

Les Chefs-d'œuvre classiques de la musique

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Ouverture pour une discothèque
1956

Dictionnaire de la musique
coll. « Solfèges », 1961 et 1997

Dictionnaire des compositeurs
coll. « Solfèges », 1964 et 1996

Vivaldi
coll. « Solfèges », 1967 et 1994

Histoire universelle de la musique
2 vol. reliés, 1978

L'Invitation à la musique
1980

Nouveau Dictionnaire de la musique
relié, 1983
nouvelle édition, 2000

Jean-Sébastien Bach
1984 et 2000

La Vie selon Franz Liszt
1998

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Petite Histoire de la musique anglaise
Larousse, 1952

Dieux et Divas de l'Opéra
en collaboration avec Roger Blanchard
Plon, 2 vol., 1986-1987

TRADUCTION

A. Burgess : Mozart et Amadeus
Grasset, 1993

Roland de Candé

Les Chefs-d'œuvre
classiques
de la musique

Seuil

La première édition de cet ouvrage
a été publiée en deux volumes sous le titre
Les Chefs-d'œuvre de la musique, en 1990 et 1992.

ISBN 2-02-039863-X

© Éditions du Seuil, octobre 1990, octobre 1992
et mars 2000, pour la présente édition

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Introduction

« Au nom de Dieu, quand vous étudiez l'œuvre d'un génie, ne commencez pas par éteindre le feu ! Car c'est précisément ce feu qui constitue l'essence du génie. »
(Romain Rolland)

A-t-il assez de ferveur pour entretenir ce feu essentiel, celui qui se bourre le crâne de détails sur les structures, les enchaînements harmoniques, les nombres cachés ? En décomposant le tout esthétique en ses éléments grammaticaux, on risque de ne pas être capable d'en refaire assez vite la synthèse : l'émotion sera détruite, le cœur et l'esprit ne se rejoindront plus.

Dans la musique, art temporel entre tous, on rencontre une difficulté particulière : le temps de l'analyse n'est pas compatible avec celui de l'audition. L'analyse musicale s'adresse seulement au lecteur de la partition qui, lui seul, peut échapper au temps réel de la musique jouée, écoutée. L'analyse technique est donc inutile au plus grand nombre d'amateurs et elle n'intéresse les professionnels qu'à la condition d'être très fine et savante.

Le propos du présent ouvrage est – plus modestement ou plus ambitieusement, comme on voudra – d'être utile aux uns et aux autres en rassemblant avec soin des informations précises (dates de composition, d'édition, de première audition, etc.) et en éclairant la curiosité de l'amateur par des commentaires plus personnels. Il a bien fallu opérer une sélection pour limiter le volume de l'ouvrage : opération subjective, impossible à justifier. Des compositeurs vénérables manquent sans doute et d'autres, en revanche, bénéficient d'une prédilection marquée ;

beaucoup de chefs-d'œuvre ont été omis et quelques œuvres sélectionnées ne sont peut-être pas des chefs-d'œuvre...

A quels signes reconnaît-on un chef-d'œuvre ? A votre enthousiasme ou au mien ? A notre surprise ou à notre émotion ? Selon des critères académiques de perfection ?... Le jugement de chacun a ses repères, exposés à différentes influences ; celle des modes, en particulier, très sensibles dans un art qui ne propose pas des objets finis, mais des objets à faire apparaître en les « interprétant ». Le compositeur ne laisse derrière lui que la notation plus ou moins ambiguë de l'Idée à interpréter, de la musique à susciter.

Reconnaître un chef-d'œuvre comme tel c'est exprimer un jugement personnel ; mais il est nourri de la culture contemporaine du groupe social. C'est un jugement fragile, provisoire, incomplet, qui ne porte pas sur l'essence de l'œuvre musicale, mais sur son apparence à travers l'interprétation. Et certaines œuvres sont si parfaites, si pures (le *Quintette en mi^b majeur** de Mozart, par exemple, ou une Messe de Palestrina) qu'elles résistent à toute tentative d'exégèse : il ne reste que l'extase.

*
* * *

Le titre de ce livre désigne des compositions de la tradition musicale occidentale devenues « classiques », parce que accessibles à la majorité des auditeurs et considérées comme des modèles.

Dans les premières années du XX^e siècle, les compositeurs furent confrontés aux problèmes posés par la dissolution des fonctions de base du système tonal. Après 1918, il n'y avait plus de système universel en musique. Chaque compositeur a dû chercher sa technique, son « langage », soit dans les courants établis avant la guerre par Debussy, Ravel, Schoenberg et Stravinsky, soit dans les multiples courants d'avant-garde, soit encore dans la contestation systématique et l'absolue singularité, forgeant à sa convenance un outil de création original. L'enseignement officiel ne pouvait plus correspondre à la réalité musicale contemporaine.

Après 1945, la diversité s'accroît encore ; le « grand public » est désorienté, l'enseignement retarde d'un demi-siècle. Chaque nouveau venu se hâte d'inventer sa langue, incomprise de la majorité ; même la notation est parfois réinventée.

La composition est devenue expérimentale.

Proposer une anthologie, faire le choix de ce qu'on peut considérer comme les chefs-d'œuvre musicaux de notre temps apparaît illusoire, dès lors que le contingent est devenu l'essentiel, que la manière de faire

l'emporte sur ce qu'on fait, que la multiplication vertigineuse des langages et des écritures rend toute comparaison impossible.

Notre univers musical comprend non seulement toute la musique des siècles passés (pour laquelle autrefois on manifestait peu de curiosité), mais encore la multitude inépuisable des musiques polyglottes contemporaines... sans oublier le fond sonore indigent que nous imposent continuellement les médias, la publicité, la sonorisation des lieux publics. Cette situation est sans précédent. Depuis des siècles, les musiques européennes avaient eu des racines communes et un langage commun : on pouvait juger selon les mêmes critères toutes les compositions d'une même époque. Après 1918, l'histoire bascule ; la culture occidentale en est fortement ébranlée ; en musique comme ailleurs les repères sont perdus. A de rares exceptions près, la notion même de génie et de chef-d'œuvre n'a plus le même sens.

Il m'a semblé que les derniers compositeurs de chefs-d'œuvre universels, immédiatement identifiables comme tels, étaient Bartók, Stravinsky et Berg. Dans des perspectives différentes, ils ont transformé l'héritage commun. Ils sont comparables. Après eux, le jugement est aboli par la multiplicité des esthétiques, techniques et manières nouvelles, que la culture contemporaine n'a pas le temps d'intégrer, et par leur coexistence avec les façons de penser et de faire antérieures.

Il est trop tôt pour opérer une sélection parmi les œuvres disparates de compositeurs innombrables, nos contemporains, qui cherchent éperdument une route singulière « sans pouvoir rendre compte, disait Schoenberg, des raisons pour lesquelles leur propre cacophonie serait permise et celle des autres défendue ».

R. C., février 2000

Lexique

ATONALITÉ. Indétermination de la tonalité, soit par l'insuffisance des éléments permettant d'affirmer les fonctions tonales, soit par le propos délibéré d'y échapper. On confond généralement le concept d'atonalité avec l'une de ses applications particulières : l'utilisation systématique des douze sons de la gamme chromatique* (v. dodécaphonique*). La gamme par tons, chère à Debussy (do.ré.mi.fa#.sol#.la#.do) est un autre cas d'atonalité : elle engendre l'accord de quinte augmentée, tonalement indéterminé. De façon générale, la tonalité est indéterminée dans tous les systèmes qui divisent l'octave en intervalles égaux.

BASSE CONTINUE (abréviation : b.c.). Succession des sons les plus graves de la polyphonie. Le principe, qui date de la fin du XVI^e siècle, répond au besoin de concilier une logique harmonique nouvelle avec la liberté des parties concertantes. On prend l'habitude de ne noter que ces dernières et la basse continue, les parties intermédiaires étant laissées à l'initiative de l'instrumentiste chargé de la « réalisation ». Après 1750, la basse continue tend à disparaître ; la musique religieuse et les récitatifs d'opéra font quelque temps exception.

BASSE OBSTINÉE. Basse formée d'un court motif mélodique, qui se répète continuellement, généralement sans modification. Elle est le principe des chaconnes et des passacailles, formes extrêmement voisines, où l'*ostinato* peut quitter la basse pour les parties intermédiaires, ou même la partie supérieure.

CANTUS FIRMUS. Thème servant de base et de principe unificateur à une composition polyphonique, généralement abrégé et en valeurs longues. Le principe, qui remonte au XII^e siècle, joue un rôle fondamental dans les messes et les motets des XV^e et XVI^e siècles.

CHROMATIQUE. Épithète qui s'applique, depuis le XIX^e siècle, à un intervalle, une gamme ou un système musical, lorsque des notes de même nom, placées sur un même degré, diffèrent par les altérations. La gamme chromatique est celle dont les sons successifs sont séparés par des demi-tons. Une composition, un fragment de composition, une manière d'écrire sont dits « chromatiques » si de nombreuses altérations systématiques (♯, ♭, ♮) y interviennent ; les successions d'intervalles altérés y sont appelées « chromatismes ».

Le système chromatique par excellence est le dodécaphonisme*.

CLUSTER. Mot anglais qui signifie « grappe », « amas ». En musique, il désigne littéralement une grappe de sons. Expérimentés d'abord sur le piano, dès 1919, par plusieurs compositeurs américains, dont Charles Ives (grappes de notes exécutées avec le plat de la main ou l'avant-bras), ils furent utilisés par les musiciens de jazz. Étendus à l'orchestre et aux chœurs, les clusters se conçoivent comme des nébuleuses de sons dont l'intonation est libre et mobile à l'intérieur d'un intervalle choisi.



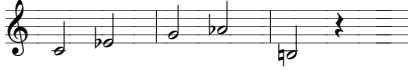
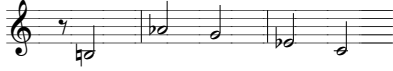
CONTREPOINT. Technique de composition consistant à superposer des lignes mélodiques. Dans l'écriture « contrapuntique », l'attention de l'auditeur est sollicitée par la progression simultanée de différentes voix *, et non par l'enchaînement des harmonies... ce que l'on suggère en opposant le caractère « horizontal » du contrepoint au caractère « vertical » de l'harmonie.

DODÉCAPHONIQUE. Se dit d'une technique de composition atonale élaborée par Schoenberg entre 1908 et 1923 et utilisée pour la première fois dans son opus 23 pour piano (1923). Cette technique est fondée sur le principe nouveau de la « série », conçu par Hauer, succession fondamentale des douze sons de la gamme chromatique, disposés par le compositeur dans un ordre qui déterminera le développement ultérieur.

IMITATION. Principe unificateur des compositions polyphoniques qui consiste à reproduire ou à imiter un motif mélodique aux différents étages de l'édifice sonore. Le canon est sa forme la plus rigoureuse. La fugue représente son plus haut degré d'élaboration. L'imitation peut être identique au modèle, adopter des valeurs de notes plus longues ou plus brèves (augmentation ou diminution), être placée sur un autre degré de la gamme, ou encore, l'ordre et le sens des intervalles peuvent être inversés.

Du point de vue de l'ordre et du sens des intervalles mélodiques, l'imitation peut prendre quatre formes :

- le *mouvement direct*, semblable au modèle (*rectus*);
- le *mouvement contraire* (renversement), où les intervalles ascendants dans le modèle deviennent descendants et inversement : l'imitation est le reflet du modèle dans un miroir vertical tenu parallèlement à la portée (*inversus*);
- le *mouvement rétrograde*, où le modèle est lu de droite à gauche, en commençant par la dernière note : l'imitation est le reflet du modèle dans un miroir vertical tenu perpendiculairement à la portée;
- le *rétrograde du mouvement contraire*.

SUJET	IMITATION
	<p style="text-align: center;">Mouvement contraire</p> 
	<p style="text-align: center;">Mouvement rétrograde</p> 

La notation traditionnelle abrégée du canon ne donne que le sujet (modèle), avec des indications plus ou moins sibyllines qui doivent permettre de déduire la forme de l'imitation et la façon dont la seconde voix doit entrer (quand et sur quel degré). Souvent, à défaut d'une indication explicite dans le titre, une seconde clé renseigne le lec-

teur. Si elle est placée au début de la portée, après la première clé, mais à l'envers, elle invite à retourner la feuille (recto verso et le haut en bas) pour lire le modèle par transparence : on obtient le *mouvement contraire*. Si la seconde clé est placée à la fin, droite mais inversée, elle invite à lire le modèle par transparence, sans inverser haut et bas, c'est-à-dire en commençant par la fin : on obtient le *mouvement rétrograde*. S'il n'y a pas de seconde clé, l'imitation est réputée *directe* (parallèle au modèle). L'augmentation et la diminution sont normalement indiquées dans le titre. Un signe conventionnel précise l'endroit où doit entrer la seconde voix.

Si ces indications sont claires et complètes, la réalisation (la solution) du canon ne pose pas de problème. Si une ou plusieurs indications manquent, le canon est dit « énigmatique », et la solution est parfois assez difficile à trouver. Trois canons de l'*Offrande musicale** (n^{os} 12, 13 et 14) sont énigmatiques.

MASQUE. Spectacle musical très en vogue à la cour des Tudors depuis le début du règne d'Henri VIII. Des chars magnifiquement décorés y figurèrent d'abord des scènes allégoriques sans grand intérêt dramatique, jusqu'à ce que la collaboration, au début du XVII^e siècle, des meilleurs musiciens, poètes et décorateurs en fit un genre lyrique de qualité, à l'origine de l'opéra anglais. Les chars disparaissent et sont remplacés par une estrade à étages avec des lieux scéniques, ou *mansions*, préparés pour les différentes scènes.

MODULATION. Dans l'acception courante, qui date de la fin du XVI^e siècle, c'est le passage d'un ton dans un autre dans une même composition. Selon l'harmonie classique, il faut, pour « moduler », faire entendre une note de la nouvelle tonalité qui soit étrangère à l'ancienne. Si les deux tonalités ne diffèrent que par une seule note (« tons voisins »), la modulation ne pose pas de problème. Plus les tonalités diffèrent (« tons éloignés »), plus il faut, théoriquement, de temps et de précautions pour passer de l'une à l'autre.

OSTINATO. Voir BASSE OBSTINÉE.

OUVERTURE FRANÇAISE. Lully composa pour ses opéras des grandes ouvertures dont la forme particulière allait connaître, sous le nom d'« ouverture à la française », un immense succès. Une première partie, lente et majestueuse, s'enchaîne à un allegro de style fugué, suivi, pour conclure, de la reprise abrégée de la première partie. Purcell, Rameau, Bach, Haendel en ont retenu le modèle. Parallèlement, une autre forme d'ouverture se développe en Italie, généralement qualifiée de *sinfonia*. Elle adopte la disposition inverse : vif (souvent fugué), lent, vif. L'une et l'autre forme ont donné naissance à la sonate et à la symphonie.

POLYPHONIE. Dans le sens le plus large, la polyphonie est l'émission simultanée de séries de sons de hauteurs différentes. Mais, dans le vocabulaire courant, ce terme, qui date de la seconde moitié du XIX^e siècle, ne s'applique qu'à la superposition de plusieurs voix* traitées selon les règles du contrepoint, et plus particulièrement à la musique vocale du XII^e au XVI^e siècle. La polyphonie a pu exister dès l'Antiquité, de façon semi-consciente ou improvisée ; on en observe des formes primitives en Afrique, en Océanie et dans la musique traditionnelle de certaines régions d'Europe méridionale, ce qui suggère l'hypothèse que c'était depuis très longtemps une pratique populaire spontanée. Mais aucun document d'interprétation certaine ne permet de situer avant la fin du IX^e siècle le début hésitant d'un art polyphonique « savant », spécialité de la culture occidentale.

POLYTONALITÉ. Emploi simultané de mélodies ou d'harmonies appartenant à des tonalités différentes. Le procédé est de pratique courante depuis le début du XX^e siècle, pour produire un effet d'ironie, ou, au contraire, pour accentuer le caractère dramatique par une impression de déchirement, ou encore, dans une écriture complexe, pour souligner la multiplicité de l'intérêt musical et accentuer la « coloration » des timbres.

RÉALISATION. Voir BASSE CONTINUE.

RELATIF. Deux tons, l'un majeur, l'autre mineur, sont dits relatifs lorsqu'ils ont la même armure (les mêmes altérations à la clé). On devine à l'audition que leur parenté est proche. Deux tons relatifs sont toujours à intervalle de tierce mineure : la mineur et ut majeur, ré mineur et fa majeur, si mineur et ré majeur...

SCORDATURA. Modification de l'accord habituel des instruments à cordes.

SONATE (FORME). La forme sonate est ce que Riemann appelait une « forme abstraite », c'est-à-dire un principe structurel, par opposition à la « forme concrète », configuration globale de l'œuvre achevée. Le principe de la forme sonate domine la pensée musicale occidentale de Haydn à Schoenberg. Il est caractéristique du premier mouvement de sonate, de symphonie, de quatuor, etc., à partir de 1760 environ. Toutefois, les exemples ne manquent pas de deuxièmes, troisièmes et quatrièmes mouvements en forme sonate, ou, au contraire, de premiers mouvements qui ne le sont pas. Ses caractères structurels ont plus ou moins marqué toutes les autres formes pendant cent cinquante ans. La forme sonate est essentiellement une structure ternaire, se composant d'une *exposition* (thème A à la tonique, thème B à la dominante ou au ton relatif majeur pour un morceau en mineur) avec reprise, d'une élaboration thématique modulante appelée *développement* et d'une *réexposition* (thèmes A et B à la tonique), suivie éventuellement d'une *coda*. Les trois plus illustres « classiques », Haydn, Mozart et Beethoven, premiers grands représentants de la forme sonate, n'en donnent pas deux illustrations identiques. Ils ne pouvaient se soumettre à des règles dont la plupart ont été déduites *a posteriori* de leurs œuvres. Czerny, le premier sans doute, donna la définition de la forme sonate.

SONS HARMONIQUES. Si l'on attaque une corde avec un archet, un plectre ou un doigt, en l'effleurant de l'autre main au point qui en est exactement la moitié, le tiers, le quart ou le cinquième, la corde vibre en se divisant en 2, 3, 4, 5 parties, produisant des sons aigus très doux que l'on qualifie d'« harmoniques » parce qu'ils correspondent aux harmoniques 2, 3, 4, 5 du son fondamental.

SPRECHGESANG (« chant parlé »). Mode d'expression vocal utilisé par Schoenberg à partir des *Gurrelieder**, dans lequel on doit suivre exactement le rythme noté et suggérer les intervalles mélodiques, sans tenir les notes justes.

TEMPÉRAMENT. Manière de diviser régulièrement l'octave en un nombre limité d'intervalles invariables. L'accord des instruments à sons fixes exige un tempérament. La solution généralement adoptée dans la musique occidentale divise l'octave en douze demi-tons semblables. Elle permet de confondre do# et ré^b, ré# et mi^b. ...si# et do, et de moduler dans tous les tons. De tout temps les théoriciens ont proposé des solutions plus ou moins heureuses au problème du tempérament. Il n'est pas du tout prouvé que J. S. Bach ait préconisé le tempérament égal. En intitulant *Clavier bien tempéré** son premier recueil de préludes et fugues, il nous indique seulement que ce recueil constitue le test d'un bon tempérament.

TENOR. Dans la polyphonie primitive, c'est la voix principale, en valeurs longues, sur laquelle s'improvise ou se compose le déchant. Le *tenor* est ainsi nommé « *quia discantus tenet* ». Du XIII^e au XV^e siècle, c'est le fragment mélodique en valeurs longues qui sert de base à l'édifice polyphonique. Le *tenor* a donné son nom à la voix masculine de tessiture comparable.

TRANSPOSITEURS (INSTRUMENTS). Certains instruments à vent sont dits « transpositeurs » lorsque leur fondamentale n'est pas ut, ce qui se produit nécessairement quand plusieurs instruments de la même famille ont des longueurs (donc des fondamentales) différentes. Pour éviter aux instrumentistes de changer de doigtés en changeant d'instrument, il est convenu de noter les parties de ces instruments de telle sorte qu'ils obtiennent les sons voulus en jouant ce qui est écrit, comme s'ils avaient toujours en main un instrument en ut. Ainsi, pour obtenir un la d'une clarinette en la, on notera un ut ; pour obtenir un ut, on notera un mi^b. Cet instrument transpositeur sonne une tierce mineure en dessous de la notation.

TRIO. Appellation abusive de l'épisode central dans les menuets et scherzos des compositions instrumentales, héritage de la suite du XVII^e siècle, où un second menuet, alternant avec le premier avant la gigue finale, était habituellement écrit à 3 voix. Par analogie, on appelle parfois *trio* l'épisode central B de pièces instrumentales de forme A B A, comme les *Moments musicaux** de Schubert, où il se distingue par un caractère plus calme, plus serein, plus mélodique.

VOIX. On a l'habitude de désigner les différentes parties simultanées d'une composition polyphonique, fût-elle instrumentale (une fugue, par exemple), par le mot « voix » et d'appliquer à ces différentes parties les classifications et dénominations propres aux voix chantées : le soprano, l'alto, le ténor, la basse, dans une fugue « à 4 voix ».

Abréviations

- AUT. :** Auteur du texte et ses sources, pour les œuvres vocales.
- ARR^t :** Éventuels arrangements et transcriptions.
- COMP. :** Date et lieu de composition ; actuel détenteur du manuscrit autographe, s'il est connu.
- ÉDIT. :** Date, lieu et éditeur de la première édition ou des éditions ultérieures.
- DÉD. :** Dédicace ou circonstance de la composition.
- 1^{re} AUD. :** Date et lieu de la première audition.
- INT. :** Interprètes de la première audition.
- FORM. :** Formation avec les abréviations suivantes :
SATB : parties de soprano, alto, ténor, basse
MS : mezzo soprano – HC : haute-contre – Bar : baryton
3 (pic). 3 (c.i.). 3 (c.b.). 3 (cb.)/. 4. 3. 3.0. /... =
3 flûtes, dont une petite flûte (piccolo)
3 hautbois, dont un cor anglais (corno inglese)
3 clarinettes, dont une clarinette-basse
3 bassons dont un contrebasson
4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, pas de tuba
(c'est l'ordre usuel, de haut en bas, sur la partition).

* Œuvre figurant dans le présent ouvrage ; mot figurant dans le lexique au début de ce volume.

autogr. : autographe.

Bibl. nat. : Bibliothèque nationale.

b.c. : basse continue.

s.d. : sans date.

v. : voix (partie vocale ou instrumentale d'une composition polyphonique).

BWV : Bach Werke Verzeichnis (catalogue thématique des œuvres de Bach établi par W. Schmieder, Leipzig, 1950).

D. : Deutsch (auteur du catalogue thématique des œuvres de Schubert, Londres, 1951).

Hob. : Hoboken (A. van Hoboken, auteur du catalogue thématique des œuvres de Haynd, Mayence, 1957-1978).

- K. : Koechel (L. von Koechel, auteur du catalogue thématique des œuvres de Mozart, Leipzig, 1862).
- RV : Ryom Verzeichnis (catalogue thématique des œuvres de Vivaldi, établi par Peter Ryom, Copenhague, 1988).
- Wq : A. Wotquenne (auteur du catalogue thématique des œuvres de C. P. E. Bach, Leipzig, 1905).
- SWV : Schütz Werke Verzeichnis (catalogue des œuvres de Schütz établi par Bittinger, Kassel, 1960).

ISAAC ALBÉNIZ

1860-1909

Iberia, douze « impressions » pour piano.

ARR^c Orchestration par Fernández Arbós (1863-1939) de *Evocación, El Puerto, El Corpus en Sevilla, Triana, El Albaicín*.

COMP. 1905-1908, Nice, Paris.

ÉDIT. 1906-1909, Paris, Édition Mutuelle.

1^{re} AUD. 9 mai 1906, Paris, salle Pleyel (premier cahier).

11 septembre 1907, Saint-Jean-de-Luz (deuxième cahier).

2 janvier 1908, Paris, chez la princesse de Polignac (trois premiers cahiers).

9 février 1909, Paris, Salon d'automne (quatrième cahier).

INT. Blanche Selva.

PREMIER CAHIER

1. *Evocación*. « Fandanguillo » basque au préambule rêveur et mystérieux. Premier thème brillant en la^b mineur ; second thème lyrique en ut^b majeur, aux ornements inspirés du *cante jondo*. Coda poétique et lumineuse.

2. *El Puerto* (« Le Port »). Bref « polo » (chanson dansée andalouse) qui nous transporte dans la baie de Cadix ; très contrasté, avec de soudaines brusqueries typiques. Le premier thème est très joyeux, le second « sombre et sonore ». Modulations audacieuses (de ré^b à fa[#] et si, par exemple), polytonalité* fugitive.

3. *El Corpus en Sevilla* (« La Fête-Dieu à Séville »). Pièce brillante, particulièrement développée, qui évoque l'éclatante procession de la Fête-Dieu, avec la musique de marche, l'hymne *Pange lingua* et les très caractéristiques *saetas* (*saeta* = flèche), couplets lyriques, parfois exaltés, improvisés sur le passage de la procession, que l'on se renvoie comme

des « flèches », de fenêtre en fenêtre. Cette fastueuse orgie sonore est d'une extraordinaire difficulté pianistique. Donner tant de choses à voir et à entendre (improvisation de guitare, approche de la procession, explosions d'enthousiasme et de piété, saetas) avec dix doigts sur un clavier de piano tenait de la gageure. La procession s'éloigne ; douce coda.

DEUXIÈME CAHIER

1. *Rondeña*. Danse gitane de la ville de Ronda, berceau de la tauromachie (à l'ouest de Málaga), alternant les mesures à 6/8 et 3/4. Le premier thème en ré majeur est très dansant, le second, lyrique et sensuel en la, apparenté à la *malagueña*, forme un savoureux contraste avec le rythme nerveux. Délicieuse coda.

2. *Almería*. Danse « nonchalante et molle, mais bien rythmée » inspirée de la *taranta* de la douce région d'Almería. Troublantes équivoques tonales sur une pédale de tonique.

3. *Triana*. Évocation du quartier populaire pittoresque de Séville, sur la rive droite du Guadalquivir, bien connu des amateurs de *cante jondo*. Le rythme de cette pièce est celui d'un *paso doble* doublé d'une *marcha torera*. Les deux thèmes sont variés de façon éblouissante, à grand renfort de secondes agressives.

TROISIÈME CAHIER

1. *El Albaicín*. Pièce mystérieuse et superbe. La nuit, dans ce vieux quartier de Grenade, sur la colline d'Albaicín faisant face à l'Alhambra. La guitare flamenca, sous tous ses aspects, est évoquée avec un art consommé ; le chant aussi, dans une *copla* enfiévrée. Cela débute par une *burlería* mélancolique exprimant l'attente de la *copla*. Cette pièce, aux modulations étonnantes, est la plus fidèle au style et à l'esprit du *cante jondo*, du « chant profond » andalou, et c'est un des sommets de l'œuvre d'Albéniz, avec « El Corpus en Sevilla » et « Jerez ». « C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, écrivait Debussy, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts » (*Revue de la S. M. I.* du 1^{er} décembre 1913).

2. *El Polo*. Chanson dansée à 3/8, dans un climat intime et mélancolique, parfois douloureux. Messiaen trouve cette pièce « géniale et fataliste ».

3. *Lavapiés*. C'est la seule pièce, avec l'*Evocación* initiale, à ne pas être inspirée par l'Andalousie. Elle évoque un quartier populaire de Madrid. C'est une danse gaie, au rythme bien marqué, avec de violents contrastes, des dissonances, de brusques accents. C'est une des pièces les plus difficiles d'exécution.

QUATRIÈME CAHIER

1. *Málaga*. Sur un rythme de *malagueña*, le motif principal sera varié dans les tonalités les plus imprévisibles. *Copla* très lyrique avec des notes répétées caractéristiques.

2. *Jerez*. Pièce très lyrique, au développement riche et subtil, à la poésie recueillie, onirique, surnaturelle, dans le caractère des *soleares*. C'est une des trois plus belles pièces des quatre cahiers.

3. *Eritana*. Danse populaire joyeuse, inspirée par une auberge aux portes de Séville. Le rythme de *sevillana* est accentué par d'agressives dissonances (superpositions de secondes). « C'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais » (Debussy, article cité).

Adieu d'Albéniz à l'Espagne, sa patrie, où sa musique avait reçu un accueil décevant, cet éclatant chef-d'œuvre est imprégné d'un folklore imaginaire plus vrai que nature : imitation de la guitare flamenca, mode « andalou » avec ses secondes augmentées caractéristiques, *gruppetti* et *acciacature* (comme chez Domenico Scarlatti, qu'Albéniz inscrivait souvent à son répertoire de pianiste), et surtout l'esprit du *cante jondo*. L'invention mélodique, rythmique, harmonique, est d'une richesse fantastique. Émerveillé par la somptuosité de son gaspillage sonore, Debussy disait qu'Albéniz jetait la musique par les fenêtres ! Pour Messiaen, *Iberia* « est la merveille du piano, le chef-d'œuvre de la musique espagnole, qui prend sa place – peut-être la plus haute ! – parmi les étoiles de première grandeur de l'instrument-roi ».

TOMASO ALBINONI

1671-1751

Concertos opus 9

(Concerti a 5, con violini, oboè, violetta, violoncello e basso continuo)

ARR^t Le célèbre *Adagio d'Albinoni* est une composition du musicologue Remo Giazotto, sur une basse chiffrée authentique.

COMP. ?

ÉDIT. 1722, Amsterdam, Le Cène.

DÉD. A l'électeur Maximilien Emanuel, duc de Bavière.

FORM. 1 ou 2 hautbois solos, ou 1 violon solo ; cordes et b.c.

1. si^b majeur, pour violon.
2. ré mineur, pour hautbois.

3. fa majeur, pour 2 hautbois.
4. la majeur, pour violon.
5. ut majeur, pour hautbois.
6. sol majeur, pour 2 hautbois.
7. ré majeur, pour violon.
8. sol mineur, pour hautbois.
9. ut majeur, pour 2 hautbois.
10. fa majeur, pour violon.
11. si^b majeur, pour hautbois.
12. ré majeur, pour 2 hautbois.

Sans avoir le génie audacieux et imprévisible de Vivaldi, Albinoni en a souvent la grâce et l'indépendance, la qualité d'invention mélodique, l'aisance contrapuntique. Sa liberté d'invention, Albinoni la revendique fièrement dans ses titres et ses dédicaces, en se proclamant « amateur » : *dilettante veneto*. Dans ce neuvième recueil publié, son style est à son apogée. Comme dans l'opus 7, on trouve ici 4 concertos pour violon, 4 concertos pour 1 hautbois et 4 pour 2 hautbois. Tous comportent une partie de *violino I° principale* ; mais les n^{os} 1, 4, 7 et 10 sont les seuls où le violon principal a une véritable fonction de soliste, au point que le compositeur a estimé nécessaire d'ajouter dans ces quatre concertos une partie de *violino I° da concerto* chargé de prendre dans l'orchestre à cordes la place de premier violon.

Les concertos pour hautbois de ce recueil sont peut-être les plus intéressants qui aient été composés pour cet instrument. Et le deuxième, en ré mineur, est le sommet de l'œuvre d'Albinoni ; son sublime *adagio*, l'une des plus belles pages du répertoire instrumental de l'époque, serait digne de Bach.

Un autre chef-d'œuvre de ce recueil est le très vivaldien n^o 7 en ré majeur pour violon, dont le splendide mouvement lent porte l'indication « *andante senza cembalo e il violone pizzicato* » (« l'andante sans clavecin et la contrebasse pizzicato »), indication intéressante sur le rôle et la technique de la contrebasse.

TRAETTA (TOMMASO)	718
Ifigenia in Tauride	718
VERDI (GIUSEPPE)	718
Messa da Requiem	718
Rigoletto	721
Le Trouvère	724
La Traviata	726
Un bal masqué	729
Don Carlos	733
Aïda	735
Otello	739
Falstaff	742
VICTORIA (TOMÁS LUIS DE)	747
Officium Hebdomadae Sanctae	747
Officium defunctorum [...]	748
VIVALDI (ANTONIO)	749
Gloria	749
Dixit Dominus	750
Les opéras	751
Tito Manlio	752
Orlando	753
L'Olimpiade	755
Catone in Utica	756
Serenata a 3	757
Concertos	757
WAGNER (RICHARD)	763
Tannhäuser	763
Lohengrin	766
Tristan et Isolde	768
Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg	773
Der Ring des Nibelungen	780
L'Or du Rhin	783
La Walkyrie	785
Siegfried	787
Crépuscule des Dieux	789
Parsifal	791
WEBER (KARL MARIA VON)	797
Der Freischütz	797
WEBERN (ANTON VON)	800
Cantate n° 2	800
Variations pour orchestre	801

RÉALISATION : PAO ÉDITIONS DU SEUIL
IMPRESSION : NORMANDIE-ROTO IMPRESSIONS S.A. À LONRAI
DÉPÔT LÉGAL : MARS 2000. N° 39863 (00-495)