cordes graves / *chiffre 50* : crescendo, les cordes graves sont doublées par les bassons et les cors / *chiffre 51* : aboutissement : motif chromatique (cf. : mvt. 3, ch. 43), appel brève-longue aux cornets / *chiffre 52* : dans la continuité du mouvement, decrescendo et retours aux sons graves. Trémolos aux vents. / *mesure 133 et chiffre 53* : bribes de la sonnerie de cors (mvt. 1, ch. 14), à laquelle répond un mélisme des violons et le motif brève-longue à la trompette. Ton de ré b / *mesure 145* : conduit, piano subito.

Refrain :

Chiffre 54 : le refrain est joué par les bois, accompagnées par ce qui suit : note pédale du cor et des contrebasses, tenue d'une harmonique aux violons solos,

arpèges des harpes, trémolos des violoncelles et altos. Douceur du passage / *chiffre 55* : reprise. Changement subtil d'atmosphère à la mesure 179, glockenspiel et harpe, va en s'animant / *chiffre 56* : tutti, fortissimo / *chiffre 57* : chute brutale du mouvement, sur une cellule de la mesure 179.

2^e couplet :

Mesure 211 : figure rythmique rapide aux trois trompettes, thème (1^{er} mvt, ch. 1) au cornet. Développement de la figure rythmique / *chiffre 58* : suite du développement, cellule brève-longue aux violoncelles, variations du thème (1^{er} mvt., ch. 1) aux bois; reprise avec les violons / *chiffre 59* : suite du développement. Puis tutti, sorte de dominante de ce qui suit par le jeu des modulations par notes communes.

Refrain :

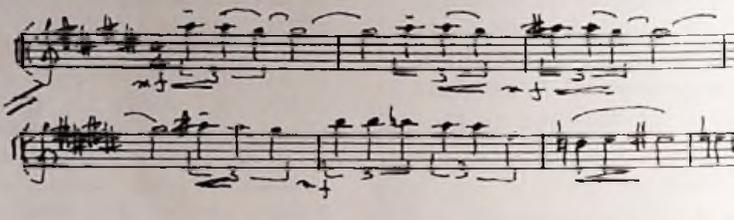
Chiffre 60 : refrain, accompagné par une figure rythmique apportant un sentiment de souplesse aux cordes / *mesure 254* : refrain en tutti, fortissimo. La sonnerie des cors du 1^{er} mouvement se fait alors entendre, en entier cette fois.

Coda :

Chiffre 61 : brusque decrescendo, développement en valeurs brèves du thème (mvt. 1, ch. 1), et de la cellule brève-longue / *chiffre 62* : amplification, strettes : les cornets jouent le thème en valeurs normales, les violoncelles en valeurs longues / *chiffre 63* : éclats des cuivres, timbales, tutti fortissimo. Accord sec qui clôture le mouvement.

■ Hervé Noury

Refrain du 3^e mouvement :



Pour mémoire

La Bibliothèque de la Confédération Musicale de France vous propose de nombreux ouvrages – musique instrumentale (toutes disciplines), partitions et matériels pour orchestre d'harmonie, orchestre de fanfare, batterie-fanfare, musique chorale, etc.

La Bibliothèque est régulièrement approvisionnée avec les nouvelles partitions proposées par les éditeurs.

Elle propose également des ouvrages pédagogiques sur la formation musicale, des traités d'orchestration, histoires de la musique... ainsi que de nombreux enregistrements.

Tous ces documents sont consultables sur place, dans les locaux du Centre Culturel Albert-Ehrmann, 103, boulevard Magenta à Paris (10^e).

Les services proposés par la bibliothèque de la Confédération Musicale de France sont gratuits. La Bibliothèque est accessible tous les jours ouvrables de 9 h 30 à 12 h 30 et de 14 h 30 à 17 h 30.

S'adresser à la C.M.F. Téléphone : 48 78 39 42.

SELMER, LES SAXOPHONES



UNE LONGUE HISTOIRE...



Depuis la création de son premier saxophone en 1922, SELMER a apporté une contribution importante à l'évolution de l'instrument.

Son développement est historiquement associé aux plus grands noms du jazz et de l'enseignement académique. Que de mutations, perfectionnement et innovations pour répondre aux désirs des générations successives, aux couleurs du temps !

Aujourd'hui, SELMER propose une large gamme de saxophones, du soprano au basse.

Des caractéristiques acoustiques incomparables, une mécanique précise : l'instrument des "grands" !



H. SELMER & Cie
instruments de musique

18, rue de la Harpe, 75001 Paris

Formation musicale

Éveil musical par le chant et la flûte à bec

par Bruno Camporelli

La voix est le plus bel instrument que l'être humain possède dès sa naissance. Il faut développer chez l'enfant, dès son plus jeune âge, le goût de chanter de petites comptines. Cette pédagogie sera longue dans le temps, mais commencée en classe d'éveil, elle sera enrichissante pour l'élève; sans oublier les jeux vocaux, les onomatopées, etc.

Éduquer l'oreille : sûreté vocale

Il faut apprendre les comptines ou chants à deux voix par cœur. Il faut insister car les enfants auront le plaisir de chanter, de développer l'oreille avec une meilleure fixation des intervalles. C'est l'objectif à atteindre. Les canons permettront une bonne approche du chant chorale et de la polyphonie, à travailler avec le nom des notes et des paroles. En chantant dès son plus jeune âge, l'enfant formera son goût musical tout en se divertissant.

Une corde pincée, un tube frappé produisent les multiples vibrations qu'on appelle : sons. La flûte à bec permet de réaliser des sons mélodiques et l'enfant aime produire ses propres sons, après avoir chanté la comptine, enfin, il peut jouer, retrouver cette mélodie en mémorisant la chanson, c'est un déclic chez lui, et une avancée dans l'apprentissage de sa formation musicale en début de premier cycle. Très intéressé, il participe et prend part plus activement à la leçon.

Comme professeur de musique, de formation musicale, dans les écoles primaires, j'ai acquis une certaine expérience

dans ce domaine. Je me suis aperçu qu'il faut sans cesse faire chanter, lire des notes (exercice de l'œil), rythmer avec les mains ou les percussions, donc : jeux de rythme, créer des mélodies, former des ensembles de flûte à bec, des ensembles vocaux pour la justesse des chants, etc. La musique doit être un plaisir doublé d'une formation adéquate pour l'élève.

Cet ouvrage, que je vous présente, a été conçu selon quatre critères : a) Théorie musicale extrêmement simplifiée; b) Exercices de chant, de lecture musicale et de rythme; c) Utilisation de la flûte à bec avec indication des doigtés; d) Chansons populaires avec paroles et accompagnement de la flûte à bec et de percussion.

Puisse ce manuel, intitulé *Éveil musical de la classe d'éveil en 1^{er} cycle*, vous permettre, professeurs de formation musicale d'initier vos élèves au langage musical et de vous rendre de réels services. C'est mon seul désir et mon seul souhait.

Bruno Camporelli est professeur de formation musicale et de trompette, directeur technique CMF (74), responsable des examens CMF (74), directeur de l'École de musique municipale de Passy, lauréat CNR Nancy, membre arrangeur SACEM.

Bruno Camporelli

● *Éveil musical, Éd. Robert Martin, 49,50 F.*

Histoire

Deux siècles de musique populaire dans le canton de Saint-Romain-de-Colbosc

par Michel Auvray

Deux siècles de musique populaire dans le Canton de Saint-Romain-de-Colbosc. Écrit par un Saint-Romanois, Michel Auvray, il raconte l'histoire et les histoires des Sociétés de musique de son Canton. Ancien musicien, jouant le bugle de la fanfare municipale, Michel Auvray allie les talents de conteur à ceux de musicien.

Il déchiffre avec brio les archives les plus anciennes. Il transcrit avec doigté une histoire locale, véritable contrepoint de la grande histoire. Artiste virtuose, il sait passer d'un ton à l'autre, d'un thème à l'autre : en mode majeur, les élections truquées de la fanfare en 1907. Sur le mode humoristique, le règlement du corps de musique et ses amendes à 10 centimes. En mode mineur, la nostalgie du temps où la musique était une fête tout à la fois familiale et municipale.

Plus qu'une histoire locale, ce livre rend compte de ce qu'étaient les distractions de nos aïeux avant l'apparition de nos loisirs modernes.

« ... C'est une exploration de la vie quotidienne sous forme de la sociabilité qu'a entreprise Michel Auvray. En vrai historien qui utilise toutes les sources, archives, journaux, souvenirs, il retrace la vie des sociétés musicales du canton de Saint-Romain. Dépassant l'anecdotique parfois savoureux, il dégage les caractères qui font de ces associations des lieux de sociabilité, reflets de la vie du canton et de son chef-lieu centralisateur de cette forme de culture populaire. Il retrace l'évolution de ces associations, à la fois expression et enjeu du pouvoir local, il situe leur rôle dans le devenir d'une société rurale... »

*Jean Legoy,
Docteur en Histoire
de l'Université de Rouen*

« Il convient en tout premier lieu de féliciter le rédacteur de cet ouvrage pour l'important travail de recherche auquel il a dû

se livrer pour nous présenter une aussi riche et abondante documentation.

Il nous permet de connaître deux siècles de musique et de revivre des événements concernant essentiellement la commune de Saint-Romain-de-Colbosc et son canton.

Chronologiquement présentés les faits relatés sont liés aux événements historiques de cette période : guerre, bouleversements politiques de caractère local ou national, modes et habitudes ou modifications de celles-ci.

Le tout constitue un document d'un grand intérêt et d'une grande richesse.

Que l'association " La Hêtraie " qui a pris l'initiative de cette publication soit chaleureusement remerciée par sa réalisation à laquelle il faut souhaiter un plein succès. »

Henri-René Pollin,
Président de la Fédération des sociétés musicales de Haute-Normandie

• *Disponible à la Hêtraie BP Mairie, 76430 St Romain de Colbosc. 139 F (tarif souscription valable jusqu'au 30 avril 1993 / 169 F hors souscription)*

Traité

Le nouveau Traité d'orchestration à l'usage des harmonies et fanfares

par **Désiré Dondeyne et Frédéric Robert**

La venue de ce nouveau Traité ne pouvait être que bénéfique car le dernier écrit par Gabriel Pares datait de 1898. Or, depuis près d'un siècle, le langage musical a évolué, la facture instrumentale ayant fait un bond en avant. Également la place prépondérante réservée à la percussion dans nos orchestres actuels.

Au cours de notre XX^e siècle,

l'orchestre d'harmonie a rencontré diverses cultures (jazz, musique sud-américaine, musique de films, variétés, etc.). En parallèle, on rencontre une émancipation rythmique dans des œuvres non plus écrites seulement en 2, 3 ou 4 temps. Des compositeurs se sont intéressés de près à cet ensemble à vent et ont créé des œuvres originales.

Il fallait absolument réactualiser le traité de G. Pares, et cette suite devait être envisagée par une personne ayant apporté un nouveau souffle à cet orchestre d'harmonie.

Ils furent deux : D. Dondeyne et F. Robert. Cet ouvrage est remarquablement agencé par une grande connaissance organologique des instruments dans divers procédés d'orchestration, étayés d'exemples musicaux variés et de partitions détaillées, d'exemples d'utilisation massive d'instruments à vent, avec un repère et un potentiel historique qui nous commente l'évolution de ce bel ensemble.

Il faut soutenir l'orchestre d'harmonie comme un orchestre à part entière et non simplement à une fonction limitative de musique d'extérieure tournée vers la musique militaire. Notre orchestre a gagné ses lettres de noblesse et permet par la diffusion de ce traité, qui répond aux exigences de notre temps, de prendre conscience de sa valeur, de sa richesse instrumentale. C'est aux dirigeants de pérenniser ce bel orphéon, de le valoriser, de le défendre, de lui affirmer son identité.

Aujourd'hui encore, pour de nombreux directeurs de sociétés musicales, la musique originale pour orchestre d'harmonie marque une véritable rupture avec leur culture ou leur comportement pédagogique journalier. Néanmoins, ce paramètre nouveau doit faire partie de notre enseignement et par cela même doit être intégré à l'éducation musicale.

Confrontés à ce problème, ces dirigeants souhaitent détenir un document leur proposant une approche par des situations claires et concrètes. Cet ouvrage est à considérer comme un élément de référence indispensable

dans l'esprit d'une formation orchestrale.

Il est indéniable que la connaissance de l'orchestre symphonique doit être élaborée auparavant et qu'il n'y a pas lieu de scission, bien au contraire!... De grands compositeurs ont d'ailleurs fait preuve d'union de l'orchestre symphonique et de l'orchestre d'harmonie comme Tchaikovsky dans *l'Ouverture solennelle de 1812*.

Il faut ajouter que la modestie de nos deux personnages a fait le préjudiciable oubli de nous faire connaître leur précieuse bibliothèque et littérature musicale. Mais peut-être est-ce le but d'un prochain projet, d'un recueil de propos pédagogiques et progressifs destinés à la préparation de nos futurs chefs. Action que l'on pourrait souhaiter préalable à ce traité qui, il faut bien le signaler, s'avère d'emblée d'un accès difficile pour des néophytes.

Quelle heureuse et brillante idée ont eue les Éditions R. Martin de prendre le flambeau pour rééditer cet ouvrage de fort belle qualité, et qui, à mon avis, sera le seul de notre siècle, ou alors faites vite!...

L'on ne peut que susciter à chacun d'en faire bon usage en fonction de l'idée qu'il se fait, de sa personne et de son rôle dans notre métier...

Michel Nierenberger
René Castelain

• *Le nouveau Traité d'orchestration, Éd. Robert Martin*

Création musicale

Y

par **Alain Bouhey, Yochk'o Seffer**

Préface de Léopold Sédar Senghor, de l'Académie Française

Vision picturale et poétique de la création musicale, Y propose une voie pour libérer la créativité dans l'interprétation comme dans l'improvisation.

Deux artistes d'abord saxophonistes, l'un interprète-poète, l'autre improvisateur-peintre, présentent à travers la composition thématique de soixante improvisations picturales et de leurs interprétations verbales, le rapport à la source d'énergie de trois formes d'esprit de la création musicale qui sont précisément mères de composition, d'interprétation et d'improvisation. Y symbolise ce rapport.

Exprimant le féminisme du peintre par la symbolique traditionnelle pourtant bien misogyne, l'abstraction figurative de la peinture établit des liens surprenants (dons s'inspire le style du texte) en matière et esprit, mystique et technique, relation spirituelle et sensuelle à l'instrument et relation du couple... et entre les spiritualités artistiques et religieuses occidentales et orientales.

Dans une œuvre fécondée par des cultures européennes, négro-africaines et négro-américaines, cette abstraction figurative rejoint ainsi l'esprit de la science nouvelle, se situe au cœur même de la vie et montre que, si entre les compositeurs-interprètes et les improvisateurs-compositeurs, la première éventualité est la guerre, il en existe une autre qu'il faut savoir vouloir : pleinement épanouissante, synthèse d'amour et d'intelligence, c'est : la création !

Alain Bouhey : une double formation, musicale (CA de saxophone) et littéraire (maîtrise de Lettres Modernes : Le Tragique chez Ionesco), et 7 ans de coopération au Sénégal avant d'enseigner à Rennes (CNR) et à Paris (ENMP), firent d'Alain Bouhey cet interprète-écrivain-poète français jouant la musique et le verbe sur le thème scriptoral, réponse ouverte d'artiste à Socrate qui met en scène l'oral, l'écrit et l'improvisé dans l'évolution créatrice.

Yochk'o Seffer : La double formation est pour Yochk'o Seffer musicale (CNSMP) et picturale (Beaux-Arts). Improvisateur-compositeur-peintre-sculpteur d'origine hongroise, il joue une peinture, peint une musique, toutes deux débordantes d'énergie et fortement influencées par le jazz et l'expression ethnique magyare. Se reconnaissant dans la filiation de Coltrane, Bartok, Messiaen, Yochk'o Seffer a participé aux groupes Perception, Magma, Zao, et élaboré le concept de la Neffesh Music, musique de l'âme.

Léopold Sédar Senghor : En Afrique, écrit le président-poète sénégalais, « l'art ne se sépare ni de la connaissance, ni de la morale, où, comme elles, il vise à la praxis ». Et si pour lui la Négritude est « pierre d'angle dans l'édification de la Civilisation de l'Universel », la création scriptorale, née à Dakar, fait partie de cet édifice de valeurs nouvelles quand l'Europe cherche à se construire dans le monde.

• Y, 200 p., 62 reproductions de tableaux, format 210 x 297. Éditions de l'Ancre, 9-11, rue Benoît-Malon, 92156 Suresnes cedex, tél. : 42 65 33 39. 280 F TTC, prix de lancement, jusqu'au 30-06-1993.

Éditions { SCHERZANDO (Belgique)
MITROPA (Suisse)

Distribution Exclusive pour la France

H.M.M.O.

NOUVEAUTÉS 1993

<i>CÉLÉBRATION FANFARE</i> (F. Cesarini)	Niveau Moyen
	Tarif 3
<i>CONCERTINO FOR FLUTE</i> (A. Waignein)	Niveau Moyen Facile
Solo de flûte	Tarif 5
<i>SPRINGTIME</i> (Rob Arès)	Niveau Moyen Facile
Solo de trombone	Tarif 3
<i>SOUNDS FOR WINDS</i> (A. Waignein)	Niveau Moyen
	Tarif 4
<i>GREENVILLE</i> (Horst Schelke)	Niveau Facile
	Tarif 1-A
<i>DISCO BAND</i> (Luc Gistel)	Niveau Moyen Facile
	Tarif 2
<i>DIAGRAM</i> (A. Waignein)	Niveau Moyen Avancé
	Tarif 8
<i>BAYARDERIE</i> (A. Crépin)	Niveau Moyen Facile
	Tarif 1-A
<i>THE SHOW MUST GO ON</i> (Queen)	Niveau Facile
arrgt : L. Foster	Tarif 2
<i>THREE MOVEMENTS</i> (A. Waignein)	Niveau Moyen Avancé
Solo de piano	Tarif 11
<i>SAXFLIGHT</i> (A. Crépin)	Niveau Moyen Avancé
Solo de saxophone Alto	Tarif 4
<i>ANDANTE RELIGIOSO</i> (F. Mendelssohn)	Niveau Très Facile
arrgt : R. Amstad	Tarif 2
<i>GOLDEN RIVER</i> (A. Waignein)	Niveau Moyen Facile
	Tarif 5
<i>A LILLEHAMMER TUNE</i> (H. Fillinger)	Niveau Facile
	Tarif 2
<i>FREDE'S THEME</i> (Frede Gines)	Niveau Facile
	Tarif 2
<i>THE LITTLE MUSICIAN</i> (Rob Arès)	Niveau Facile
	Tarif 2

Etc., Etc., Etc.

Ces titres sont enregistrés sur CD « Sounds of Winds » -

« Dunamis » - « The Art of André Waignein »

Si recueil de scores + cassette de promotion ne vous sont pas parvenus pour le 30-4-1993, réclamez-les nous.

HENRY MAY MUSIC ORGANIZATION - B.P. 64 - 59510 HEM

Tél. : 20 83 78 32 - Fax : 20 82 83 91 - Téléc : 131348 F

**TOUTE L'ÉDITION
MUSICALE
POUR INSTRUMENTS
À VENT.**

DANS NOTRE MAGASIN
OU SUR VOTRE MINITEL

**Consultez,
choisissez,
commandez.**

Plus de 20 000 titres référencés.
Méthodes - Etudes - Partitions
Ensembles - Harmonie - etc...

**Livraison "Express"
sur toute la France.**



TOUS LES INSTRUMENTS À VENT - VENTE - RÉPARATION - LIBRAIRIE
17, RUE DUHAMEL 69002 LYON TEL 78 38 20 47 - FAX 78 42 80 65

36 15 JS MUSIQUE

**VIENT DE PARAÎTRE
AUX ÉDITIONS LEDUC**



**CATALOGUE THÉMATIQUE
CLARINETTE**

400 pages d'extraits thématiques de méthodes,
études, morceaux instrumentaux, ensembles,
des Éditions **LEDUC** et **HEUGEL**

Déjà parus « COR » et « FLÛTE »
offerts sur demande chez votre marchand ou chez

A. LEDUC, 175, rue Saint-Honoré, 75040 PARIS CEDEX 01



l'atelier musical

Gilles Degironde

Dépositaire exclusif Bless

Spécialiste Cuivre, Bois
Agent Selmer · Courtois
Bach · King · Holton · Blessing
Besson · Getzen · Conn

Réparations - Ventes - Locations
Exportation
Mise au point d'instruments

6, place Saint-Roch

F-42100 Saint-Etienne

 **77.33.90.31**

FESTIVAL

■ **Le Festival d'Auvers-sur-Oise** pour sa XIII^e année se déroulera du 14 mai au 3 juillet 1993, au programme : voix, piano, musique de chambre, opéra, huit week-ends, vingt-quatre concerts et deux masterclass. Manoir des Colombières, 95430 Auvers sur Oise, tél. : (16-1) 30 36 70 82.

■ **V^e festival de Lozzari** (Corse) ou la musique en vacances avec Ivry Gitlis du 25 avril au 1^{er} mai : chacun pendant cette semaine pourra vivre la musique à son rythme la journée et le soir assister au concert. Renseignements : (16-1) 60 81 60 70 et à Lyon, 78 95 76 75.

■ L'ensemble orchestral de Mantes-la-Ville organise du 30 avril au 2 mai 1993 un **festival de musique** consacré aux instruments à vent **Ventissimo**. Au programme des festivités, salle Jacques-Brel : le 30 avril, l'orchestre d'harmonie des Gardiens de la Paix, le 1^{er} mai, l'orchestre d'Harmonie de la Garde Républicaine et le 2 mai l'ensemble orchestral de Mantes-la-Ville. Renseignements : Alain Lecam au (16-1) 34 77 14 27 ou J.-L. Fillon au (16-1) 30 63 90 30.

■ **Biarritz** organise du 27 avril au 1^{er} mai et pour la troisième année consécutive ses **Fêtes Musicales** avec un programme de qualité et des rendez-vous avec des interprètes prestigieux : Katia et Marielle Labèque, Michel Plasson et l'orchestre du Capitole de Toulouse, Pierre Amoyal... Renseignements : Biarritz culture, M.-H. Labasse, tél. : 59 22 20 21.

■ L'édition 1993 « **Kiosques en Fête** » désormais rendez-vous national se déroulera les 15 et 16 mai 1993. Une quarantaine de villes se sont associées à cette manifestation, conscientes du patrimoine musical qu'elle possède et de leur rôle de décentralisation culturelle. Programmation parisienne au (16-1) 40 71 76 47.

■ **Le X^e Challenge national Majorette/Twirling** en groupe et individuel de la ville de Béziers aura lieu le 27 juin

au théâtre de verdure. Ouvert à toutes les formations, pour tous renseignements s'adresser au 67 30 16 19 ou 67 62 53 70 de 9 h 30 à 11 h 30 et par courrier à M. J. Liguory, 19, rue Bernard-d'Auriac, 34500 Béziers.

CONCOURS

■ La ville de Corciano (Italie) organise son **XIV^e Concours International de composition originale pour orchestre d'harmonie**. Les compositions de forme musicale libre avec ou sans solistes instrumentaux et vocaux devront parvenir avant le 15 juillet 1993 à la Segreteria Pro Loco, via Laudanti, 4- 06073 Corciano (PG) Italie.

■ Créé en 1987, à l'intention des jeunes musiciens désirant aborder une carrière professionnelle « **Musique d'Ensemble** » a une formule particulière composée de trois volets : l'atelier de formation visant les aspects pratiques de la carrière, des rencontres avec des personnalités du monde musical et l'audition de candidats devant un jury à l'issue de laquelle sont attribuées les bourses. Cette année « Musiques d'Ensemble » pourra accueillir une trentaine de groupes de la communauté européenne de 2 à 15 musiciens (sans chef) âgés de 20 à 30 ans, les 14, 15 et 16 mai 1993 au Conservatoire de Rueil-Malmaison (92). Inscriptions : Mme Girault, 9, rue Hémet, 93300 Aubervilliers. Tél. : (16-1) 48 39 06 29.

■ Du 13 au 16 mai se déroulera à Martigues le **4^e Concours Henri Sauguet** ouvert aux jeunes musiciens qui ont choisi d'interpréter le répertoire de musique française du XX^e siècle. Un morceau choisi sur la liste des œuvres Henri Sauguet sera imposé au concours. Renseignements au Conservatoire Henri-Sauguet, 13500 Martigues. Tél. : 42 42 18 80.

■ **Le 42^e Concours International de Musique de l'ARD** se tiendra à Munich du 7 au 24 septembre et est ouvert aux catégories suivantes : piano, alto, trompette, guitare, quintette à vent. Ce concours s'adresse aux jeunes musiciens d'un niveau élevé.

Renseignements à Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischer Rundfunk - 8000 München 2 (Allemagne).

CONCERTS

■ **L'orchestre des Étudiants du Conservatoire de Lille** propose un voyage musical parmi les grandes œuvres du répertoire symphonique salle du théâtre Sébastopol, le 19 mai 1993.

■ **Sarrebouurg** pour cette année 1993, année du **centenaire de son Harmonie municipale** proposera tout au long de l'année une série de concerts d'une grande qualité. A noter le concert exceptionnel de l'orchestre d'harmonie de l'Électricité de Sarrebouurg le 16 avril au Cosec et le concert de l'harmonie municipale de Sarrebouurg le 21 mai, salle des fêtes. Renseignements à M. Christian Greiner, 4, rue Saint-Nicolas, 57400 Sarrebouurg. Tél. : 87 03 66 34.

■ **La Musique des Équipages de la Flotte de Toulon** vous donne rendez-vous pour ces prochains concerts les : 28 avril à l'opéra municipal de Toulon, 2 mai place de l'Église et en l'église Saint-Laurent d'Ollioules et 18 mai à l'Opéra municipal de Toulon.

■ **L'Orchestre symphonique de Tours** reçoit le 6 juin prochain l'orchestre à cordes de la Garde républicaine pour un programme Vivaldi, Dvorak, Britten et Bondon au Grand Théâtre de Tours.

■ Né de l'attention particulière que la Fondation France Télécom porte aux jeunes chanteurs, le programme **Découverte** répond à un double objectif : soutenir la formation des jeunes musiciens dans l'approche des œuvres de musique de chambre pour voix et instruments, et les former au métier d'interprète en leur proposant des tournées de concerts. Quelques rendez-vous à noter pour leur première tournée : le 6 mai à Poissy (78), le 7 mai à Colmar (68)... Renseignements à la Fondation France Télécom, 6, place d'Alleray, 75740 Paris Cedex 15.

■ La FNAC s'est associée à l'ANPE Spectacles pour donner leur chance à des comédiens non connus et s'est engagée dans un projet pluridisciplinaire alliant texte, musique et danse à la découverte du musicien Franz Schubert. Ainsi est né le spectacle : **Schubert, le voyageur de l'hiver**. Pari complexe où l'auteur Ali Ihsan Kaleci raconte l'existence d'un artiste selon son œuvre. Représentations du 13 avril au 20 mai au Trianon, 80, bd Rochechouart, 75018 Paris.

■ En 1992, en concertation avec les directeurs d'écoles de musique et le conservatoire des villes de Vénissieux, Vaulx-en-Velin, Gisors et Pierre-Bénite, le SICACC a mis sur pied un **orchestre symphonique Lyon Sud-Est** ayant aussi bien une vocation pédagogique que concertante. Cette formation a pour objectif de susciter l'intérêt des enfants pour la musique vivante contemporaine dans le domaine scolaire. Parallèlement à ce travail avec les enfants cet ensemble propose une série de concerts. Renseignements au SICACC, 22, rue du Professeur-Roux, 69200 Vénissieux. Tél. : 78 00 42 35.

STAGES

■ La fédération musicale Poitou-Charentes en collaboration avec les Unions départementales de Charente, Charente-Maritime, Deux-Sèvres, Vienne organise un **stage musical** pour les jeunes des sociétés et écoles de musique de la région. Niveau minimum requis : fin de premier cycle. S'adresser à l'école municipale de musique, place du Général-Pierre, 86140 Lençloître, tél. : 49 90 55 46.

■ La 5^e **Académie de musique ancienne du Pays de Moncontour** (Côtes-d'Armor) aura pour thème l'interprétation de la musique de Monteverdi se déroulera du 18 au 25 août au château de la ville Davy-Quessoy. Renseignements : Mme J. Ourvois, 16, rue de Rohannech, 22000 St Briec, tél. : 96 61 12 25.

■ La 5^e **université d'été de Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or)** qui se déroulera du 16 au 26 juillet prochain allie arts et sports. Elle s'adresse aux instrumentistes mais aussi aux harmonies et aux fanfares. Trois ateliers leur sont consacrés : musique de chambre, travail par pupitre et grands ensembles de cuivres. Parallèlement à ces stages se déroule un festival. Renseignements à AMCC, 110, quai Louis-Blériot, 75781 Paris Cedex 16. Tél. : (16-1) 45 25 37 87 de 9 heures à 13 heures.

ÉVÉNEMENTS

■ A l'inverse des palmarès en forme de catalogue, le **Prix Maurice Fleuret** du disque désigne la personnalité éminente d'un interprète à travers un enregistrement de haute qualité. Cette année, le prix a été décerné à René Jacobs pour son enregistrement le Retour d'Ulysse dans sa patrie de Claudio Monteverdi (harmonia mundi). René Jacobs chanteur, chef d'orchestre, musicologue et pédagogue a profondément marqué notre époque par son approche et ses réalisations des musiques des 17^e et 18^e siècles.

■ La Cité de la Musique de Marseille accueille une exposition surprenante du 3 au 15 mai : les **Machines musicales** de Claudine Brahem Drouet, rencontre de deux pôles d'intérêt l'architecture et le théâtre musical. Un concert, sur ces machines sera présenté le 11 mai, sur des musiques de Georges Aperghis. Renseignements au 91 39 28 28. Cité de la musique, 4, rue Bernard-du-Bois, Marseille 1^{er}.

AVIS

■ **Appel de candidature** pour la session 1993 : toute personne disposant d'une excellente formation musicale, domiciliée dans l'un des pays membres de la Communauté européenne, âgée de moins de 27 ans et jouant de l'un des instruments suivants : instrument à vent, percussion ou contrebasse à cordes est invitée à

présenter sa candidature pour faire partie de l'**Orchestre européen**. Renseignements à : l'Orchestre d'Harmonie de la Communauté européenne, 2, rue Sosthène-Weis L- 2722 Luxembourg. Date limite d'inscriptions le 30 mai 1993.

■ La **Musique du 126^e Régiment d'Infanterie** offre la possibilité aux jeunes musiciens appelés (professionnels ou amateurs) d'effectuer un service national en musique. Déchargée de toute activité militaire, les musiciens pourront consacrer la totalité de leur emploi du temps à la musique. Ils peuvent, en fonction des prestations programmées, continuer à suivre des cours dans les conservatoires et écoles de musique ou à participer aux activités de leurs sociétés musicales. Renseignements à Région Militaire de Défense Atlantique, Circonscription Militaire de Défense de Limoges, Musique du 126^e Régiment d'Infanterie, quartier Brune, 19312 Brive Armées. Tél. : 55 74 22 45, poste 325.

DISQUE

■ Un compact-disc d'un jeune duo de musiciens luxembourgeois. Le **Duo Calace** du nom du célèbre mandoliniste-compositeur et luthier Raffaele Calace, créé en 1987, composé de Juan-Carlos Munoz, mandoliniste et Jean-Yves Lorenzi, guitariste, s'est donné pour mission de promouvoir la littérature originale pour mandoline. Dans ce disque ils ont fait le choix de nous présenter des œuvres de styles différents, difficiles techniquement. A découvrir la Sonate n° VII d'Andréa Sforzi di Pisa représentative de la musique de mandoline au XVIII^e siècle, une sonatine de Fritz Pils!, pédagogue et compositeur allemand, écrite en 1980 qui mêle les techniques anciennes à l'expression musicale contemporaine... l'œuvre de Yasuo Kuwahara surprenante qui montre les possibilités instrumentales de la mandoline... servis par une bonne interprétation. Duo Calace, 13, rue Clair-Chêne, L. 4061 Esch sur Alzette.

Harmonies

La Discothèque D'Or de Claude Decugis

MASTER PIECES FOR BAND 8

Orchestre d'Harmonie
du Conservatoire de Maastricht
Direction : Sef PIJERS

Missa Solemnis et *Te Deum* de
Serge Lancen.



■ Références - MBCD 31.1028.72.
Disponible aux Éditions Robert Martin.

C'est pour une raison bien précise que Serge Lancen (1922) a écrit sa *Missa Solemnis* : « J'ai toujours trouvé regrettable qu'aux messes célébrées à l'occasion de la Fête de Sainte Cécile, les orchestres d'harmonie donnent des transcriptions. Ceci m'a incité à composer une « *Missa Solemnis* » pour orchestre d'harmonie.

La messe (en latin : missa) est la cérémonie principale du culte catholique. Ici divisée en dix parties, elle fait appel à deux solistes : soprano et baryton, une chorale mixte, une harpe (ad libitum) et un grand orchestre d'harmonie. Elle est dédiée à sa Sainteté le Pape Jean-Paul II.

L'œuvre a été créée le 27 mai 1989, à l'occasion de la messe du jubilé de la Fédération Catholique des Sociétés de Musique du Limbourg, en la basilique de Maastricht (Pays-Bas), par l'Harmonie Royale de Thorn, sous la direction de Jan Cober. En tant que musique de concert, c'est l'Orchestre d'Harmonie de l'Électricité de Strasbourg, direction Alin Delmotte, qui en assura la première audition, en

l'Église Saint-Paul de Strasbourg, le 24 novembre 1989.

On retrouve dans cette messe les qualités habituelles de l'auteur, à savoir son heureuse capacité à multiplier les couleurs sonores de l'orchestre à vent. Dans un ensemble spécialement homogène, nous n'avons plus spécialement apprécié le douloureux Kyrie, le brillant Gloria et surtout la joie et l'allégresse du chœur final, Alleluia. Tout ceci ne peut qu'inciter nos chefs d'orchestre à préparer, dès maintenant, leur prochaine messe de Sainte Cécile.

Le *Te Deum* est un cantique latin d'action de grâce de l'Église Catholique commençant par les mots : *Te Deum Laudamus* (Seigneur, nous te louons). Écrit en 1991, le *Te Deum* de Serge Lancen est dédié à son Éminence le Cardinal Jean-Marie Lustiger, Archevêque de Paris.

Il se compose de six parties et nécessite des voix d'hommes, soit deux solistes (ténor et baryton), un chœur d'hommes et un petit orchestre à vent de 14 musiciens : 1 flûte, 3 clarinettes, 1 basson, 1 saxo alto, 1 saxo ténor, 2 trompettes, 1 cor, 1 trombone, 1 tuba, 1 contrebasse à cordes et 1 timbalier.

La formule est séduisante et enrichit le répertoire des orchestres d'harmonie, particulièrement pauvre en œuvres religieuses.

Serge Lancen sait communiquer son émotion et sa foi, à travers une musique expressive et des pages orchestrales recueillies.

Laissons le soin de conclure à l'ami Maurice Faillenot, qui, dans un récent courrier, nous écrivait : « Connaissez-vous la *Messe Solennelle* et le *Te Deum* de Serge Lancen? Deux merveilles! »

N'omettons pas de souligner la remarquable prestation, précise et raffinée, de l'orchestre d'Harmonie du Conservatoire de Maastricht, les belles voix des Chœurs du Limbourg, la magnifique interprétation des solistes : Christiane Eda-Pierre (soprano), Didier Henry (baryton) et Robert Bruins (ténor). L'ensemble

est placé sous la baguette du Maestro Sef Pijpers, toujours égal à lui-même, c'est-à-dire au top niveau.

LE CARNAVAL DE VENISE

Tokyo Kosei Wind Orchestra
Direction : Makoto KOKUBU
Clarinete solo : Guy DANGAIN

Erwinn, Georges Meister / *Le Carnaval de Venise*, Paul Jeanjean / *Au Clair de la Lune*, Paul Jeanjean / *Fantaisie de Concert*, Donato Lovreglio / *Variations sur un Air du Pays d'Oc*, Louis Cahuzac / *Peregi Berbink*, Leo Weiner / *Csurdongolo Barndance*, Leo Weiner / *Guisganderie*, Faustini et Maurice Jeanjean.



■ Références - KOCD 4000.
Disponible chez CORELIA, BP 3, 91780 Chalo Saint Mars.

En cette année de célébration du tricentenaire de la Clarinette, cet enregistrement est tout spécialement le bienvenu. Depuis longtemps déjà, on apprécie la qualité du Tokyo Kosei Wind Orchestra. Qu'il ait accepté de collaborer avec le talentueux clarinettiste français Guy Dagain, nous comble.

De plus, le répertoire proposé n'est, à ce jour, connu que des initiés, même si la France est un pays où les clarinettistes sont nombreux. Ce compact disc devrait l'aider à sortir de sa confidentialité.

Comme tant de jeunes musiciens, Guy Dangain fit ses premiers pas au sein d'une des nombreuses harmonies que compte le Nord de la France. Un apprentissage qui le conduisit vers les sommets : professeur au Conservatoire de Valenciennes (1958), soliste à l'Orchestre National de France (1963) et professeur au Conservatoire de Paris (1975).

La fantaisie pour clarinette *Erwin* de Georges Meister (1848-1902), une des plus belles œuvres pour cet instrument, permet au soliste la plus libre expression artistique. C'est véritablement le joyau de ce CD par la diversité qu'il offre : longue introduction, avec de nombreuses cadences, le thème, deux variations – avec des passages lents en mineur – et une Polonaise virevoltante et virtuose. La partie orchestrale est abordable par les orchestres du niveau de la 1^{re} division. Raison de plus pour ne pas se priver d'un tel plaisir.

Paul Jeanjean (1875-1929) reçut un Premier Prix de clarinette au Conservatoire de Paris, avant de devenir soliste aux Concerts classiques de Monte-Carlo, puis clarinette solo de la Musique de la Garde Républicaine.

On lui doit de nombreux ouvrages d'enseignement pour la clarinette et deux pièces enregistrées ici. *Au Clair de la Lune*, variations acrobatiques et symphoniques, est une série de variations basées sur une des plus connues chansons populaires françaises *Au Clair de la Lune*. Son interprétation demande une très grande maîtrise de l'instrument.

Quant au *Carnaval de Venise*, il utilise le célébrissime thème sous la forme : introduction, thème, tutti, 1^{re} variation, tutti, etc. Ceci dans des tempos et des modes divers. Belle pièce de concert, elle bénéficie d'un air universellement connu, mais également à l'avantage d'être de la main d'un compositeur qui connaissait la clarinette mieux que quiconque.

L'opéra de Giuseppe Verdi (1813-1901), *La Traviata*, écrit en 1851-1853, offre la richesse et la noblesse de ses motifs à la *Fantaisie de Concert* de Donato Lovreglio, dans une orchestration de Joël Fernande. C'est une des plus grandes pièces du répertoire de la clarinette et la musique lyrique lui convient parfaitement, d'où ce mariage totalement réussi.

Un autre grand clarinettiste, Louis Cahuzac (1880-1960), a apporté sa contribution au répertoire avec ses *Variations sur un Air du Pays d'Oc*. L'œuvre, conçue en 1948 et dédiée « A Ulysse Delecluse, professeur au Conservatoire, en toute admiration et sympathie », s'appelait à l'origine *Air Varié*. Elle utilise le célèbre air du Sud de la France *Se Canto* et est construite un peu comme le *Carnaval de Venise*. Nul mieux que le Languedocien Louis Cahuzac ne pouvait rendre cet hommage ensoleillé au Pays d'Oc et à la clarinette. Et il le fait admirablement.

Leo Weiner (1885-1960) a étudié la composition à l'Académie de Musique de Budapest (Hongrie) où il sera ultérieurement professeur pendant un demi-siècle. Ses œuvres révèlent un style teinté de nationalisme, ce que l'on ressent très bien dans les deux pièces ci-enregistrées.

Peregi Verbunk date de 1951 et fut pensé pour clarinette et piano. Il s'agit d'une chanson encourageant les jeunes hommes à rejoindre l'armée. La clarinette évolue librement, s'agite ou se calme, interprète une longue cadence. La fin viendra dans le calme et la sérénité. *Csurdongolo* est une danse paysanne traditionnelle hongroise, au tempo vif et obstiné, demandant une grande dextérité. Le passage central, tranquille, est bref, et bientôt, le tempo initial rapide revient et se maintient jusqu'à la fin.

Dans le style music-hall, *Guisganderie* des frères Faustin Jeanjean (1900-1979) et Maurice Jeanjean (?-1979) rend hommage au distingué clarinettiste, leur ami Henri Guisgand.

Une heure de bonheur musical en compagnie de Guy Dangain. A ne pas manquer!

HARMONIKUES

Orchestre d'Harmonie
de l'Électricité de Strasbourg
Direction : Alin DELMOTTE

Suite Humoristique, Jacques Devogel / *Yagi Buschi*, Naohiro Iwai / *Cantique des Tropiques*, Robert Berg-

mann / *Mare Nostrum*, Guy Luy-
paerts / *Dimanche Soir*, Jules Massenet / *Images d'Alsace*, Paul Boistelle.

■ Références - CD 9201.

Disponible chez OHES, BP 438, R 7, 67007
Strasbourg.



L'Orchestre d'Harmonie de l'Électricité de Strasbourg, fondé en 1911, est classé en division d'Honneur depuis 1979.

C'est une belle formation, une des meilleures de France, qui, sous la direction avisée d'Alain Delmotte, fait du bon travail et permet à 75 musiciens amateurs talentueux de s'exprimer pleinement.

Du répertoire, pas très homogène, nous n'avons relevé que les œuvres les plus attachantes, à commencer par la *Suite Humoristique* de Jacques Devogel (1926). On connaît le goût de l'ancien Chef de la Musique de l'Air de Paris pour la musique légère et les cinq numéros de sa suite sont bien dans l'esprit. Commandée par Radio France, la *Suite Humoristique* a été élaborée en 1980, éditée en 1981 et créée par la Musique de l'Air, sous la direction de Jacques Devogel.

Bien structurée, elle est très diversifiée, d'ailleurs les titres parlent d'eux-mêmes : *Ouverture Fantaisiste*, *Rêverie*, *Danse Russe*, *Valse* et *Facétie*. C'est une musique agréable et distinguée, faite d'abord pour plaire et qui atteint son but. Son niveau – 1^{re} Division, Division Supérieure – devrait permettre à bon nombre d'orchestres d'harmonie de la programmer.

Témoignage de la richesse du folklore japonais, *Yagi Buschi* de Naohiro Iwai utilise un air traditionnel nippon. L'orchestration pour ensemble à vent l'enlumine de ses timbres et sonorités occidentales, lui donnant un attrait supplémentaire. La rencontre

des deux cultures ne se fait au détriment ni de l'une, ni de l'autre, mais plutôt dans un apport mutuel... et l'auditeur se régale.

Mare Nostrum (Notre Mer) est un terme employé par les Romains pour désigner la mer Méditerranée. En utilisant des thèmes latins, plus précisément italiens, Guy Luypaerts (1917) a su tirer le meilleur d'une musique populaire qu'il a su reprendre et orchestrer avec la distinction et le talent qui le caractérisent. Issu de la musique de variété, Guy Luypaerts reste un défenseur inconditionnel de la musique légère. Pourtant, tout en gardant un aspect folklorique, *Mare Nostrum* a un côté musique sérieuse qui nous convient. La chaleur et la beauté des mélodies (Barcarolle) et le dynamisme des thèmes (Tarentelle et Ritornello) ne pouvaient que toucher le cœur du Provençal bon teint signataire de ces lignes.

Écrite en 1987, cette pièce connut sa création en 1991, sous la baguette de René Castelain, lors de la tournée de la Musique de l'Air de Paris, aux USA. Marche officielle de la Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace, *Images d'Alsace* de Paul Boistelle (1936) fut jouée en première audition le 6 juin 1992, à Strasbourg, pour le concert de gala de l'Orchestre d'harmonie de l'Électricité de Strasbourg, sous la direction d'Alin Delmotte, avec la participation des Chorales des Enseignants de Strasbourg et de la Cathédrale de Strasbourg. Vivante, simple et colorée, elle permet de terminer dans la joie un festival, un concert ou... tout simplement un compact disc comme c'est le cas présentement.

THE MARIMBA CONCERTINO

Tokyo Kosei Wind Orchestra
Direction : Alfred REED

Concertino for Marimba and Winds, Alfred Reed / *Vilabella*, Kenneth Williams / *A Springtime Celebration*, Alfred Reed / *Sérénade pour clarinette*, Alfred Reed / *Hymn Variants*, Alfred Reed / *A Festive Overture*, Alfred Reed / *Passacaglia*, Alfred Reed.

■ Références - KOCD - 3019.

Disponible chez CORELIA. BP 3, 91780 Chalo Saint Mars.



Connu comme un des meilleurs et des plus actifs compositeurs de cette seconde moitié de notre XX^e siècle, Alfred Reed (1921) est toujours à l'aise et sait s'adapter à toutes les situations. Démonstration à l'appui dans le tout récent *Concertino for Marimba* commandé par Kazunori Momose, timbalier du NHK Symphony, pour son élève Reiko Kono.

Dans les 3 mouvements, il nous présente 3 aspects musicaux différents, mais complémentaires, qui font de ce *Concertino* un merveilleux outil à la disposition des percussionnistes. Et, surtout un *Concertino* qui doit faire une grande carrière dans le monde des orchestres à vent.

Nous avons tout particulièrement été séduit par le Nocturne initial, doux et chatoyant. La merveilleuse et romantique mélodie nous arrive comme un frémissement, puis s'étale, expressive. On ne s'en lasse pas. Le *Scherzetto*, gai et enjoué, est en total contraste puisqu'il est en forme de marche. Une bonne technique est nécessaire au marimba, alors que l'orchestre vient en soutien ou présente les thèmes légato. Sur un rythme moderne de rock boogie, la *Toccata* permet au soliste d'entrer dans un autre monde. Les tutti orchestraux sont toujours brefs et le dialogue existe entre l'orchestre réduit et le marimba qui doit montrer toute sa virtuosité le fait avec bonheur.

La marche *Vilabella* de Kenneth Williams (1920-1977) porte le nom d'une rue de Coral Gables (Floride) où vécurent les deux compositeurs. Cette marche fut remaniée par Alfred Reed et connaît depuis une grande popularité aux USA. *A Springtime Celebration* a été commandée par Kikuo Atarashi et le Tenri High School Band de Nara,

Japon. Elle est également dédiée à cette formation qui en fit la création le 20 mars 1991 sous la direction d'Alfred Reed, lors du 55^e anniversaire de cet ensemble.

Le printemps est incontestablement le symbole de la vie et de la jeunesse et on retrouve dans cette œuvre toute la vitalité et le dynamisme nécessaires. La partie médiane, calme, va s'enfler jusqu'à l'apogée de façon vivante et soutenue. Enfin, le retour de l'allegro, mouvementé et agité, conduira la pièce vers une conclusion brillante.

D'un style totalement opposé, la *Sérénade pour clarinette et band* est un long récitatif, jamais monotone mais un peu répétitif, où l'expression est indispensable pour bien apprécier la clarinette solo. Cette méditation qui utilise des nuances de force moyenne est bâtie sur des thèmes dérivés de la musique folklorique des Teton Sioux.

La *Sérénade* fut écrite en 1957 à la demande de G. Leblanc Corp. pour être jouée par un artiste attaché à cette grande firme. Elle fut créée par Robert E. Lowry et le Morning-side College Band, sous la direction d'Alfred Reed, au printemps 1957.

Hymn Variants est basé sur une des formes les plus anciennes du choral, connu plus tard sous le nom de *In Dulci Jubilo*. L'œuvre est en 3 mouvements : proclamation, adoration et exultation. Chaque partie montre un des aspects de l'expérience religieuse totale en saluant la naissance du Christ et le message de paix et de joie qu'il apporte. La musique exprime successivement la noblesse des bois et la majesté des cuivres puis, l'expression des anches et saxophones, enfin, pour le final, l'agitation et l'allégresse qui symbolisent la venue du Seigneur.

Cette vigoureuse partition a été commandée pour la Convention Kappa Kappa Psi et Tau Beta Sigma et créée le 31 juillet 1991 à l'Université du Maryland, sous la baguette de l'auteur.

A Festive Overture est la première ouverture conçue par Alfred Reed. C'était au printemps-été 1962 et elle était destinée aux Lions Junior A Band of Moose Jaw, de Saskatchewan, Canada. La création se situe en novembre 1963 au Tri Strate Music

Festival à Dickinson, North Dakota, par l'orchestre du Festival dirigé par le compositeur.

L'ouverture est construite sur trois motifs aux rythmes pressants, auxquels s'ajoute une courte et gracieuse ligne mélodique qui vient en contraste. L'ensemble a un rythme trépidant, avec des bois gais et sautillants. La fin est une puissante réexposition des thèmes qui se poursuit avec constance jusqu'à la conclusion.

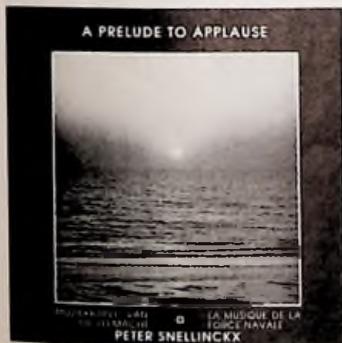
La dernière œuvre enregistrée est une longue *Passacaglia* de plus de 14 minutes où l'orchestre ressemble à un grand orgue, vivant et sensible à l'extrême. Il y a beaucoup d'émotion et de talent dans l'interprétation des musiciens du Tokyo Kosei Wind Orchestra et leur enthousiasme ne se dément à aucun moment. Ainsi, ils peuvent mener la *Passacaglia* sans faiblesse, avec de merveilleuses sonorités comme seul l'orchestre d'harmonie moderne sait en produire.

Comme toujours, cette formation japonaise est remarquable, mais comment passer sous silence le fantastique travail de chef du compositeur Alfred Reed. Merci à vous Messieurs et à bientôt!

A PRELUDE TO APPLAUSE

Musique de la Force Navale Belge
Direction : Peter SNELLINCKX

A Prelude to Applause, Toshio Mashima / *La Boda de Luis Alonso*, Geronimo Gimenez / *Genoveva*, Guy Duijck / *Rhapsody for Flugelhorn*, André Waignein / *Rocka Barocka*, Elie van der Jeught / *Satin Doll*, Duke Ellington / *Dancing Twirl Sticks*, Erwin Swinberghe / *Funny Slides*, Wim Laseroms.



■ Références - MUMU 3006.
Disponible chez MUSICA MUNDANA,
Postbus 179, 5750 AD Deurne, Pays-Bas.

Cet enregistrement de la Musique de la Force Navale Belge, direction Peter Snellinckx, est produit par les éditions Musica Mundana de Deurne, Pays-Bas. La plupart des œuvres sont donc publiées chez cette firme néerlandaise. On peut diviser le programme en deux parties bien distinctes. Avec, tout d'abord, une série de quatre compositions, les plus conséquentes dans leur durée et surtout dans leur valeur artistique. La suite est réservée à la musique de variétés et au jazz, mais c'est peu intéressant.

A Prelude to Applause de Toshio Mashima a le caractère d'une pièce solennelle, avec les éclats des cuivres, suivis d'un chant nostalgique, aux bois, le tempo restant maestoso. Les percussions sont utilisées en abondance pour la suite qui se débride. C'est une sorte de chevauchée fantastique, brillante et volubile, qui nous conduit jusqu'à la conclusion.

Avec des thèmes typiquement espagnols, *La Boda de Luis Alonso* de Geronimo Gimenez nous transporte en pleine péninsule ibérique. C'est une atmosphère de fête joyeuse, conservant une certaine noblesse qui en fait aussi son charme.

Le début, en forme de valse, est de moyenne difficulté, mais peu à peu, les bois vont devenir plus virtuoses et les cuivres plus sonores. Le final arrive dans une accélération où règne un peu de folie, moments de fiesta si bien personnalisés par les castagnettes.

Le poème symphonique *Genoveva* de Guy Duijck (1927) a obtenu en 1962 le Premier Prix dans le Concours International de Composition organisé par l'Union Grand Duc Adolphe de Luxembourg.

L'œuvre nous narre la vie de Geneviève de Brabant dont le mari Siegfried se prépare à rejoindre l'armée de Charles Martel, confiant sa femme aux bons soins de Golo. La suite nous fait entendre la lutte entre les deux armées, tandis qu'au château, Genoveva refuse les avances de Golo qui jure sa mort. Siegfried reviendra à temps pour sauver sa femme.

La musique est pleine, prenante et l'orchestration est très riche. L'œuvre commence avec une longue introduction où sonnent les cors et chante la flûte. Plus loin, la troupe se met en route et les cavaliers foncent vers l'ennemi. Le tempo est alors rapide, les bois actifs, et les cuivres éclatants.

L'instant dramatique est lui aussi bien traduit, quant au final où le peuple heureux chante, il est symbolisé par un tutti cantabile dans une tonalité optimiste. C'est certainement la plus belle page composée par Guy Duijck.

Un autre compositeur belge André Waignein (1942) nous propose sa *Rhapsody pour bugle*, dédiée à Jean Delangre, professeur de trompette au Conservatoire National de Région de Lille. Elle eut aussi sa première audition le 1^{er} juin 1991, lors d'un concert organisé par la Fondation Concerts de Promotion pour Fanfare, par la Frysk Fanfare (Pays-Bas), direction Jouke Hoekstra, soliste Andries de Haan. Elle eut aussi l'honneur d'être jouée lors de la Conférence WASBE, à Manchester (Grande-Bretagne), en juillet 1991.

En fait, la *Rhapsodie* se divise en trois parties. Au début majestueux, succéderont des éléments plus dynamiques et rythmés. La suite, modérée et d'une extrême sensibilité, est l'occasion de prouver que le bugle est apte à émouvoir. Enfin, le final est plus spectaculaire avec un dialogue actif entre le soliste et l'orchestre. La partie de bugle solo nécessite un bon technicien et un musicien doté de qualités lyriques, ce qui est le cas de Jan Desmedt.

La suite de l'enregistrement, nous l'avons dit, ne présente pas le même intérêt, avec *Rocka Barocka*, un duo pour bugle et saxo alto de Elie van der Jeught. Citons aussi : *Funny Slides*, un trio de trombones sur un tempo rapide, de Wim Laseroms (1944) ou la marche « *Dancing Twirl Sticks* » de Erwin Swinberghe.

Dans l'ensemble, la prestation de la Musique de la Force Navale est bonne, dans le dynamisme autant que dans l'expression. Ceci est surtout valable pour les œuvres de concert, quant au reste, l'attention est moins soutenue! Évidemment.

Classiques

Les CD de Jean Malraye

MUSIQUE DE CHAMBRE

■ **Boccherini** : *Quintettes* avec 2 altos. *Op. 60/1* G. 391 en ut. *Op. 62/1* G. 397 en ut. *Op. 60/5* G. 395 en sol. Ensemble 415 : Chiara Banchini, Enrico Gatti, violons, Emilio Moreno, Wimten Have, altos, Käthi Gohl, violoncelle.

1 CD Harmonia Mundi 901 402, Enreg. numérique 1992.

Trois des douze quintettes originellement écrits pour 2 altos et œuvre de la fin de carrière du grand compositeur italien exilé à Madrid. Malgré l'influence espagnole, l'italianisme est évident, et à côté d'une parenté avec Mozart, certaines formules ou cadences annoncent Rossini ou même Schubert. Il y a surtout une grande personnalité et beaucoup d'originalité. L'Ensemble 415 rend bien la complexité de ces œuvres, composées dans une période de difficultés pour leur auteur, et partagées entre des humeurs diverses : enjouement et nostalgie, énergie et abandon.

■ **Marin Marais** : Pièces de violes. *Suite* en ré min. *Tombeau pour Monsieur de Lulli* en si min. *Suite* en sol. *Caprice* et *Sonate* (suite dans un goût étranger). *Caprice* en la min. Marianne Muller, Sylvia Abramowicz, basse de viole, Eugène Ferré, guitare baroque, Pascal Monteilhet, théorbe.

1 CD ADES coll. Alain Zaepffel 202 352. Enreg. numérique 1992.

Belle sonorité, phrasé voluptueux, style sobre caractérisent le jeu de Marianne Muller, bien digne de prendre place aux côtés de Jordi Saval et autres Christophe Coin dans l'élite des gambistes. Elle allie la plénitude du son à l'élégante légèreté de l'ornementation. Ses « comparses » sont à la hauteur de la mission d'entourer la talentueuse artiste.

■ **Élisabeth Jacquet de la Guerre** : Pièces de clavecin (1707). *Suites* en

sol et ré mineur, Huguette Grémy-Chauliac, clav.

1 CD VLS distr. Musidisc 290 392. Enreg. numérique 1991.

Bien que protégée de Louis XIV et de la Montespan, Élisabeth Jacquet fut influencée par la musique italienne. Femme de tempérament, consciente de ses talents d'interprète et d'auteur, elle donna, ce qui était peu fréquent en ce temps de nombreux concerts publics. Elle avait du goût pour la musique vocale et composa outre des airs, des cantates et un *Te Deum* (perdu) un ballet (jeux à l'honneur de la Victoire également disparu) et une tragédie lyrique, *Céphale et Procris*. D'où peut-être le charme mélodique de ses pièces pour le clavecin, qu'Huguette Grémy-Chauliac est la première à graver sur son beau clavecin Dowd aux superbes graves. Elle possède au plus haut degré l'art éprouvé de l'ornementation et du cheminement des parties, avec un style très pur mais non dénué d'une fantaisie de fort bon aloi.

■ **Chiara Banchini, Ensemble 415**, Portrait : *Sonate La Follia* en ré min., *Op. 1*, n° 12, RV 63 (Vivaldi) : C. Banchini, V. Mejean, violons, K. Gohl, vc, J. Christense, clav. « Coelestes Angelici Chori » (Albicastro) : Guy de Mey, tén., Ensemble 415. *Sonata* *Op. 5*, n° 3 en ut (Corelli) : C. Banchini, J. Christense, L. Contini, archiluth, K. Gohl. *Concerto grosso*, *Op. 6*, n° 7 en ré (Corelli) : C. Banchini, E. Gatti, v, G. Nasillo, vc, Ensemble 415. *Flavio*, opéra (Haendel) extr. : C. Högman, sop. Ensemble 415, dir. R. Jacobs. *Concerto grosso*, n° 6 en mi min. (Sammartini) : Ensemble 415, dir. C. Banchini, v. Mejean, viol. Ph. Bosbach, vc. *Quintette*, *Op. 31/4* G 328 en ut min. (Boccherini) : C. Banchini, E. Gatti, viol. E. Moreno, a., R. Dieltiens, vc., H. ter Brugge, vc. *Quintette* *Op. 39/2* G 338 en fa (Boccherini) : C. Banchini, E. Gatti, v., E. Moreno, a., K. Gohl, vc., C. Stein, cb. *Sympho-*



Mme Grémy-Chauliac

nie Op. 35/4 G 512 en fa (Boccherini) : Ensemble 415, dir. C. Banchini.

2 CD Harmonia Mundi 290 1459/60. Enreg. numérique 1986 à 91.

C'est une compilation tirée d'une discographie de dix enregistrements édités sur 5 ans. La plaquette dépeint la journée d'une violoniste concertiste et professeur de la Schola Cantorum de Bâle. Elle et son Ensemble 415 sont de bons spécialistes des musiques du 18^e siècle, encore que soit discutable ce parti des tenues nuancées « en soufflet » si à la mode dans les mouvements lents...

■ **Mozart** : *Quintettes* en la pour clar. et cordes K 581, en mi bém pour cor et cordes K 407. *Quintette* à cordes en sol min. K 516. Music From Aston Magna, dir. Daniel Stepner, Eric Hoepflich, cor de basset, Lowell Greer, Linda Quan, Nancy Wilson, viol., Anthony Martin, David Miller, alto, Loretta O'Sullivan, vc.

1 CD Harmonia mundi HMU 907 059. Enreg. numérique 1991.

Très propres interprétations tout en finesse bien faites pour satisfaire ceux qui aiment les cordes au style inspiré du baroque. Très belles sonorités des deux « soufflants ».

■ **Fauré** : *Quatuors* pour piano, violon alto et violoncelle, n° 1 en ut min. Op. 15 et 2 en sol min. Op. 45. Emmanuel Ax, p., Isaac Stern, v., Jaime Laredo, a., Yo Yo Ma, vc.

1 CD Sony classical SK 48 066. Enreg. numérique 1990.

Quatre solistes plutôt qu'un groupe homogène. Un Fauré assez extérieur, mais qui sonne bien. Un piano toutefois un peu épais dans les forte, et qui s'allège avec ses collègues dans les scherzo.

■ **Il Solaz.** : Musique pour un banquet médiéval : div. Anonymes, J. da Bologna, F. Landini, J. Ciconia, A. Zacara da Teramo, Bartolino da Padova, The Newberry Consort, dir. Mary Sprinfels, Judith Malafonte, m.s., Drew Minter, c-ténor.

1 CD Harmonia Mundi 907 038. Enreg. numérique 1990.

Il Solazzo est un recueil de 18 « ballate », chansons à danser sur le thème du vice, à la Boccace, sur des textes du poète toscan Simone Prudenzi au XVI^e siècle. Mais c'est aussi un fils de bonne famille, musicien et chanteur émérite, invité dans le château d'un ami de son père, et jouant pour les banquets servis aux hôtes plusieurs dizaines de morceaux d'inspiration diverses (*Nova stella* : l'Étoile de Noël, *Non al suo amante* : l'amour pastoral, *Dolce signora* : les dangers du désir, *Donna, s'i t'ò fallito, O rosa bella, La bionda trezza, El gran desio* : l'amour passion, *Alba columba* : l'oiseau de paix). Le chant alterne avec des pièces instrumentales (luth, vielles, rebec, « citole »). Le tout interprété avec une belle technicité et musicalité.

■ **Bruckner** : *Quintette* à cordes en fa. *Intermezzo* en ré min. Melos Quartett, Enrique Santiago, alto.

1 CD Harmonia Mundi 901 421. Enreg. numérique 1992.

Héritier de Beethoven et de Schubert, Bruckner a peut-être écrit là son chef-d'œuvre. C'est une charnière entre ces illustres devanciers et le XX^e siècle. L'*Intermezzo* en ré mineur fut écrit, à la demande du commanditaire le violoniste Hellmesberger, pour remplacer le scherzo. A l'audition de l'adagio comment ne pas penser à l'influence de Bruckner sur son élève et ami Mahler ? Très bonne interprétation, passionnée et fidèle.

■ **Schubert** : *Quatuors à cordes* en ré min., D 810 *la jeune fille et la Mort* et en ut D 32. Artist Quartett.

1 CD Sony Classical SK 52 582. Enreg. numérique 1992.

Ces quatre jeunes autrichiens (P. Schuhmayer et J. Meissl, violons, H. Kefer, alto, O. Muller, vc.) jouent superbement Schubert : énergiques quand il le faut, ils savent dans les accalmies suggérer le sentiment sans s'imposer. Parfaite fusion des 4 instruments, comme s'il s'agissait d'un seul. Ampleur du souffle expressif par exemple dans l'Andante du ré min. Mordant acéré quoique léger dans le scherzo et le presto. Intéressant le couplage avec le D 32, composé à 15 ans et qui témoigne de la précocité de Schubert : que la richesse dans ce simple andante sans doute inspiré de la musique populaire. Un remarquable disque.



FLUTE

■ **Jacob van Eyck** : *Le jardin des délices* de la flûte (1944 à 49). Marion Verbruggen, flûte à bec.

1 CD Harmonia Mundi 907 072. Enreg. numérique 1991.

Le carillonneur aveugle d'Utrecht est surtout connu pour être un précurseur en matière de conception des cloches, par sa technique d'accord en sons partiels. Mais il a laissé aussi ce « Fluyten Lusthof », de 167 pièces pour 1 à 2 flûtes, la plupart résultant d'emprunts à des sources très variées du folklore anglais à Caccini, de Dowland à la chanson française, des Flandres à l'Écosse. La parfaite virtuosité de Marion Verbruggen rend justice à l'art ébouriffant de la variation du compositeur qui donne à cette musique monodique une « conscience » harmonique, même dans les morceaux à une seule flûte. La technique de re-recording a dû pour 2 pièces permettre à l'artiste de jouer en duo avec elle-même puisqu'on ne signale pas de partenaire.

■ **Rāga-S du nord et du sud** : Hari-prasad Chaurasia, fl. Zakir Hussain, tabla, Rupak Kulkarni, Christian Ledoux, tampuras.

1 CD ADES distr. MUSIDISC 109 612. Enreg. numérique 1992.

La flûte traversière bansuri en bambou est l'instrument le plus répandu en Inde. Sa sonorité à la fois ample et curieusement voilée est caractéristique de la musique indienne et sa technique autorise les glissandos et fortamentos qui l'apparente au souffle du vent qui module ses forces. *Puriya Kalyan*, raga du soir et du nord de l'Inde est une sorte de mélodie lente et libre accompagnée par un ostinato la dièse, si, mi du tabla et d'un caractère très mélancolique. *Jansammohini*, du sud de l'Inde accompagné aux tambours, est plus rythmé, mais également très évocateur des mythiques grands espaces du pays de Ravi Shankar.

CONCERTOS

■ **Mozart** : *Concertos* pour violon n° 4 en ré K 218, n° 1 en si bém. K 207, n° 2 en ré K 211. Isabelle van Keulen, v. Concertgebouw Chamber Orchestra.

1 CD Philips 432 100-2. Enreg. numérique 1990.

Mlle van Keulen joue avec une grande pureté de style, un son à la fois fin et racé et une belle précision ces trois concertos qu'elle pare du charme de la féminité. On n'indique pas de chef, c'est sans doute elle-même qui dirige l'orchestre tout-à-fait en symbiose. Elle a mis la main, et avec goût, à la conception des cadences.



Ph. K. Hegeman

Isabelle Van Keulen

■ **Ravel** : *La Valse, Concerto pour la main gauche, Concerto en sol, Boléro*. Georges Pludermacher, piano. Orch. National de Lille, dir. J.-Cl. Casadesus.

1 CD Harmonia Mundi 901 434. Enreg. numérique 1992.

Casadesus rend bien le caractère dramatique et sombre de la valse, allant au bout des nuances et des accents et donnant à l'œuvre une juste allure cataclysmique. C'est plus proche de la *Fantastique* que du

Beau Danube... Ce *Boléro* est l'occasion de mettre en valeur les excellents solistes de l'orchestre de Lille. Quant aux *concertos*, ils démontrent s'il était besoin les qualités de précision dans la virtuosité et de la fantaisie de Pludermacher, tout à fait en symbiose avec l'orchestre. Un enthousiasme et une dynamique de bon aloi emportent les mouvements rapides, tandis qu'il y a du charme et du rêve dans les passages tempérés.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

■ **Présences 92** : Festival international de musique contemporaine de Radio-France : *Marges 3* (Frédéric Durieux), *Toccata* (Franck Krawczyk), *le Gel par Jeu* (Gérard Pesson), *Canciones* (Simon Holt), *Dans la nuit* (Stéphane Bortoli), *Notturmi* (Nicolas Bacri), *Passacaglia et ondulante* (Marco Stoppa), *Assonance VI* (Michaël Jarrell), *Transition* (Joao Rafael), *Concerto vclle et orch.* (Ernst Bechert), *Memory Cendres* (Kasper Toeplitz).

2 CD ADES 202 282. Enreg. numérique 1992.

A boire et à manger. Au milieu d'œuvres (!) ressortissant à l'école du n'importequoïsme on remarque ceux des jeunes compositeurs qui ont quelque chose à dire, ou qui sont sincères, et ceux qui savent développer une idée créatrice. Ainsi Holt et Bortoli, qui possèdent un sens dramatique, et Stoppa, dont le style pianistique a des relents impressionnistes. Pour beaucoup, pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué...

■ **Dusapin** (Pascal) : *Medeamaterial*, texte de Heiner Müller, Hilde Leidland, ch. Orchestre de la Chapelle Royale, Collegium vocale, dir. Phil. Herreweghe.

1 CD Harmonia Mundi-Musique française d'aujourd'hui 905 215. Enreg. numérique 1992.

L'œuvre étrange vaut mieux que la présentation pédante et hermétique

qui en est faite, à l'usage des initiés ou des fans de néologisme (la poétique, l'arachnéisation schizophrénique, une vocalité désertée, les voix « détexturées » de leur substance timbrique, l'idée idéale de l'opéra, la contraction d'un passé-présent. Futur surcondensé dans un archétype, une directionnalité pulsionnelle aussi complexe dans les spéculations de rythmes et de battues que dans les anamorphoses de tessitures et de traitements des voix, etc.). Ceci posé, Pascal Dusapin possède un sens dramatique qui convient au sujet et au personnage de Médée, sûrement plus proche de l'idée qu'on peut se faire de la tragédie antique que Cherubini !... Son vocabulaire musical et vocal pour riche et novateur qu'il soit, reste intelligible rattaché à l'héritage du passé. Contrairement à celle de la plupart des « compositeurs » contemporains, sa musique se caractérise notamment par le fait qu'elle est architecturée. Il y a un début, un développement, une fin et une volonté constructive qui ne laisse rien à l'aléa du n'importe quoi. Dusapin exige beaucoup de la voix et l'interprète principale maîtrise sa difficile partition, très bien entourée par le chœur de solistes (M. Patzakis, Z. Kilanowicz, M.-N.; de Callatay, R. Popken) et les musiciens de Herreweghe. Enregistrement public à la Monnaie de Bruxelles.

LYRIQUE

■ **Rameau** : *Castor et Pollux*. Howard Crook, tén., Jérôme Correas, bar., Agnès Mellon, sop., Véronique Gens, sop., René Schirrer, b., Sandrine Piau, sop., Mark Padmore, h.-contre, Claire Brua, sop., Sophie Daneman, sop., Adrian Brand, tén., Jean-Cl. Sarragosse, b. Les Arts Florissants, dir. William Christie.

3 CD Harmonia Mundi HMC 901 435.37. Enreg. numérique 1992.

Il est dommage que, parmi la distribution, l'intelligibilité du texte laisse à désirer chez certains chanteurs (notamment chez les femmes) car le style est bon et l'ensemble bien en place, l'interprétation sans fadeur a du charme. Notons la plénitude des chœurs.



■ **Collection Gaité-Lyrique** (Musi-disc) : Cette collection a été couronnée par l'Académie Charles Cros. Il s'agit, rappelons-le de l'édition d'enregistrements conservés par l'Institut National de l'Audiovisuel, d'émissions hebdomadaires de la Radiodiffusion nationale à l'époque où existait un service lyrique dans les années 50-70. Des chefs d'orchestre experts en opérette et opéra-comique étaient aux pupitres, tels Jules Gressier (longtemps directeur du service), Marcel Cariven (admirable musicien et animateur très apprécié des « pros »), André Girard, etc. Et toute une troupe d'excellents artistes lyriques, dépositaires de la bonne tradition du chant et de l'interprétation de ce patrimoine si français mettaient son enthousiasme et son talent au service de ces œuvres dont les livrets, d'ailleurs souvent charmants, sont peut-être parfois désuets, mais dont la musique ne doit pas être plongée dans les oubliettes. Voilà des années que cet heureux temps n'est plus. L'orchestre Radio-lyrique a été fondu dans les orchestres National et Philharmonique. Notre pays aime bien ce genre de stupide masochisme. Et la gaité-lyrique, ce merveilleux théâtre voué autrefois au chant « léger » a été massacré. Ainsi la récompense qui couronne cette collection portant en label le nom de « Gaité lyrique » est-elle tout à fait justifiée. Si elle pouvait rappeler à nos gouvernants l'existence d'un patrimoine valeureux et négligé... Nous avons écouté, ou réécouté : *Coups de roulis*, *Le Roi l'a dit*, *Philémon et Baucis*, *Miss Hélyett*, *Monsieur Beaucaire*.

Alain Zaepffel

■ **Graduel d'Alienor de Bretagne** : plain-chant et polyphonies des XIII^e et XIV^e siècles. Ensemble Organum, Marcel Pérès.

1 CD Harmonia Mundi 901 403. Enreg. numériques 1991.

Ce graduel de la 16^e abbesse de Fontevraud est conservé à la bibliothèque de Limoges. Contrairement à l'Ensemble Sagittarius de M. Laplénie, l'Ensemble Organum ici présent est composé en majorité de chanteuses, seul 2 chants faisant appel à 2 voix d'hommes. La plupart des pièces sont du plain-chant, et les 3 pièces polyphoniques (2 séquences : *verbum bonum* et *res est admirabilis*, et *credo*) à 2 voix ont curieusement un relent europe-oriental. Enregistrement effectué dans le réfectoire de Fontevraud. Bonne interprétation sobre !

■ **Scarlatti** : *Il sonno*, *Clori e Mirtillo*, *Marcantonio e Cleopatra*, *Doralbo e Niso*. Véronique Dietschy, sop., Alain Zaepffel, contre-ténor, Marianne Muller, viole de gambe, Macha Yanuchevskaia, vc., Aline Zylberajch, clavecin-orgue, Yasunori Imaura, théorbe.

1 CD ADES coll. Alain Zaepffel 202 172. Enreg. numérique 1992.

Les deux chanteurs ont des timbres qui font bon ménage dans ces duos et cantates à 2 voix interprétés avec musicalité, charme et retenue.

■ **Palestrina** : Musiques pour Saint-Michel : *office de nuit*, *Missa secunda*, *Deuxièmes Vêpres*. Ensemble Sagittarius, Ensemble de la Fenice, dir. Michel Laplénie, Emmanuel Mandrin, orgue.

1 CD Accord 202 162. Enreg. numérique 1992.

L'Ensemble Sagittarius est formé de 12 chanteurs hommes et l'Ensemble la Fenice de 2 cornets à bouquin et 3 sacqueboutes. Très consciencieuse réalisation en l'Abbaye de Saint-Michel-en-Thiérache, avec l'environnement sonore qui convient à ces musiques basées sur la liturgie, faisant alterner plain-chant et polyphonies.

■ **Bach** : Motets, *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225, *Jesu meine Freude* BWV 227, *Fürchte dich nicht* BWV 228, *Der Geist hilft unserer schwachheit auf* BWV 226, *Komm, Jesu, komm* BWV 229, *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230, Netherlands Chamber Choir, dir. Tom Koopman, A. Zweistra, vc., M. Urquhart, M. Van der Heyden, violone, J. Kleinbussink, orgue.

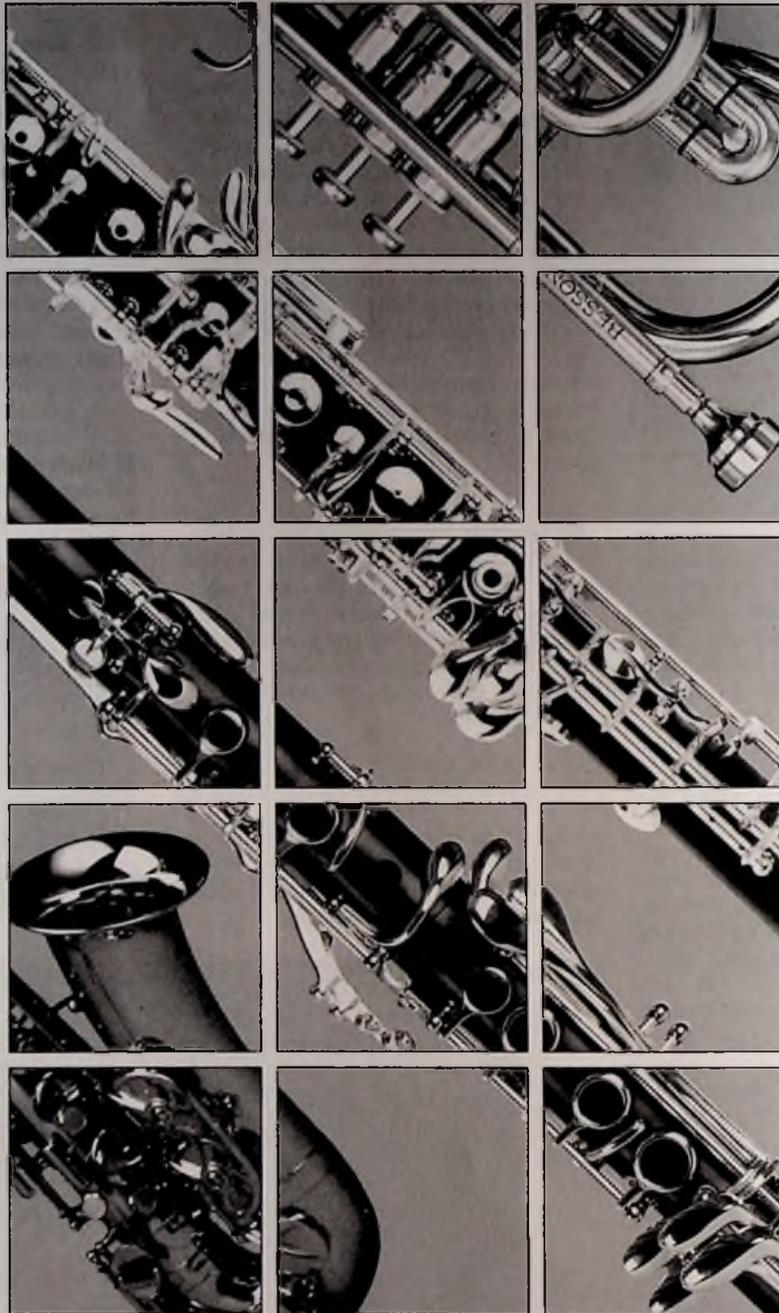
1 CD Philips 434165-2. Enreg. numérique 1986-87.

De belles voix, une direction énergique, l'excellente acoustique du Concertgebonn de Haarlem, une parfaite mise au point. Un beau disque.



Ph. Veronique Marmouset

BUFFET CRAMPON



L'instrument de tous les succès



5, rue Maurice Berteaux F-78200 Mantes-la-ville Tél. (1) 34 77 57 87 Fax (1) 34 78 79 02

Éditions DE HASKE

Distribution Exclusive pour la France

H.M.M.O.

NOUVEAUTÉS 1993

Titres enregistrés par le Kosei Wind Orchestra sur CD ou Cassettes « Christmas Today » - « African Symphony » - « Highlights from Hollywood »

<i>AFRICAN SYMPHONY</i> (Van Mc Coy)	Niveau Moyen
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 14
<i>AN AMERICAN IN PARIS</i> (G. Gershwin)	Niveau Moyen Avancé
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 18
<i>JOHN WILLIAMS FANTASY</i>	Niveau Moyen Avancé
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 20
<i>JINGLE BELLS</i> (J. Pierpont)	Niveau Moyen
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 12
<i>OMENS OF LOVE</i> (H. Izumi)	Niveau Moyen
arrgt : Toshio Mashima	Tarif 14
<i>DO, RÉ, MI</i> (R. Rodgers)	Niveau Moyen
arrgt : T. Hoshide	Tarif 12
<i>TICO TICO</i> (Z. Abreu)	Niveau Moyen Avancé
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 14
<i>WE'RE ALL ALONE</i> (B. Scaggs)	Niveau Moyen Facile
arrgt : Kosuke Onozaki	Tarif 14
<i>DISNEY FANTASY</i>	Niveau Moyen
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 19
<i>YELLOW SUBMARINE</i> (J. Lennon et P. Mc Cartney)	Moyen
arrgt : R. Koroku	Tarif 14
<i>EL BIMBO</i> (C. Morgan)	Niveau Moyen
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 14
<i>CHILDREN OF SANCHEZ</i> (C. Mangione)	Niveau Moyen Avancé
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 14
<i>76 TROMBONES</i> (M. Wilson)	Niveau Moyen
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 14
<i>WHITE CHRISTMAS</i> (I. Berlin)	Niveau Moyen Facile
arrgt : Naohiro Iwai	Tarif 12
Etc., Etc., Etc.	

Dans la catégorie ensembles sont disponibles également les catalogues suivants :

- 1) DENIS WICK pour les cuivres (solos et ensembles)
- 2) ADOLPH SAX pour le saxophone (solos et ensembles)
- 3) WALTER BOEYKENS pour la clarinette (solos et ensembles)

Documentation gratuite : envoi sur simple demande précisant impérativement les fonctions exercées.

HENRY MAY MUSIC ORGANIZATION - B.P. 64 - 59510 HEM

Tél. : 20 83 78 32 - Fax : 20 82 83 91 - Télex : 131348 F

CONCOURS

Batteries - Fanfares

CMF - UFF 1993

NOTATION ET ATTRIBUTION DES PRIX AUX SOCIÉTÉS

FORMATIONS A, C et D

Morceau « imposé »	40 points
Morceau « au choix »	40 points
Sonnerie	20 points
Marche au Tambour	20 points

Total 120 points

FORMATIONS E, G et F

Morceau « imposé »	40 points
Morceau « au choix »	40 points
Sonnerie	20 points
Marche au Tambour	10 points
Marseillaise	10 points

Total 120 points

FORMATION B FORMATION F

Morceau « imposé »	40 points
Morceau « au choix »	40 points
Sonnerie de Cavalerie	40 points

Total 120 points

Morceau « imposé »	40 points
Morceau « au choix »	40 points
Sonnerie de Vénérie	40 points

Total 120 points

Les prix sont attribués comme suit :

- de 102 à 120 points 1^{er} prix ascendant
- de 90 à 101 points 1^{er} prix
- de 72 à 89 points 2^e prix
- de 60 à 71 points 3^e prix

Une formation qui n'obtient pas la note moyenne de 60 points perd son classement.

Pour les Batteries-Fanfares, l'épreuve de sonnerie est obligatoire. Les sonneries réglementaires du « Guide pratique du Fanfariste » sont seules valables dans nos concours.

« Le Guide pratique du Fanfariste », Éditions Renato Deslauriers, 25, rue Michel-le-Comte, 75003 Paris.

En plus du morceau imposé et du morceau au choix, les « Batteries-Fanfares » auront à exécuter des sonneries réglementaires qui seront tirées au sort parmi les sonneries suivantes :

- Le garde à vous, L'ouverture du ban, Le rappel de pied ferme, pour les sociétés classées en 3^e division;
- Le garde-à-vous, Au drapeau, Aux champs pour les sociétés classées en 2^e division;
- Au drapeau, Aux champs, Aux morts, pour les sociétés classées en première division supérieure, excellence et honneur.

Formation B

Fanfares de trompettes. En plus du morceau imposé et du morceau au choix, ces formations devront exécuter à la demande du jury, une sonnerie réglementaire de Cavalerie, voir « Guide pratique du Fanfariste », pages 10, 11, 19.

Fanfares de trompes. En plus du morceau imposé et du morceau au choix, ces formations devront exécuter, à la demande du jury, une sonnerie réglementaire de vénerie correspondant à leur classement. Voir « Recueil pratique du Sonneur » de A. Devert, Éditions A. Leduc.

Pour les formations E

« La Marseillaise », arrangement Batterie-Fanfare de A. Trémine. Éditions Champel sera exigée ainsi que les sonneries réglementaires, et pour les Formations G et H, La Marseillaise, arrangement de Pierre Dupont.

Pour toutes les formations

L'exécution d'une marche tambour est obligatoire, les sociétés pourront choisir dans la liste suivante :

- Marches réglementaires N.E.P. du Tambour de A. Trémine, tome 2, pages 8, 9, 10, Éditions R. Martin.
- Marches fédérales Dauphinoises de R. Peyré, Éditions CMF.
- Marches de l'air.
- Marches de la Garde Républicaine, N.E.P. du Tambour, tome 2, pages 11 et 12, Éditions R. Martin.
- Marches progressives de Vernier (deux séries).

Les sociétés devront présenter au jury la partition des marches choisies.

FESTIVALS

16 mai 1993	Mérignac (33)	Festival de batteries-fanfare et majorettes	M. Lacaze Marcel, rue Lartigues, 33700 Mérignac. Tél. : 56 34 45 88.
23 mai 1993	Saint-Épain (37)	Festival de musique	M. Guy David, 3, rue Rémy-Quenault, 37800 St Épain
23 mai 1993	Châtellerauld (86)	Festival de musique	Mme Arlette Dazas, 23, chemin de l'Envigné, 86100 Châtellerauld
6 juin 1993	Artannes (36)	Festival de musique	Mme Christelle Pelletier, 104, allée du Lys, 37260 Artannes
13 juin 1993	Cantenac (33)	Festival de batteries-fanfaires et majorettes	M. Pernyquoski Alain, Lagunegrand Cantenac, 33460 Margaux. Tél. : 56 88 32 29.
13 juin 1993	Savigny-en-Véron (37)	Festival départemental	M. Jean-Paul Leduc, 4, rue Henri-Matisse, 37340 Fondettes
13 juin 1993	Saint-Cyr-sur-Menthon (01)	Festival de musique du groupement Bage-Pont de Veyle	M. Gilbert Meunier, président de l'Espérance, 01380 St Cyr sur Menthon. Tél. : 85 36 30 55
20 juin 1993	Vernou/Brenne (37)	Festival de musique	M. André Aubert, 14, rue Lucien-Arnoult, 37210 Vernou/Brenne
20 juin 1993	Neuville-les-Dames (01)	Festival de musique du groupement des Dombes	M. Jean Chapeland, 01400 Neuville les Dames. Tél. : 74 55 61 29
20 juin 1993	Collonges-Fort-l'Écluse (01)	Festival de musique du groupement du Pays de Gex	M. Daniel Coupechoux, 01550 Collonges Fort l'Écluse
27 juin 1993	Charge (37)	Festival de musique du canton d'Amboise	M. Jacques Bonnigal, 6, rue d'Enfer, 37530 Limeray
27 juin 1993	Le Tourne (33)	Festival de batteries-fanfaires et majorettes	M. Ferrane Robert, Tabanac, 33550 Langoiran. Tél. : 56 67 29 40
Du 1 ^{er} au 4 juillet 1993	Maclas (42)	Festival de musique des jeunes musiciens de l'école intercommunale de Gambadon	École intercommunale de Gambadon, « Les Brotteaux », 42520 Maclas
4 juillet 1993	St-Laurent-Médoc (33)	Concours fédéral de musique batteries-fanfaires. Concours fédéral majorettes	Mme Richard Jeanine, rue de la Chateauflette, 33112 St Laurent Médoc. Tél. 56 59 45 73
4 juillet 1993	Attignat (01)	Festival de musique du groupement musical Bresse Revermont	M. Roland Vernoux, Confranchesse, 01310 St Martin le Châtel. Tél. : 74 30 94 15
4 juillet 1993	Auzouer-en-Touraine (37)	Festival de musique	M. André Poussin, rue de la Quintaine, 37110 Auzouer en Touraine
4 juillet 1993	Chemille/Deme (37)	Festival de musique	M. Gérard Lebert, 7, rue Racotterie, 37370 Chemille/Deme
4 juillet 1993	Nouans-les-Fontaines (37)	Festival de musique	Mme Christine Chaumeil, Les Brandes, 37460 Nouans les Fontaines
Du 13 au 18 juillet 1993	Riom-Es-Montagne (15)	Festival international de musique civile et militaire « Fanfarama 93 »	M. Jean-Jacques Dubois, 17, place du Monument, 15400 Riom Es Montagne. Tél. : 71 78 01 99
Du 27 au 29 août 1993	Chatelguyon (63)	Rassemblement des Anciens de la musique nationale des Chantiers de la Jeunesse	M. Armand Lyonne, 3, allée du Gamay, 63140 Chatelguyon. Tél. : 73 86 12 14

CONCOURS

9 mai 1993	Fontaine (38)	Concours de batterie-fanfare	M.J.M. Belmudes, 78, rue Roger-du-Marais, 38430 Moirans. Tél. : 76 35 43 18
12 mai 1993	Strasbourg (67)	45 ^e concours de chant choral scolaire du Bas-Rhin	M. Gérard Foltz, 3, rue du Falkenstein, 67800 Hoenheim. tél. : 88 33 36 11
16 mai 1993	Agen (47)	Concours national pour orchestre d'harmonie toutes catégories	UDSM-M. Fondriest Jean-Claude, 67, avenue Jean-Jaurès. 47000 Agen. Tél. : 53 96 16 83.
16 mai 1993	Dunkerque (59)	Concours national pour orchestres d'harmonie, orchestres de fanfares et batteries-fanfaires	Féd. Rég. des Sociétés musicales du Nord-Pas-de-Calais, 121, rue Barthelémy-Delapaul, 59000 Lille. Tél. : 20 52 32 82
23 mai 1993	Savonnières (37) Villandry	Concours national de Chorales	M. Hubert Pasquier, 11, rue de Chatonnay. 37510 Savonnières. Tél. : 47 50 04 44.
26 mai 1993	Mulhouse (68)	45 ^e Concours de chant, Choral scolaire du Haut-Rhin	M. Jean-Pierre Moser, 36, rue Anna-Schoen, 68200 Mulhouse. Tél. : 89 42 68 18.

29 et 30 mai 1993	Fontenay-le-Comte (85)	Concours national pour orchestres d'harmonie, fanfares, batteries-fanfares et big bands	M. le président Daniel Coirier, 2, rue de la Charoulière, 85200 St Michel Le Cloucq. Tél. : 51 69 12 77
30 mai 1993	Bouzonville (57)	Concours national de musique et de chant réservé aux chorales, orchestres à plectres et d'accordéons.	M. Roland Boitel, 151, avenue Poincaré. 57800 Freyming Merlebach. Tél. : 87 04 67 10
30 mai 1993	Tarbes (65)	Concours national de musique pour harmonie, fanfares, batteries-fanfares et big bands	F.D.S.M. des Hautes-Pyrénées, M. Alain Seres, 2, rue de Loubéry, 65460 Bours. Tél. : 62 37 61 79
30 mai 1993	Saint-Chely-d'Apcher	Concours régional	F.M. Languedoc-Roussillon, M. Linon, 15, rue Général-Marguerite, 34500 Béziers
6 juin 1993	Oyonnax (01)	Concours pour Orchestres d'Harmonie toutes catégories	M. Bernard Guyennon, Conservatoire de Musique, Centre culturel Aragon. Tél. : 74 73 58 13
5 et 6 juin 1993	Tonneins (47)	Concours inter-régional de batteries-fanfares à l'occasion des 80 ans des « Volontaires Tonneinquois et Pompons bleus », ouvert à 7 régions	M. Pierre Goury, secrétaire général, 5, rue Sophie-Cottin, 47400 Tonneins. Tél. : 53 79 05 04
13 juin 1993	Gezaincourt (80)	Concours-festival pour batteries-fanfares, concours de classement	M.J.C. Niquet, 25, rés. Bellevue, 80630 Beauval. Tél. : 22 32 90 46
17 octobre 1993	Lomme (59)	Concours national - Festival pour orchestres d'accordéons	M. le Président, Fed. Rég. des Sociétés musicales Nord-Pas-de-Calais, 121, rue Barthélémy-Delespaul. 59000 Lille. Tél. : 20 52 32 82

CONGRÈS

Du 21 au 25 avril 1993	Béthune (62)	Congrès annuel de la CMF	CMF, 103, bd de Magenta, 75010 Paris
16 mai 1993	Saint-Marcel (71)	Congrès de la Fédération musicale de Saône-et-Loire, 65 ^e anniversaire	FMSL, M. Roger Remandet, 27, av. N.-Niepce, 71100 Chalon sur Saône
23 mai 1993	Châtellerauld (86)	Congrès départemental UD Vienne	M. Pierre Nocquet, bd Sous-Blossac, 86000 Poitiers
12 juin 1993	Belleville-sur-Saône (69)	Congrès départemental	M. Roger Prajoux, Président départemental, 235, rue Vendôme, 69003 Lyon
13 juin 1993	Saint-Cyr-sur-Menthon (01)	Congrès départemental F.M.A.	M. Jean Vayer, 01570 Manziat. Tél. : 85 330 00 30. M. Gilbert Meunier, 01380 St Cyr sur Menthon. Tél. : 85 36 30 55
13 juin 1993	Saint-Cyr-sur-Menthon (01)	Congrès départemental de la Fédération musicale de l'Ain	M. Jean Vayer, Secrétaire général FMA. 01570 Manziat. Tél. : 85 30 00 30 M. Gilbert Meunier, 01380 St Cyr sur Menthon. Tél. : 85 36 30 55
10 octobre 1993	Niederbronn-les-Bains (67)	Congrès de l'Association des sociétés chorales d'Alsace	M. Jacques Waechter, 14, rue de la Concorde, 67110 Niederbronn les Bains. Tél. : 88 09 74 09
17 octobre 1993	Saint-Maixent (79)	Congrès de la Fédération Poitou-Charentes	M. J.-M. Dzas, EMMA Lençloître, place du Général-Pierre-Lençloître, 86140 Lençloître

STAGES

Du 27 au 30 avril 1993	Tours (37)	Stages d'orchestre d'harmonie cadet et junior	M. Pascal Belin, La Sablere, 37340 Clère les Pins
Du 30 au 31 mai 1993	Bouzonville (57)	Stage de trombone et de tuba	J.-M. Georgin, 23, rue Mozart, 57320 Bouzonville. Tél. : 87 78 52 83.
Du 18 avril au 1 ^{er} mai 1993	Le Pouget (34)	Stage orchestre Junior d'Eure-et-Loir	M. Hurier, UDSMA 28. Tél. : 23 35 37 65
Du 7 au 11 juillet 1993	Agde (34)	Stage d'harmonie junior de l'Hérault	M. Philippe Picassou, Directeur musical. Tél. : 67 94 74 72
Du 15 au 25 juillet 1993	Crevecœur-le-Grand (60)	Stage de perfectionnement instrument d'harmonie fanfare et batterie-fanfare	UFOP, 13, rue Jacques-de-Guehengnies, 60000 Beauvais
Du 17 au 30 juillet 1993	Saunac (40)	Stage de musique et vacances, orchestre : harmonie, cordes, accordéon, chorale	M. J.-M. Dzas, EMMA Lençloître, place du Général-Pierre-Lençloître, 86140 Lençloître
Du 29 août au 4 septembre 1993	Bar-sur-Aube (10)	Stage pour instrument d'harmonie-Master class pour flûte et trombone-direction d'orchestre	M. Jean Pihet, 52, rue de Belfort, 08700 Nouzonville. Tél. : 24 53 84 60
Du 30 août au 4 septembre 1993	Brachay (52)	Stage batterie-fanfare. Perfectionnement instrumental. Direction d'orchestre	M. Jean Pihet, 52, rue de Belfort, 08700 Nouzonville. Tél. : 24 53 84 60

CPP/Belwin Catalogs

D I S T R I B U T I O N
FRANCE & BELGIQUE

HENRY MAY MUSIC ORGANIZATION

Combo Jazz

- Séries de plusieurs titres
- Vocal avec accomp. Combo
- 4 cuivres + rythmique

Grande Formation de Jazz

- Six Packs n° 1 à 12 (Albums)
(6 titres dans chaque pack)
- Séries de 15 titres
- Titres individuels : 5 saxes, 3 ou 4 trp,
3 ou 4 tb, 4 rythmes

Ensembles That Swing

- Chœurs de flûtes + rythmique
- Chœurs de clarinettes + rythmique
- Sextuors de cuivres + rythmique
- Quintettes de saxes + rythmique

Orchestre d'harmonie

- Belle of the Ball, La Machine à écrire,
L'horloge syncopée, etc.
(dans la collection Leroy Anderson)
- James Bond Suite, Hook, Yentl,
Westward Ho!, Conquest, Live and Let Die,
etc., etc. (dans la catégorie Musiques de Film)
Etc.

Orchestre à cordes Orchestre symphonique

- Les collections Best of Haydn,
Best of Mozart, Best of Schubert, etc.,
Henry Mancini Vol. 1 et 2, etc., pour Cordes
- Les collections : Light Up for Orchestra
Happy Sounds for orchestra, etc.,
pour Orchestre Symphonique

Demandez notre documentation dans les différentes catégories ci-dessus.

Attention : Indiquer impérativement les fonctions exercées.

HENRY MAY MUSIC ORGANIZATION - B.P. 64 - 59510 HEM

Tél. : 20 83 78 32 - Fax : 20 82 83 91 - Téléx : 131348 F



l'atelier musical

Gilles Degironde

DISTRIBUTEUR DE HOUSSES POUR CUIVRES "SUPER" RIMBOURÉES

Trompette	360F
Trompette double.....	840F
Trompette basse.....	480F
Clairon basse.....	480F
Cor rond.....	600F
Cor pavillon droit.....	600F
Basse saxhorn "antichoc", tuba ou c. basse "antichoc".....	1950F
Tambour.....	500F
Poignées trompette ou clairon avec scrache.....	50F

6, place Saint-Roch - 42100 SAINT-ÉTIENNE
Téléphone 77.33.90.31 - Télécopie 77.37.17.56



Bulletin d'Abonnement

Je désire m'abonner ou me réabonner au Journal de la C.M.F.

1 an, à partir du numéro de

Ci-joint mon chèque de F
à l'ordre de CMF-Diffusion.

NOM (en lettre d'imprimerie).....

PRÉNOM.....

ADRESSE.....

Code postal VILLE

Pays.....

Veillez abonner (chèque joint) ou adresser un numéro gratuit de ma part à :

... abonnement(s) numéro gratuit

NOM.....

PRÉNOM.....

ADRESSE.....

Tarifs :

France : 145 F (6 numéros)

Étranger : 200 F (6 numéros)

Prix au numéro : 30 F

Chèque à l'ordre de : CMF-DIFFUSION

à adresser à : CMF, 103, bd Magenta - 75010 PARIS

Tél. : (16-1) 48 78 39 42 - Télécopie : (16-1) 45 96 06 86



JAZZ, VARIETES, MODERNE, CLASSIQUE ?...

ENFIN!

VOS PARTITIONS A DOMICILE...

EXCEPTIONNEL !

CATALOGUE COMPLET DE TOUTES VOS PARTITIONS SUR MINITEL

Découvrez et commandez dès aujourd'hui
vous recevrez vos partitions directement
CHEZ VOUS !

PLUS DE 70 000 PARTITIONS A VOTRE DISPOSITION



3615 Code

Music Leader

AXA ASSURANCES

*L'assureur de la confédération
musicale de france*

"L'ENGAGEMENT D'ETRE DIFFERENT"





EDITIONS ROBERT MARTIN

Béthune - du 21 au 25 avril 1993

Congrès de la Confédération Musicale de France

Une exposition permanente...

de tous nos catalogues : musique originale, transcriptions, jazz, variétés, avec possibilités d'écoute et de consultation sur place; pour tous les types de formations musicales, Orchestres d'Harmonie, Fanfares, Brass-band, Orchestres Juniors, Big band, Opéras pour enfants, Etc...

Une rencontre exceptionnelle...

le samedi 24 avril avec Désiré DONDEYNE et Frédéric ROBERT, les auteurs du **Nouveau traité d'orchestration**, qui pourront vous dédicacer leur ouvrage lors d'un cocktail offert par les Editions Robert MARTIN.

Le nouveau Compact-Disque

"RHAPSODIE" avec, entre autres, les nouvelles œuvres de Marcel Chapuis, chef de l'Orchestre des Jeunes de la Fédération Nord Pas-de-Calais, qui dirige le concert du jeudi 22 avril à Béthune, dans le cadre du congrès C.M.F.



Les Editions Robert Martin, votre partenaire.

Toute la musique pour toutes les formations, Grand choix d'instruments et de partitions
106, Grande Rue de la Coupée • 71850 CHARNAY-LES-MACON • Tél. 85 34 46 81 • Fax 85 29 96 16

CATALOGUES SUR DEMANDE