

JOURNAL DE MUSIQUE

© L'Harmattan, 2001
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris – France
L'Harmattan, Inc.
55, rue Saint-Jacques, Montréal (Qc)
Canada H2Y 1K9
L'Harmattan, Italia s.r.l.
Via Bava 37
10124 Torino
L'Harmattan, Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest

ISBN : 2-7475-0528-6

Jacques LONCHAMPT

JOURNAL DE MUSIQUE
(1949-1995)

L'Harmattan

DU MÊME AUTEUR

L'Opéra aujourd'hui (1947-1969)

(Éditions du Seuil, 1970)

Les Quatuors de Beethoven

(Librairie Fayard, 1987)

Le Bon plaisir

Journal de musique contemporaine (1947-1990)

(Éditions Plume, 1994)

PRÉFACE

Quand on a passé quelque quarante ans à parler de musique dans un journal, les articles rédigés dans toutes les circonstances de la vie, sur le coup ou longuement mûris, deviennent peu à peu comme un « Journal intime », par osmose entre la musique, le temps, les lieux, l'esprit et la sensibilité. D'où le titre à double entente que je me suis résolu à donner à ce livre, où ces lignes, empruntées de loin en loin au journal qui les a vues naître, sont d'abord un hommage, un remerciement à l'art qui, tant d'années, m'a donné tant de joies.

C'est pourquoi ce recueil, comme certain cadran solaire, ne marque guère que des "heures claires" (fussent-elles douloureuses parfois). On ne devra pas penser pour autant qu'il reflète une humeur constamment béate ! mais à quoi bon parler d'heures médiocres, dont la critique ne présente plus guère d'intérêt à distance, sinon pour les historiens, tandis qu'il y en a tant de merveilleuses ?

J'ai essayé de ne rappeler que des journées ou des soirées dont le "compte rendu" me paraît encore juste et satisfaisant. Cet ouvrage n'est cependant en aucun cas un palmarès. Si j'ai privilégié des artistes au meilleur de leur talent, nombreux sont ceux qui n'y figurent pas, malheureusement. Parfois, le programme, la forme même ou les circonstances du concert, se prêtaient mal à une reprise dans ce recueil. Il a fallu choisir, souvent à regret, éviter aussi de déséquilibrer l'ensemble en consacrant trop de place à tel ou tel. Enfin, les hasards du journalisme ont fait que certains sont représentés par des croquis qui auraient mérité d'être développés autant que d'autres pour lesquels j'avais bénéficié de plus de temps et de place.

Ce Journal de musique concerne essentiellement les interprètes et les œuvres, plus généralement les concerts et certains festivals, ainsi que certaines grandes personnalités. Pour éviter de fausser les perspectives, on se rappellera que tout un recueil de mes articles¹ a été consacré à la musique contemporaine, mais les œuvres de notre temps ne sont pas pour autant tout à fait absentes de celui-ci. Et surtout, on notera qu'entre les concerts prenaient place des centaines d'articles sur des opéras, dont quelques-uns se retrouveront peut-être dans un autre livre, comme naguère.

J'ai gardé ici assez peu de témoignages du temps où, grâce à la bienveillance de René Nicolay, qui fut déterminante pour ma carrière, j'ai "fait mes classes" comme rédacteur en chef du Journal Musical Français, entre 1948 et 1960, car, à l'époque, je me consacrais plutôt à des reportages et à des analyses d'œuvres qu'à des critiques de concerts. En 1961, la confiance d'Hubert Beuve-Méry me faisait accéder au Monde, par la voie royale de Munich, Bayreuth et Salzbourg. C'est à la mémoire de ces deux grands "patrons" que je dédie ce livre qui leur doit presque tout.

J.L.

¹ *Le Bon Plaisir. Journal de musique contemporaine* (306 pages), malheureusement épuisé. J'avais consacré un livre à *L'Opéra aujourd'hui* en 1970.

1949 - 1960

**Trois hommes, trois styles : Giesecking, Kempff,
Backhaus**

1er janvier 1949. -- Trois noms flamboient sur les affiches, trois pianistes arrivent d'outre-Rhin, amenant dans leurs bagages les dieux romantiques de la vieille Allemagne, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms. Nous attendons d'eux qu'ils nous transmettent la sacro-sainte *Tradition*, l'esprit et le génie de leur pays. Et pourtant... La confrontation de trois grands artistes ne laisse pas d'être curieuse.

Avant même d'écouter, regardons. L'aspect physique d'un interprète, ses gestes, son allure, nous renseignent sur son personnage. « Le style est l'homme même », disait le vieux Buffon. Cette haute silhouette noire, couronnée de cheveux blancs, ce profil lourd, mais plein de bonhomie, cette inclinaison grave et leste, avec quelque chose d'un peu raide, serait-ce Fritz Kobus qui vient d'apparaître ? Non, mais c'est Walter Giesecking. On imagine le tricorne alsacien et la lourde pipe recourbée... Au piano, une expression naïve et amusée, gourmande, passe sur son visage, et ses mains, un instant suspendues, caressent maintenant le clavier. Que joue-t-il ? Mozart ou Paradies, le style est aussi angélique ; qu'importe, il fait de la musique. Le buste du musicien s'incline et se redresse : mon Dieu, qu'une note est donc délicate à polir ! C'est qu'il ne s'agit pas de faire jaillir une pluie de perles, de couler un irrésistible acier, mais tout simplement de réunir en bouquet les fleurs des champs éparses dans les cahiers de musique de Wolfgang Mozart ou de Franz Schubert.

Le miracle, c'est que, chez Giesecking, le raffinement exhausse la naïveté ; c'est lui « le cœur enfantin et subtil » dont parle Verlaine, mais c'est lui aussi ce magicien qui illumine les paysages de Debussy et de Ravel, décore les miniatures avec une encre d'or, grave les eaux-fortes, et pose sur ses toiles les paysages et les pensers les plus légers et les plus rares que musicien ait imaginés.

Et cette exquise source de musique qui coule sous ses doigts n'épargne même pas Beethoven ; il n'en retient que les pages qui se prêtent à ses malicieuses transmutations poétiques, celles où la pensée daigne encore s'habiller sous un vêtement chatoyant : c'est presque dans un décor impressionniste que s'égrène le chant du berger ou l'appel de trompe du finale de la *Sonate l'Aurore*, et nous nous laissons bercer par cette répétition incessante comme en montagne par les sonnailles du troupeau ou le tintement des cloches qui monte de la vallée.

Et certes, je ne dis pas qu'ainsi il atteigne aux sommets de l'art que désigne l'épigraphe de la *Missa solemnis* (« *Partie du cœur, puisse-t-elle retourner au cœur* »), mais à des sommets plus secrets, où la musique est plus pure – non moins haute pourtant – où la transparence de la pensée est la richesse des dieux. Un alchimiste et un poète, tel est Giesecking.

Un poète ? Comme ce mot est vague ! Wilhelm Kempff n'en est-il pas un lui aussi ? Et comment le terme pourrait-il les désigner tous les deux ?... Voyez Kempff au piano, déjà installé, les yeux levés vers le ciel, les mains brossant de rapides arpèges. Ah ! cette matière que Giesecking soigne amoureuxment avant d'en opérer la transmutation, elle ne l'intéresse pas ; il la rudoie, dresse un navire puissant et victorieux sous l'égide du grand Bach, sonne de la trompette ; son corps oscille dans la houle, il respire l'air enivrant de la mer libre. Poète épique, lyrique, romantique, bouillant, toujours chevauchant parmi les sommets tourmentés auxquels il apporte la certitude de la vision victorieuse ; les cadres éclatent dans le feu d'une tumultueuse inspiration. Ah ! ne lui demandez pas d'emprunter « le plus doux chemin » d'un Gabriel Fauré ; il n'est pas fait pour accepter ce joug si léger, le héros reste emprunté sous des habits de page, dans les chemins fragiles et délicieux du classicisme français. Il lui faut les voies larges où l'on galope de droite, de gauche en poussant son cheval. Après de Giesecking, alchimiste des paysages et des sentiments, voici Kempff chevalier, chantre des profondes forêts, ou solitaire méditatif, héros transfiguré par l'émotion. Et si Scarlatti, Schubert ou Brahms sont les repos du héros, Beethoven, Schumann et Chopin sont ses coursiers.

Mais brusquement le monde change, perd sa couleur, disparaît. N'était-ce que décor d'opéra ? Un nouveau maître entre sur la piste, l'œil sévère et peiné, la contenance raide et un peu triste ; il s'incline, ennuyé, avec majesté, et prend possession de l'instrument. C'est Wilhelm Backhaus ; le jeu est magnifique de précision et de maîtrise, la matière sonore admirable. Dès son entrée, le maître de piano nous a avertis : "...la musique est une sévère leçon ; Beethoven, que je vous délègue, quelque chose comme mon regretté maître Emmanuel Kant ; le piano, un rigide instrument d'éducation esthétique. Initiez-vous et marchez maintenant vers les sommets de pensée où l'air est difficilement respirable, où le peu de grandeur qui réside encore dans ce monde déchu s'est retiré. Arrière les mondains, arrière la nature ; laissez toute espérance."

— Hélas, Beethoven, l'épigraphe de la *Missa solemnis*, le règne du cœur... Avions-nous rêvé d'une chimère ?

Mais non, soudain, du fond du noir souci où la musique nous plonge surgissent les souvenirs : avant-hier Kempff, hier Giesecking, le monde n'est pas ce "huis-clos" auquel nos têtes se heurtent pendant que Wilhelm Backhaus joue, avec une magnifique rigueur, quatre *Sonates* de Beethoven. Notre monde, c'est un chant d'amour, une vision de gloire, une secrète et sereine pensée, un paysage choisi, une heure familière ; et partout la musique vient poser ses ailes d'or, rend légères les lourdes pensées et transfigure le cortège banal des jours.

Nous avons entendu trois grands pianistes. Mais, dites-moi, auquel demander la *Tradition* ? Comment découvrir la véritable *Weltanschauung* (manière de concevoir le monde) ?

— Ce que nous apportent ces trois artistes, ce sont des reflets bien différents de l'âme et du tempérament allemands. Giesecking évoque l'Allemagne baroque des temps paisibles, le monde des jouets de la Forêt Noire, de *Hänsel et Gretel*, des *Contes* de Grimm, et aussi tous ces paysages lunaires de la pensée allemande dont Gérard de Nerval s'était épris. Nerval, pourquoi ne pas le choisir comme le symbole de ce passage de l'esprit germanique à l'esprit latin qui s'opère si doucement chez Giesecking, de Schumann ou Mozart (déjà à demi-latin) à Debussy ou même à Fauré ?

Wilhelm Backhaus, c'est une part de la pensée allemande que nous renouons à percer, cette logique abrupte, sans nuances, cet impératif catégorique, si différent de la logique française qui s'efforce de clarifier et d'expliquer, fût-ce aux dépens de cette profondeur touffue que, paradoxalement, la logique germanique prétend conserver.

Kempff, enfin, c'est le lyrique, le chantre du cœur qui ne se soucie pas de raffiner son émotion tant elle jaillit abondante en lui et ne cesse de couler. Peut-être est-ce lui qui nous apporte cette *tradition* que nous cherchons par amour des Maîtres ; c'est bien ainsi qu'en nous-mêmes nous les imaginons. L'art allemand nous touche lorsqu'il nous fait tressaillir. Nous ne lui demandons pas sa logique ; la nôtre nous plaît. Au règne de l'esprit et de l'âme que nous apporte l'héritage français et latin, nous lui demandons de joindre le règne du cœur, le grand lyrisme cosmique où réside le meilleur de l'art germanique.

La 5e Symphonie "di tre re" d'Arthur Honegger

4 juin 1951. — En 1947, sollicité par Serge Koussevitzky d'écrire une symphonie pour la fondation créée en souvenir de sa femme, Honegger avait refusé ; il se sentait malade et pensait ne plus jamais composer. « *A la fin août 1950 pourtant, raconte Honegger à Bernard Gavoty, il m'est arrivé l'aventure de Berlioz. Une nuit d'insomnie, j'ai senti le souffle de l'inspiration et, moins sage que Berlioz, au lieu de me recoucher, j'ai recopié des thèmes et des schémas de structure qui me venaient à l'idée, sur des bouts de papier.* » Écrite d'un seul trait et avec une rapidité dont l'auteur s'étonne lui-même, la *5e Symphonie* fut achevée fin novembre. Elle porte le sous-titre « *di tre re* », allusion au *ré*, donné par la timbale, qui clôt les trois mouvements.

C'est sur de puissants accords que s'ouvre l'*adagio* initial, de lourds accords dissonants où tous les degrés de l'échelle chromatique semblent s'être réunis pour psalmodier, comme un cantique d'angoisse, un thème brisé, pensif, aux balancements inquiétants, marche funèbre qui passe, puis s'efface dans le lointain. Des profondeurs, une mélodie exposée par la clarinette basse, analogue à celle du *lamento* de *La Danse des morts*, s'ouvre et se développe comme une fleur vénéneuse. Toute une vision d'horreur s'en dégage, emplie

l'orchestre d'une couleur tragique, dicte aux bois et aux cuivres une plainte ponctuée par l'inexorable thème initial, qui atteindra son paroxysme dans un cri de détresse des trompettes. A cet appel semble répondre une vision édenique ; du ciel descendent de gracieuses volutes des bois sur le murmure des cordes. D'innocentes mélodies s'étendent sur l'orchestre comme les brouillards du matin après les fantômes de la nuit. Le thème initial lui-même a pris un accent plus contemplatif, une sorte d'apaisement pastoral. Mais le retour du deuxième thème ramène une sombre méditation qui plane sur la conclusion.

Dans l'*allegretto*, rempli de pièges contrapuntiques, un thème simple, presque ingénu, joue de cent manières. Mais cette pluie fine et tranquille, après un *adagio* gémissant où les bois brodent de tristes choses, va se muer en rafale. Toute cette fragile innocence sera impi-toyablement balayée par le déferlement des cuivres et des cordes. Le monde est trop lourd, la mort et l'angoisse y rôdent. Et pourtant, à certaines heures, il fait si bon vivre ; l'herbe est fraîche, la rosée douce et les oiseaux chantent. Quels liens si forts rattachent à la terre notre âme désolée et recrue ?

L'*allegro marcato* part en tempête sur de brusques éclairs des cordes. Honegger revient aux masses cuivrées, très denses, traitées par larges éclaboussures sonores, de *Pacific 231*, de *Rugby* ou d'*Horace victorieux*. Ces raz de marées qui montent des basses vers l'aigu avec une force irrésistible, ces vastes déclamations, ce *cantus firmus* des trompettes, ces rythmes enfin d'un extraordinaire dynamisme, n'est-ce pas le témoignage d'une jeunesse, d'une force vitale indéracinable dont le musicien sent monter en lui la revendication ? Et n'entendons-nous pas, surmontant cette fresque aux accents déchirés, les cors déclamer la grande proclamation de *Jeanne au bûcher*, cette « *Espérance qui est la plus forte* » ? Toute la sève d'une vie reflue ainsi dans la dernière partie de l'œuvre où l'homme ne veut pas s'avouer vaincu, jusqu'au moment où, brusquement, tout s'effondre, tout s'éteint en un *pianissimo* presque imperceptible, saisi par l'épouvante ultime. Derrière ce drame achevé dans la cendre de feux trop ardents, que se cache-t-il ?

Ce n'est pas le temps ni le lieu de le dire. Comment ne pas signaler pourtant ce qu'il y a de pathétique dans cette œuvre proposée à notre

méditation, cette tragédie sans thème littéraire, musicalement pure, qui cependant suggère à notre esprit des images précises ? Il est sans doute puéril d'y rechercher, comme l'ont fait certains, « les coups du destin qui frappe à la porte », et Honegger lui-même a soigneusement écarté tout soupçon de "beethovenolâtrie". Impossible cependant de ne pas voir ici, par une rencontre toute fortuite et dans un esprit bien différent de celui qui anime l'autre *Cinquième*, une image de la Fatalité, cette Fatalité qui réduit à néant tout élan vital, suspendue comme une épée de Damoclès sur la tête de chacun d'entre nous.

Œuvre d'angoisse, question suprême et sans réponse, vision pessimiste qui parfois s'empourpre aux lueurs de « l'Espérance », telle est la *5e Symphonie di tre re*, une des plus grandes de ce temps, pour laquelle Honegger n'a pas tant à craindre l'ombre imposante de Beethoven. Charles Munch lui a donné d'emblée la profondeur et l'éclat du génie.

Jacques Thibaud, la séduction et la grâce

13 septembre 1953. — Au sein de ces divinités que le monde contemporain a forgées de toutes pièces, l'avion a pris l'apparence moderne du Destin ; et sur les musiciens, sur les violonistes, si proches par l'art et l'âme de l'antique Orphée, offerts sans défense à leur emprise, il semble qu'il s'acharne : naguère, l'admirable ensemble "Ars rediviva" de Claude Crussard ; hier, Ginette Neveu ; aujourd'hui, Jacques Thibaud. Les premières, victimes touchantes, sœurs d'Iphigénie ; le dernier, soleil couchant dans sa gloire.

Thibaud a trouvé une fin qui ne démentait pas sa vie, une fin frappante, pleine de simple grandeur, l'ultime départ d'un voyageur fanatique qui disait : « *J'ai toujours eu la nostalgie du bout du monde... Changer, chaque jour, de ville et de palace ; chaque jour, voir, comme dans un kaléidoscope, fleurir l'étonnante diversité de la terre ; quelle musique pour mes yeux !* »

Rien ne serait plus faux que de voir en Thibaud un de ces "internationaux" à la mode actuelle, impeccable technicien, méthodique et précis, commis voyageur d'un art stéréotypé et purifié... comme les pommes de l'Arkansas ! C'était avant tout un *vivant*, de la

taille de ces Gargantua de la musique qu'étaient au début du siècle un Ysaye, un Pugno ou un Planté. Il était toute fantaisie, imagination, tendresse, truculence, séduction, inégal et génial comme la vie dans ses plus hautes formes, attirant par une nature comblée, l'amitié et l'affection ; mille rencontres laissaient dans sa vie une trace étoilée, celle de Verlaine, lorsque, tout jeune, il jouait aux Concerts Rouge, celle de Charlie Chaplin, comme celle de la reine Élisabeth de Belgique ou du maréchal Lyautey, au milieu de ses amitiés musicales innombrables.

Sur scène comme dans la vie, il conquérait d'emblée tous les cœurs. Sa technique magistrale, toute d'intelligence, de finesse et de brio n'était même pas en cause ; une note filée, un trait, un *pizzicato* envoûtait les auditeurs. Il avait la magie du son ; nul violon peut-être n'a parlé comme celui de Thibaud ; c'était sa voix même, tant il s'y était identifié sans effort.

C'est qu'il avait bien plus qu'un beau don : une sensibilité unique, une âme charmante qui, dès son enfance, l'avait voué à Mozart, dont il était l'interprète souverain, d'un amour tendre et définitif. Il n'avait pas connu sa mère, morte quand il avait deux ans, mais par-delà la tombe avait renoué avec elle un lien mystérieux. Il adorait son père, éminent professeur de violon, et ses frères, tous marqués par des dons musicaux brillants, avec qui il pénétra dans le jardin clos de la musique de chambre, où il devait plus tard retrouver Alfred Cortot et Pablo Casals – triple miracle.

Quand il jouait, on oubliait tout, on entrait dans le monde où il vivait. Nul, s'il l'a entendu une fois, n'oubliera ce son doré, sensuel ; il recréait les œuvres qu'il jouait, retraversant d'un génie égal les contrées où le génie avait mené la musique. Les disgrâces de la vieillesse n'ont pas atteint celui qui fut la séduction et la grâce même.

Jean Witkowski : l'enthousiasme et le rêve

24 mai 1953. - La mort de Jean Witkowski a été discrète, comme toute sa vie, pourtant si remplie, d'animateur de la vie musicale lyonnaise. On sait qu'il était le fils du compositeur Georges Martin-Witkowski, élève de Vincent d'Indy, à qui l'on doit de belles œuvres

qui mériteraient d'être mieux connues, telles *Le Poème de la Maison* ou *Mon Lac*. Excellent violoncelliste, Jean avait pris, à la suite de son père qui l'avait créé, la direction de l'Orchestre Philharmonique de Lyon. Il lui voua sa vie, renonçant à une carrière de soliste qui, sans nul doute, eût été brillante. La besogne qu'il accomplit est considérable et je n'en donnerai qu'un exemple : de 1930 à 1952, il donna 135 premières auditions à Lyon, parmi lesquelles tous les chefs-d'œuvre de notre époque, et bon nombre de partitions négligées qu'il a sauvées d'un injuste oubli, je songe à la *4e Symphonie* d'Albéric Magnard ou aux *Choéphores* de Milhaud, entre bien d'autres.

Mais, plus qu'un répertoire éclatant, plus que de multiples soirées mémorables, l'important c'était l'atmosphère qu'il savait créer, le rayonnement de son action. Pendant cinquante ans, un Witkowski aura été à la tête de la vie musicale lyonnaise, lui aura donné un sens, une âme.

Jean Witkowski était un véritable chef, sûr, énergique, plein de flamme, présent à toutes les grandes œuvres grâce à sa vaste culture, à un esprit aigu où la finesse ne nuisait pas à la force. Sa nature était d'une rare distinction et d'une grande noblesse. Son charme et son enthousiasme appelaient l'amitié ; il était le contraire de l'artiste affairé, saturé de musique. Et la joie qu'il puisait dans son métier était avant tout l'émanation d'un rêve intérieur, de cette poésie qu'il trouvait en toute chose et qui l'attirait vers toutes les formes de la beauté, vers la nature qu'il aimait d'un amour virgilien, et qui marqua dans sa vie tant de belles heures.

Kathleen Ferrier : l'amour et la mort d'une femme

9 octobre 1953. — C'est une triste nouvelle que nous apprend la radio, aussi déchirante que celle de la disparition de Ginette Neveu : Kathleen Ferrier est morte. Ce n'est qu'en notre mémoire que subsisteront sa noble stature, sa beauté épanouie, sa grâce, sa distinction, ce visage transfiguré par la musique. Il était impossible de voir en cette admirable jeune femme un être fragile menacé par la mort. Nous écrivions en février 1951, à propos de son dernier récital à Paris :

« Lorsque l'humanité s'incarne en un aussi beau poème, que demander de plus à la Terre qu'elle puisse donner ? »

Les rumeurs qui planaient sur son sort, lorsqu'elle dut renoncer à venir interpréter *Le Chant de la terre* à Paris, sous la direction de Bruno Walter, semblaient s'être dissipées comme un mauvais rêve quand la radio nous la fit entendre lors de la création de la *Symphonie de printemps* de Britten. Et voici qu'il ne nous reste plus que notre peine, et sa voix, captée par le disque, qui nous parle de la mort.

Nous ne parlerons pas ici de coïncidence, ni de prescience : le timbre grave, et d'ailleurs rare, du contralto a toujours été choisi par les compositeurs pour illustrer leurs sombres pensées, alors que le soprano a pour agréable mission de chanter la joie et l'amour. Mais quatre des plus beaux enregistrements de Kathleen Ferrier tournent autour de la pensée de la mort : *L'Amour et la vie d'une femme* de Schumann ; *Le Chant de la terre* et les *Rückertlieder* de Mahler et les *Quatre chants sérieux* de Brahms. Ceux qui l'ont connue n'oublieront pas l'accent bouleversant qu'elle mettait dans ces phrases de la détresse humaine : « *Le monde est vide, je ne puis plus vivre* » (Schumann) ; « *Comme l'un meurt, l'autre meurt aussi... Ô Mort, ô Mort, que ton rappel est amer* » (Brahms) ; « *Je me suis retiré du monde* » (Mahler). C'est toujours en pensant à son destin que nous réentendrons ces pages, parmi les plus belles de l'histoire de la musique.

Jean Sibelius et la solitude

21 octobre 1954. – Il n'est pas de mois où, grâce au microsillon, nous ne voyions peu à peu monter, « *Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles* ». Certains domaines de la musique restent encore dans l'obscurité, tel le puissant massif constitué par l'œuvre de Jean Sibelius, et en son centre, mystérieuses et imposantes, les sept *Symphonies*. Familières aux Anglo-Saxons et aux Scandinaves, elles ne pénètrent chez nous qu'à grand-peine, et plus le temps passe, plus on risque les contresens : ces œuvres que nous croyons contemporaines, ont été écrites pour la plupart entre 1890 et 1925 (le compositeur est né le 8 décembre 1865). Sibelius n'a guère retenu de la musique européenne, au temps de sa formation, que Wagner, Brahms et Tchaïkovsky, avant

de s'enfoncer dans la forêt, et tout le reste est tiré de son propre fonds. Solitaire, finlandais jusqu'à la moelle des os (bien que sa famille et son nom soient d'origine suédoise), il rejoint les antiques bardes de son pays, qui lui ont transmis la légende nationale du Kalevala, où il a puisé l'inspiration et la sève de maintes partitions.

Mais on se tromperait en pensant que les symphonies sont issues du fonds populaire, en limitant Sibelius à l'emploi de musicien folklorique (même dans ses premiers poèmes symphoniques, jamais il n'utilise de thèmes folkloriques à l'état brut). Examinons par exemple deux de ses œuvres les plus significatives, qui viennent d'être enregistrées par l'Orchestre Philharmonia sous la direction de Herbert von Karajan : *Tapiola* op.112, et la *4e Symphonie en la mineur* op.63.

Tapiola (1925) est contemporain des dernières symphonies connues (la *Sixième* et la *Septième*), et c'est de fait une des partitions les plus achevées et les plus éminentes du musicien (son langage harmonique, en particulier, s'est progressivement enrichi, subissant sans doute, de quelque manière, l'influence debussyste). Sibelius y évoque le royaume de Tapio, le dieu de la forêt dans la mythologie finnoise, et inscrit en épigraphe ces vers :

*A perte de vue s'étendent les sombres forêts du Nord,
Rêves anciens, mystérieux et sauvages ;
En elles habite le dieu tout-puissant de la forêt ;
Et les lutins dans les ténèbres préparent des secrets magiques.*

Rien de descriptif en cette œuvre fondée sur une puissante phrase d'allure populaire (« le dieu tout-puissant ») qui réapparaît sans cesse à travers la merveilleuse évocation des vastes forêts désertes ou peuplées de lutins, aux perspectives infinies comme *La Mer* debussyste à laquelle elle s'apparente. Il n'est besoin de connaître ni le Kalevala ni la Finlande pour en ressentir le charme. Toutefois la rêverie du compositeur y repose sur des images, sur les impressions intimes que les paysages de sa patrie ont déposées en lui et qu'il traduit en très grand poète.

Mais, si nous écoutons la *4e Symphonie*, nous découvrons d'autres perspectives. Disons d'abord qu'elle fut écrite en 1910-1911 ; elle rompt nettement avec les précédentes et sa première audition à Hel-

sinki fut un échec. Sibelius s'enfonçait délibérément dans la solitude pour poursuivre sa route. Et c'est en cela que, comme tous les grands créateurs dont la foule s'écarte, il est grand en acceptant l'inconnu, l'échec peut-être, et en tout cas la terrible nourriture de l'absolu.

Ce qui frappe dès que l'on est parvenu à se familiariser avec le langage de la *4e Symphonie*, c'est la prodigieuse concentration de la pensée. Nous avons l'impression de ne percevoir que l'écho d'une musique (comme les prisonniers, dans la parabole de Platon, ne voyaient que des ombres sur les murs de la caverne) réfractée à travers le silence, et dont seul l'essentiel nous parvient : des phrases profondément belles, mais lointaines, presque imperceptibles, avec de soudaines déflagrations lyriques qui en accentuent le relief (*adagio* initial), des danses immatérielles, aux rythmes tendres et exquis, d'une clarté supra-terrestre (*allegro molto vivace*), de lentes méditations qui naissent d'une contemplation sans fin aux couleurs de l'éternité (*lar-go*).

Il n'est plus question ici d'évocation, mais d'un art tout intérieur qui ne laisse filtrer que l'ultime lumière de l'âme. S'il est une musique qui ne convienne pas aux fébriles, aux tempéraments actifs et dynamiques, c'est bien cette sorte de long envoûtement, qui leur paraîtrait interminable ; pour l'entendre, il faut avoir le temps pour soi, être capable de rêver comme Sibelius, à travers les bois, au bord des lacs déployés à perte de vue, d'épouser le rythme d'une âme immergée dans la solitude.

Et pourtant Sibelius ne renie pas le monde extérieur. Le finale *allegro* nous en donne la preuve (« *La symphonie pénètre alors dans un monde de force et de lumière* », disait l'auteur), non qu'il renonce à cet art de la mélodie allusive où il est passé maître, mais il laisse libre cours à ses qualités de coloriste (mélodie de glockenspiel, traits vibrants du violoncelle solo, enrrouement de la clarinette et de la flûte) et ses thèmes respirent une vie intense, une force rythmique, un lyrisme débordant qui suffisent à achever le portrait du compositeur, avant que les portes du silence se referment sur la *4e Symphonie*.

À Ainola, chez Sibelius

7 juillet 1955. — « M. Sibelius vous recevra lundi. » Ces mots par lesquels nous accueille Nils Eric Ringbom, le grand musicologue finlandais, sont la clé d'or de notre séjour à Helsinki ; chacun des critiques de divers pays présents ici sont venus pour vivre dix jours avec la musique de Sibelius et connaître son pays, mais nous nous serions sentis frustrés de repartir sans avoir vu celui dont le génie nous a émus par-delà des milliers de kilomètres. Et nos souvenirs resteront dominés par l'être simple et noble qui, un moment, malgré son grand âge, nous a reçus avec tant de gentillesse.

Quelques jours plus tard, en effet, nous nous retrouvons dans la forêt finlandaise où se marient si harmonieusement le vert tendre des bouleaux et le vert profond des pins, au seuil de la maison de Sibelius, Ainola, du nom de sa femme Aino. Je songe avec quelque inquiétude à ce que je pourrai dire à cet homme, comme représentant d'un pays où son œuvre est si mal connue, et où son nom ne vit guère que par l'inscription de la *Valse triste* au programme des orchestres de musique légère... Une timidité me prend au moment d'approcher ce dernier héros du romantisme musical, qui est en même temps un des maîtres de l'art moderne.

Nous pénétrons dans un salon rustique aux grosses poutres rondes, où des meubles Louis XVI, un Steinway et une énorme cheminée créent une atmosphère à la fois grave et intime ; aux murs, divers souvenirs, des couronnes à la manière germanique, des portraits, dont l'un, dû à son ami le peintre Gallen-Kallela, voisine avec une évocation très belle d'*En Saga* (une de ses premières œuvres) ; par la fenêtre, on aperçoit le jardin potager en contrebas ; dans l'enfilade du salon, la bibliothèque aux boiseries étincelantes...

Le maître de maison entre, très droit, de cette démarche souple et rapide, étrangement juvénile, des grands vieillards que ne diminue aucune infirmité. Le visage éclairé par des yeux d'un bleu tendre, il scrute un instant son interlocuteur d'un regard de faucon, aigu, pénétrant, puis sa physionomie s'épanouit en un sourire plein de bonté et il dit quelques mots chantants. A mon ami, Paul Tinel, critique du *Soir* de Bruxelles, il demande des nouvelles de *Franciscus*, l'oratorio de

son père, qu'il a bien connu. Pour moi, il met la main sur son cœur et murmure en français : « J'aime la France et Paris. »

À près de 90 ans, Sibelius mène une vie paisible, loin des villes, entre sa famille, ses bois et son poste de radio où il écoute de la musique assidûment. Depuis 1929 et l'admirable *Tapiola*, il ne publie plus rien. S'il compose encore pour lui-même, nul ne le sait (on a parlé d'une *8e Symphonie*, achevée) : « C'est un grand livre fermé », a-t-il coutume de dire.

Arthur Honegger, le musicien de notre jeunesse

15 décembre 1955. — *Avec la mort d'Honegger, c'est aussi une "génération" des Jeunesses Musicales de France qui s'éloigne, la première : quinze ans en 1940, vingt ans à la fin de la guerre, trente ans aujourd'hui, elle a été profondément marquée par la musique d'Honegger.*

Dans les ténèbres de l'Occupation, il fut pour les jeunes le seul musicien qui incarnait l'avenir. Dans la Symphonie pour cordes, que Charles Munch leur révéla le 25 juin 1942 au Palais de Chaillot, dans cette œuvre âpre, nerveuse, tressaillante, ils se reconnaissaient, ils entraient en contact avec la musique de leur temps. Puis ce furent la Symphonie liturgique, Nicolas de Fluë, Jeanne au bûcher ; et, il y a quelques mois, La Danse des morts, où l'on entendit la voix de Claudel, quand Honegger vint pour la dernière fois s'entretenir avec son public. Toute une époque de la vie des JMF qui n'est que souvenirs. D'autres viendront...

Mais le génie du musicien, sa présence vivante au milieu de nous ne suffisent pas à expliquer la place particulière qu'il tenait dans nos cœurs. En vérité, il était le musicien de notre temps, le musicien de notre jeunesse. D'abord, parce qu'il aimait le cinéma, le sport, les machines, parce qu'il participait à ce mouvement social auquel nous sommes inextricablement intéressés, parce qu'il aimait et mêlait à sa musique ceux qui représentent à nos yeux la grandeur de notre époque, Claudel, Valéry, Cendrars, Apollinaire, Ramuz, Giono, — d'autres diront Cocteau, Desnos, Romain Rolland, Max Jacob.

Mais il avait des traits plus spécifiques qui l'apparentaient à notre monde : cette volonté de tout connaître, de tout éprouver, de tout embrasser à travers les siècles et l'univers, — cette sensualité terrienne qui refuse de s'exprimer au-dehors, de verser dans la sensiblerie, qui rejaillit dans

l'exaltation de l'héroïsme et aboutit au détachement, — ce romantisme tumultueux qui dépasse toute expression individuelle et se fonde dans une sorte d'"unanimité" exacerbé... Tout cela l'apparente aux héros que notre jeunesse a appris à aimer, aux "maîtres à penser" qu'elle s'est donnés, à Mermoz, à Malraux, à Bernanos, à Claudel (celui de Partage de Midi et du Soulier de satin), à Camus et à Saint-Exupéry.

Sa vie même propose les images aériennes qui nous sont familières, cette envolée prodigieuse, dorée par le soleil d'une gloire subite, cette montée vers les cimes, et la chute brutale, à pic, cette chute d'Icare que semble évoquer le finale de la Symphonie de Beethoven, comme la lente agonie que, depuis huit ans, il vivait parmi nous, en silence, sans chercher à s'étourdir, dans la plus implacable lucidité, évoque la captivité d'un de ses héros, Christophe Colomb, hier possesseur d'un monde.

Un poète nous a quittés : François Berthet

11 février 1957. — La mort de François Berthet aura fait peu de bruit ; en vérité, un poète de plus ou de moins n'a jamais empêché la terre de tourner... Pourtant la mort d'un poète, c'est une note unique qui disparaît, qui manque au monde ; il convient donc d'y prêter l'oreille et de permettre à cette note de se perpétuer en préservant de l'oubli ou du néant les œuvres où elle résonne encore.

Qui était François Berthet ? Né en 1873, élève de Gabriel Fauré, Charles Kœchlin et André Gédalge, il s'était voué entièrement à la musique, trouvant naturel qu'on lui consacrer sa vie. Il partageait son temps entre Paris (qui n'a guère marqué son œuvre et où il fuyait cénaclés et chapelles) et sa province lyonnaise qui lui a presque tout donné.

Sa musique est d'un pur lyrique ; elle n'a que faire de l'extravagant et de l'exceptionnel, elle ne parle que de l'homme, elle nous parle de nous ; et même le surnaturel (dans le bel oratorio des *Disciples d'Emmaüs*) est appréhendé sous les espèces les plus humbles. Elle est toute familière, comme le journal où l'écrivain note ce qui traverse son existence, la libellule qui s'irise dans un rayon de soleil (*Danse des libellules*), la marche silencieuse des nuages (*Nuages qu'un beau jour...*) ou la nostalgie d'une *Pluie d'automne*.

Son œuvre se confond avec sa vie, toute plane en surface, mais faite de joies et de drames secrets ; la Destinée (ou la Providence) se plaît à mêler les trames et elle atteint Berthet au point le plus sensible : la perte d'une chère propriété familiale (à la suite d'un revers de fortune) qui resta jusqu'à sa mort le Paradis perdu. Il lui a consacré quelques-uns de ses plus beaux chants, telles sa suite pour piano *Le Passé* ou la poignante *Terrasse abandonnée* de la *2e Sonatine*. Souvent traversée par ce "jamais plus" qui sonne comme un glas, la nature n'en est pas moins la sœur tendrement aimée, la compagne de toutes les heures claires ou grises ; et cette musique contemplative aux harmonies subtiles, aux mélodies sans emphase, aux rythmes amples et monotones, atteint à une justesse et à une grandeur qui semblent bien des secrets puisés aux sources de la nature.

Poète infiniment sensible, François Berthet n'était nullement un élégiaque ; il avait une "gaillardise" toute campagnarde et aimait bouffonner dans la vie comme dans son art (*Chromo d'Espagne*, la *Chanson du chat*, *Sérénade*, etc.). Sa musique de chambre est pleine de bonne humeur ; au vrai, elle relève le plus souvent du "divertissement" et manifeste une joie de créer, de façonner, de construire, qui circule comme un sang généreux à travers les formes traditionnelles. Mais il lui a parfois confié des pensées douloureuses comme dans la *1re Sonate piano et violon* ou la *Sonate de violoncelle*.

Pourtant, c'est à ses mélodies qu'on devra revenir pour le connaître et l'on percevra alors une autre plainte, poignante, qui vient s'unir à celle de *La Terrasse abandonnée*, dans des pages où l'on atteint aux racines de sa sensibilité, telles que *L'Éternelle Histoire*, *Un grand sommeil noir*, *Tristesse au jardin*, où l'on touche au drame de la solitude, disons plus précisément de l'absence, — dans *Dissolution* surtout, sur un fragment de Claudel où le poète « ne trouve plus rien hors de lui, ni ce pays qui fut son séjour, ni ce visage beaucoup aimé ».

Les Madrigaux de Monteverdi, par Nadia Boulanger

23 décembre 1957. — Si je ne devais emporter qu'un seul disque dans une île déserte, voici peut-être celui que je choisirais : les neuf *Madrigaux* de Monteverdi enregistrés en 1937 par un ensemble vocal

(Marie-Blanche de Polignac, Paul Derenne, Hugues Cuénod, Doda Conrad...) et instrumental dirigé, amoureusement façonné, "inspiré" par Nadia Boulanger. Car Monteverdi est un de ces très rares génies absolus qui à eux seuls (ce qu'à Dieu ne plaise !) pourraient suffire à notre vie.

La beauté de ces madrigaux est éternelle comme celle des étoiles, des fontaines murmurantes, d'un soleil couchant, — de ce qu'il y a de plus pur et de plus parfait dans la nature. Leur charme mystérieux nous investit sans effort et chaque note de cette musique descend jusqu'au plus profond de notre cœur.

Le sujet de ces pièces importe peu ; nous oublions vite ces nymphes et ces bergers soupirant d'amour ou de mélancolie, tant la beauté universelle de ces fresques transcende les sentiments mortels, à l'opposé d'un Beethoven dont la musique exalte nos émotions et nos pensées ; ici, nous atteignons à la pure contemplation des essences comme devant un marbre antique, un bas-relief d'Égypte ou de l'Inde, une urne grecque. Ainsi, dans *Amor*, ce n'est pas le regret, le déchirement de l'amour trahi qui nous bouleverse, c'est le mouvement des lignes vocales sur cette basse obstinée et continue de quatre notes dont jamais nous ne pourrions oublier l'ineffable douceur ; dans *Il Ballo delle ingrato*, si touchant que soit l'appel désolé des âmes entraînées dans l'ombre des enfers, c'est l'harmonie délicieuse, le métal frémissant des voix, l'incomparable lumière qui bercent notre enchantement, ou dans le *Lamento d'Ariane*, ces entrées successives de *E chi volete*, mots magiques qui ouvrent dans l'âme les vannes de la poésie.

Que cet enregistrement soit, en lui-même, un chef-d'œuvre, le mérite en revient à Nadia Boulanger, et d'abord pour son choix des pages de Monteverdi ; comme le disait Paul Valéry à son propos : « C'est une œuvre d'art que d'assembler des œuvres d'art ; toute collection demande d'être méditée, de manière que la perfection de son tout atteigne quelque valeur de plus que la somme de perfection de ses éléments » ; mais plus encore pour cette inoubliable interprétation d'une justesse d'intonation, d'une pureté de style, d'une liberté et d'une intensité expressive si rares — cette interprétation toute pénétrée de la grandeur de Nadia Boulanger, dont les délicates interventions de piano sont la merveilleuse signature.

Fauré et Duparc par Charles Panzéra

24 novembre 1958. - Lorsque furent créées les "Gravures illustres", ce fut pour tous ceux qui aiment Fauré le début d'un grand espoir : celui de voir renaître un art fort, classique, profond, qui avait sombré dans la déliquescence ; la dernière guerre semblait avoir rompu la véritable tradition et, mis à part celles de quelques rares artistes, les interprétations pâmées, grelottantes, d'une "distinction" maigrelette frisaient parfois le contresens, et tuaient la sève, la beauté de cette œuvre unique. Comme on comprenait que l'étranger ne veuille pas de cette musique « si française », et comme on enrageait en pensant que la "vérité", si elle avait quitté les doigts de nos pianistes, les voix de nos chanteurs, dormait dans les sillons des musées phonographiques !

Au premier chef, nous attendions cette réédition des disques de Charles Panzéra : en l'écoutant, on a l'impression de plonger à pleines mains dans le coffre de trésors éclatants comme au premier jour.

Panzéra (qui a en sa femme une parfaite collaboratrice au piano) est la voix même de cette musique : une voix pleine de chaleur, mâle, passionnée, mais une voix de velours, attentive aux moindres souffles du texte et de la musique, noble et nerveuse, portée par une intelligence divinatrice qui la plie au style même de chacune des pièces. L'un de ses miracles, c'est la prodigieuse malléabilité du timbre qui passe sans efforts de la grande envolée marine de *Je me suis embarqué* (*L'Horizon chimérique*) à la pâleur lunaire, totalement dépouillée, de *Diane, Séléné* (comme de la déclamation de *La Chanson du pêcheur* au murmure confidentiel d'*En sourdine*) ; c'est aussi cette sensibilité innée qui lui permet de donner toute leur stature à des "lieder" tels qu'*Au cimetière* ou *Automne*, pour chanter ensuite avec une intensité sans phrase qui sourd de l'émotion intérieure *Soir* ou *C'est l'extase*, et avec une tendresse à peine frémissante, contenue, le divin *Clair de lune* dont il dit si bien : « *L'œuvre est d'une pureté intégrale, magique, qu'aucun interprète ne peut ternir sans éprouver en sa conscience la souffrance d'une trahison.* »

Le miracle n'est pas moindre avec les mélodies d'Henri Duparc. Dès *L'Invitation au voyage*, voici que renaissent « *ces ciels brouillés* », ce monde « *d'hyacinthe et d'or* », dont le souvenir embaumait nos cœurs ; et la délicieuse *Sérénade florentine*, et la fresque

dramatique de *La Vague et la cloche*, et l'ardente extase de *Phydilé*, et la flexible ballade de la *Chanson triste*.

Émile Vuillermoz : la critique au rang d'un art

3 mars 1960. — Nous apprenons la mort de notre ami, Émile Vuillermoz, à l'âge de quatre-vingt-un ans. Notre peine est immense : il n'était pas seulement le plus grand critique musical français depuis plus de cinquante ans, l'ami de Fauré, de Debussy, de Ravel, d'Honegger, auxquels grâce à lui nous nous sentions directement rattachés, il était le compagnon de la première heure de René Nicoly, le premier conférencier des JMF, le premier collaborateur du *Journal Musical Français*. C'est lui qui nous a appris notre métier, avec une bonté et une affection profonde ; il avait su garder une grande jeunesse d'esprit et sans cesse se renouvelait. L'âge ne créait pas entre nous d'autre distance que le respect. Il était ouvert à toute la beauté et savait rendre justice à un Sibelius, à un Bruckner, à un Berg ou à un Dallapiccola, aussi bien qu'à ses dieux.

Jusqu'à ses derniers jours, il a travaillé, complétant sa célèbre *Histoire de la Musique*, achevant, par un *Gabriel Fauré* qui va bientôt paraître, la trilogie qu'il nous devait (avec son récent *Debussy* et le superbe chapitre de *Ravel par quelques-uns de ses familiers*). Malgré les traverses de la vie, il accomplit intégralement son œuvre, sans que l'âge altère en quoi que ce soit sa vigueur d'esprit, son intuition et sa lucidité artistique. Émile Vuillermoz a renouvelé la critique musicale, l'a élevée au rang d'un art.

“Le Clavier bien tempéré” par Edwin Fischer

18 avril 1960. — Edwin Fischer est mort le 25 janvier dernier. C'était un des plus grands pianistes de notre époque, un de ceux qui avaient le plus à nous dire : « *Seul un art vécu par l'intérieur*, écrivait-il dans ses admirables *Considérations sur la musique, et auquel votre personnalité prend une part créatrice, reste intéressant, efficace et constructif (...)*. Prêtez l'oreille aux bruissements de vos désirs et de

vos nostalgies, redevenez naturels et authentiques, comme l'enfant, l'arbre et la fleur, ressentez librement la plénitude de la vie. Enfin, lorsque vous aurez trouvé la paix, lorsque vous vénérerez un dieu en vous, que vous appuierez votre oreille contre la rocade primitive pour écouter le son mystérieux qui traverse les mondes – ce dieu fera jaillir de votre être intime et de votre essence le feu de votre imagination. »

Pour interpréter la musique, pour l'écouter et la comprendre, Fischer nous invite donc d'abord à rentrer en nous-même, à interroger notre cœur, et à reconnaître dans la musique l'écho de nos propres émotions.

Nulle part sa grandeur n'apparaît aussi lumineuse que dans l'enregistrement des 24 *Préludes et fugues* de Bach, du 1er livre du *Clavier bien tempéré*, ressuscité par les "Gravures illustres" après vingt-sept ans de silence. Ces disques seront pour les pianistes, du professionnel au plus modeste amateur, comme un livre de chevet. Ils auront d'abord la révélation de certains *Préludes et fugues* un peu énigmatiques (tels les *septième* et *dix-neuvième*) dont Fischer, à travers les entrelacs contrapuntiques, nous donne le fil d'Ariane : à peine commence-t-il que tout devient limpide, évident, naturel.

Et ainsi, dans presque toutes les pages, il est un modèle : le tempo est détendu ou tendu comme il faut, le style atteint ce « repos dans la lumière » qui est, selon Proust, l'image même de la perfection. Comment la définir ? C'est d'abord la beauté séraphique du *legato* où rien ne fait saillie ; puis le toucher qui donne à la note une sonorité cristalline (et l'usage merveilleux de la pédale, jamais envahissante, avec son halo sonore), ou une percussion si délicate, nette et toujours ronde (avec quelle alliance ravissante du *staccato* et du *legato* dans le 23e *Prélude* !) ; enfin, la maîtrise architecturale qui ne fait appel à aucune nuance extérieure (*rallentando* ou *accelerando*, contraste des *fff* et des *ppp*, etc.), à aucune recherche romantique de l'intensité, car tout est ici de l'ordre de la souple rigueur, de la sonorité, de la hiérarchie des plans, de l'éclairage intérieur qui caractérise chaque voix : les notes émergent d'elles-mêmes, naturellement appelées par le génie de la composition, où, avec Fischer, on lit à livre ouvert : « *Ne l'oublions jamais, disait-il, l'effet le plus durable vient de la simplicité.* »

1962

Irmgard Seefried : de chair et d'or

18 février. – Les mots semblent dérisoires pour évoquer Irmgard Seefried dans un récital Schumann qui a laissé le public des Champs-Élysées dans un enthousiasme voisin de l'extase. La noblesse de ses attitudes, le rayonnement de cet être d'un charme et d'une bonne grâce parfaites ne se disent pas mieux que la vivante réalité de cette voix de chair et d'or, enrobée de douceur, de fraîcheur, de lumière, dont la technique merveilleuse et la liberté souple, le phrasé hors de pair disparaissent derrière un art qui n'est plus que chant des profondeurs.

Dans le lied, une personnalité se révèle au grand jour : celle d'Irmgard Seefried semble marquée par la conscience irréfutable du sérieux, du tragique de la vie, mais plus encore de la réalité substantielle des joies et des peines, de l'amour et de la mélancolie, dont les fruits sont si beaux et amers. Ses interprétations de *L'Amour et la vie d'une femme*, du génial *Clair-obscur* sur un poème d'Eichendorff ou des *Chants*, si sobres et déchirants, de *Marie Stuart* furent d'une femme en sa pleine maturité qui est allée jusqu'au bout du sentiment poétique.

Erik Werba, au jeu discrètement chaleureux, est un "confident" parfait pour une telle artiste.

Hephzibah et Yehudi, main dans la main

27 mai. – De les voir s'avancer la main dans la main, le visage levé avec une expression commune, sereine et pleine d'alacrité, d'une jeunesse qui semble éternelle, on ressent d'emblée l'exceptionnelle et comme religieuse pureté de ce duo fraternel que les ans n'ont fait que consolider.

Et, dès l'attaque de l'étrange et admirable *Sonate* de Mozart, *en la majeur* K.402, Hephzibah et Yehudi sont enveloppés par ce mystère, par ce silence profond que fait lever autour d'eux l'*andante, ma un poco adagio*, presque immobile, reprenant sa chanson comme un enfant qui joue solitaire, puis la fugue qui s'égrène en un songe intemporel.

Rares, très rares sont les duos de cette qualité, de cette unité ; les plus grands violonistes sont venus cette saison à Paris ; aucun ne s'est présenté avec un partenaire à sa taille. Or c'est elle, Hephzibah, qui semble mener le jeu, emporte son frère dans le feu de la musique, donne l'impulsion créatrice, dans le sens où Cortot "menait" Thibaud. Son jeu d'une splendide fermeté, d'une assise impressionnante, aéré par l'intérieur, est toute spiritualité ; elle a de la lumière au bout des doigts. Et Yehudi, moins victorieux et souverain qu'Heifetz et Oistrakh, plus flexible, plus sensible, réveille ces merveilles expressives, ces notes d'or où se cristallise le rayonnement d'une œuvre, comme naguère Enesco.

Ils jouèrent encore un étonnant Schubert, la *Fantaisie en ut majeur*, un divertissement hongrois, tzigane, qui comme souvent chez le musicien, entre dans la catégorie du sublime et danse sous le regard des étoiles ; puis la *Sonate* de Debussy, avec une poésie feutrée et une mélancolie si poignante, comme un Pierrot désespéré aux bras démesurément inutiles ; enfin la grande *Sonate en ut mineur* de Beethoven.

Pierre Monteux, cinquante ans après

26 juin. — Il y a cinquante ans, Pierre Monteux créait, pour les Ballets russes, *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, et l'année suivante *Le Sacre du printemps* de Stravinsky et *Jeux* de Claude Debussy, dans ce même Théâtre des Champs-Élysées où, à 87 ans, il vient de remporter un triomphe ; triomphe fait d'admiration et d'affection pour ce musicien français qui a conduit les plus grands orchestres de l'Ancien et du Nouveau Monde, et n'a jamais eu tout à fait en France la place qu'il méritait. En cette soirée mémorable, l'hommage de Paris, d'une foule juvénile et enthousiaste l'aura comblé.

C'est que le concert fut d'une beauté vraiment saisissante. Ce petit homme paisible, modeste, avec sa moustache gauloise d'un autre âge, qui fait le minimum de gestes et dirige souvent "dans un mouchoir", de sa main douce et paternelle fait des miracles. La transparence, l'extrême "lisibilité" de son orchestre tiennent en effet du prodige ; il ne perd pas « fût-ce le plus léger des sons », selon le vœu de Rilke, et chaque note de la trame essentielle concourt par sa couleur, sa beauté, à la signification de l'œuvre.

Dans *Ibéria* de Claude Debussy circulent un air chaud, une vie tranquille, une lumière dansante, sans le moindre pittoresque extérieur. Il fait du début de la *Rapsodie pour clarinette* un beau parc nonchalant comme un second *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Et la griserie de *Fêtes*, l'éclatant panthéisme de *La Mer* et son apothéose des forces cosmiques resplendissent entre ses bras qui frémissent à peine. C'est le plus grand Debussy que celui de Monteux, le Debussy intuitif, rêveur, sensuel, le poète sourcier de toute la beauté du monde.

Mais quel magnifique ensemble que le London Symphony Orchestra, jeune, fervent, docile au moindre geste, avec ses bois aux sonorités chaudes, ses cuivres étincelants comme des soleils, ses cordes souples et nerveuses, tous ces musiciens si manifestement heureux de jouer sous la direction du chef génial et simple qu'ils se sont donné il y a deux ans. Car Monteux a accepté en 1961 de devenir leur « chef principal »... avec un contrat de vingt-cinq ans renouvelable pour le même laps de temps.

1963

Dominique Merlet : un lyrisme sans concession

9 mars. – Dominique Merlet vient de faire sa rentrée à Paris (après deux ans de service militaire...) en jouant coup sur coup le *3e Concerto en ut mineur* de Beethoven chez Lamoureux et le *1er Concerto en mi bémol* de Liszt avec l'Orchestre National ; l'épreuve semblait

redoutable avec deux œuvres si célèbres qu'on se surprend parfois à en attendre la fin alors qu'elles commencent...

Mais le génie est toujours neuf pour qui le regarde en face. Dominique Merlet semble oublier ses souvenirs de concert et va tout droit aux sources beethovéniennes. Il retrouve la verve indomptée, mordante, piaffante, l'éclat tranchant de ce compositeur de trente ans ; il est rempli par la même volonté d'affirmation, il a la même vivacité de réparties. Et le miracle se produit : la personnalité de ce jeu puissant, cette technique à la fois fortement armée et limpide, où chaque note apparaît dans la lumière d'un phrasé et d'une rythmique étonnamment justes, et d'une sonorité ferme et veloutée, fait reverdir cette terre sauvage et fertile qui semblait stérilisée par l'érosion de l'habitude et des ans.

Qu'il ne craigne pas cependant de s'abandonner plus librement à la profonde rêverie de l'*adagio*, avec cette poésie tout intérieure dont il a fait preuve dans le *Concerto* de Liszt, où il a déployé par ailleurs les prestiges d'un lyrisme très romantique, mais sans concession à un certain brio mondain.

Le sacre de Pierre Boulez chef d'orchestre

22 juin. – Si le 29 mai 1913 sembla une défaite pour le Stravinsky du *Sacre du printemps*, le 18 juin 1963 est incontestablement une victoire pour Pierre Boulez, "sacré" grand chef d'orchestre par le Tout-Paris mélomane avec le même monstre orchestral... Regrettons simplement qu'on ait oublié à cette occasion le créateur de l'œuvre dans ce même Théâtre des Champs-Élysées, Pierre Monteux.

Cela dit, quel beau spectacle nous a donné Boulez ! Très droit, ramassé sur lui-même, toujours prêt à bondir mais dompté, la tête vigoureuse un peu écrasée sur l'encolure, il dirige sans baguette avec des gestes d'une pureté lumineuse, non pas en pétrisseur de glaise, mais avec la perfection d'un vol d'oiseau dans ses vastes mouvements planants ou ses plus délicates arabesques. Les doigts sont expressifs comme dans une étude de Dürer ou de Léonard, et tantôt s'écartent en dégradé, le pouce et l'index se touchant en forme d'anneau, tantôt se

rassemblent, la main très droite, coupante à la verticale, ou bien à l'horizontale, pacifiante et protectrice.

En tout cela, pas l'ombre de contorsion, de cabotinage ou de recherche de l'effet extérieur : c'est la beauté ferme du geste parfaitement harmonisé à sa fonction. La magie de Boulez est une poésie de l'exactitude, informée par une science extrême et une extrême sensibilité, où la subtilité et la force de la polyrythmie, les progressions et les ruptures dynamiques, et, au suprême degré, l'équilibre et le mélange des timbres, se recomposent comme par miracle dans une vision tantôt apollinienne, tantôt dionysiaque, et toujours vivante. Voilà qui nous change de ces interprétations impitoyables où *Le Sacre du Printemps* n'est trop souvent que le mécanisme grinçant d'une bombe dont on attend l'explosion avec terreur et ennui.

Quant à l'Orchestre National, il a magnifiquement servi Boulez, avec qui il semble avoir travaillé dans l'entente la plus cordiale.

1964

Ravi Shankar : du côté de Chopin

13 février. — « *J'ai entendu improviser Chopin.* » Cette pensée m'emplissait tandis que le dernier ragâ de Ravi Shankar, revenant à son point de départ, mourait en longs échos au fond de la forêt.

Le grand sitâriste indien venait de donner un concert au musée Guimet, et nous étions ce soir-là dans l'intimité d'une famille franco-indienne, avenue de Breteuil, assis pour la plupart sur des peaux de bêtes, pour écouter Ravi Shankar improviser sans fin.

Trois instruments devant nous : le sitâr, étrange parent de la guitare, avec un manche large et démesuré et, au sommet, une calebasse comme seconde caisse de résonance, six cordes pour le chant et, en dessous, dix-neuf cordes de résonance sympathique que le petit doigt ébranle, vingt frettes de métal mobiles marquant l'emplacement des notes — un instrument âgé d'environ 700 ans. Puis le tablâ, deux petites timbales, l'une aiguë, l'autre grave, battues à mains nues. Enfin, le tamboura, une sorte de luth à quatre cordes bourdonnantes, tenu par une jeune femme qui, tout

au long de chaque pièce, égrène sans nul changement de hauteur ou de rythme les notes fondamentales (tonique, dominante ou sous dominante), car la musique indienne ne module jamais, la modulation étant contradictoire avec l'essence même du râga.

C'est déjà un étonnant tableau que ces trois musiciens : au deuxième plan, Pénélope Estabrook, enveloppée dans son sârî, perdue dans un rêve, caressant son tamboura comme une harpe d'or. A gauche, Alla Rascha, à la face et au calme solaires, que peu à peu envahit une joie silencieusement épanouie, tandis que ses doigts et ses paumes dansent sur le tablâ avec une incroyable variété de rythmes, d'attaques et de sonorités sourdes, sèches, bruisantes ou éclatantes. Enfin, Ravi Shankar, au visage cuivré, puissant, presque taurin, pétri d'une argile souple que toutes les notes travaillent, avec deux yeux miroitants et profonds qui se noient dans le lac intérieur.

Râga

Il accorde longuement les instruments selon l'échelle modale qu'il a choisie, indique le visage mélodique du râga, la formule rythmique du tâla, et commence. L'arc-en-ciel du tamboura s'efface comme dans la lumière du soleil, et c'est la voix du râga qui parle. Un râga, ce n'est pas une mélodie, c'est une image mentale, une atmosphère, une personne, un être, caractérisé par une échelle modale, des intervalles, des dessins mélodiques, mais qui les transcende. Il apparaît en transparence dans la musique qui s'improvise autour de lui, incantation qui le fait vivre ; rien de la fixité définitive d'une œuvre occidentale : « Improviser sur un râga, cela peut durer trois minutes ou une heure, dit Ravi Shankar, selon l'accord que trouvent entre eux les musiciens et leur public. » Car la musique indienne est amour et communion.

Voici que nous entrons avec lui dans ce râga du soir (chaque râga est lié à un moment du jour ou de la nuit, à une saison – et il y en a des multitudes, sur soixante-douze échelles modales). Il est une danse et un chant, chargé de poésie, d'inquiétude, qui tourne à l'angoisse ; le sitâr vibre comme une voix lointaine, secoué par l'émotion, avec les ressources les plus subtiles de l'attaque, pincée, frappée, caressée par le plectre fixé à l'index de la main droite, avec tout l'environnement des cordes à vide, et l'extraordinaire vibrato qui dessine autour des notes des grappes de "microtons" qui élargissent la gamme tempérée (celle-ci étant toujours à notre époque la base de l'accord fondamental de l'instrument).

Tâla

Puis le tablâ entre à son tour, improvisant sur un tâla, un de ces cycles rythmiques souvent très étendus (jusqu'à cent huit battements), dont la subtilité, la diversité et la force expressive sont incroyables. Et la venue du tablâ semble fortifier le sitâr. Les visages s'éclairent, les musiciens coordonnent leur chant, peu à peu montent vers le plus bel accord, la « note bleue », ils rient intérieurement, et alors commence une extraordinaire joute rythmique dans un prodigieux état d'inspiration où tout devient possible, les plus folles acrobaties et audaces – dans la griserie de la vitesse, du corps et de l'âme – indéfiniment variées par le retour au sam, c'est-à-dire au premier battement du cycle rythmique (que les musiciens marquent par un hochement de tête joyeux), à partir duquel tout recommence.

Mais ces prouesses, ce lyrisme dionysiaque inépuisablement créateur, s'efface encore au souvenir de la grande improvisation de Ravi Shankar sur un râga très ancien. Celui-ci est un être solitaire (le tablâ n'interviendra pas), qui se présente dans un récitatif discontinu, enrobé dans une atmosphère harmonique, un peu comme à la guitare. L'expression se creuse peu à peu, descend dans les profondeurs, se désaccorde, se perd, renaît à chaque mutation du râga, bientôt s'épanouit comme une fleur ou le chant d'un rossignol, intarissable, si beau, de cette beauté poignante qui vit et meurt dans l'instant. C'est l'être même du râga qu'un instant nous possédons, fragile comme une rose qui semble se faner à jamais, mais qui concentre en elle toute la beauté de générations de roses. Car le râga est immortel. Nous-mêmes, les assistants, avons le sentiment de porter un moment le râga, tant l'intensité de l'attention décuple la liberté créatrice du grand sitâriste qui, plus de quarante minutes, fera grandir cet être immatériel.

Entendre Ravi Shankar, ou tel de ses pairs, est une expérience irremplaçable pour un mélomane occidental, car il n'existe rien de pareil dans notre musique, pas même l'improvisation des organistes qui s'établit sur des catégories assez différentes. Si, instinctivement, j'évoquais le nom de Chopin, c'est que, seuls, certains Préludes ou Nocturnes peuvent nous donner le sentiment d'une musique aussi librement et profondément branchée sur l'être même d'où elle s'exhale. Comment ne pas souhaiter que ce vivant trésor de la musique indienne soit présenté dans la lumière d'une grande salle de concert de Paris ?

Élisabeth Schwarzkopf : les bijoux d'une voix

26 mars. — Les lieder de Schubert courent comme un ruisseau sur les pierres, immuables comme le temps qui passe ; et pourtant, insensiblement, l'âme change, le paysage familier devient étrange, étrangement étrange... De couplet en couplet, la vie avance, et la mort, douce ou terrible, est au bout. Tout Schubert s'exprime dans cette guirlande de lieder par laquelle Élisabeth Schwarzkopf commence son récital.

Elle-même semble ne pas changer ; sa voix immuable à l'image de la nature plutôt que du temps, déploie toujours cette gamme merveilleuse de timbres comme une grappe dorée au soleil d'automne, tous les prestiges d'une technique infiniment ductile, où miroitent les moindres nuances du langage et du sentiment, et par-dessus tout, l'immense envol du lyrisme planant entre ciel et terre comme les hirondelles du soir. Il est des voix plus émouvantes, plus proches de la nudité tragique ou plus passionnées, il n'en est pas de plus pure.

Elle a puisé, l'autre soir, dans un trésor de lieder peu connus. De Mahler, elle ne retient que le poète des contes familiaux en apparence, non le métaphysicien désespéré, celui de l'adorable (et cruel) *Saint Antoine de Padoue prêchant aux poissons*, dont les couplets campagnards sont autant de saynètes à la manière de Bruegel l'Ancien, ou de *La Petite Légende du Rhin*, ce ländler qui a un goût sec de pierre à fusil comme un petit vin de pays.

Richard Strauss apparaît d'abord dans une lumière plus inquiétante avec ces lieder abrupts et brûlants : *Ruhe, meine Seele* (*Repose, ô mon âme*), où la voix bondit au sommet d'un pic inaccessible et retombe comme une flèche à bout de course, et *Invitation secrète*, dont l'expression flambe sous un manteau d'ombre. Mais Schwarzkopf retrouve toutes ses grâces féminines, ses demi-teintes, ses chatolements, pour chanter la tendresse d'*A mon enfant*, et aussi ces poèmes d'amour, un peu ironiques, d'un Hugo Wolf moins sombre que de coutume, qui tolère même quelque frivolité viennoise pour nous ramener sur terre, comme le léger choc de l'esquif, touchant au port, nous réveille.