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

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 9 (1948)

Heft: 11

Artikel: Musique de Jazz et orchestre symphonique

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956223

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: 09.07.2025

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

et nous avons le plaisir d'annoncer à nos **sections romandes** que le **premier cours** de ce genre est réservé pour elles et est prévu pour le **dimanche 28 novembre 1948** à l'Aula de l'Ecole secondaire des jeunes filles à **Bienne,** Rue de l'Union. L'**Orchestre romand de musique de chambre** prêtera son aimable concours. **Le cours sera fait en français** et nos lecteurs en trouvent le programme détaillé ci-dessous.

Nous prions donc tous les directeurs et vice-directeurs (et autres membres s'intéressant) de nos sections romandes de bien vouloir soutenir la réalisation de ce projet qui fait honneur à l'initiative du comité central, par leur participation et de collaborer ainsi à l'élévation constante du niveau artistique de nos orchestres.

Les frais du cours vont à la charge de la caisse centrale. Les participants par contre auront à subvenir aux frais de voyage et au déjeuner à midi (env. 5 fr.). Les sections recevront encore une circulaire avec talon d'inscription et nous prions Messieurs les présidents de retourner ce talon en temps voulu.

Musique de Jazz et orchestre Symphonique

On a beaucoup discuté de l'influence de la musique de «Jazz» sur le «grand» art musical de nos jours, mais des malentendus regrettables se sont glissés dans ces discussions. La fascination du rythme «jazzien» a sans doute contribué à vaincre la stagnation rythmique de la fin de l'ère postromantique et de l'impressionnisme — de concours, d'ailleurs, avec l'élan irrésistible de la dynamique rythmique de la musique slave (Moussorgsky, Stravinsky!); elle est certainement une des bases de la structure rythmique de la musique contemporaine. Pourtant, le rythme du Jazz est aussi peu exotique que tous les autres éléments de la «syncopated music» (musique «syncopée») de laquelle les Américains sont si fiers. Ce n'est point ici l'endroit d'examiner la réception, par les nègres des Etats-Unis, d'influences rythmiques venues des pays anglosaxons (de la syncope, par exemple, du «scotch catch», du rythme de chansons anglaises populaires ou répandues par les missionnaires etc.) et les transformations distillatoires que les importations musicales ont subies par l'adjonction de moyens musicaux et expressifs authentiquement africains. Nous ne pouvons pas non plus résumer ici l'histoire de l'adoption, par les musiciens noirs, d'instruments mélodiques tels que la clarinette, le saxophone, la trompette, le trombone chers aux missionnaires anglosaxons et aux musiques militaires américaines. De leur ancienne patrie, les nègres avaient apporté une profonde compréhension et un merveilleux talent pour tous les instruments à percussion. Peut-être la choréographie indigène cachée dans les ténèbres des forêts vierges a-t-elle formé le penchant nègre au jeu hétérophonique et grotesque, aux excès de cris et de mugissements vocaux ou instrumentaux. Ce qui, cependant, est

important, c'est la constatation que beaucoup d'éléments qu'on croyait «indigènes» et exotiques ont été introduits seulement après le premier contact de la musique nègre simple et populaire (clarinette, cornet à pistons, trombone) avec la musique de danse et de salon des «Blancs» (surtout par Paul Whiteman); à la suite de ce contact un style mixte raffiné a vu le jour dont les principales composantes sont l'improvisation virtuose, l'emploi de gammes à tons entiers et d'accords à intervalles de quartes, la «sixte ajoutée» dans les formules conclusives, les sentimentalités mélodiques, travesties, défigurées de l'écriture brillante à la Chopin et à la Liszt, le timbre mixte perçant des ensembles de saxophones contrastant avec le timbre isolé et particulier des trompettes «bouchées», somme toute des produits de déchéance laissés par le postromantisme en dissolution et par l'impressionnisme. En y mettant le poivre d'un rythme pulsateur et d'un laisser aller érotique dans la présentation gesticulatrice, ce genre de musique a emporté un succès foudroyant au milieu de l'indécision épuisée de la civilisation européenne. Le Jazz est donc plutôt issu d'un passé «fertilisé» de pas mal de morbidités qu'un style «inouï», révolutionnaire. La musique européenne serait à plaindre si elle ne revenait plus à la conscience de ses propres valeurs spirituelles et, de ce fait, des stades de son évolution qu'elle a déjà laissés derrière elle. C'est l'élément d'improvisation continuelle dans la musique du Jazz qui doit être considéré comme un apport nouveau, intéressant et capable de porter ses fruits à l'avenir, l'improvisation qui fit partie intégrante de la pratique musicale du Settecento et qui est aujourd'hui un critérium décisif de la qualité d'un orchestre de Jazz. Une reproduction musicale minutieusement exacte d'après une transcription de Jazz notée, même impeccable, n'aura jamais la fraîcheur ingénue et la vivacité spontanée d'une interprétation au cours de laquelle les joueurs collaborent en improvisant eux-mêmes. La stabilité dans la composition des orchestres de Jazz n'existe plus. Cinq joueurs doivent pouvoir interpréter une oeuvre de Jazz tout aussi bien qu'un ensemble de 20 instrumentistes. La réalisation sonore concrète dépendra, dans chaque cas, entièrement des exécutants. L'ensemble de Whiteman se composait de 22 membres jouant de 36 instruments! Cette particularité de la musique de Jazz, de demander à l'instrumentiste la maîtrise de plusieurs instruments à la fois et leur alternance selon les besoins momentanés n'est rien de nouveau; elle date de plusieurs siècles! Généralement, chez Whiteman, 2 à 3, par exception jusqu'à 8 violons étaient occupés, 2 contre-basses (devant être remplacées par le tuba de Jazz), 2 trompettes, 2 trombones, 2 à 3 cors, 3 saxophones de tessiture différente (en alternance avec les clarinettes), le sarrusophone, le sousaphone, 2 pianos, le banjo, tambours et une batterie variée. Aujourd'hui, la composition de ces orchestres a changé. La musique de Tango a fait ajouter à l'ensemble l'accordéon au timbre sec et la guitare. Chaque orchestre présente des spécialités dans sa composition. Les gestes violents accompagnant le jeu sont indispensables. On se souvient, à ce propos, des musiciens à la cour des Médicis ou des rois de France, jouant en costume et prenant part à la danse et à l'action scénique.

Revenons-en à la question, souvent discutée, de la disposition de nos grands orchestres sur le podium et des principes qui la régissent. Car cette disposition varie de salle en salle, de théâtre en théâtre. En effet, l'acoustique des grandes salles est extrêmement diverse, ainsi que les exigences et la goût des chefs d'orchestre. On peut concentrer les groupes instrumentaux de timbre similaire (cordes, bois, cuivres, batterie) pour obtenir des centres d'homogénéité sonore; on peut disposer les instruments de façon à faciliter, au contraire, le mélange de leurs timbres, ou selon des points de vue pratiques pour qu'ils aient un contact acoustique aussi favorable que possible entr'eux et avec le chef d'orchestre, etc. Au théâtre, il faudra prendre égard de la nécessité, pour le chef d'orchestre, de rester en relation directe avec les chanteurs (solistes et choeurs!) sur la scène. La séparation des violoncelles et des contrebasses n'est pas favorable. La sonorité de l'ensemble en souffre, car l'isolement de certains groupes instrumentaux se fait sentir. La solution que Wagner avait réalisée à Bayreuth, l'orchestre invisible, disposé sur des gradins s'échelonnant souterrainement, relié à la salle par une sorte de pavillon gigantesque, impressionna profondément les premiers visiteurs; actuellement, on la discute de nouveau avec acharnement. Il est vrai que Wagner obtenait de cette façon un mélange parfait des timbres. Mais les auditeurs d'aujourd'hui prétendent que l'orchestre sonne sourdement et qu'il est impossible à l'oreille de suivre exactement les broderies mélodiques. Ces constatations montrent clairement que le goût du public a changé et qu'il se rapproche de nouveau de la préférence pour les timbres dissociés. Cela explique peut-être aussi pourquoi l'auditeur éprouve aujourd'hui un tel plaisir, même le besoin, de «voir» le chef d'orchestre et de se laisser impressionner par ses gestes. A l'orchestre de théâtre le meilleur effet sonore est obtenu sans doute en disposant les violons symétriquement à droite et à gauche sur toute l'étendue du front de la rampe du côté des spectateurs, et de garder leur contact avec les autres cordes (altos et violoncelles). Si la place le permet, les contrebasses feront bien de s'installer en file vis-à-vis du chef d'orchestre, le long de la rampe de la scène (au milieu) et en conservant de leur côté le contact avec les violoncelles. Les bois et les harpes se placeront à gauche, les cuivres et la batterie à droite. Les cors, à mi-chemin entre les bois et les cuivres, sont difficiles à placer. Souvent, on les rapproche des bois.

Au concert, la question se simplifie. On place les premiers violons à gauche du chef d'orchestre pour la bonne raison que, dans ce cas, les ouïes des instruments, tournées vers le public, augmentent l'intensité sonore de ce groupe instrumental qui, si souvent, porte le chant principal. Cet avantage acoustique a amené certains chefs à disposer aussi les seconds violons à leurs gauche, derrière les premiers violons, ce qui, en effet, permet une intensification remarquable du groupe des cordes (surtout dans des passages à l'unisson ou en octaves) et une précision rythmique augmentée. Dans ce cas, les altos se trouveront à droite du chef, peut-être même en reliant les violons par quelques pupitres placés devant le chef; derrière eux, à droite, on installera les

violoncelles symétriquement aux seconds violons et en relation directe avec les contrebasses placées derrière. On renoncera, dans ce cas, au son des violons répartis sur toute la largeur de la salle et à la possibilité d'installer les contrebasses tout en haut au centre du podium. En tous cas, les vents pourront être disposés normalement dans la partie du milieu de celui-ci, les flûtes, un peu moins intenses, et les hautbois en avant à gauche, puis les clarinettes et les bassons, les cors, reliant si possible les bois aux cuivres, les timbales et la batterie tout en haut à droite, les harpes et le célesta au milieu, plus près du chef d'orchestre. Citons, à propos de l'effet de l'unisson des violons, ce mot du grand chef que fut Gustave Mahler (mentionné dans les «Souvenirs», oubliés de nos jours, de la violoniste Natalie Bauer-Lechner): «Pour obtenir l'éclat enthousiasmant des violons, il faut écrire les premiers et les seconds violons à l'unisson et profiter du phénomène acoustique que les vibrations sonores produisent un effet beaucoup plus brillant si elles se rencontrent venant de côtés opposés.» On peut appliquer cette même loi aux bois et aux cuivres; l'unisson de 3 flûtes, par exemple, est capable de dominer le plus grand orchestre!

Quand il s'agit d'exécutions de grandes oeuvres vocales avec orchestre, le choeur sera généralement placé derrière l'orchestre, mais de telle façon que les deux ailes de l'ensemble choral, contournant et encadrant l'orchestre, atteignent la rampe du podium. Nous savons qu'on a souvent installé anciennement le choeur devant l'orchestre ce qui ne laissait à ce dernier qu'un corridor étroit pour voir le directeur. Mais cette méthode est inapplicable dès qu'il s'agit d'oeuvres dans lesquelles l'orchestre joue un rôle tant soit peu important (et non seulement celui d'une basse continue «orchestrée»); cela implique donc en fait presque tout le répertoire respectif inclusivement de l'époque baroque. Certaines oeuvres vocales du XVIe et du XVIIe siècles avec des accompagnements orchestraux réduits peuvent être exécutées en groupant, comme anciennement, l'orchestre autour du clavecin au centre du demi-cercle formé par les chanteurs.

(Extrait du chapitre «L'ensemble instrumental» par B. Paumgartner, paru dans «Musica Aeterna», Editions Max S. Metz, S. A., Zurich. Version française autorisée de A.-E. Cherbuliez.)

Programme du cours pour directeurs de sections de la S.F.O.

Cours d'un jour avec six leçons.

1e leçon: L'art de diriger. Introduction: Le sens et les buts de ces cours, notamment pour directeurs non professionnels et vice-directeurs.

a) **La tâche générale du chef d'orchestre** (orchestre et musique de chambre, points de vue techniques, musicaux, psychologiques et humains).