Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 11 (1950)

Heft: 12

Artikel: La musique française représentée dans la Bibliothèque centrale de la S.F.O. [suite]

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956024

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

technisch bringt die Reprise im wesentlichen nichts Neues; die für die Exposition gemachten obigen Bemerkungen gelten auch für sie. Besonderes Feingefühl von Dirigent und Spielern verlangt die erwähnte Stelle 145—155 mit solistischer Fagottpartie (146—147), der anschließende «Orgelpunkt» in der Mittelstimme (fis', in Vl, fis'' in O, dazu auch a, a'' in Vl II, Vl I, O I und Fl); bei welchem die chromatische Baßstimme wichtig ist (148—154), das «Dialogisieren» zwischen (mehrfach besetzter!) Vl und solistischer Flöte mit dem Kopf des 2. Themas (159—165), die anschließende, den Kopf des 1. Themas polyphon-imitatorisch durchführende Stelle bis 169, der kräftig gehaltene Abschnitt (unter dem hochliegenden, von Vl I, Co, P, Fl durchgehaltenen d, d', d'') 175—180 (man nennt solche Partien «liegende Stimmen»).

Wir beabsichtigen, in einem späteren Artikel die drei folgenden Sätze der Oxfordsinfonie, ebenfalls mit dem besonderen Gesichtspunkt der für Dirigenten von Liebhaberorchestern besonders wichtigen Bemerkungen zu behandeln, allerdings in kürzerer Art und für jeden dieser drei Sätze unter Bevorzugung bestimmter solcher Gesichtspunkte.

A.-E. Cherbuliez.

La musique française représentée dans la Bibliothèque centrale de la S.F.O.

(Suite)

Le contraste le plus absolu à là «Marche hongroise», sa vigueur, son feu, est donné par la fameuse «Danse des Sylphides» que **Berlioz** a insérée dans sa «Damnation de Faust», page adorablement instrumentée et comme baignée dans une lumière douce, dans un timbre vaporeux et exquisément nuancé.

Notons encore, pour revenir un instant à **Auber,** que l'Opéra comique «Fra Diavolo» (1830) est représentée à la Bibliothèque de la S.F.O., outre par son ouverture, par une sélection et une fantaisie.

On n'hésite plus à reconnaître le génie méridional, méditerranéen de Georges **Bizet** (1838—1875) quoiqu'il fût né Parisien. Son langage musical, selon la célèbre expression de Nietzsche qui l'adorait, ne «transpire» jamais, il est lucide et pourtant chaud de coeur, vif de tempérament, dramatique et même tragique là où la scène le demande, car Bizet est homme de théâtre par excellence. L'ouverture de «Djamileh» (1872), une fantaisie et deux Suites de «Carmen» (1875), cet «opéra-comique» au drame réel, jouant en Espagne au moyen d'une musique de caractère français, une fantaisie des fins et délicieux «Pêcheurs de perles» (1863, pour ainsi dire inconnus en Suisse) le prouvent, ainsi que les charmantes suites caractéristiques extraites de la musique de scène du drame parlé de Alphonse Daudet «L'Arlésienne» (1872). Bizet a aussi écrit de la musique purement instrumentale en dehors du thèâtre, telle que «Roma», une suite de concert (1869) où il donne un tableau sonore de la ville éternelle dans la-

quelle il avait séjourné en tant que Grand prix de Rome. Il a également instrumenté en suite orchestrale les douze pièces pour piano à quatre mains qu'il avait composées en 1873 sous le titre de «Jeux d'enfants».

Avec François-Adrien **Boïeldieu,** le maître rouannais (1775—1834), nous nous trouvons de nouveau dans la première phase du romantisme musical français; sous certains points de vue l'on pourrait même dire que Boïeldieu appartient encore au XVIIIe siècle dont il a encore vécu les dernières vingt-cinq années. En 1801, il donne «Le Calife de Bagdad» dont l'ouverture est gracieuse et mélodique, exemple typique du style de l'Opéra-Comique français qui eut tous les suffrages de son temps par l'élégance et la légèreté (pourtant soignée), le timbre fin de son style vocal et instrumental. «La Dame blanche» ne fait que confirmer sa gloire en 1825. Parmi sa nombreuse musique de théâtre, mentionnons encore «Jean de Paris» (1812); par contre nous n'avons pu trouver nulle part les traces d'une pièce du nom de «Démophore» que le catalogue de la S.F.O. indique comme étant de la main de Boïeldieu et, jusqu'à nouvelle orientation, nous supposons que cette indication repose sur une erreur.

Emmanuel **Chabrier** (1841—1894) est plutôt un contemporain de Franck que de Bizet quoique né seulement trois ans avant ce dernier. Ce fut un esprit indépendant, une sorte de pionnier qui introduit dans la musique française de cette époque un élément de gaieté bouffonnesque, de verve instrumentale et dramatique, reposant davantage sur un instinct, une intuition géniale que sur un métier accompli. Cette tendance primesautière fut particulièrement nourrie au cours d'un séjours que Chabrier fit à Séville et qui engendra la fameuse rhapsodie «Espana» (1883), très intéressante aussi au point de vue du développement de l'emploi d'harmonies dissonantes.

Ne faisant pas partie, proprement dit, du patrimoine de la musique française, Luigi **Cherubini** (1760—1842) fut cependant intimement lié à la vie musicale parisienne et, au delà de cela, au développement du Grand Opéra (romantique) français au commencement du XIXe siècle. Fixé à Paris définitivement dès 1788, il fut nommé en 1816 professeur et en 1822 directeur du Conservatoire National de musique ce qu'il resta pendant plus de vingt ans. Entre 1788 et 1833 il donna 15 opéras sur des textes français et destinés aux théâtres parisiens, dont nous ne mentionnerons ici que celles qui ont eu le plus de succès et que notre catalogue énumère, tels «Démophoon» (1788), «Lodoïska» (1791), «Médée» (1797), «Les deux journées» (1800, titre de la version en langue allemande: «Der Wasserträger»), «Anacréon» (1803), «Les Abencerrages» (1813); leurs ouvertures sont écrites dans un style noble, sérieux, parfois même grand, par un compositeur qui posséda tous les secrets de la polyphonie classique italienne, et elles n'ont point manqué de soulever l'admiration des grands classiques tels que Haydn et Beethoven. Appelé à Vienne, Cherubini y créa, sur un livret allemand, «Faniska» en 1806.

Claude **Debussy** (1862—1918) a fièrement apposé au nom d'auteur de ses dernières «Sonates», écrites pour divers instruments et piano au cours de l'avant-dernière année de la prémière guerre mondiale, l'épithète de «Musicien français». C'est bien lui qui, doué d'une intelligence et d'une sensibilité musicales rares,

est à la fois révolutionnaire, furieusement indépendant, et traditionaliste, même classique, en ce sens qu'il rattache son langage musical aux grands exemples de l'art claveciniste classique des Couperins. Mais il est aussi symboliste transposant ses visions dans le plan sonore, et surtout impressionniste qui peint musicalement ce que les yeux voient, les sens enregistrent — et jusqu'aux parfums des fleurs et de l'air humide. Ses oeuvres pour orchestre sont en général d'une difficulté d'exécution depassant de beaucoup les possibilités d'un orchestre composé d'amateurs; mais, dans notre bibliothèque, Debussy est cependant représenté par sa «Petite Suite», datant de 1894, instrumentée pour orchestre d'après la version originale pour piano à quatre mains.

De tous temps, les musiciens français ont eu une compréhension particulière pour la musique de danse, notamment le ballet à musique. Un spécialiste de ce genre fut sans doute Léo **Delibes** (1836—1891), Sarthois, dont les ballets «Coppélia» (1870), «Sylvia» (1876), «La Source» (1866, joué à Vienne sous le titre de «Naïla») sont des modèles de danses colorées et brillantes. Delibes donna, en plus, un opéra comique «Le roi l'a dit» (1873) et même un opéra «Kassya» (inachevé, terminé par Massenet et joué à Paris en 1893).

Un grand nom, un nom grave et vénéré de la musique française du XIXe siècle est également celui de César **Franck** (1822—1890), né à Liège d'un père wallon et d'une mère allemande, mais devenu, au cours de sa belle carrière à laquelle ne manquèrent cependant point l'austérité ni les lenteurs d'un avènement pénible, une des forces créatrices et éducatrices les plus importantes du centre musical français: Paris. A l'église, Franck a donné de la musique vocale et instrumentale, au concert et à la musique intime des oeuvres de la plus haute dignité, expression d'un coeur élevé, d'une fantaisie romantique, d'un tempérament passionné, d'une science et d'un métier approfondis et parfaits dans leurs genres. Fertile aussi en oeuvres de caractère symphonique, Franck a laissé une seule symphonie, en ré mineur (1887), vastement développée, richement instrumentée, témoignant d'un lyrisme tant contrapontiquement qu'harmoniquement soutenu.

Un «collègue» de Delibes fut Louis **Ganne** (1862—1923), auteur de plusieurs ballets et d'opéras comiques dont «Hans le joueur de flûte» créé à Monte-Carlo en 1906. Elève de Dubois et de Franck, il avait reçu une formation très sérieuse.

Aussi chez nous, la «Berçeuse de Jocelin» connut, parmi les mélomanes du commencement de ce siècle, sa vogue, cette douce et populaire mélodie, l'air le plus connu de l'opéra du même nom que Benjamin **Godard** (1849—1895) avait donné en 1888 à Bruxelles. Elève de Reber et de Vieuxtemps, Godard était versé dans la composition de musique instrumentale ce qui lui valut, par exemple, un succès durable de sa Suite pour orchestre «Scènes poétiques», op. 46 (1880). Il reste néanmoins que Godard, enfant prodige qui composa dès sa 16e année des sonates, des quatuors, des symphonies en grand nombre, ne put tenir plus tard les promesses que son talent précoce avait semblé vouloir faire.

Un Romantique authentique, de formation et de culture classiques, fut, à son tour, Charles **Gounod** (1818—1893), qui sut se défendre contre les influences italiennes en matière de musique, si vigoureuses à cette époque et qu'il avait

subies, à juste titre à ce moment-là, au cours de son séjour à Rome comme Grand Prix de Rome. C'est un élégant puriste, un musicien des plus souples et brillants, capable aussi d'écrire de la belle musique religieuse, mais subissant, tout le monde le sait, les désavantages d'une certaine tendance à la mélodie sentimentale, l'harmonie facile, au rythme un peu «féminin». La musique de ballet de «La Reine de Saba» (1862), de «Faust» (opéra qui connut dès 1859 un succès mondial!), l'entracte et la danse des bacchantes de l'idylle de théâtre que fut «Philémon et Baucis» (d'après la légende antique), composée rapidement après le grand succès de «Faust» en 1860, donnent une idée assez précise de ce que fut le style instrumental du maître. (A suivre.)

Stilwandlungen in der europäischen Musik

Ueberblicken wir die Geschichte der Musik in großen Zügen, so sehen wir, daß immer wieder Epochen der Gegensätzlichkeit sich abgelöst haben. Diese Erscheinung findet ihre Parallelen in den übrigen Künsten, aber auch in Geschichte und Geistesleben überhaupt, auf deren Hintergrund die Kunst sich abspielt. Aus einer scharfen Reaktion heraus entsteht in völligem Bruch mit dem Alten etwas Neues. Aus tastenden Anfängen entwickelt sich dieses mehr und mehr zu voller Blüte. Endlich wird es aber auch oft überzüchtet und trägt schon in seinem Höhepunkt Keime des Verfalls in sich. Neue Wege **müssen** manchmal gesucht werden, weil ein Aufbau auf dem Vorhergehenden gar nicht mehr möglich wäre, da es auf derselben Ebene nichts Vollkommeneres mehr gibt, so z. B. in der Sinfonie nach Beethoven, im Musikdrama nach Wagner. So bilden die sich ablösenden Stile äußerste Pole und Gegenpole. Es ist der ewige Rhythmus von Spannung und Auflösung, Revolution und Evolution. Gemeinsame Stilströmungen machen sich in allen Künsten bemerkbar, jedoch decken sie sich zeitlich und national nicht immer.

Neben diesen scharfen Trennungen gibt es aber auch Ueberschneidungen, alte und neue Stilrichtungen, die mehr oder weniger nebeneinander hergehen. So gehört die vorwiegend einstimmig gehaltene Kunst der Troubadours, Minnesänger und Meistersänger ihrem Stile nach noch der «Romanik» an, während sie zeitlich parallel zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, der Gotik, läuft. Auch der Palestrina-Stil setzt sich neben den umwälzenden Kräften des beginnenden Barockzeitalters fort.

Dabei wäre es aber ein schwerwiegender Irrtum, in diesen **Wandlungen** der Stile die aufsteigende Linie eines allgemeinen **Fortschrittes** erkennen zu wollen. Der Fortschrittsgedanke muß in der Kunst weitgehend ausgeschaltet werden. Wir sprechen zwar mit einem gewissen Recht von «Primitiven». Denken wir aber an die Antike, so wird dieser Begriff zuschanden, ja, er muß uns mit Beschämung erfüllen. Oft ist uns nur das richtige Maß für diese Kunst verloren gegangen. Auf Grund jahrhundertelanger Erfahrung kommen wir dazu, be-