

Une nouvelle formule pour l'initiation à la musique: le livre-disque

Autor(en): **Cherbuliez, Antoine-E.**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **19 (1958)**

Heft 9-10

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955911>

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.

die Durchführung ganz füllt, dafür aber weder in der Exposition noch in der Reprise erscheint. Erst nach dem Epilog zum zweiten Thema, wenn die übliche und gewiß natürliche «Coda», d. h. der eigentlich abschließende Teil beginnt (328), setzt das melancholisch-resignierende Motiv wieder ein und beherrscht in geradezu an den Nerven zehrender Monotonie den Satzabschluß. Warum ging Schubert so «unakademisch» vor? Warum führt er den Leser gewissermaßen in die Irre, warum erscheinen die beiden Themen der Exposition nicht in der Durchführung, warum ist diese ganz der, zuletzt großartig und dramatisch gehaltenen Verarbeitung jenes beginnenden Schattenmotivs gewidmet? Fragen über Fragen — Geheimnis der «Unvollendeten»! Wollte Schubert damit sagen, daß er sich von der Herrschaft der traditionellen klassischen Sonatenform befreit? Wollte er, was damals und seit Beethovens letzten Werken für die hellhörigen Komponisten in der Luft lag, zeigen, wie er sich das Wachstum eines kleinen Motivs in einem großen Sinfoniesatz vorstellt, so etwa, wie es Beethoven schon meisterhaft im ersten Satz seiner 5. Sinfonie (von 1808) gezeigt hatte, der in allen seinen sonatenmäßigen Hauptthemen ganz aus dem ersten «Klopf»-Motiv des Beginns entwickelt ist? Wollte er zeigen, daß eine Verbindung beider Prinzipien, der klassischen Sonatenform mit ihren beiden Hauptthemen, Durchführung und Reprise, und des organischen Aufbaus aus einer kleinen Motivzelle, möglich ist?

Ueber alle diese Fragen hat uns Schubert keine Auskunft gegeben. Was er eigentlich gewollt hat, kann man nur mutmaßen. Wird das Geheimnis der «Unvollendeten» für ewig begraben bleiben?

A.-E. Cherbuliez

Une nouvelle formule pour l'initiation à la musique: le livre-disque

Depuis que le disque a pris le formidable essor qu'on lui connaît, s'est répandu un peu partout et dans toutes les couches sociales, et a subi des perfectionnements techniques qui le font quasi incassable, on devait s'attendre à ce que, un jour, le disque fasse annexe à un livre, comme l'illustration s'ajoute, de nos jours, couramment, au texte.

Il n'est pas sans intérêt de constater que ce moment est venu et, actuellement, aussi dans le domaine des écrits sur la musique de deux côtés, en Suisse et, prochainement, en Allemagne, deux ouvrages sont et seront publiés qui tentent à réaliser pratiquement l'union du livre et du disque.

Cette tendance est au fond tout à fait logique. Si un auteur parle, dans son ouvrage, de beaux-arts, et s'il a la possibilité de l'illustrer, il choisira des reproductions, si possible en couleurs, d'œuvres d'art appartenant au domaine de la peinture, de la sculpture, de l'architecture. Si, par contre, il traite de

musique, les «illustrations», jusqu'à présent, furent des reproductions de partitions autographes ou imprimées, ce qu'on appelle couramment des «exemples de musique». Encore, faut-il au lecteur d'être en état de réaliser ces exemples de musique, en les chantant, en les jouant au piano, ou tout court en sachant les «lire» comme un chef d'orchestre lit ses partitions. Mais est-il bien vrai que la notation d'une mélodie ou d'un ensemble de mélodies représente le corrélatif exact de la reproduction d'un tableau? Pour beaucoup de raisons, la réponse doit être négative. Lire de la musique en notation musicale, de façon à pouvoir se représenter exactement les sons qui correspondent aux notes, c'est un art qui, en général, doit rester réservé aux musiciens professionnels. Et même, un bon amateur n'est pas toujours capable d'interpréter correctement au piano les exemples donnés en notation musicale. Par conséquent, un livre sur la musique, traitant notamment d'analyses d'oeuvres musicales devrait pouvoir faire *entendre* la musique respective, comme un ouvrage sur la peinture doit tendre à faire *voir* au lecteur par la reproduction de tableaux ce que l'auteur explique. Or, ceci est dorénavant possible. Et cette possibilité est, en principe, sans doute un progrès sur le plan pédagogique et éducatif.

Depuis longtemps, il est vrai, existèrent des disques ou des séries de disques auxquels étaient adjoints des commentaires analytiques ou historiques imprimés. Mais maintenant le contraire est faisable. On peut ajouter à un livre, fixés dans une sorte de pochettes, des disques servant d'exemples sonores et commentant le texte par des réalisations acoustiques de toutes sortes, oeuvres entières ou fragments de celles-ci, même des combinaisons sonores de caractère purement instructif, pour l'explication de faits théoriques, d'écriture musicale, etc.

Nous rappelons, par exemple, les excellents disques formant une «Musik-kunde in Beispielen», un traité instructif de la musique par le disque, publiés en microsillons par la Deutsche Grammophongesellschaft (dont les ateliers se trouvent à Hambourg) en collaboration avec la maison d'édition pédagogique Schwann à Düsseldorf, sous la direction du professeur Michael Alt. Chaque disque est accompagné non seulement d'un commentaire général (sur le dos de l'enveloppe), mais aussi d'une brochure de 8 pages contenant, pour le professeur, un grand nombre de renseignements supplémentaires. Nous y trouvons, pour le moment, des disques se rapportant aux Ecoles nationales du XIX^{me} siècle, à la «Flûte enchantée» de Mozart, aux éléments et à la genèse historique du Jazz, aux Formes contrapuntiques, au Rondo, aux Instruments de musique, à l'Expressionisme et son évolution vers la dodécaphonie, au Lied de Schubert jusqu'à notre époque, à la Musique du moyen-âge et de la renaissance, aux «Saisons» de Haydn; d'autres suivront. Cette collection fait mi-chemin entre le simple disque avec commentaire et le livre-disque dont il nous tient à coeur de parler ici.

Une série semblable annoncée, appelée «Cottas Musikseminar», est due à la fameuse et ancienne maison d'édition J. G. Cotta à Stuttgart; elle est dirigée et

musicalement surveillée par les professeurs Paul Douliez et Karl Richter. Pour le moment douze disques ont paru, comprenant un choix d'oeuvres maîtresses depuis l'art Grégorien jusqu'à Stravinsky et jusqu'à l'instruction du Jazz dans la musique savante moderne. Le commentaire sonore (c'est-à-dire la musique reproduite), le texte imprimé et parlé forment un ensemble méthodiquement composé. Comme la «Musikkunde in Beispielen», le «Cottas Musikseminar» a pour but principal de se mettre au service de la formation musicale générale de l'amateur, de répandre dans les larges couches de mélomanes non professionnels l'amour et la compréhension de la musique.

En Suisse, nous devons à l'initiative de M. Gérard Gorgerat la publication du premier spécimen d'un véritable livre-disque que la librairie Marguerat à Lausanne a fait paraître, entre 1955 et 1957, en six volumes, sous le titre d'«Initiation à la musique par le disque». M. Gorgerat avait publié, en 1955, une «Encyclopédie de la musique pour instruments à vent», en trois volumes, aux Editions Rencontre Lausanne, ayant réussi, d'une main habile, à obtenir la collaboration des Ateliers Couesnon à Paris, grands manufacturiers d'instruments à vent, de la Musique de la Garde républicaine à Paris, de plusieurs spécialistes français. Cette fois aussi, son «Initiation à la musique par le disque» a pu profiter d'une équipe importante de collaborateurs suisses et étrangers qui se sont chargés de la rédaction de plusieurs chapitres considérables.

La préface est due à la plume de M. Aloys Fornerod, compositeur, pédagogue et musicographe romand bien connu, actuellement directeur du conservatoire de musique de Fribourg. M. Fornerod n'hésite pas à déclarer que «les ouvrages consacrés à la musique sont généralement décevants, il faut en convenir»... «Rien de plus illusoire que la description littéraire d'une symphonie»... «Jusqu'ici, les auteurs qui écrivaient sur la musique n'avaient d'autre moyen d'en donner une notion que d'en citer des fragments dans la notation musicale, mais... la musique écrite ne renseigne qu'imparfaitement sur le timbre, sur la couleur... qui fait que la musique émeut nos sens avant de parvenir à notre esprit»... «Mais voici que l'ouvrage nouveau de M. Gérard Gorgerat change tout et ouvre une voie nouvelle par une heureuse révolution. Je puis lire son texte et, à point nommé, *entendre* l'exemple choisi par lui. C'est prodigieux... L'idée est hardie, elle doit être féconde». L'on voit par ces citations comment un musicien qui a vécu le temps de sa formation professionnelle et la plupart des années de son activité pédagogique avant cette nouvelle formule du livre-disque-comme c'est d'ailleurs le cas de celui qui écrit ces lignes-en est profondément impressionné.

Nous voudrions donner quelques exemples de la méthode que M. Gorgerat et ses collaborateurs ont choisie pour réaliser l'union entre le texte, ses intentions pédagogiques et l'exemple sonore. Le premier volume de l'ouvrage s'en tient au «Matériel sonore». Cela veut dire qu'il traite de la vibration et du son, des qualités sonores et musicales du son (hauteur, intensité, durée, timbre), mais aussi des accents et des accentuations dans la mesure, des intervalles mélodiques, de la gamme chromatique, de l'enharmoine, etc. C'est donc une

théorie des éléments de la musique; il n'est pas de notre intention d'émettre ici un compte rendu critique du contenu de ce premier volume (ni des autres) et d'attirer l'attention des lecteurs sur certaines inexactitudes ou même erreurs de telle ou telle argumentation, ou sur la méthode de présenter ces éléments. Nous préférons montrer ici les côtés positifs de cette nouvelle formule, en signalant comment le texte et le disque se marient. Le premier enregistrement (disque No 1, face No 1, plage 1), par exemple, se rapporte au «solfège métrique», c'est-à-dire à un exercice d'audition pour habituer «le lecteur à suivre une partition en remarquant, dans une suite métrique, les temps, contre-temps, duolets, triolets, etc.», exercice qui est expliqué en détail aux pages 24 et suivantes. Par un battement approprié, l'enregistrement indique et suit les exemples de solfège rythmique insérés dans le texte, exemples que l'on peut, cela va sans dire, répéter aussi souvent qu'on le désire. Le même disque contient encore les éléments mélodiques, sous la forme d'intervalles dont les deux sons sont émis successivement, ainsi que de leurs renversements, puis des exemples de gammes majeures et mineures, et ainsi de suite.

Toujours au premier tome de l'ouvrage, le «Langage harmonique» est analysé en parlant des accords à trois et à quatre voix placés successivement sur les sept degrés des gammes majeure et mineure. Les accords de neuvième, onzième, treizième (indispensables pour la compréhension des mouvements harmoniques du postromantisme à la fin des XIX^{me} et au début du XX^{me} siècles, notamment de «l'impressionisme» debussyste) sont également exposés, enfin la modulation. Le disque No 2 démontre très plausiblement les différentes possibilités d'enchaînements d'accords combinés avec les différentes positions, les positions et renversements des accords à quatre sons, les principes du traitement des dissonances (préparation, la dissonance elle-même, la résolution), les embellissements des voix dans les enchaînements harmoniques (notes de passage et d'échange, l'anticipation, le retard, l'échappée, les «agrément»...). Tout cela, le lecteur peut, d'abord, l'*écouter* réitérément selon son gré jusqu'à ce qu'il le *compre*ne, qu'il l'*entende* vraiment.

La troisième partie de ce volume I donne un résumé (non seulement sommaire, ce qui est tout naturel, mais aussi un peu superficiel) du contrepoint et de la fugue. Il est regrettable que l'auteur ait fait accompagner son texte de si peu d'exemples qui, d'ailleurs comme ceux donnant des enchaînements d'accords, ne sont pas toujours choisis et exécutés au piano avec le soin désirable, car c'est précisément l'audition «horizontale», la faculté de suivre un assemblage de deux ou de trois mélodies indépendantes ou associées entr'elles par la technique de l'imitation, qui s'est perdue depuis l'époque classique. Or, ceci représente une défaillance notable de notre audiculture en général, non seulement vis-à-vis de la musique moderne qui a repris intensément tous les artifices du contrepoint, mais aussi en vue de la grande littérature musicale de l'époque baroque dont les ouvertures, les sonates et, en premier lieu, les innombrables fugues instrumentales et vocales sont intimement liées à l'écriture spécifiquement polyphonique, immense répertoire qui joue, de plus en plus, un rôle éminent aussi dans les programmes destinés aux et exécutés par les ama-

teurs. Notons encore que ni dans la Table des enregistrements à la fin du VI^e volume, ni dans la légende du disque No 2 (avant la page 73 du premier volume), à la page 72, le contenu de la page 5 (le canon) est mentionné.

Vient ensuite un chapitre, hélas vraiment trop court et trop superficiellement traité, sur «Le rythme» (dont certains faits élémentaires avaient déjà été traités aux pages 20 à 29!), sans aucun exemple en disque, après quoi l'auteur aborde un dernier chapitre relatif au matériel sonore, les «Instruments de percussion» (en général, on lit dans les ouvrages de langue française plutôt: instruments à percussion), chapitre doté non seulement d'un disque (principes du jeu du tambour, cymbales, batterie de Jazz), mais aussi d'illustrations fournies par les ateliers des Instruments Capelle et Couesnon, Paris.

Il est évident qu'il nous n'est pas possible de donner un compte rendu également complet des cinq volumes (II à VI) qui suivent. Le volume II est voué entièrement aux instruments à vent (cuivres et bois), volume nourri, bien illustré et muni de trois disques microsillons. On sent que l'auteur (qui venait de publier son encyclopédie très complète de la musique pour instruments à vent, déjà mentionnée) est à son aise dans ce domaine. Tous les timbres, toutes les possibilités techniques des différents types d'instruments à vent y sont soigneusement détaillés; ce qui semble particulièrement heureux, c'est l'attention que l'auteur porte à démontrer l'effet sonore des groupements de ces instruments: le quatuor des cuivres, celui des bois, le sextette cornet-bugle-alto-baryton-tuba-trombone, le couplage des saxophones, certains couplages entre bois et cuivres, etc. Au disque No 6, un choral de Jean-Sébastien Bach («Jésus s'habille en pauvre») est exécuté par différents groupements d'instruments à vent. Petite inconséquence: après le choral de Bach, l'auteur aborde (page 125), pour donner un exemple de la combinaison flûte-hautbois-basson, un trio de Antonio Vivaldi, extrait d'un concerto en sol mineur, en ajoutant, ce qui est parfait, l'exemple en notation musicale. Ainsi on a le texte musical et sa réalisation sonore (disque No 6, face 2, page 4); d'autre part, le choral de Bach, revenant dans les exemples du disque et dans le texte 23 fois, n'est pas reproduit en notation musicale ce qui, vraiment, aurait été, dans ce cas, très désirable.

Le troisième volume fait pendant au deuxième puisqu'il présente les instruments à cordes d'une manière analogue. Les ateliers de M. Pierre Gerber, luthier à Lausanne, ont fourni de belles planches montrant toutes les étapes de la facture d'un violon; les problèmes acoustiques propres aux instruments à cordes, la fabrication d'une guitare, la partition (qui réunit les instruments à vent, à cordes, à percussion), certains instruments à archet exotiques et anciens (la lyra, le ravanastron, les violes, le crouth, la gigue allemande, la vielle à roue), l'alto, le violoncelle et la contrebasse y figurent. Mais le quatuor à cordes, les orchestres de chambre et symphonique ne sont pas oubliés, enfin les instruments à cordes pincées (théorbe, luth, harpe, mandoline, et d'autres) sont également pris en considération ce qui augmente considérablement la valeur pédagogique et instructive de ce volume. Son dernier chapitre traite

des formes musicales (formules cadenciennes, forme unitonique, modulante, la coupe de la sonate, certaines danses, le concerto, l'ouverture, la variation, le lied) pour mentionner enfin quelques principes d'analyse musicale. Trois disques à deux faces, contenant plus de 15 plages, servent de commentaire acoustique; on y peut contrôler soi-même, entr'autres, les sons harmoniques des instruments à cordes, l'effet de la sourdine, le pizzicato, etc. Le couplage en quatuor, d'autres effets de «tutti» sont liés à l'exécution du choral de Bach mentionné, mais aussi à la fameuse «Kleine Nachtmusik» de Mozart, et à une sonate de Beethoven (op. 14 No 2, pour piano! — pourquoi ne pas avoir choisi une sonate, un trio, un quatuor faisant usage des cordes puisque tous ces exemples se trouvent au volume dédié aux instruments à cordes?). Le tome IV (que nous ne mentionnons que très brièvement pour la simple raison que son contenu intéresse peut-être un peu moins nos orchestres ce qui ne diminue en rien son intérêt et ses mérites) s'occupe de la voix humaine (sa physiologie, les chœurs, les genres de voix, les éléments de la technique vocale, tels que les différents registres). Ce que nous apprécions particulièrement, est l'attention portée, dans ce volume, à l'histoire de la musique vocale, des Grecs jusqu'aux Russes, aux Allemands, aux Français du XIX^{me} siècle. Réalisé avec la collaboration de Madame Jacqueline Thévoz, professeur à Fribourg et de Monsieur le chanoine Georges Athanasiadès, maître de chœur et organiste de L'Abbaye de Saint-Maurice, ce volume présente très bien, ses illustrations sont peu nombreuses, mais suggestives (deux planches montrant des manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris, par exemple). Quelques quinze pages du tome IV sont réservées à une des plus belles manifestations de l'art vocal sacré européen, à «La musique grégorienne», dont l'histoire, la notation, les formes sont effleurées. Les enregistrements présentent d'abord les différentes voix et leurs timbres isolément, puis, ce qui est fort bienvenu, une douzaine de chants grégoriens (antiennes, introït, Kyrie, Alleluja, Communion). Nous n'avons pas pu trouver le texte musical de la Communion «Passer» de la Messe du troisième Dimanche de Carême, mentionné, comme se trouvant «sous nos yeux» à la page 87. Sommes-nous induits d'erreur? La part et l'importance de l'art vocal italien nous semble un peu sous-estimée, dans le chapitre concernant l'histoire de l'art vocal (pages 19 à 48) et nous serions plus enclins à lui conférer le titre de «éternel» qu'à la musique vocale française aussi brillante et riche que fût-elle; nous n'avons pas la place ici pour développer nos arguments en faveur de cette thèse.

Quant au tome V, nous le trouvons particulièrement réussi; il est dû à Monsieur le chanoine Athanasiadès et à M. Georges Jenny, ingénieur à Paris. Cette fois, se sont les instruments à clavier qui sont discutés; M. Gorgerat en présente le piano, l'harmonium et l'épinette, le chanoine Athanasiadès l'orgue. Mais on y parle également des instruments électroniques (M. Jenny). Des planches, des illustrations sous forme de dessins techniques très nets ajoutent à l'intérêt de ce volume qui réserve les pages 31 à 117 à l'orgue, c'est-à-dire sa majeure partie. Une histoire succincte de l'orgue (de l'orgue primitif à l'orgue néo-classique), quelques précisions sur la musique d'orgue, une petite liste con-

cernant la composition de certaines orgues de renom, enfin quelques remarques utiles sur les formes et les genres propres à la musique d'orgue complètent ce volume de façon heureuse. Les disques No 12 et 13 font entendre des oeuvres de J.S. Bach (fugue, chorals), les principaux jeux de l'orgue, un panorama de l'histoire de l'orgue (avec des exemples extraits d'oeuvres de Scheidt, Clérembault, Franck, Widor, J.-S. Bach).

Le dernier tome (VI) de cette publication importante jette un regard sur trois sujets ne manquant certes pas d'intérêt: la «Musique de danse», la «Musique de Jazz» et enfin les «Traditions et instruments folkloriques». La quatrième partie de ce volume est vouée aux tables (des illustrations, des enregistrements, des matières), à un index alphabétique des mots et termes expliqués, à un dictionnaire des compositeurs cités. Plusieurs planches y figurent, quelques illustrations et exemples de musique notée, mais surtout trois disques. Nous sommes frappés du fait que les exemples folkloriques se rapportant à la Suisse sont mal choisis (de la musique populaire commercialisée, non anonyme, récente, uniquement alémanique), que le reste de l'Europe est représenté exclusivement par des chants populaires russes et tchécoslovaques, avec l'adjonction d'une «java», danse populaire des faubourgs parisiens. Tout ceci donne une impression aussi incomplète que fautive du phénomène de l'art populaire authentique européen. Cela n'empêche pas de constater que ces exemples, en soi, sont bien rendus, respectent assez adroitement certains aspects du Jazz, l'Espagne, l'Amérique latine et sont caractéristiques pour leurs genres respectifs. Quant au dictionnaire des compositeurs cités, il donne des précisions utiles, tout en présentant quelques erreurs et lacunes de moindre importance. Et attribuer la fameuse opérette «Die Czardasfürstin» au génie de Johann Strauß c'est donner trop d'honneur au talent (incontestable) de M. Emmerich Kálmán!

Dans son ensemble, les six tomes édités et rédigés par M. Gorgerat peuvent être considérés, vu leur grande envergure, comme un premier essai réussi du «livre-disque»; ils forment une vaste encyclopédie rendant certainement de bons services à ceux qui s'intéressent à une initiation à la musique. Les seize disques composent, dans leur ensemble, une anthologie vivante et certainement pas exempte de valeur instructive aussi bien que musicale; la multitude des sujets entamés est à même de pouvoir intéresser un grand nombre de mélomanes, le nombre considérable de renseignements techniques, historiques, esthétiques et artistiques en augmente sans doute le poids.

Il y a donc lieu de féliciter ici l'éditeur et ses collaborateurs d'avoir tenté cette nouvelle formule d'une publication visant à un problème de la plus haute importance et d'une valeur morale indéniable, la dissémination de l'amour de la musique, basé sur une meilleure compréhension de ses éléments, de son histoire, de son expression. Et c'est dans ce sens que nous croyons pouvoir recommander aussi aux membres de la S. F. O. de s'intéresser à cette «Initiation à la musique par le disque».

Antoine-E. Cherbuliez