

Podiums de concert

Autor(en): **Beaujon, Ed.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **2 (1902-1903)**

Heft 23

PDF erstellt am: **26.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029877>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Avec la *Polonaise brillante*, op. 110, dédiée à M^{lle} *Elise Barbezat*, professeur émérite de notre Conservatoire, où elle a formé un nombre considérable de bonnes élèves, le compositeur quitte le ton agreste pour entonner des accents chevaleresques pleins de noblesse et de fierté. Si cette Polonaise ne peut se comparer aux belles polonaises de Chopin, qui restent des modèles du genre, on y trouve cependant le rythme prononcé de cette danse caractéristique coupé par des motifs saillants auxquels des passages brillants semés à profusion à travers toute la composition, donnent un grand relief. En somme, c'est une œuvre fort recommandable dont il vaut la peine d'entreprendre l'étude.

Nous passons dans cette courte énumération des œuvres qui peuvent se comparer avec ce qui s'est fait de meilleur dans ce genre.

Naturellement, à ceux qui recherchent dans la musique des émotions violentes et passionnées, les œuvres poétiques et délicates de Bovy-Lysberg paraîtront peut-être ternes ; pour nous, plus nous étudions l'œuvre entière du maître, plus nous y découvrons des choses nouvelles et belles.

Absorbé par les compositions pour le piano, le maître a relativement peu écrit de musique vocale. Cependant, si la quantité est légère, en revanche, la qualité en est très supérieure. Outre le ravissant chœur « *Sur la Montagne* », dont nous avons parlé, et qui est fort populaire, voici deux charmantes pièces éditées après la mort de leur auteur, chez M. Golaz-Kaiser et qui ont pour titre : « *Le poète mourant* », Méditation de Lamartine et « *Pantoum* », Rêverie orientale de Théophile Gauthier.

Ces morceaux de chant, d'une facture distinguée, sont bien écrits pour la voix et produisent beaucoup d'effet.

Nous citerons encore *La chanson de Mai*, Vilanelle de Théophile Gauthier ; *l'Aubade* de Victor Hugo ; *Les cloches du soir*, chœur religieux avec solo ; compositions délicieuses et enrichies de mélodies très expressives.

Parfois Bovy-Lysberg aspirait à composer autre chose que de la musique pour piano ; il aurait voulu aborder la symphonie, et le désir d'écrire pour le théâtre le hantait également.

Il va sans dire, que l'activité artistique déployée par Bovy-Lysberg a exercé une heureuse influence sur le développement du goût musical à Genève, il a formé bon nombre d'excellents élèves qui, à leur tour, ont continué à répandre ses traditions.

Maintenant, que le maître est absent pour toujours, il nous reste ses œuvres, dans lesquelles son esprit est vivant ; c'est cet héritage précieux, qu'en terminant nous recommandons à tous ceux qui s'intéressent à l'art musical national genevois.

(*A suivre.*)

HENRI KLING.



PODIUMS DE CONCERT



AVEC les musiciens unanimes de la Suisse romande, et, sans doute, de plus loin, j'ai salué avec joie cette année la réapparition d'un journal musical qui nous avait fort intéressé l'hiver dernier, et je ne doute pas que, dirigée et montée comme elle l'est, la *Musique en Suisse* ne réalise enfin chez nous le type destiné à faire vie qui dure. Et comme, pour un journal, la discussion c'est la vie, je viens émettre dans ces colonnes une idée qui m'est venue, mais qui, probablement, ne sera pas adoptée sans avoir été au préalable vivement combattue. Et j'ose espérer que la discussion ne serait pas sans intérêt pour nos lecteurs.

Partant de cette constatation que, dans une salle de concert, l'orchestre est souvent trop fort, tandis que, dans une salle d'opéra, il n'a pas ce défaut, j'en suis venu à me demander si, dans une salle de concert, la place normale de l'orchestre est bien *sur le podium*.

Je vois d'emblée ce qu'on va me répondre : Vous parlez, me dira-t-on, en homme qui place les œuvres pour virtuoses avec accompagnement d'orchestre au-dessus des œuvres purement symphoniques ; or ces dernières sont, dans le domaine instrumental, au sommet de la hiérarchie, et comme elles doivent, dans un concert symphonique, occuper dans le programme la part prépondérante, l'orchestre doit, pour les exécuter, se placer sur le podium et ne peut être mis ailleurs.

J'estime cette assertion plus facile à émettre qu'à prouver. Je ne veux pas pour autant contester l'exactitude de la hiérarchie précitée; j'incline même à l'admettre pour mon propre compte. Mais je n'en affirme pas moins que, dans une salle de concert, chaque « genre » d'œuvres de concert, concertos, fantaisies ou pages vocales avec orchestre, devrait être donné de façon à réaliser l'exécution idéale du genre, et je crois que, pour n'importe quels soli, la position de l'orchestre derrière et au-dessus du soliste est en principe désavantageuse et anormale.

On me dira qu'avec un orchestre parfait, la surforce en question ne se fait pas sentir, et qu'un chef à poigne arrive à ce que pas une note du soliste ne se perde pour l'auditoire. Je le crois. Mais combien y a-t-il d'orchestres souples à ce point? Et s'il y avait un moyen matériel d'arriver plus facilement qu'aujourd'hui à ce résultat, n'y aurait-il pas lieu de l'appliquer?

Je suppose être du reste en communion de sentiment avec de nombreux auditeurs en ajoutant que, dans un oratorio, la disposition de l'orchestre est généralement aussi entachée de ce même défaut de surforce, que l'orchestre coupe le chœur en deux tronçons ou qu'il soit même au pied du chœur, sauf peut-être dans d'immenses cathédrales où les conditions acoustiques sont tout autres que dans la salle classique de concert. Et on ne dira pas que l'oratorio occupe dans la hiérarchie des genres un rang de second ordre.

Tenant compte du fait que les défauts dont je parle ne se produisent que dans une salle de concert et pas dans une salle d'opéra, j'en suis venu à me demander si Wagner, avec son génie, n'avait pas trouvé dans la disposition de la salle de Bayreuth la disposition idéale même d'une salle de concert?

On me dira ici que la salle de Bayreuth est une salle d'opéra, et que Wagner, en l'imaginant, a songé avant tout aux effets de l'opéra ou du drame lyrique. Je crois pour ma part que Wagner était avant tout musicien, et plus spécialement encore symphoniste, et que ce n'est pas lui qui a jamais pu vouloir que, dans son œuvre, la musique fit des sacrifices à d'autres arts. On sait en outre que, dans *Parsival*,

écrit spécialement pour Bayreuth, Wagner a réemployé les ensembles et les chœurs et que tous les éléments dont il se sert y arrivent à leur summum d'effet, comme encore toutes les œuvres de sa première manière.

On sait que dans les *Nibelungen* il y a de nombreux passages exclusivement *symphoniques*, et que nul ne se plaint même dans les opéras construits selon l'ancien style, que ces morceaux ne sonnent pas de manière *symphoniquement* heureuse, mieux même en général que dans une salle de concert.

De cette constatation il résulterait donc que même dans une salle comme celle de Bayreuth, les poèmes *purement symphoniques* n'auraient *rien à perdre* du fait de la disposition de l'orchestre, tandis que selon toute probabilité, les concertos, les soli vocaux et les oratorios y gagneraient considérablement.

Pour les concertos, du reste, l'expérience est faite, de nombreux virtuoses ayant joué sur des scènes avec accompagnement d'orchestres placés dans la cave habituelle de toutes les salles d'opéra.

Je conclus donc, — et c'est à cela que j'en voulais venir, — que les constructeurs de futures salles de concert devraient réserver leur podium en demi-cercle et en gradin, avec orgue en dessus, pour les chœurs et les solistes, et placer l'orchestre en dessous et en retrait. Cette disposition aurait en outre l'avantage de gagner passablement de place, que la salle soit, pour le public, en amphithéâtre ou maintenue selon l'ancienne formule. Ce n'est ainsi qu'en vue de l'avenir que je publie cette idée, dans l'espoir que les hommes les plus compétents, compositeurs, chefs d'orchestre et virtuoses la discuteront dans ces colonnes hospitalières d'où elle aurait sa répercussion dans d'autres journaux spéciaux et que, si même elle devait être reconnue irréalisable, nul ne méconnaîtrait le désir de perfection dans lequel je l'ai émise.

ED. BEAUJON.

