

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1988)

Heft: 17

Buchbesprechung: Livres = Bücher

Autor: Fiebig, Paul / Albèra, Philippe / Clavien, Alain

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

des traditionellen Instrumentalklangs in Laute, in Blubbern, Zischen, Kreischen, Brummen etwas eintönig wurde — allemale machte «Pro musica nova» deutlich, dass auch anderswo Leute auf dem jeweils neuesten Stand sind, und dass zu irgendwelchem germanozentrischen oder westeuropäischen Hochmut weniger denn je Grund besteht.

Hanns-Werner Heister

Livres Bücher

Subkutan unentschiedenes Sendgültiges Behaupten

Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit.*

Laaber-Verlag, Reihe «Grosse Komponisten und ihre Zeit», Laaber 1987

«Die Vorurteile sind sozureden die Kunsttriebe der Menschen; sie tun dadurch vieles, das ihnen zu schwer werden würde, bis zum Entschluss durchzudenken, ohne alle Mühe.»
Georg Christoph Lichtenberg

Das VORWORT schon, eines *sonder-?* nein: eines *mitgleichen*. Es beginnt mit einer Feststellung: dass eine, Spittas *Bach* oder Aberts *Mozart* vergleichbare, «grosse» Beethoven-Biographie niemals geschrieben worden wäre; erläutert in Klammern (wo die Rede auf den Verzicht des «so verdienstlichen» Thayer'schen *Beethoven* kommt), was unter einer «klassischen» Biographie zu verstehen wäre: der Entwurf eines die Schilderung der Einzelheiten durchdringenden Gesamtbildes aus Erzählung der Lebensgeschichte, Interpretation der Werke und Darstellung des musikhistorischen Kontextes; und landet ehestens bei einer jener Stilfiguren, die keine der zahlreichen Dahlhaus-Aufsatz- oder -Buch-Gelegenheiten auslässt, dem subkutan unentschiedenen endgültigen Behaupten: die Zeit der Monumental-Biographien nämlich, sie war mit dem Ersten Weltkrieg zu Ende, so dass das um 1900 versäumte Beethoven-Buch — ja, was? eben versäumt ist, aus und vorbei? Nein, so einfach nicht: *wahrscheinlich* werde es auch künftig nicht entstehen. Das Kategorische («zu Ende») und das Vorsichtige («wahrscheinlich nicht mehr»): eines Sinnes, um dem einen, der da vielleicht kommen wird (namens Dahlhaus? Dann wäre seine Ankunft zu verkünden?), die post-festum-Quadratur des Kreises nicht zu verderben? Andernfalls, beklagenswerterweise, bliebe es dabei: die Darstellungen geringeren äusseren und inneren Formats entbehren ihres Zentrums; für sich bestehen, leider, das vermöchten sie nicht, weil inneres und äusseres Format eben doch nicht so unabhängig voneinander wären, wie Apologeten des Essays meinten. Apologeten-Namen? Keine. Der als erster verschwiegene, er ist, andern Dahlhaus-Orts, endgültig beiseitegedrängt worden (Adorno¹ heisst er). Lamento denn, und kein Ende: Schiere Utopie, dass einer den in Jahrzehnten gehäuften «Beiträgen» die ersehnte Zu-

sammenfassung zuteil werden liesse, dass einer deren innere Einheit kenntlich machte. . .

Der Rest des VORWORTS, zur Stretta komprimiert: Nicht verleugnet sei *, um ** freilich könne es sich nicht handeln, halbwegs gerechtfertigt immerhin sei ***, wohingegen **** als Versuch gemeint sei, es fernerhin keine Übertreibung sei, wenn man ***** behauptet, um von ***** sodann klarzustellen, dass es nicht als ***** gemeint sei. Der Ehrgeiz, schliesslich und endlich, ein «Beethoven-Bild» zu entwerfen, liegt dem Autor fern, weil er nicht glaubt (weiss er es nicht?), dass. . . : selten, die Symptome des Pesockij²-Syndroms so auf Anhieb vollzählig versammelt zu sehen.

Folgt: eine CHRONIK = eine Auflistung der Beethoven- und Nicht-Beethoven-Daten von 1770 bis 1827, welch letztere, immer wieder, mit Beethoven in einen Zusammenhang gebracht werden. Der auf 16½ Seiten angestrebte Detail-Reichtum (Motto: es liesse «sich nicht einmal sagen, welche Arten von Tatsachen in einer Lebensgeschichte überhaupt zu erzählen wären») hält es mit der Pedanterie (die Klavier-Violin-Sonaten a-moll und F-Dur seien 1801 zusammen als opus 23, erst 1802 als opus 23 und 24 gedruckt worden), sorgt für Überraschung (der Titel *Sonata appassionata* für op. 57 finde sich erstmals in einer Ausgabe für Klavier zu vier Händen aus dem Jahre 1838), verteilt Zensuren (Reichardts Charakterisierung der von ihm inthronisierten «klassischen Trias» Haydn, Mozart, Beethoven als Gartenhaus, Palast, ragender Turm bediene sich seltener Metaphorik), bietet Stil-Ungeschick (wie wäre es anzufangen, Sonaten von einem Begriff [dem des Spätwerks] auszuschliessen?), stellt Schattenboxer-Unverdrossenheit zur Schau (dieses sei gerechtfertigt, jenes vollends verfehlt) — — — Moment: hat er (Dahlhaus) da nicht eben die Katze aus dem Sack gelassen? Welche Meinung nämlich hat einer von den Begriffen, der es ungerechtfertigt nennt, dies oder jenes von einem solchen auszuschliessen? Sie wären ihm das Höchste? Und was gewönne er mit ihnen? Bausteine zur Rekonstruktion des Zentrums?

ASPEKTE, das ist der Titel des 250 Seiten umfassenden Hauptteils, der, Pesockij² sei Dank, mit 45 Seiten *Werk und Biographie* anhebt: zuallererst die «biographische Methode» zu diskutieren. Schliesslich *sagt* Dahlhaus, was er tut und (vor allem) was nicht und wie (vor allem) letzteres einzuschätzen wäre. Wobei er sich einer Sprache befleissigt, die für den Streit zuhause taugen möchte (dass dies oder jenes *niemand* leugne, schreibt er, wenn er meint: *er* nicht); auch, insofern sie, was ihren Umgang mit («nichts Geringerem als») dem Hierarchien-Wesen angeht, sich von niemandem übertreffen lässt (Themen-Ausprägungen müssen um ihr Erstgeburts-Recht bangen, Teile dürfen zum Ganzen, Details zur Einheit

hochstreben); mit welcher Rangleiter-Erfahrung die Dahlhaus'sche Sprache keineswegs prunkt, wie ihre Vorliebe für das von gleich zu gleich Gegeneinanderstellen ausweist («so konsequent also der Formprozess erscheint, so unkonventionell ist er») — überraschenderweise? Als wären Konsequenz und Konvention zusammenzudenken?). Die Informationen, sie treten auf als umstellt, abgetrotzt, im Recht.

Wie es anders sein könnte, zum Beispiel? Seite 210: «Der erste Satz der d-moll-Sonate op. 31,2 — eine Herausforderung für Analytiker — ist so häufig kommentiert worden, dass eine erneute Erörterung kaum entschuldbar erscheint, und sich nur dadurch rechtfertigen lässt, dass sie in einem übergreifenden Zusammenhang, im Hinblick auf andere Werke, eine Funktion erfüllt, in der sie nicht ersetzbar ist.» Wenn auf die Insignien der Buchhaltung (31,2), der Konkurrenz (Herausforderung), der Statistik (so häufig, dass), der Moral (entschuldbar, rechtfertigen), der Hierarchie (übergreifender Zusammenhang etc.) verzichtet wäre, könnte zu lesen sein: Einblicksreiches ist über die d-moll-Sonate op. 31 Nr. 2 geschrieben worden, und zwar. . . Oder: Viele haben sie kommentiert, keiner hat Wert gelegt auf. . .

Zu entdecken, des weiteren, wäre manche Binsen-Differenzierung. Seite 287: «Die Tendenz zur Monothematik, die sich in den «Kurfürstensonaten» zeigt, ist insofern bedeutsam, als sie den Schluss zulässt, dass das Prinzip der «kontrastierenden Ableitung» nicht durch Vermittlung eines primären Gegensatzes, sondern durch Differenzierung einer ursprünglichen Einheitlichkeit entstanden ist.» Versteht sich. Will sagen: Liesse sie einen anderen Schluss zu, wäre der Terminus «kontrastierende Ableitung» unzutreffend. Falls es sich nicht, überhaupt, um ein anderes «Prinzip» handelte.

Endlich, den «Inhalt» nicht ausser acht zu lassen: es lohnt sich, den Dahlhaus'schen Analysen gegenüber misstrauisch zu sein. Seite 42: «Die Sieges-Symphonie, die den Schluss der «Egmont»-Ouvertüre bildet und (...) die 61 Takte umfasst, wechselt vom Allegro zum Allegro con brio, vom 3/4 zum 4/4-Takt und von Moll nach Dur und steht mit dem Allegro in keinem — sei es offenen oder latenten — thematisch-motivischen Zusammenhang.» Abgesehen davon, dass die «Sieges-Symphonie» nicht zu neuem Tempo, Takt und Tongeschlecht wechselt, vielmehr mit alldem bereits anhebt, *gibt* es einen thematisch-motivischen Zusammenhang, einen offensichtlichen dazu: das Allegro wie das Allegro-con-brio-Thema werden von einem «Abstoss»-Motiv auf den Weg gebracht — die Tonfolge des zweiten (in Dur) ist die Umkehrung der des ersten (in moll). Subkutanes darüber hinaus (harmonisches Im-Kreis-Gehen zum Beispiel) macht die Beschreibung möglich: das Allegro con brio setzt sich vom Allegro ab, ohne sich von ihm

restlos zu trennen.

Mag sein, dass ein anderer Leser des Dahlhaus'schen *Beethoven* unbeirrt Nutzen und Spass daraus zieht: ich vermag es nicht. Mag sein, dass jemand mir nun einreden will, wir hätten nichts Besseres: untröstlich zumute wäre mir dann schon. Mag sein, dass die Nachlass-Veröffentlichung des Adorno'schen Beethoven-Fragments (Untertitel: «Philosophie der Musik») noch Zeit braucht: ich warte.

Paul Fiebig

¹ Interessant in diesem Zusammenhang insbesondere S. 239: Dahlhaus bescheinigt einer «Interpretation», ohne dazuzusagen, dass er sie bei Adorno (ungenau) gelesen hat, sie gehe «ins Leere». — Adorno fehlt überdies in der Bibliographie, welches Schicksal er zum Beispiel mit den Massins teilt (den Autoren der Beethoven-«Material-Biographie»). Paul Bekker etwa hat es da besser, er darf sich einer gewissen Freundlichkeit erfreuen: sein Beethoven-Buch ist erwähnenswert der «nuancenreichen Sprache» wegen

² Pesockij, Egor Semjonitsch, Gartenbauer in der Tschechow-Erzählung «Der schwarze Mönch», der sich, schreibend, zum die Angriffs- wie die Verteidigungs-Taktik beherrschenden Schattenboxer ausgebildet hat.

³ Wo die Möglichkeit befürchtet werden muss, von einem Begriff (als handle es sich um ein Sakrament) ausgeschlossen zu werden, darf die Gefahr nicht verschwiegen werden, der Dialektik (als handle es sich um eine Todsünde) zu verfallen — vgl. S. 42.

Passionnant dialogue père-fils

W.A. Mozart: Correspondance, II (1777–1778), traduction par Geneviève Geffray.
Paris, Flammarion, 1987, 511 pages.

Les lettres de Mozart n'étaient plus accessibles au lecteur français, la vieille édition d'Henry de Curzon, partielle et ne comportant pas les lettres de Léopold, étant épuisée depuis fort longtemps. Les éditions Flammarion, grâce au patient travail de la traductrice Geneviève Geffray, lui substituent aujourd'hui les quatre volumes de l'édition scientifique et exhaustive réalisée par Wilhelm Bauer, Otto Erich Deutsch et Joseph Heinz Eibl, et publiée en Allemagne en 1962. Seuls les deux premiers volumes sont parus à ce jour.

Le premier volume de la *Correspondance* de Mozart (il faudrait dire *des* Mozart) comportait pour l'essentiel les lettres de Léopold, lettres riches de remarques sur l'histoire, sur le pouvoir des princes rencontrés, sur les différentes villes traversées, sur l'évolution du talent de son fils, et sur les intrigues à déjouer. Le second volume, qui vient de paraître, court d'avril 1777 à juillet 1778 et correspond au premier voyage que Mozart entreprend sans son père (qui est remplacé par sa mère, dont la mort à Paris est l'objet des dernières lettres du volume). Aussi avons-nous là un dialogue tendu, fourni, passionnant, entre le père et le fils. Tandis que celui-ci découvre les charmes de la liberté, avec une certaine insouciance, celui-là tente encore de le piloter à distance, visant à ce que Wolfgang gagne de l'argent et/ou trouve un poste bien rémunéré, afin de lui assurer une vieillesse tranquille, et si possible hors de Salzbourg. Léopold, qui a généralement mauvaise presse, apparaît comme un homme intelligent, perspicace et sensible: il est extraordinaire-

ment organisé et méticuleux (il «fait» les valises de son fils à distance, lui trace les meilleurs parcours, lui indique les bonnes auberges, dresse des listes impressionnantes de personnalités à contacter et la manière de les aborder), et ne manque jamais une occasion de «faire la leçon», jouant de sa tendresse et de son autorité de père, conseiller, réprimant, discutant, prévoyant... Son ambition: s'élever socialement à travers la réussite de son fils. Toutefois, Wolfgang n'a aucun don pour l'hypocrisie sociale et veut être reconnu pour ce qu'il est; il a conscience de son génie, et est encore plus orgueilleux que son père («j'aime aussi peu ramper que toi», lui écrit Léopold). Le motif de la subjectivité libre s'opposant à une convention sociale rigide naît ici. Mozart va reproduire ce conflit dans ses opéras, mais en cherchant à lui trouver une issue, une résolution sublimée à travers les figures de la clémence ou de la sagesse, de même que dans ses concertos pour piano, il fait harmonieusement dialoguer le soliste avec l'ensemble. Cet imaginaire utopique, ancré dans l'esprit du temps (celui des révolutionnaires de 89 et de certains francs-maçons) va produire dans la vie de Mozart un effet tragique que la *Correspondance* éclaire. L'affrontement de Mozart avec son père, qui se présente dans le deuxième volume comme une formidable construction dramatique, n'y est que la répétition de sa relation aux forces sociales dominantes. C'est une sorte d'impossible union. Léopold, dans sa solitude, ressasse le thème de la mélancolie: «Ce qui m'attriste parfois, c'est de ne plus t'entendre jouer de piano ou de violon; chaque fois que je rentre à la maison, je suis pris d'une légère *Melankoly*...» (p. 51); «La joie de t'entendre jouer et d'écouter tes compositions est envolée, tout est mort autour de moi!» (p. 265). Déchirure et connivence: Léopold exerce une constante pression sur son fils, qu'il connaît (et qu'il aime) mieux que personne. Pénétrant, il lui reproche d'avoir «un tout petit peu trop d'arrogance et d'amour-propre» et d'être «trop vite *familier*»: «tu ouvres trop vite ton cœur à n'importe qui. Bref!... tu es trop ouvert à force de vouloir te montrer simple et naturel» (p. 262). Ce qu'il ne veut pas voir, c'est le lien profond, chez son fils, entre l'attitude sociale et l'expression artistique. La franchise de Mozart, qui traite l'archevêque de Salzbourg de «corniaud», et qui s'enflamme aussi violemment qu'il est féroce dans ses critiques, a pour corollaire sa recherche d'une expression vraie et naturelle aussi bien comme compositeur que comme interprète: il note par exemple le «manque de naturel» du personnage d'un opéra de Holzbauer qui meurt en chantant un air interminable (p. 123), ou critique le vibrato excessif de Meissner, qui chante «contre nature. La voix humaine vibre déjà par elle-même — et ainsi — dans une certaine mesure, c'est beau, — c'est la nature de la voix. On l'imite non seulement sur les instruments à vent, mais également sur ceux à

cordes — et même sur les instruments à clavier —, mais dès qu'on dépasse les bornes, ce n'est plus beau car c'est contre nature.» (p. 328). De même, Mozart s'élève à plusieurs reprises, dans ses lettres, contre un jeu qui ne respecte pas la rigueur du tempo, «qui est le principal, le plus important et le plus difficile en *Musique*» (p. 89). La référence constante de Léopold et de Wolfgang à ce qu'ils appellent «notre goût» n'est pas loin de signifier la recherche d'une «expression naturelle». Ainsi Léopold critique le «goût manière de Mannheim»: «Les compositions de Mannheim ne m'ont, à vrai dire, jamais plu; l'orchestre est bon, fort — mais leur *gusto* ne constitue pas le vrai goût, fin et touchant.» (p. 294). Wolfgang, d'accord avec son père, reproche maintes fois aux Français leur manque de goût: «Si on était dans un lieu où les gens ont des oreilles, un cœur pour sentir, où l'on comprend un tout petit peu quelque chose à la *Musique* et où l'on a un peu de *gusto*...» (p. 302) se lamente-t-il à Paris, rêvant de gagner à nouveau l'Italie!

Comment ne pas songer que cette vérité de l'expression, chargée d'émotions et de passions non feintes, telles que Mozart les a par ailleurs vécues dans sa vie, n'entre pas en contradiction avec les codes et les conventions d'une aristocratie menacée aussi bien de l'intérieur (les troubles sociaux) que de l'extérieur (les guerres qui préparent de nouveaux équilibres en Europe, et dont Léopold est l'observateur passionné et perspicace)? Peut-on s'étonner que Mozart, à Paris comme à Munich, découvre amèrement l'usage social qui est fait de la musique? «Vous ne pouvez vous imaginer la joie du comte Salern: il apprécie beaucoup la musique et dit sans cesse *Bravo*, alors que les autres seigneurs prisent le tabac — se mouchent, se raclent la gorge — ou entament une conversation.» (p. 45). Il qualifie la musique de la cour à Salzbourg de «grossière, vile et débauchée»; «elle ne jouit d'aucune considération», ajoute-t-il, et rêve de se voir confier «les pleins pouvoirs» dans sa ville natale: «Si je devais m'en occuper, il me faudrait entière liberté — le grand chambellan ne devrait pas avoir un mot à me dire dans le domaine de la *Musique*, pour tout ce qui concerne la *Musique*. Car un *Cavalier* ne peut faire un maître de chapelle, mais un maître de chapelle peut fort bien être un *Cavalier*.» (p. 342). Ces mots, qui préfigurent ceux de Beethoven quelques années plus tard, justifient sans doute qu'un homme aussi éclairé qu'E.T.A. Hoffmann, en son temps, ait fait de Mozart le «premier romantique». Les «chambellans» d'aujourd'hui ayant récupéré la violence du «divin petit Mozart», au nom du classicisme, il faut relire sa *Correspondance* pour comprendre ce qui se joue dans le crépuscule du XVIIIème siècle: le conflit jamais résolu, le combat jamais terminé entre un art d'invention, libre et vrai, et le mensonge d'un art officiel fondé sur de plates conventions.

Philippe Albèra

Grandeur et décadence de la méthode Wilhem

Philippe Gumpowicz: *Les travaux d'Orphée, 150 ans de vie musicale amateur en France: harmonies, chorales, fanfares.* Paris, Aubier, 1987, 310 p.

L'ignorance est la mère des vices et la cause ultime de la misère. Un seul remède par conséquent aux malheurs de la société: l'instruction. Ce raisonnement, une grande partie des libéraux de la Restauration le partage. Parmi eux, les membres de la Société pour l'Instruction élémentaire poussent la réflexion encore plus loin. Comment faire entendre la «voix de la Raison» aux fils du laboureur ou de l'ouvrier, afin de les mettre en état de mieux comprendre et de mieux remplir leurs obligations? La réponse est simple: il faut s'adresser aux passions pour les soumettre à l'autorité de la Raison. Paradoxe fondateur: le sentiment esthétique exalte les passions, mais il les civilise. Y a-t-il plus merveilleux prélude au Bien que le Beau? Et la musique n'est-elle pas l'art le plus propice à cette domestication?

Voilà pour la théorie. Encore faut-il trouver le musicien capable de tenter l'expérience sur le terrain. Un des membres de la Société propose de s'adresser à un homme curieux, musicien tombé dans les mailles de l'administration, qui fut son secrétaire au Ministère de l'Intérieur: Guillaume-Louis Bocquillon, dit Wilhem. Il est soumis à un test dans une petite école de l'Île-Saint-Louis. Les premiers résultats obtenus enthousiasment ses commanditaires. Juillet 1830, changement de régime. Les hommes de la Société pour l'Instruction élémentaire se retrouvent en bonne place parmi le nouveau personnel au pouvoir et, en automne 1833, la méthode de Wilhem est adoptée par toutes les écoles de Paris. L'école conquise, les disciples de Wilhem vont se tourner vers une immense terre de mission: le peuple. Leur travail débouche, en 1836, sur ce résultat étonnant: 400 ouvriers parisiens, associés à des enfants des écoles, donnent un concert sur la scène de l'Hôtel de ville. Le temps est à l'engouement pour le «peuple» et le Tout-Paris assiste à la représentation. Berlioz en revient ravi, Cherubini, enchanté au point d'écrire, toutes affaires cessantes, un chœur pour l'Orphéon parisien, puisque tel est le nom donné à cette société. C'est que les artistes aussi s'intéressent au peuple. «L'art n'est pas condamné à tout jamais à être le passe-temps des oisifs et le délassement des riches», estime Liszt en 1835. L'artiste doit être au service du peuple, là est sa grandeur.

L'idéal orphéonique se développe donc dans un contexte idéologique très favorable. Soumise à la prédication enthousiaste de missionnaires de choc, tel Eugène Delaporte, la province se retrouve vite convertie. L'implantation n'est certes pas régulière et certaines régions demeurent rétives. Pourtant le filet jeté sur la France devient de plus en

plus dense. Sous le Second Empire, le mouvement s'affirme et s'organise: un journal paraît bientôt, *L'Orphéon*, des festivals et des concours sont mis sur pied. Un changement important survient à la fin des années 1850: les sociétés instrumentales connaissent une formidable expansion alors même que les effectifs des sociétés vocales stagnent, puis reculent.

Pendant toutes ces années, les professionnels, de Cherubini à Reyer en passant par Berlioz, ont regardé avec sympathie ces musiciens amateurs. De 1852 à 1860, Gounod a même été le directeur de l'Orphéon municipal de Paris. Mais à partir des années 60, la bienveillance fait peu à peu place au mépris et à l'indifférence. Un à un, les musiciens de renom, qui parrainaient l'orphéon par leur présence ou par leurs œuvres, claquent la porte. Pourquoi cette hostilité? A cause de la faiblesse musicale des orphéonistes, à en croire les intéressés. Mais aussi parce que les mentalités ont changé: le temps où l'on «allait au peuple» est terminé. Dépouillés de leur aura, de leur intérêt social, réduits à leurs seules qualités musicales, les orphéonistes, choristes ou instrumentistes, ne valent plus très cher au regard des élites. Dès lors, ils sont livrés à eux-mêmes, à leurs goûts, à leurs habitudes, à leur public. En ces années où l'Allemagne chante Haendel et bientôt Bach avec de grandes masses chorales amateurs, la planète orphéonique française s'en va à la dérive. Les mentors partis, le répertoire change radicalement. On avait chanté Palestrina, Mozart, Beethoven, Gounod, David ou même Wagner. Ce sont maintenant Laurent de Rillé, Armand Saintis et Henri Maréchal qui proposent leurs œuvres d'une confondante nullité à des orphéonistes enchantés.

Il serait tentant de voir dans le retrait des élites musicales l'origine de ce dérapage. Ce facteur a certainement joué un rôle. Pourtant, s'appuyant sur le contre-exemple du jazz, Gumpowicz ne l'estime pas essentiel. Le nœud du problème est ailleurs. Selon lui, tout le mal vient de la voix musicale choisie. Les orphéonistes répugnent aux chants populaires des terroirs. Ils se veulent «modernes». Ils refusent de puiser dans les chansons du faubourg ou du cabaret: pas question de «pactiser avec l'immonde secte rabelaisienne». Reste l'art des salons, mais il n'est pas pour eux. Résultat de ces refus, la musique de l'orphéon français est sans attaches et sans racines, une musique de pacotille.

Après la défaite de 1870, le mouvement continue sur sa lancée, mais il s'éloigne de l'art pour relever de plus en plus de la vie associative, de l'apprentissage démocratique. Les sociétés musicales populaires connaissent leurs plus riches heures sous la III^e République, jusqu'à ce que la Grande Guerre brise leur élan. Dès lors, c'est le déclin. Les orphéons connaissent de gros problèmes de relève. Le rituel orphéonique (uniformes, médailles et concours) n'attire plus les jeunes. Le répertoire tradition-

nel apparaît dans toute son indigence au moment où les premières TSF, les pianos mécaniques puis les premiers pick-up vont permettre d'entendre une autre musique. Et le sport donne bien du souci aux recruteurs des sociétés musicales populaires.

L'alliance rêvée entre un «art sans peuple et un peuple sans art» se termine mal. Mais Gumpowicz ne donne jamais dans le jugement rétrospectif et suffisant. Sans concession lorsqu'il décrit les faiblesses orphéoniques, l'auteur sait pourtant rendre une dignité musicale à ces amateurs enthousiastes, naïfs et dérisoires. Ce n'est certes pas la moindre qualité de ce beau livre.

Les dernières pages évoquent rapidement la situation présente et constatent la récente augmentation spectaculaire du nombre des élèves fréquentant les écoles de musique. La solution orphéoniste fut certes un échec. Mais les conditions historiques ont changé. N'y aurait-il pas de nouvelles manières d'articuler les exigences de l'art avec les possibilités de l'amateurisme?

Alain Clavier

Disques **S**challplatten

Une anthologie précieuse

Musica Friburgensis, vol. 1-3 (Moyen-Age et Renaissance / Instruments d'Aloys Mooser / Époque contemporaine), coffret de trois disques LP disponible auprès de l'association Musica Friburgensis, case postale 90, 1700 Fribourg 2

Une véritable aubaine, ces enregistrements consacrés à la Musica Friburgensis. De vives sources. Un zeste de nostalgie, peut-être, pour ceux qui, de ma génération, voient, écoutent (la réverbération, l'écho runique, rupestre évoquant certaines sculptures érotiquement religieuses bien connues) cette musique du Moyen Age et de la Renaissance. Qui revivifie un passé de christianisme, de latinité, refaisant surface dans les eaux de nos cerveaux ordinateurs ou de nos âmes ontologiquement computationnelles. J'en veux pour preuve nombre de pièces modernes ou contemporaines, tel le *Gesang der Jünglinge*, de Stockhausen, ou les œuvres pour voix de Scelsi. Il s'agit là du premier des trois volets de l'histoire musicale du pays de Fribourg. Très bel enregistrement de ces pièces de Dufay, Kotter, Wannemacher et Herpol.

Le deuxième volet est fondé sur le facteur d'orgues et de pianos Aloys Mooser (1770-1839) qui, comme l'avait fait son père, se rendit à Strasbourg pour se perfectionner auprès de la famille de facteurs d'orgues Silbermann. Les instruments les plus importants de Mooser sont ceux de l'église du Saint-