

L'art du temps dans ce si bel espace.

(Version complète)

Qui saura jamais comprendre et décrire la mystérieuse complexité du processus créatif au coeur même de l'esprit de l'artiste ? Qui pourra un jour juger de l'incroyable alchimie entre un être vivant pensant et le lieu qui l'accueille, son air, ses couleurs, ses sonorités, ses parfums et toutes ces choses indicibles qui stimulent le rêve ?

Nous avons un lieu au multiples facettes, nous avons une époque, ou plutôt des époques, l'un comme l'autre pure vue d'un esprit schématisant toujours et croyant ainsi comprendre. Nous avons enfin des hommes dans ce décor, par hasard ou par choix, qui voient, entendent, goûtent, savent aussi, et chez qui ce parfum inspire des sons ! On les appelle des musiciens.

On vous dira peut-être que ce pays n'est pas celui des musiciens. Ceux qui ont marqué l'histoire vivaient à Paris, Rome, Venise, Leipzig ou Vienne. Ce serait croire en une "Patrie des artistes" qui jamais, ni ici ni ailleurs, exista. Les hommes se cherchent et ne peuvent se rencontrer qu'en des lieux précis, voilà tout. La Côte d'azur est-elle au moins ce lieu de rencontre? Oui et non. Elle est un pays de passage, d'échange, d'histoire, de senteurs et d'atmosphère, de lumière et d'influence, de contrastes. Un peu comme un théâtre naturel où la magie d'un décor donne une âme à des personnages, qui passent et repassent sur un espace scénique réduit, chantent ou pleurent, se repaissent et jouissent de l'instant, puis quittent l'endroit pour chercher ailleurs de nouvelles sensations. Les artistes sont des acteurs assoiffés d'espace et de temps.

Le musicien est l'artiste du temps. Ignore-t-il pour autant l'espace ? Certes non, mais sans doute le choisit-il davantage pour son seul confort. Le plasticien contemple son oeuvre sous une certaine lumière avec laquelle il peut jouer à loisir. Les couleurs ni les formes, sans elle ne sont rien. S'il est l'artiste du temps, le musicien est aussi celui de l'indicible, de l'impalpable, de l'immatériel, d'une abstraction qui néanmoins prendra toujours son origine du réel. Comment départager alors palpable et immatériel, rêve et réalité, espace et durée; qui peut expliquer cela ?

Restent les faits, froids et irréfutables. A chacun de rêver ensuite l'inimaginable : la ronde magique de l'artiste et de son oeuvre, sous la lumière et dans le temps.

Une région baignée d'une lumière

Plus que la lumière elle-même, l'on devrait sans doute parler de couleur, de ce bleu envahissant et profond sur la côte, si pur et cristallin en hiver, plus voilé en été. Il découpe les baies et les caps, cisèle les montagnes. Puis viennent les verts, celui des pins d'Alep, des platanes, des oliviers, des arbres fruitiers et toutes ces autres essences parfois exotiques. Il faut y ajouter le blanc des bâtiments modernes, brillant parfois à l'excès entre ces deux couleurs. Partout, une vive lumière solaire, directe et limpide, découpe les

volumes, creuse les à-plats, fait miroiter les reflets. Si vous clignez des yeux, le bleu, le vert et le blanc effaceront quasiment les tendres ocres des vieilles bâtisses. En montagne, le blanc cède la place au gris calcaire, celui des villages suspendus ou des éboulis d'altitude. Plus à l'ouest, vers l'Estérel la roche se colore de rouge et le paysage se compose alors de trois couleurs quasi primaires.

On ne peut dire que cette palette somme toute restreinte inspire ni la chaleur ni le repos. Tout au plus ravit-elle l'âme et lui procure-t-elle une certaine sérénité, celle-là même que l'on peut éprouver confortablement assis dans un fauteuil de parterre pour se laisser aller à la seule force de la sensation visuelle. Les couleurs rêvées par Messiaen sont sans aucun doute plus nombreuses, plus subtiles, plus vivantes. Ont-elles pour autant l'insondable profondeur, l'épais velouté et la brillance dont celles d'ici font preuve par ces belles journées d'hiver ?

Un parfum d'Italie

L'Italie est là, c'est indéniable. Si les vicissitudes d'une histoire politique mouvementée ont fixé depuis peu la frontière après Menton, bien des choses ici rappellent la Patrie de Dante : architecture, mode de vie, exubérance, bonhomie, cuisine et jusqu'à la langue locale, claire et accentuée, plus proche encore de ses origines latine que l'italien moderne.

Pour le musicien comme pour le plasticien, "Italie" est un mot magique. Ces six lettres sont à elles seules un univers de sensations esthétiques, un étourdissant tourbillon de sons et de couleurs.

Le petit théâtre de bois sur le Quai des Ponchettes, accueille depuis 1776 des troupes d'Opéra italiennes. Détruit puis rebâti en 1885 selon les plans de l'architecte de la ville corrigés par Charles Garnier, l'Opéra de Nice est un temple lyrique italien par essence. Le bel canto et plus largement l'art du chant est sans doute la seule réalité musicale savante à avoir pénétré les couches les plus humbles de la population locale (il est vrai constituée pour une très large part d'immigrés transalpins). Pouvait-on, il y a peu encore, imaginer d'achever un quelconque banquet sans qu'un convive n'entonnât avec fougue et conviction, un de ces airs célébrissimes du répertoire lyrique italien ou français ?

Une terre de contraste

Tout ici se côtoie sans dégradé aucun : les trois couleurs du paysage, les reliefs et leur végétation, les architectures les plus diverses et parfois surprenantes, les groupes humains enfin qui ont constitué, au siècle dernier et au début de celui-ci une surprenante mosaïque de cultures fort différentes. Les communautés s'épiaient d'ailleurs plus qu'elles ne communiquaient entre elles. Les autochtones, curieux mélange de Provence, de Piémont et de Savoie virent arriver les riches estivants anglais, puis les russes et italiens, fuyant pour les premiers les rigueurs de l'hiver, pour les autres la pauvreté. Contraste encore du luxe des palaces à la simplicité des bergeries d'altitude,

de la douceur du littoral à la rigueur alpine, du drame latent des terres de Provence à la grossièreté truculente du carnaval niçois.

Un lieu de rendez-vous, de passage et de séjour

Voie de circulation et d'échange entre la péninsule italienne et le sud de la France, voire l'Espagne, c'est un passage obligé pour qui veut éviter la périlleuse traversée de l'arc alpin. La Côte d'Azur est un goulet d'étranglement qui devient souvent lieu de séjour, celui des têtes couronnées d'abord, celui de tout-un-chacun de nos jours.

De gros moyens financiers se sont ici rassemblés et cristallisés sous la forme de somptueux bâtiments et d'infrastructures de spectacles qui n'ont rien à envier à celles des grandes capitales : Opéra de Nice, Salles Garnier de Monaco, Théâtre du château de Valrose, Casino municipal de Cannes et de Nice, Palais de la Méditerranée; Jetée Promenade et plus récentes, les salles Debussy et Apollon... On a créé ici des cercles d'amateurs, des cénacles d'érudits, des salons privés où nombre de compositeurs ont souvent donné la primeur de leurs oeuvres, on a investi pour accroître son rayonnement personnel.

Un parfum de villégiature cependant imprègne toujours les lieux, une impression de bien-être, une sensation de halte, une bulle hors du temps loin des capitales. L'artiste peut se laisser aller, oser enfin, il est par avance excusé. L'indolence est ici celle du spectateur qui ne perd rien de son énergie mais que le spectacle fige et auquel il s'abandonne bientôt.

Et la culture musicale autochtone ?

Force est de constater qu'elle n'a jamais exercé sur les compositeurs de passage une quelconque influence esthétique et que les mélodies populaires de cette contrée n'ont jamais eu la puissante identité de celles d'Europe centrale, de Russie, d'Espagne ou encore d'Irlande. Nous trouvons des chansons de composition souvent assez récente (fin XIX° début XX°) côtoyant de vieilles mélodies modales non dénuées de charmes, des rondes de Mai et de savoureuses ritournelles de carnaval. Mais, passé le Var, à l'ouest, ce sont les terres de Provence qui chantent et dansent au son du galoubet et du tambourin. La différence est notable : à Nice et dans tout son Comté on joue le fifre à six trous et le tambour d'Empire sur des rythmes de farandole, de marche ou de valse lente, tandis que l'influence piémontaise imprègne la tradition du chant à trois voix, dessus, tierce et fondamentale.

De ce point de vue, le compositeur qui séjourne sur la côte est libre de toute empreinte sonore marquante, il a les coudées franches.

Une vie musicale intense au XIX°

La côte d'azur, durant tout le XIX^e siècle va pouvoir s'honorer de la visite d'un grand nombre de musiciens illustres. En 1833, Meyerbeer vient à Nice pour la convalescence de son épouse et y écrit une partie de ses Huguenots. Il y reviendra en 1858 alors qu'il compose l'Africaine et vit dans une villa située à l'emplacement actuel de l'hôtel Westminster.

Frantz Liszt est dans cette même ville en 1844, et l'on trouve sa signature sur le livre d'or du Comte de Cessole qui compte encore celle de Vieuxtemps, Mendelsshon, Rossini, Verdi, Leoncavallo etc...

Hector Berlioz, quant à lui fit des séjours prolongés à Nice. En 1831 d'abord, il y écrit l'Ouverture du roi Lear. En 1844 ensuite, logé dans la tour Bellanda adossée à la colline du château, il y compose une oeuvre qui devait s'intituler Ouverture de la tour de Nice mais que les éditeurs baptisèrent d'Ouverture du corsaire. Berlioz reviendra une dernière fois à la fin de sa vie, dans sa chère ville, en 1868. Au coeur de ses mémoires, on peut lire : "c'est à Nice que j'ai passé les vingt plus beaux jours de ma vie".

Cette cité reçut encore Nicolo Paganini, mais la légende satanique qui nimbait le personnage était si présente, qu'au jour de sa mort survenue le 27 Mai 1840, l'évêque de Nice interdit qu'il fût inhumé en terre chrétienne ! Sa dépouille erra pendant plus d'un demi siècle de Villefranche au Cap Ferrat, puis Gênes et enfin Parme où il ne trouvera de sépulture définitive qu'en 1896 !

Charles Gounod, un autre habitué du midi, termine en 1866 en St Raphaël son Roméo et Juliette tandis que Tchaikovsky, en 1872, se promène dans les ruelles du vieux Nice où, dit-on, il aurait trouvé le thème principal de son Humoresque opus 10.

Albeniz, à la fin du siècle, a longtemps séjourné au château St Laurent, quartier des Baumettes, d'où il jouissait d'une splendide vue sur la mer. Charles Lecocq était un habitué fidèle du théâtre de la jetée Promenade où il venait assister aux représentations de la troupe d'opérette. En 1892 c'est Emmanuel Chabrier qui vint à son tour à Nice.

Au théâtre français, autre salle lyrique niçoise, Jacques Offenbach vint diriger en 1866 et 1869 deux de ses opérettes : les Dames de la halle et la Grande duchesse de Gerolstein. Une autre scène, le théâtre italien, accueillit la création française de la Force du destin de Verdi, et le casino municipal, en 1891, celle d'Otello. Ce dernier établissement fut encore le cadre de la création mondiale de la Vida breve de Manuel de Falla, sous la direction d'André Messager qui fréquentait Nice et y avait des attaches familiales. Saint Saëns vint aussi donner des concerts au casino de la Jetée Promenade.

Le théâtre de l'opéra fut bien sûr le cadre de nombreuses créations françaises parmi lesquelles on peut citer Eugène Onéguine de Tchaikovsky en 1895, Paillasse et Bohème de Leoncavallo la même année en présence du compositeur, la Gioconda de Ponchielli en 1899, l'Or du Rhin de Wagner en 1902, Manon Lescaut de Puccini en 1906 en présence du Maître.

C'est pourtant à Monaco que se firent le plus grand nombre de créations mondiales : plus d'une centaine pour la période s'étendant de 1890 à 1950 !

Wagner séjourna à Nice en 1881, à Cimiez, chez son hôte, la Comtesse Branicka. La Vicomtesse Vigier, amie de la précédente avait ouvert un salon musical, le cercle de la Méditerranée, à la villa Lympia et s'était chargée peu auparavant de la création française de Lohengrin. La représentation avait même rassemblé à Nice des choristes et musiciens du Covent Garden de Londres, de la Scala de Milan et de l'Opéra de Monte Carlo. En 1884 elle fera découvrir Parsifal à ses hôtes, alors que, exclusivité de Bayreuth, l'opéra ne sera joué sur scène qu'après 1913.

Jules Massenet habitait rue Longchamp et y donnait des concerts. Dix de ses ouvrages lyriques furent créés à Monaco, dont le célèbre Don Quichotte. On pouvait encore le voir au cercle de l'Artistique, ouvert par le journaliste Alfred Mortier, fondateur du Mercure de France, qui au Boulevard Victor Hugo recevait de grands solistes et compositeurs comme Puccini et Leoncavallo. La nouvelle salle, Boulevard Dubouchage, inaugurée en 1911 par Gabriel Fauré accueillit encore Camille Saint Saëns en récital, alors âgé de 80 ans.

Le concert particulier fut très en vogue sur la côte. A Cannes, au château des Tours du Duc de Valombrosa ou à la villa Escarras du Baron de Lycklama sont invités nombre d'artistes de talent. Fondé en 1864, le cercle nautique de cette même ville propose trois concerts par semaine, exécutés par un ensemble de dix huit musiciens, la société philharmonique qui obtint même un premier prix à l'exposition universelle de Paris en 1867. Ce cercle propose à partir de 1875 des représentations lyriques données par une troupe résidente à laquelle se joignent des chanteurs de passage.

La villa Valrose est, de 1868 à 1881, un haut lieu culturel niçois : collection de tableaux et d'oeuvres d'art, splendeur des jardins, ce lieu musical exceptionnel est la propriété du très riche mécène russe Von Derwies. La salle de spectacle de 450 places fut construite sur le modèle de celle de Louis XV à Fontainebleau et le Baron entretient un orchestre permanent allant jusqu'à 50 musiciens et 10 chanteurs sous la direction d'un chef de qualité ! Les programmes y sont de haute tenue avec une prédilection pour la musique allemande et contemporaine. On y monte Philémon et Baucis de Gounod, Djamileh de Bizet, Martha de Flotow, Rigoletto et Un bal masqué de Verdi. On y donne en 1879 la première française de la Vie pour le Tsar de Glinka. Hors-mis quelques concerts et représentations de bienfaisance, cette activité était destinée au seul plaisir personnel de la famille Von Derwies et à quelques élus de marque, vrais amateurs de musique.

Valrose, pour être sans doute le plus brillant, n'était pas pour autant un cas isolé. Ayant déjà cité la "Villa Belle Vénitienne" de la Vicomtesse Vigier, il faudrait encore mentionner la "Villa Gambart", consul d'Espagne et négociant en oeuvres d'art, la "Villa Bishop", la "Villa Thompson" au Baumette, la "Villa Chambrun" du Comte et de la Comtesse avec son kiosque à musique, la "Villa Orangini" de Madame Germain, épouse du fondateur du Crédit Lyonnais, la "Villa d'Aspremont", la "Villa Van Zuylen", la "Villa Paradiso" à Cimiez, (actuel Conservatoire de Nice)....

On tient encore salon musical chez le Comte Eymeric de Chastel, chez le Prince d'Essling, chez Madame Proegers, la Comtesse Apraxine, Madame Malgat, la Comtesse de Reculot, la Baronne de Beauretour, Madame Conneau, Chez Théodore Vautier... la liste est longue pour la seule ville de Nice ! C'est encore sans compter les nombreux cercles et sociétés philharmoniques ainsi que les grands hôtels qui proposent à leur clientèle des concerts, matinées et soirées musicales.

Un grand nombre de luthiers réputés purent ainsi s'installer à Nice et profiter de ce contexte favorable, tels François Bastien, Pierre Pacherel, les Bianchi, les Bovis, les Bianchi et Pierre Gaggini lauréat de nombreux concours internationaux de lutherie. Plusieurs familles niçoises aiment à se réunir pour faire de la musique de chambre. C'est le cas des Cessole dès 1837, des Sasserno et surtout des Gautier, qui chaque semaine et pendant cinquante années, de 1843 à 1893 s'adonnent au plaisir du quatuor et reçoivent dans leur maison de la rue Papacino quelques artistes de renom.

1918 - 1958 : une période aux multiples facettes

Ce vingtième siècle musical que l'on peut faire débiter avec la création retentissante d'ouvrages comme le Pierrot lunaire ou le Sacre du printemps dans les années 10, ne s'affirme vraiment dans son hallucinante diversité qu'au lendemain du traumatisme de la grande guerre. Comment broser en quelques lignes une telle explosion d'esthétiques différentes, comment aller si vite d'une conception de l'oeuvre qui connaît encore le diktat du créateur tout puissant et dirigiste hérité du XIX^e à la notion d'ouverture ou de construction sonore en devenir, voire de non oeuvre, et cela en moins de quarante années ?

Le vingtième siècle donne le vertige. C'est l'histoire d'une perpétuelle rupture, d'une constante remise en question. Toutes les tendances, de plus, se croisent et s'entremêlent, cohabitent, se retrouvent qui plus est, au sein même de la production d'un artiste, parfois à l'intérieur d'une même oeuvre ! Quel passionnant écheveau. "L'art contemporain, avec ses continuelles ruptures des modèles et des schèmes, en prenant pour modèle le caractère périssable de tout modèle et tout schème et la nécessité de leur alternance non seulement d'une oeuvre à l'autre mais à l'intérieur de chaque oeuvre même, remplit une fonction pédagogique, possède une force libératrice. Il est pour l'homme moderne une possibilité de salut, la voie vers une reconquête de l'autonomie au double niveau de la perception et de l'intelligence." (d'après Umberto Eco. l'Oeuvre ouverte).

Cette période a connu des courants esthétiques aussi variés que l'impressionnisme, l'expressionnisme, le néoclassicisme, le dodécaphonisme, celui du groupe "Jeune France", le sérialisme au sens large, le début de l'ère électroacoustique et du concept aléatoire ou d'ouverture, sans parler de toutes ces individualités heureusement inclassables ou encore de l'émergence de nouveaux domaines sonores comme le jazz et ses dérivés, le music-hall ou la musique de film. Ces quarante années sont un feu d'artifice !

Peut-on dire que la Côte d'Azur fut au centre d'un tel tourbillon ? Certes non, car les plus fameuses créations musicales eurent avant tout comme cadre les capitales européennes, Paris, Vienne et Berlin en tête. Mais la région azurienne fut aussi lieu de créations. Elle accueillit en tout cas un nombre non négligeable de ces créateurs de génie qui firent l'histoire musicale du XX^e siècle.

Igor STRAVINSKY

A l'égal de Schoenberg, Stravinsky est un des fondateurs du XXème siècle musical. Révolutionnaire dans ses conceptions esthétiques, il contribua à faire évoluer en chacun de nous, notre approche du monde sonore.

On connaît fort bien son anti Wagnérisme viscéral qui se trouve être en droite ligne de partis pris esthétiques non moins nuancés. Dans les Chroniques de ma vie, on peut y lire son célèbre postulat sur la question au demeurant fort débattue, des qualités expressives de la musique : "Je considère la musique par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc... L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d'être de celle-ci n'a jamais été conditionnée par celle-là. Si, comme c'est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n'est qu'une illusion et pas une réalité. C'est simplement un élément additionnel que, par une convention tacite et invétérée, nous lui avons prêté, imposé, comme une étiquette, un protocole, bref une tenue, et que, par accoutumance ou inconscience, nous sommes arrivés à confondre avec son essence." Stravinsky pousse donc à l'extrême ce qu'il a lui-même appelé son "objectivisme musical", et entend ainsi pourfendre la plupart des préjugés romantiques.

N'est-il pas paradoxal dès lors que ce compositeur ait connu ses plus grands succès dans le genre du ballet, forme d'art qui par nature, est figurative d'un argument, d'une narration, d'un contenu, surtout en ce début de siècle où les grands chorégraphes, ceux des ballets russes de Diaghilev en particulier, n'atteignaient en rien le degré d'abstraction que l'on connaîtra plus tard ? On peut le penser à première vue, mais André Boucourechliev défend l'idée selon laquelle "l'argument théâtral d'une oeuvre quel qu'il soit semble lui permettre d'évacuer en quelque sorte l'élément narratif, rationnel et psychologique et de le faire prendre en charge par la scène... La musique garde alors (...) sa pleine autonomie, sa pleine valeur et sa vitalité. Le narratif, vu à travers la seule musique est un surcroît. C'est dans ces conditions que s'établit, nous semble-t-il, dans toutes les oeuvres scéniques de Stravinsky, le miraculeux équilibre entre le fonctionnel et l'autonome, entre le figuratif et l'abstrait."

Stravinsky avait su convaincre Diaghilev de la valeur scénique de Pétrouchka : une action qui se situe au coeur de la foire de la semaine grasse à Saint Pétersbourg, avec la foule des badauds, le charlatan, le théâtre de marionnettes et les trois poupées qui s'en échappent pour vivre leur histoire, Pétrouchka, la ballerine et le Maure. Enchantées par la flûte de leur maître, elles prennent vie et se mêlent bientôt à la foule. Pétrouchka tombe amoureux de la ballerine qui le repousse pour aller séduire le Maure. Fou de jalousie, Pétrouchka interrompt leur scène d'amour. Il est bientôt tué par le Maure au coeur même de la foule bigarrée. Ce n'est en fin de compte qu'une marionnette et son âme, son fantôme apparaît sur le toit du petit théâtre, faisant un pied de nez à tous.

Cette oeuvre est une succession de "collages" musicaux où l'on peut reconnaître quantité de thèmes populaires. Mais l'ensemble est d'une étonnante nouveauté, loin du néo impressionnisme chromatique de l'Oiseau de feu, comme de la violence rythmique du Sacre. Le discours reste très diatonique et Stravinsky traite son orchestre en différents niveaux de timbres, les groupes instrumentaux se partageant les idées mélodiques et les différents plans tonaux qui se superposent à maintes reprises. D'un point de vue rythmique, l'oeuvre inaugure certains traits, qui, poussés bien au-delà feront toute la saveur du Sacre comme les dépassements de temps forts par le jeu de l'accentuation ou les structures polyrythmiques en strates. Dans Pétrouchka, la tonalité

est solidement affirmée, mais de nombreuses "turbulences" viennent colorer vivement l'agrégat, et l'on pourrait en cela faire un parallèle avec Picasso ou Matisse.

Stravinsky avait déjà rédigé la musique des deux premières scènes de *Pétrouchka*, à Beaulieu où il passe l'hiver 1910-1911 avec sa famille, lorsqu'il part brièvement à Saint Pétersbourg pour montrer sa musique à Fokine. Ce dernier et Benois (qui collabora au scénario du ballet) se déclarent enchantés.

Stravinsky regagne alors Beaulieu. Il retrouvera Benois et Diaghilev à Monte-Carlo au printemps 1911. L'oeuvre sera néanmoins créée à Paris, au théâtre du Châtelet, le 13 Juin 1911, sous la direction de Pierre Monteux. Tout le monde salua à cette occasion l'extraordinaire performance de Nijinsky dans le rôle-titre, de Karsavina, la ballerine, les décors de Benois, la chorégraphie de Fokine. Stravinsky prit encore une part active à l'élaboration scénique de l'oeuvre qui connut pour sa création un accueil triomphal.

Gabriel FAURE

Avant la guerre de 14 déjà, Gabriel Fauré vint dans le midi à Nice en particulier, à l'invitation de l'association Beethoven ou du cercle de l'Artistique dont il sera le parrain de la nouvelle salle, avenue Dubouchage. Pendant l'hiver 1912-1913, à Monte-Carlo, il avait achevé la composition et l'orchestration de son unique opéra *Pénélope*, créé dans la salle Garnier de la principauté le 3 mars 1913.

Le 14 Février 1918, il écrit à sa femme restée à Paris : "Quels heureux pays que ceux-ci, sous un ciel si pur et si lumineux ! Seulement, par les temps où nous vivons, les soucis, les angoisses y sont aussi tenaillants qu'ailleurs! L'animation à Nice est assez considérable, mais la ville n'a pas, heureusement, cet air de fête un peu criard et très banal des hivers d'avant la guerre. Je préfère cette physionomie"* Le 23 Mars, il note : "J'ai commencé depuis cinq ou six jours à travailler un peu; Je ne puis encore rien dire de commencements trop indécis". Il s'agit alors de la *Fantaisie pour piano et orchestre en Sol* opus 111.

A la fin de l'année 1918, Fauré s'installe à Menton, Hôtel Balmoral, puis Hôtel de la Terrasse à Monte-Carlo. Il écrit le 14 Janvier 1919 : "Menton est charmant : mer, montagne sauvage et verdure vigoureuse. Maintenant, j'ai à écrire une petite ouverture, plus une Gavotte et un Menuet à joindre à la Pavane, au Madrigal et au Clair de lune, qui seront encadrés dans un petit scénario de Fauchois, très court d'après ce qu'il m'écrit, et chantés et dansés sur le théâtre de Monte-Carlo vers la fin de Mars". Cette pièce, *Masques et bergamasques* est créée le 13 Avril 1919 avec des oeuvres de Claude Terrasse et *Nausicaa* de Reynaldo Hahn qui commente en ces termes l'oeuvre du maître : "...cela ressemble à du Mozart qui aurait imité Fauré !" Cette année 1919, dans la principauté, lors d'un festival Fauré, on put encore entendre *Shylock* opus 57, la première audition de la *Fantaisie en Sol* pour piano et orchestre, l'*Elégie* pour violoncelle et orchestre opus 24, *Papillon* opus 77, la *Balade en Fa* majeur pour piano et orchestre, le *Pas espagnol* tiré de *Dolly* opus 56. Le compositeur est alors au piano.

Mais sa surdité commencée vers 1903 s'aggrave. Il perd les basses et les aigus vers 1910, et les médiums perdent de leur précision vers 1920. Cette année-là, il reprend des forces

à Nice. Paul Dukas vient le voir. Outre son talent, Fauré appréciait chez lui sa sincérité, son désintéressement et sa gentillesse, qualités dont il faisait grand cas. Le projet d'une Académie Internationale de Musique de Nice, sous le haut patronage de Gabriel Fauré et la direction de Paul Dukas fut par ailleurs très avancé, mais dut être abandonné pour des raisons obscures.

Le casino municipal à son tour, projette de lancer un concours d'oeuvres lyriques et dramatiques avec l'engagement de monter et représenter les oeuvres lauréates dans les meilleures conditions. Le jury devait regrouper entre autres Gabriel Fauré, Gustave Charpentier, Alfred Bruneau, Henri Busser, Paul Dukas, Vincent d'Indy, André Messager, Albert Roussel, Florent Schmitt ! Une telle pléiade de compositeurs pour donner à Nice une place de deuxième scène musicale française après Paris ! L'idée resta elle aussi sans lendemain.

En 1921, âgé de 75 ans, le compositeur s'installe au Ray, quartier nord de Nice et y rédige le finale de son deuxième Quintette. Ce quintette dédié à Paul Dukas sera créé le 21 Mai 1921 au conservatoire à Paris et recevra un accueil triomphal. Il assiste le 5 Février 1921 à une conférence, à l'Artistique, dont le sujet est, "La musique moderne : Claude Debussy et Gabriel Fauré" par Louis Vuillemin à la fin de laquelle il reçoit une ovation du public.

Le 21 Décembre 1921, Fauré est de retour à Nice pour un dernier séjour qui durera quatre mois, jusqu'à la fin Avril 1922. Il s'installe au 19 de la Rue Pastorelli où il termine son Treizième nocturne opus 119. Il emménage ensuite promenade des anglais, puis au 15 avenue de la Californie où il joue pour la première fois en privé, sa deuxième Sonate pour violoncelle et piano en Sol mineur opus 117 avec G. Bistesi au violoncelle.

La mémoire de Fauré est restée vive à Nice jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Il sera ensuite "redécouvert" en 1952 à l'occasion d'un concert à Monaco où l'on pourra entendre son Requiem. En Juin 1974 enfin, une courte voie reliant la rue Halévy à l'Avenue Gustave V de Suède est baptisée de son nom.

POULENC, AURIC, SATIE

La princesse héritière de Monaco avait accordé son patronage à la troupe des ballets russes, ce qui donnait à Diaghilev l'avantage de travailler à Monte Carlo sans soucis matériels. Le célèbre mécène y préparait donc toujours sa saison nouvelle.

Grand admirateur des ballets russes depuis sa prime jeunesse, Francis Poulenc n'est pas peu flatté d'une commande de Serge Diaghilev qui va se concrétiser sous la forme de pièces autonomes, librement enchaînées: Ouverture, Rondo, Chanson dansée, Jeu... Le ballet les Biches de Poulenc est sans doute sa première oeuvre d'importance. Fraîcheur et réserve, finesse et fantaisie capricieuse, désinvolture, tels sont les caractères de cette partition qui révèle encore quelques accents "stravinskiens".

La création eut lieu au théâtre de Monte Carlo le 6 Janvier 1924. avec une chorégraphie de Nijinska, des décors et costumes de Marie Laurencin. L'oeuvre reçut un triomphe tout comme la première du ballet les Fâcheux de Georges Auric, une semaine plus tard.

L'irascible et facétieux Erik Satie, venu à Monte Carlo pour la première du ballet lui écrivit le Vendredi 11 Janvier 1924 depuis "l'hôtel des princes" à Monaco: "Cher ami. Bonjour. Comment va ? Bravo encore et toujours pour les Biches." Puis, décochant un vilain trait contre son ennemi, le critique Louis Laloy, ami de Debussy, "Permettez moi de vous recommander de n'être pas trop plat auprès du sieur (scieur) L.L... Oui. Méfiez-vous du "type". Oui... N'oubliez pas que vous lui êtes mille fois supérieur. Oui... Amicalement. ES."

Poulenc et Georges Auric devaient peu après rompre tout rapport avec Erik Satie, qui s'était déjà brouillé avec Debussy, quatre ans auparavant, alors sur son lit de mort !

Maurice RAVEL

En Février 1919, alors qu'il séjourne à Megève, Maurice Ravel écrit à Colette pour l'entretenir de son projet d'opéra. Les choses avancent pour le moins lentement et le compositeur s'en excuse. Il veut écrire un Ragtime pour la scène de la tasse et la théière de l'Enfant et les sortilèges, et demande son avis à l'écrivain qui se dit enthousiasmée par cette idée.

Ravel est très au fait des musiques à la mode et notamment du jazz, de la rythmique "à l'américaine", des sonorités de la batterie, du cornet et du saxophone. De son côté, le "groupe des six" naissant envisage d'incorporer le jazz dans leurs productions, ainsi qu'une esthétique de comédie musicale, de music hall ou de cabaret, alors que, dans le même temps, Stravinsky publie son Rag-time pour onze instruments. Nous sommes en 1918, et l'année précédente, l'auteur du Sacre avait déjà inclus un Ragtime encore dans son Histoire du soldat. Ernest Ensermet lui avait d'ailleurs ramené des partitions d'arrangements de jazz, de retour d'une tournée en Amérique. Parade de Satie ainsi que les déclarations de Jean Cocteau sont de plus dans toutes les mémoires.

Ravel laissera son projet stagner encore de longs mois, tout occupé par la version orchestrale du Tombeau de Couperin, la Valse, la Sonate pour violon et violoncelle, Tzigane. Mais en 1924, un nouveau contrat signé avec l'opéra de Monte Carlo va l'astreindre à ce recentrer sur l'ouvrage commencé depuis si longtemps. A Monfort-l'Amaury, le musicien s'est remis au travail. En Octobre 24, il en est à la nouvelle version du Wedgwood tea pot and chinese cup que Colette vient de lui faire parvenir. Il s'acharne nuit et jour: "Qui pourra donc m'apprendre à bâcler ?"

Le 7 Mars 1925, Ravel fête ses cinquante ans. L'oeuvre, encore inachevée, est mise en répétition à Monte Carlo et Ravel se rend sur place. Il loge alors à l'hôtel de Paris où il corrige la partition au fur et à mesure qu'il l'entend: "Une faute à chaque note !" écrit-il à son éditeur. Il termine la partition cinq jours seulement avant la création mondiale, le 21 Mars 1925. A Monte Carlo, le jeune Georges Balanchine signe la chorégraphie, et le compositeur se déclare conquis par la baguette de Vittorio de Sabata, alors âgé de 33 ans, en poste à Monte Carlo depuis six ans: "Un chef comme je n'en ai pas encore rencontré" déclare Ravel.

Ce Samedi 21 Mars, l'Enfant et les sortilèges éclipsa totalement un opéra en un acte de Philippe Bellenot, avec lequel il partageait pourtant l'affiche. "Le public a été séduit dès

le premier soir... et Ravel a obtenu un énorme succès... contre toute attente, auprès du grand public cosmopolite de Monte Carlo" pouvait-on lire dans le numéro spécial de la Revue musicale, sous la plume d'Henry Prunières.

La première parisienne n'eut lieu qu'un an plus tard, le 1er Février 1926 à l'Opéra Comique, sous la direction d'Albert Wolff. En 1941, Colette, non sans émotion, se remémore les sensations éprouvées au premier bondissement des tambourins qui accompagnent le cortège des pastoureaux, et Ravel se penchant à son oreille: "N'est-ce pas amusant ?" Dans son Journal à rebours, elle poursuit: "Je n'avait pas prévu qu'une vague orchestrale, constellée de rossignols et de lucioles, soulèverait si haut mon oeuvre si modeste."

Arnold SCHOENBERG

Arnold Schoenberg fait partie du cercle très restreint des personnages qui représentent leur siècle. Plus que le représenter, il a contribué à mettre au monde ce vingtième siècle musical. Pour toute naissance il y a effort et douleur, et Schoenberg progressa graduellement d'un romantisme hypertrophié à un atonalisme libre, pour aboutir au nouveau monde sonore du dodécaphonisme au début des années 20. En 1926, il possède pleinement la technique de composition par séries de 12 sons qu'il avait utilisé la première fois pour la dernière des Cinq pièces pour piano opus 23 de 1923, et entame la rédaction d'une oeuvre maîtresse, les Variations pour orchestre opus 31, première oeuvre dodécaphonique confiée à cette formation et que René Leibowitz appelle "le clavecin bien tempéré du dodécaphonisme".

L'oeuvre est imposante par l'effectif exigé: bois et cuivres par quatre, harpe, célesta, mandoline, et percussion très fournie. Elle est composée d'une introduction, d'un thème, de neuf variations et d'un finale.

Schoenberg qui mène une activité débordante durant ces années 27-28, constamment en déplacement, égare l'ébauche de sa dernière variation. Il ne parvient plus à retrouver le cheminement de pensée qui l'avait conduit au matériau sonore perdu. Il cherche en vain, abandonne et revient à la charge à maintes reprises. Comme en désespoir de cause, il décide alors de renverser l'échiquier, change son fusil d'épaule et opte pour une voie différente, une solution qu'il avait refusée jusque là, et se remet au travail. A la grande surprise et au soulagement de son auteur, cette variation s'avérera conforme au projet initial égaré !

Cette péripétie au sujet de cette oeuvre n'est pas étrangère à notre région puisqu'une lettre datée du 21 Septembre 1928, rédigée à Roquebrune Cap Martin où il prend quelque repos, explique à Wilhelm Furtwängler que la dernière mesure des Variations pour orchestre opus 31 a été tracée ce jour même. Le chef allemand conduira l'orchestre pour la création de ce chef d'oeuvre cette même année à Berlin. La douceur de l'automne méditerranéen aurait-il aidé Schoenberg à achever une oeuvre laissée dans l'impasse d'un oubli ?

Vincent d'INDY

Bien que né à Paris, les origines de ce compositeur sont du midi de la France. On ne saurait à son sujet séparer le compositeur du pédagogue : les deux personnages se fondent en effet de manière indissociable. Son goût pour l'ordre et la rigueur l'a poussé en son temps à critiquer le courant dit "impressionniste", trop peu structuré à son goût, et cela malgré une sincère admiration à l'adresse de Claude Debussy. Sa musique apparaît plus pensée que sensible, plus rigoureuse qu'évanescence.

Il cherche à la fin du siècle son inspiration dans les mélodies traditionnelles françaises et son nationalisme le pousse à contrecarrer de la sorte le message wagnérien. C'est sa seconde période qui voit la naissance de son oeuvre la plus connue du grand public, sa Symphonie cévenole, et qui succède à une première manière nettement influencée par le romantisme allemand.

De 1919 à 1931, Vincent d'Indy fréquente chaque été notre littoral azuréen à Agay, au pied du massif de l'Estérel, sur ce bord de mer escarpé où le bleu découpe le rouge. C'est la dernière période du compositeur qui tend vers une sorte de classicisme, de dépouillement, de sobriété. Dans cette localité varoise, le fondateur de la Scola Cantorum se consacre à la musique de chambre essentiellement : son Quintette, son Quatuor ou encore son Diptyque méditerranéen, sont à rapprocher de conceptions esthétiques frankistes (il vénérera toujours son ancien maître C. Franck) tandis que la construction de ses oeuvres révèle souvent une structure cyclique en parfait accord avec sa rigueur.

Reynaldo HAHN

Elève préféré de Massenet, lui-même grand amateur de la côte d'azur, nous l'avons vu, il fut un grand ami de Proust et Sarah Bernhardt. Critique musical à ses heures au Figaro, il se proclamait farouchement "mélodiste" et ne fut pas particulièrement enclin à encourager les novateurs de son temps.

Un rien mondain, il fréquenta les salons musicaux de la côte qu'il charmait de ses mélodies. Grand admirateur et spécialiste de Mozart, il organise à Cannes, et avant Aix, un festival Mozart en Février 1939. Bruno Walter fut au pupitre pour les Noces et les symphonies. Hahn attire par ailleurs à Cannes les solistes internationaux, monte des opéras (Parisatys de Saint Saëns en 1930, avec Lily Pons, dont la jeunesse fut cannoise) ainsi que ses propres oeuvres (Nausicaa en 21).

Bohuslav MARTINU

Martinu fait partie de ces compositeurs que le grand public français méconnaît. Pourtant, il étudia au conservatoire de Paris et travailla avec Roussel et Honegger. Son oeuvre est pour le moins copieuse : plus de 400 numéros d'opus de musique instrumentale, orchestrale, lyrique, religieuse, de ballets, de chambre ! Il est considéré

comme le quatrième grand nom de la musique tchèque après Smetana, Dvorak et Janacek.

Il vient à Paris en 23 et y reste jusqu'en 40, puis part pour les Etats-Unis. Il y vivra de 1941 à 1953. Il reviendra en Europe y passer les dernières années de sa vie qu'il partagera entre Nice, Rome et la Suisse.

Martinu, en 1952, vient dans le sud de la France, à Cassis, où il retrouve son ami Kundera. Il était déjà venu à Nice en 37 à l'invitation d'un autre ami tchèque, Sima, chez qui il est de retour à l'automne 53. Un automne magnifique qui enchanta les Martinu. Ils logèrent à la villa Point clair, au 94 chemin de Brancolar, dans le quartier de Cimiez, non loin de l'Hôtel Régina où résidait Matisse. "Après le repas, il allait en ville avec le trolley bus, soit environ 2 kilomètres. Il s'installait à la terrasse de son bistrot favori, près des Galeries Lafayette et demandait son café accompagné du traditionnel Cordial Médoc ou une Chartreuse jaune".

Nice sera la grande douceur des dernières années. Charlotte, sa femme, et lui y resteront deux années consécutives de Septembre 53 à fin Juillet 55. De ce séjour datent des oeuvres capitales, entre autres la Sonate pour piano, l'oratorio Gilgamesh, la cantate l'Eveil des sources. Dès son installation à Brancolar, en Octobre 53, il se mit à travailler au livret qu'il avait l'intention de tirer d'une pièce envoyée par Georges Neveux : Plainte contre inconnu. Martinu cependant, abandonna son travail après avoir rédigé une soixantaine de pages. L'action lui sembla trop dense pour être pleinement exprimée par la musique.

L'éditeur londonien de Martinu vint le voir pour l'entretenir d'un nouveau projet d'opéra sur un sujet de Labiche. Mais la première année de ses retrouvailles avec la France resta pratiquement improductive. Seule une Ouverture fut écrite entre le 10 et 15 Novembre à la demande de la Parent Association of the High School of Music and Art in New York, une oeuvre de courte durée en forme de concerto grosso, brillante et pleine d'entrain.

Un autre projet semblait lui tenir à coeur. Ce fut un vieil ami rencontré à Nice qui l'aida à ficeler le livret en italien de Mirandolina; d'après la pièce de Goldoni, la Locandiera. Il vint à bout de ce travail de composition entre la mi Mars et la fin de Juin 54. Mais il afficha toujours vis-à-vis de cet opéra en trois actes comportant plus d'une heure et demi de musique, un avis mitigé. Mirandolina fut créée à Prague du vivant de Martinu, le 17 Mai 59. La musique du ballet sous le titre Saltarello, en est la page la plus célèbre.

En Juillet, il compose un Hymne à Saint Jacques en hommage à sa ville natale, sur un texte de Danek, pour trois solistes, chœur et petit ensemble. Puis, quelques jours plus tard, suit Primerose, un cycle de cinq duos pour deux chœurs de femmes (soprani et contralti) avec violon et piano, sur des textes moraves. A la fin de cette même année 54, il termine deux oeuvres importantes : la cantate la Montagne aux trois lumières et la Sonate pour piano. Il pense déjà à Gilgamesh et aux Fresques de Piero della Francesca. A l'affût de nouveaux projets, il lit encore Alexis Zorba et rencontre son auteur à Antibes.

La Montagne aux trois lumières, d'une durée de trente minutes environ, est une cantate qui fut écrite en seulement cinq jours. La Sonate pour piano, quant à elle, fut dédiée à Rudolf Serkin qui la joue le 4 Décembre 1957 à New York.

Martinu termina son oratorio Gilgamesh le 18 Février 55. Celui-ci mobilise un orchestre économe en bois et cuivres, mais riche de percussions et comprenant un piano. Quelques jours seulement après avoir mis un point final à cet oratorio, il entreprenait le 20 Février, les Fresques de Piero della Francesca, pour les terminer le 13 Avril suivant.

Depuis le mois de Novembre 54, les Martinu avaient quitté le quartier Brancolar pour une petite maison, "Isba le Beau site" qu'habita Victorien Sardou, au numéro 17 du boulevard du Mont Boron. Jouissant d'une vue magnifique tant sur la ville que sur l'horizon maritime, cette situation unique est sans doute pour quelque chose dans la forte inspiration dont témoigne les oeuvres composées dans ce lieu : Gilgamesh et les Fresques. Cette résidence miraculeuse semble avoir stimulé au plus haut point la sensibilité de Bohuslav.

Martinu, en 1950, s'était exprimé sur la question de la modernité en musique : "jouant toujours sur les mots moderne et actuel, nous entravons nous-même le processus créateur, qui dans sa substance est assez mystérieux et compliqué. Courir à tous prix après la nouveauté, ce n'est sans doute pas un bon système. Cela n'a absolument rien de commun avec le désir de chercher une nouvelle expression musicale. Celle-ci devrait se fonder sur le sujet, devrait résulter de la personnalité et de l'expérience du compositeur et non pas de moyens techniques peu habituels. Les moyens techniques sont l'affaire privée de l'artiste. La technique découle de l'oeuvre et non le contraire. La musique n'est pas une affaire de calcul. Dans le monde complexe de changements sociaux et de chaos politique, il est plus important que jamais de ne pas obscurcir notre intention artistique. Nous devrions maintenir nos idéaux purs et nos convictions fermes, maintenir la foi artistique qui représente notre vie, notre travail et parle en leur nom. C'est de quoi le compositeur devrait s'occuper et non du jeu inutile des mots." De même, Martinu tient à distinguer nouveauté et provocation : "Quand un artiste conçoit l'oeuvre avec l'intention qu'elle déplaise, il ne devrait pas être étonné que cela ne plaise pas. Ecrivant pour demain, il demande cependant à être loué aujourd'hui. Quand l'artiste s'isole, le public s'isole aussi".

Un mois après avoir achevé les Fresques, Bohuslav Martinu composa un Concerto pour hautbois et orchestre créé à Melbourne en 56. Le 12 Juillet 55, une nouvelle cantate, l'Eveil des sources, était terminée. Ces oeuvres témoignent à tour de rôle de sa puissance et sa rapidité de travail, de son goût pour la simplicité, la clarté et le rejet de toute complication inutile.

Après plusieurs séjours à Rome, New York et Philadelphie, les Martinu retrouvent Nice le 1er Septembre 58 à l'Isba Beau site sur les pentes du Mont Boron "où les couchers de soleil sur la mer sont les plus beaux du monde". la Passion grecque, fut alors remise sur le métier. Mais l'état de santé de Bohuslav ne s'améliora pas. Ils repartent en Suisse où il termine la Passion le 15 Janvier 1959.

En Mars, il écrit à ses amis Wurm, une lettre dans laquelle il exprime son désir de revenir sur les flancs du Mont Boron. "...Le temps passe vite et bientôt nous regagnerons le royaume de Nice avec ses rayons de soleil et notre terrasse... Nous

arriverons très exactement le 1er Avril, probablement par l'autobus de Genève... Nous espérons que tout souci de santé aura disparu avec le temps, et nous fêterons l'évènement avec quelques verres de Cordial Médoc, dans notre café, sous les arcades..." Une fois à Nice, il fit sa promenade quotidienne, se rendit à Grasse notamment et à Juan-les-Pins où il se baigna. Il se mit même à composer ce mois d'Avril 59 et termina une pièce pour orgue, *Vigilie*. Il travailla encore sur la cantate la *Prophétie d'Isaïe* au ton triste et vengeur, sombre et cruel. Il parvint difficilement au terme de cette composition le 6 Mai suivant.

Ce mois de Mai, il devait retourner définitivement en Suisse pour raison médicale. Sa dernière composition consiste en une seule portée et quelques notes, un *Salut aux enfants* de l'école de musique de Policka, sa ville natale. Il devait s'éteindre le 28 Août 1959 dans la soirée.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- * A. Schönberg, *Correspondance 1910-1951*, D. Collins, Lattès, Paris 1983.
- * A. Schönberg, *Le style et l'idée*, Buchet Chastel, Paris 1980.
- * T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris 1979.
- * R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Seuil, Paris 1949.
- * R. Leibowitz, *Schönberg, Solfège*, Seuil, Paris 1969, 1980.
- * Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris 1967.
- * Stravinsky, *Souvenirs et commentaires*, Gallimard, Paris 1967.
- * A. Boucourechliev, *Stravinsky*, Fayard, Paris 1982.
- * M. Marna, *Stravinsky, Solfège*, Seuil, Paris 1995.
- * V. Jankélévitch, *Maurice Ravel*, Seuil, Paris 1978.
- * P. Petit, *Ravel*, Fayard, Paris 1969.
- * P. Fauré-Frémiot, *Gabriel Fauré*, Rieder, Paris 1927, 2ème éd. Albin Michel 1957.
- * E. Vuillermoz, *Gabriel Fauré*, Flammarion, Paris 1960.
- * G. Fauré, *Correspondance*, Présenté et annoté par J-M Nectoux, Seuil, Paris 1980.
- * M. Safranek, *Bohuslav Martinu, the man and his music*, NY 1944, Londres 1946, Londres 1963.
- * D. Milhaud, *Correspondance de Paul Claudel et Darius Milhaud*, Gallimard, Paris 1961.
- * D. Milhaud, *Ma vie heureuse*, Ed. Belfond, Paris 1974.
- * Francis Poulenc, *Correspondance 1915-1963*, éd. Seuil, Paris 1967.
- * H. Hell, *Francis Poulenc*, Fayard, Paris 1978.
- * Chantal Bauer, *Les hauts lieux de la musique en France*, Bordas, Paris 1987.
- * Jonathan Duclos, *La côte d'azur et le jazz*, mémoire de maîtrise de 2ème cycle, UFR lettres et sciences humaines, Nice 1996.
- * *La musique et le théâtre à Nice et sur la Riviera*, Musée Masséna, Nice 1935.