

RCA
Musique

N° 35



L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE SAN FRANCISCO

L'Orchestre Symphonique de San Francisco a été fondé en 1911 (premier concert le 29 décembre 1911). Des chefs distingués l'ont dirigé : Henry Hadley, 1911-15; Alfred Hertz, 1915-29; Basil Cameron et Issay Dobrowen, 1929-31; Dobrowen, 1931-34, avec Hertz et Molinari de temps en temps; Monteux, 1935-52; Enrique Jorda, 1954-63; J. Krips, 1963-70; S. Ozawa, 1970-77; Edo DeWart, 1977-.

Cette belle formation a connu une série de revers causés par des conditions financières souvent difficiles et des règles syndicales rigides. Les journaux locaux publiaient fréquemment des appels à la bienveillance du public, tels que celui-ci, du 19-4-1925 : «L'Orchestre Symphonique est là pour que San Francisco soit plus agréable à vivre, attire davantage d'étrangers, et pour faire de ses habitants des citoyens plus évolués.» Autrement dit, l'argent perdu dans l'orchestre est récupéré sur les visiteurs étrangers; contrairement aux apparences, la culture paie.

L'orchestre était en très mauvais état quand Mme Leonora Armsby sollicita Pierre Monteux sur le conseil de Mischa Elman. Monteux s'était très bien acquitté d'une tâche ardue au Boston, et lui avait rendu son ancien éclat après le départ de Karl Muck. Malgré des conditions pécuniaires sans intérêt, Monteux accepta le défi.

«Comme pour Boston, il a fallu faire de nouvelles auditions, car l'orchestre avait beaucoup souffert de l'exode de nombreux musiciens vers les studios d'Hollywood, où le travail était régulier et bien rémunéré. Malheureusement, je me suis aperçu qu'il y avait très peu de musiciens vraiment excellents, du niveau d'un orchestre symphonique, et que le choix dans la région de la Baie était limité. A cette époque, le Syndicat des Musiciens était très strict en matière d'importations. Je dois dire qu'ils n'ont jamais été très coopératifs. En dix-sept ans à la tête de l'orchestre, je n'ai eu la permission de faire venir de l'est qu'une demi-douzaine de musiciens. Bruno Walter a remarqué qu'il ne pouvait absolument pas imaginer comment j'avais pu former à partir d'éléments recrutés dans le nord de la Californie un orchestre qui n'a reçu que des louanges de tous les critiques des Etats-Unis et du Canada pendant sa tournée dans ces pays en 1947.» En fait les critiques n'ont pas été les seuls à féliciter le San Francisco à

THE SAN FRANCISCO SYMPHONY ORCHESTRA

The San Francisco Symphony Orchestra was founded in 1911 (first concert on Dec. 29, 1911). It boasts the following conductors: Henry Hadley, 1911-15; Alfred Hertz, 1915-29; Basil Cameron and Issay Dobrowen, 1929-31; Dobrowen, 1931-34, with Hertz and Molinari occasionally; Monteux, 1935-52; Enrique Jorda, 1954-63; J. Krips, 1963-70; S. Ozawa, 1970-77; Edo DeWart, 1977-.

This capable body went through a series of mishaps caused by recurrent financial stricture and cumbersome union rules. The local papers would regularly issue pleas to public benevolence, such as this one (19-4-1925): "The Symphony exists for the purpose of making San Francisco a better place to live in, more attractive to strangers and its people a higher type of citizen." In other words, the money you lose on the orchestra, you get back from foreign visitors; culture does pay, appearances to the contrary.

The orchestra was in dire condition when Mrs. Leonora Armsby approached Pierre Monteux on Mischa Elman's advice. Monteux had done a splendid and difficult job of restoring the old Boston Symphony Orchestra to its former splendor after Karl Muck's departure. In spite of an unattractive financial proposition, Monteux took up the challenge.

"As with Boston, it was necessary to make many auditions as the orchestra had been severely diminished by the exodus of many musicians to the studios in Hollywood where work was steady and the pay excellent.

Unhappily, I found there were very few truly first-class musicians of symphony calibre to choose from in the Bay region. The Musicians Union at that time was very strict in regard to imports. I must say, they were never very helpful. In the seventeen years I was at the head of the orchestra, I was allowed by the Union to import less than a half dozen musicians from the east.

Bruno Walter once remarked that he could not fathom how I made an orchestra, which received nothing but praise from all the critics of the United States and Canada on their tour of these two countries in 1947, with the elements I had recruited from Northern California." Indeed, not only critics praised the S. F. Symphony on that occasion: both Toscanini and Koussevitzky expressed their admiration for the leader, Naoum Blinder, and the orchestra's

BERLIOZ MONTEUX

OUVERTURE BENVENUTO CELLINI, OP.23

SYMPHONIE FANTASTIQUE, OP.14

SAN FRANCISCO SYMPHONY ORCHESTRA

CYCLE

5

MONTEUX



cette occasion : Toscanini et Koussevitzky ont exprimé leur admiration pour le premier violon, Naoum Blinder, et pour le niveau remarquable de concentration et de discipline dans l'orchestre.

Monteux s'est donné beaucoup de mal pour faire connaître la musique aux jeunes, et a créé un Forum Symphonique qui donnait des concerts le jeudi soir devant des salles d'étudiants pleines à craquer. Cependant, si grand que soit le succès et si économique la gestion, l'orchestre a connu des problèmes financiers sans nombre : « Notre bête noire était le sempiternel budget — l'argent, l'argent, l'argent ! Apparemment nous n'en avions jamais assez pour suffire à nos besoins, lesquels étaient bien modestes, croyez-moi, à côté de ceux

d'autres orchestres américains. » Le San Francisco fonctionnait grâce à 0,5 % des impôts locaux, une émission de radio hebdomadaire offerte par Esso-Californie, et des dons individuels. « Nous avions toujours l'impression de mendier pour l'orchestre. Je trouve que cette manière de faire marcher des orchestres symphoniques et des musées est absolument incorrecte et pernicieuse. (...) Il y a quelque chose d'incongru dans le fait de mendier pour la beauté. » Et pourtant, malgré des obstacles énormes, Pierre Monteux a réussi. Quand il est parti en 1952, il avait façonné un orchestre des plus compétents, et réalisé quelques-uns des plus beaux enregistrements qui soient.

Anne-Marie JOUVEL.

remarkable discipline and concentration.

Monteux dedicated much work to bringing music to young people and created a Symphony Forum, which played on Thursdays to a packed student audience. But however successful and economically managed, the orchestra was plagued by financial difficulties: "Our bête noire was the eternal budget—money, money, money! It seemed we never had sufficient money to meet our needs which, believe me, in comparison with other orchestras in the country, were modest." The orchestra lived on 0.5 per cent of the local taxes, a weekly radio program sponsored by Esso-California, and private donations. «It seemed though that we were always begging for the orchestra. I feel this manner of supporting

and aiding symphony orchestras and art museums absolutely [wrong] (...). There is something incongruous in begging for beauty." And yet in the face of tremendous odds, Pierre Monteux did succeed.

When he left in 1952, he had put into shape a most competent orchestra, and realized some of the finest recordings ever.

Anne-Marie JOUVEL.

Hector BERLIOZ

(1803-1869)

Face 1

Ouverture de **Benvenuto Cellini**, Op.23

10'46

Symphonie Fantastique, Op.14 (1^{re} partie)

Rêveries, passions

Largo-Allegro agitato und appassionato assai

12'52

Un Bal

Valse: Allegro non

troppo

5'39

Face 2

Symphonie Fantastique, Op.14 (fin)

Scène aux champs

Adagio

14'40

Marche au supplice

Allegretto non troppo

5'40

Songe d'une nuit de sabbat

Larghetto - Allegro

9'07

San Francisco Symphony Orchestra
Direction

Pierre MONTEUX

Collection réalisée avec la collaboration de Georges Zeisel et Philippe Morin.

Dessin de Marc Taraskoff

P. Monteux: photo X

Existe en musiccassette n° GK 43359

Enregistrements réalisés
Benvenuto Cellini: 6 avril 1952
War Memorial - Opera House
Symphonie Fantastique: 27 février
1950 - War Memorial - Opera House

J'ai toujours été étonné, à la lecture des biographies de Berlioz, par le fossé qui existait entre ce que fut réellement le musicien et le rôle que lui ont attribué ses contemporains et nos plus récents historiens. Sans doute ont-ils été abusés par l'image que Berlioz lui-même a voulu laisser à la postérité, dans ses Mémoires et dans tous ses écrits, image où il se représente comme l'incarnation de l'idéal romantique. Romantique, Berlioz l'était, mais pas au-delà de certaines limites. Chez lui coexiste à tout moment la passion, l'excès, la fougue... et la raison. Il est prêt à bouleverser toutes les traditions pourvu que ses audaces ne puissent lui nuire. Dès que le risque apparaît, il ôte son masque et sait faire preuve d'un solide bon sens contredisant l'esprit romantique.

La *Symphonie fantastique* illustre bien cette attitude et confirme que Berlioz était un excellent acteur sachant exploiter le «décor» qui l'environnait. Ainsi, puisque la *Symphonie fantastique* a vu le jour en 1830, année de la bataille d'Hernani et des Trois Glorieuses, elle sera révolutionnaire. De fait, elle l'est ; mais de peur qu'elle ne le paraisse pas assez, Berlioz puise dans l'arsenal du romantisme les éléments qui feront de son œuvre «une immense composition instrumentale d'un genre nouveau au moyen de laquelle il tâchera d'impressionner fortement son auditoire». Il plaque sur sa symphonie un programme dont l'argument relève de l'essence même du romantisme : Rêveries et Passions évoquent un jeune artiste en proie et aux déceptions d'un amour malheureux ; la femme aimée est fixée dans un contour mélodique obsédant (thème de l'idée fixe). Le jeune homme se lance dans le tourbillon d'un bal puis goûte l'illusion du bonheur dans la paix des champs. C'est ensuite le meurtre de la femme aimée et la marche au supplice de l'ami meurtrier. Cet *Episode de la vie d'un artiste* (titre primitif de l'œuvre) se termine par l'orgie d'une nuit de sabbat où se vautre l'objet de son amour rendu à sa condition de courtisane.

Il publiera ce programme dans la presse avant le concert et demandera qu'il soit distribué à chaque exécution de la *Symphonie fantastique*. Il n'en fallait pas davantage pour

sacrer Berlioz père de la symphonie à programme et pour lui attribuer l'invention de la forme cyclique en brandissant le thème de l'idée fixe qui se développe dans tous les mouvements. Originalités, soit. Mais la conception de cette œuvre reste sage, voire classique. Si la structure symphonique perd de sa rigueur conventionnelle, elle se déploie toutefois sur cinq mouvements dans lesquels il est aisé de reconnaître le découpage traditionnel de la symphonie classique, le *Bal* jouant le rôle du scherzo et la *Marche au supplice* n'étant autre qu'un interlude reliant l'adagio (*Scène aux champs*) et le finale (*Songe d'une nuit de sabbat*). En revanche, la nouveauté vient de ce que le traitement des thèmes s'effectue par de grandes variations libres, de ce que l'imagination acoustique de Berlioz se traduit par une orchestration extrêmement brillante.

Vouloir faire de la *Symphonie fantastique* un pur produit de facture et d'inspiration romantiques, c'est être plus royaliste que le roi. D'une part Berlioz avait repris pour cette œuvre des compositions antérieures — une romance écrite entre 15 et 20 ans est citée intégralement au début de la symphonie, le thème de l'idée fixe est emprunté à sa cantate *Herminie* qu'il composa pour le concours du prix de Rome en 1828, la *Marche au supplice* est, elle, tirée de l'Ouverture des *Francs-Juges* —, d'autre part, inquiet de l'étiquette qu'on risquait de lui attacher, il avait avoué dans l'avertissement précédant son programme : «si l'on exécute la symphonie isolément dans un concert (c'est-à-dire sans *Lélio*), on peut se dispenser de distribuer le programme en conservant seulement le titre des cinq morceaux ; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique». Sacré Berlioz ! *Benvenuto Cellini*, premier opéra de Berlioz (1838), fut un échec retentissant dans la carrière du compositeur. La critique fut unanime pour condamner l'ouvrage mais loua d'une seule voix la réussite de l'ouverture : «On fit à l'ouverture un succès exagéré, écrit Berlioz, et l'on siffla tout le reste avec une énergie admirable». De cette partition souvent donnée pour introduire un

concert, il ressort avant tout une fougue, une vivacité continue, un sens du pittoresque, une complexité rythmique, une science de la mélodie et de l'orchestration qui en font une des pages symphoniques les plus redoutables. Il n'est de plus puissant révélateur pour mettre à jour le talent d'un chef et les qualités expressives d'un orchestre.

François Piatier

On reading the biographies of Berlioz, I have always been struck by the discrepancies between the realities of what he really was and the way in which he was seen not only by his contemporaries but also by the most recent historians. They have, no doubt, been misled by the image that Berlioz himself wished to leave behind him, both in his «Memoirs» and his other writings, the image of the incarnation of the Romantic ideal. A Romantic he certainly was, but not beyond certain limits. Passion, excess, impetuosity, but also common sense, existed side by side in him at all times. He was prepared to cast tradition overboard provided he was not jeopardized; at the first hint of prejudice to himself he doffed the mask and showed a solid common sense that was in direct contradiction to the Romantic attitude.

This is well illustrated by the *Symphonie Fantastique* which confirms the fact that Berlioz was an excellent actor who knew how to exploit the surrounding «decor».

Thus, since the *Symphonie Fantastique* appeared in 1830, the year of the great battle of the Romantics around Hugo's *Hernani*, and of the *Trois Glorieuses*, the three days' fighting which culminated in the July Revolution, it had, perforce, to be revolutionary. And revolutionary it was, but fearing that it would not seem revolutionary enough, Berlioz plundered the arsenal of Romanticism for those elements which would make his symphony «an immense instrumental composition of a new kind by means of which he would strive to make a powerful impression on his audience.» He grafted on to his work a programme with an argu-

ment that is the quintessence of Romanticism. Rêveries et Passions evokes the young artist consumed by the miseries of an unhappy love. The beloved is captured in the contours of an obsessive melodic theme (the theme of the idée fixe). The young man plunges into the whirling merry-go-round of a ball and then savours the illusion of happiness in the peacefulness of the countryside. The murder of the beloved follows and then the march to the scaffold of the murderous lover. This Episode from the life of an artist as it was originally titled, ends with the orgy of a Witches' Sabbath in which the object of his passion wallows, restored to her life as a courtesan.

Berlioz published the programme in the press before the concert and requested that it be distributed at each performance of the *Symphonie Fantastique*. That was all that was needed to consecrate Berlioz as the father of the programme symphony and to attribute to him the invention of the cyclic form by holding up the theme of the idée fixe which is developed in all five movements of the symphony. This is all original, to be sure, but the basic concept of the work remains prudent, even classical. If the symphonic structure loses some of its conventional firmness, it is nonetheless deployed over five movements in which it is easy to recognize the traditional divisions of the classical symphony with the Ball playing the part of the scherzo and the March to the Scaffold being no more than an interlude linking the adagio (*Scene in the Country*) and the finale (*Dream of a Witches' Sabbath*). The real novelty of the work lies in the thematic treatment in the form of large-scale, free variations on the one hand, and Berlioz's acoustic imagination which is expressed in the extraordinarily brilliant orchestration on the other.

To see in the *Symphonie Fantastique* a pure product of Romantic inspiration and workmanship is to be more papist than the pope. In the first place, Berlioz made use of earlier compositions in the symphony — a song written in adolescence is quoted in its entirety at the beginning of the work, the theme of the idée fixe comes from his cantata,

Herminie, composed for the Prix de Rome competition in 1828, and the March to the Scaffold comes from the overture to his unfinished opera *Les Francs-Juges*. Secondly, afraid of having a label attached to him, he specified in the notice prefacing his programme that «if the symphony is to be performed on its own (that is, without *Lélio*), the distribution of the programme may be dispensed with and only the titles of the five movements retained; the symphony (the author hopes) offers in itself a musical interest independent of all dramatic intentions.»

So much for Berlioz's programme ! *Benvenuto Cellini*, Berlioz's first opera (1838), was one of the most resounding failures of his career. The critics unanimously condemned the opera but all agreed on the merits of the overture: «They exaggerated the success of the overture», Berlioz wrote, «and hissed the rest with admirable energy». Often played at the beginning of concerts, it is a composition which displays, above all, an ardent impetuosity, uninterrupted vivacity, a sense of the picturesque, a rhythmic complexity, and a mastery of melodic treatment and of orchestration which make it one of the most formidable symphonic scores in the repertory. There is no surer test of a conductor's talent or of the expressive qualities of an orchestra.

François Piatier
(Translated by Derek Yeld)

RCA éditeur

9, AVENUE MATHIGNON — 75008 PARIS
Marque (s) déposée (s) (R) Registered Trademark (s).
Used by authority and under control of RCA Corporation.
Made in France from master recordings owned or controlled by RCA Records.