



Les Journées
Charles Bordes



PRÉSENTENT

PROGRAMME - CONFÉRENCE

7^{ÈME} DISQUE DES JOURNÉES CHARLES BORDES



VENDREDI 24 NOVEMBRE 2017
MUSÉE DES BEAUX ARTS - TOURS

PROGRAMME DE LA CONFÉRENCE

7^{ÈME} DISQUE DES JOURNÉES CHARLES BORDES

1^{ÈRE} PARTIE

Charles Bordes et ses transpositeurs - Histoire d'une pratique

par Clément Stagnol et Claire Laplacé

Si le terme « *transcrire* » (du latin « *trans* », au-delà, et « *scribere* », écrire) est employé dès le Moyen-Âge central pour la copie ou la reproduction de textes livresques, son application à la musique diffère sensiblement dans son approche, dénotant une réappropriation par l'adaptation à un support ou un usage qui n'est pas celui de la version primitive. L'art de la transcription est bien sûr inhérent à la musique instrumentale, dont les sources conservées sont plus nombreuses grâce à la mise au point de l'impression musicale au début du XVI^e siècle. Si l'art de la transcription existe donc depuis le Moyen-Âge, il faut cependant attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir apparaître l'application du terme à la musique, notamment à travers les écrits de Jean-Jacques Rousseau. Les compositeurs du XIX^e siècle s'en emparent afin d'assurer une meilleure diffusion de leur œuvre, et des compositeurs qu'ils souhaitent mettre en avant. Nous évoquerons le cas emblématique des transcriptions de Franz Liszt, et des nouveaux enjeux dont elles témoignent.

Au même moment, la naissance d'un intérêt pour les répertoires les plus anciens – Bordes sera l'une des chevilles ouvrières de ce mouvement – fait entrer l'art de la transcription dans une nouvelle dimension : celle de la mise à disposition de musiques plusieurs fois séculaires dans une notation modernisée et accessible. L'époque de Bordes voit notamment la naissance de la première édition monumentale Durand (1895-1924) des œuvres de Jean-Philippe Rameau sous la direction de Camille Saint-Saëns pour les premiers tomes. Enfin, l'acte de transcription peut également être envisagé dans son acceptation ethnomusicologique, déjà entrevue dans l'article « *musique* » de l'Encyclopédie (1751-1772) de Diderot et d'Alembert à des fins de collecte et de préservation d'un patrimoine oral et mouvant. Nombreux compositeurs de la génération de Bordes

contribuent à publier ainsi des mélodies issues des patrimoines régionaux français.

Charles Bordes, musicien protéiforme, s'est lui-même illustré dans ces différents aspects de la transcription qu'il conviendra de replacer au sein de sa carrière. Il transcrit les œuvres d'autres compositeurs (Cantabile des pièces d'orgues de César Franck, pour ensemble de chambre), pratique cependant en marge de ses autres activités plus connues, comme la mise à disposition au public d'un florilège de musiques sacrées des XVI^e et XVII^e siècles grâce à la publication de l'Anthologie des maîtres religieux primitifs, « *édition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs en notation moderne* ». Enfin, son intérêt pour la musique basque l'amène à noter des chants populaires, matériau qui a donné naissance à des œuvres comme la Rhapsodie et la Suite basque, respectivement transcrites par Gustave Samazeuilh et Ernest Chausson, son « *confesseur musical* », avec qui il a laissé une correspondance nourrie. Ces lettres témoignent de l'amour de Bordes pour le Pays basque, sa terre d'adoption : son projet de mission ministérielle, et l'idée de créer une « *Schola* » avant la lettre, apparaissent avant sa concrétisation à Paris en 1896 dans les premiers locaux de la rue Stanislas. Loin d'être anecdotiques, les transcriptions de Samazeuilh et Chausson ont largement contribué à la diffusion des œuvres si originales du « petit Bordes ».

Au moyen des exemples issus de l'œuvre de Charles Bordes, nous aborderons les enjeux multiples de la transcription, la polysémie du terme témoignant d'une réelle diversité de pratiques, parfois croisées, toujours riches.

PROGRAMME DE LA CONFÉRENCE

7^{ÈME} DISQUE DES JOURNÉES CHARLES BORDES

LES INTERVENANTS

Clément Stagnol et **Claire Laplace** sont issus du Cnsmd de Lyon, où ils ont obtenu le Master de Culture Musicale. Egalement instrumentistes, ils mènent tous les deux une activité de recherche sur le répertoire de leurs instruments (luth et piano, respectivement), et ont à coeur de transmettre leur passion pour la musique, sous la forme de concerts, et de moments de médiation.

À l'occasion d'une conférence sur l'action de Charles Bordes à Montpellier, présentée avec Michel Daudin au Festival de Radio France à Montpellier en juillet 2016, ils ont découvert la carrière et l'oeuvre passionnante de Bordes. Ce travail a été pour eux le début d'une amitié profonde avec Michel Daudin, qu'ils souhaitent prolonger par cette communication. »



Claire Laplacé



Clément Stagnol

PROGRAMME DE LA CONFÉRENCE

7^{ÈME} DISQUE DES JOURNÉES CHARLES BORDES

2^{ÈME} PARTIE

par Natalie Morel Borotra

En 1889, Vincent d'Indy s'interroge au sujet de Charles Bordes : « combien de basquaises a-t-il composées, sous forme de musique d'orchestre et de chambre ? »¹. La formulation paraît plutôt péjorative, alors que d'Indy lui-même vient d'écrire sa Symphonie sur un chant montagnard français, dite « cévenole », et une Fantaisie pour orchestre et hautbois principal, sur des thèmes populaires français. La fondation en 1871 de la Société nationale de Musique avait impulsé une dynamique dans la création instrumentale française, et nombre de compositeurs y trouvent dans les années 1880 la possibilité de faire entendre leurs oeuvres : c'est ainsi par exemple que la première « basquaise » de Bordes, la Suite basque pour flûte, deux violons, alto et violoncelle, sera donnée en première audition le 21 janvier 1888.

S'il paraît important à la SnM, au lendemain de la défaite contre l'Allemagne, de se définir par rapport à la musique germanique, l'Ars gallica revendiqué par sa devise prend des formes diverses et l'une des voies choisies sera celle de la musique régionaliste, si l'on entend par là une musique savante qui entend tirer sa substance musicale de matériaux populaires – chants et danses – issus de traditions régionales. Il faut dire que l'on commence à s'intéresser de près à ce corpus dont les collectes réalisées par des compositeurs et des folkloristes révèlent la richesse.

En ce qui concerne le Pays basque, trois recueils d'airs populaires paraissent autour 1870², faisant écho à un recueil de danses du Guipuzcoa, exceptionnel en Europe par sa précocité : celui que Juan Ignazio de Iztueta publie en 1826 à Saint-Sébastien. Mais c'est Charles Bordes qui va donner une impulsion décisive aux collectes de chants basques : il obtient en 1889 et 1890 une mission du Ministère de l'Instruction publique qui lui permet de découvrir in situ un répertoire dont il a eu la révélation en 1885. De nombreux autres séjours, des deux côtés des Pyrénées, nourriront la publication d'un texte fondateur pour l'ethnographie euskarienne, intitulé La musique populaire des Basques (1899), où les mélodies collectées illustrent une histoire et une analyse du chant basque.

Bordes crée même une structure pour diffuser ses collectes : les Archives de la Tradition basque. C'est dans ce cadre que paraissent en 1908 Dix danses, marches et cortèges populaires du Pays basque espagnol, présentés dans un arrangement pour piano, qui témoignent de la façon dont Bordes perçoit la musique basque : une musique « essentiellement rythmique », dans laquelle il relève l'usage de la mesure à cinq temps (le fameux zortziko), répandue surtout en Espagne et dans la musique de danse.

Un autre aspect retient son intérêt, la parenté qu'il voit entre les mélodies euskariennes et le plain-chant à la restauration duquel travaillent au même moment les bénédictins de Solesmes.

¹ Lettre adressée à Paul Poujaud le 27 septembre 1889, in *Ma vie*, Paris, Séguier, 2001.

² Cinquante chants pyrénéens de Pascal Lamazou, 1869 ; Douze airs basques de Madame de la Villehéliou, 1869 ; Chants populaires du Pays basque de J.D.J. Sallaberry, 1870.