

Le mouvement dodécaphoniste à Liège  
Souvenirs et réflexions d'un témoin.

---

La guerre avait donné faim. Pas seulement aux estomacs, mais aussi aux cerveaux. Tous les arts étaient étriqués, tous devaient recevoir le nihil obstat nazi, ce qui réduisait singulièrement le domaine de la musique vivante.

Wagner avait dit : "Je hais les Juifs !", donc sa musique était nécessairement bonne. Mendelssohn et Schoenberg étaient juifs, donc leur musique avait une place toute désignée à Auschwitz. Beethoven, Liszt, Richard Strauss saturaient la radio. Au concert, la musique était née vers 1700 et s'était arrêtée en 1914 (ceci n'a d'ailleurs pas tellement changé!) Notre estimable Conservatoire lui-même s'était donné Ravel comme terminus.

La guerre avait stoppé l'évolution de la Musique. Elle qui était une course permanente à la nouveauté, une suite d'inventions successives aussitôt démodées, elle qui était un perpétuel balancier dialectique, qui n'annonçait une synthèse que pour la voir s'évanouir presque aussitôt, était stérilisé et confite dans son passé.

Liège avait oublié qu'en 1930, elle avait organisé le Huitième Festival de la Société internationale de Musique Contemporaine, qu'on y avait joué Casella et les premiers accords de douze sons, Hauer, le premier dodécaphoniste, Varèse, Alban Berg (déjà "Wozzock" !). Elle avait oublié le Premier Congrès de la Société internationale de Musicologie où l'on avait entendu, entre autres, l'"A Cappella liégeois" dirigé par Lucien Mawet dans des oeuvres anciennes du Pays de Liège.

La fin de la guerre vit la ruée simultanée sur les magasins d'alimentation et sur les partitions musicales inconnues: le bâton de chocolat et Bela Bartók, le café soluble et la liberté musicale de l'Ecole viennoise.

On se tournait aussi vers le passé musical lointain. Armand Machabey venait à Liège, chez Aelberts, au boulevard de la Sauvenière, pour éditer sa transcription de la "Messe de Guillaume de Machault". Elle fut exécutée en l'église Saint-Jacques en septembre 1948; c'était la première exécution intégrale de cette oeuvre en Belgique (1). Le dimanche matin, Pierre Froidebise donnait dans cette même église un "concert" d'orgue où son style vivant faisait écho aux recherches d'interprétation de Helmut Walcha à Francfort, plus tard

---

(1) Voir Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie, n°15, juin 1976, p.6 et hors-texte.

de Michel Chapuis à Paris.

Les publications revenaient, notamment les numéros anciens - mais nouveaux pour beaucoup de jeunes musiciens - des "Musikblätter des Anbruch", le manifeste "L'Arte dei rumori" (L'art des bruits, 1913) de l'Italien Russolo et les théories de son compatriote Pratella. Des nouvelles revues naissaient : "Contrepoints" et la "Revue belge de Musicologie" (n°1 en 1946). Des partitions inconnues circulaient, souvent sous forme de copies manuscrites. Mais surtout, les contacts se rétablissaient entre musiciens de tous pays.

Reprenant la voie ouverte avant la guerre par le Professeur Jean Hùbaux et François Duysinx, Maurice Plumier et Marcel Hicter nous rappelaient que les Grecs anciens avaient une musique et nous faisaient connaître Aristoxène. A Paris, en 1938, le Professeur Paul Mazon avait fait chanter "Les Perses" dans la cour de la Sorbonne.

C'est aussi à Paris que Francis Poulenc publiait un article virulent sur Schönberg, dont l'oeuvre n'était connu que par quelques initiés. Dans cet article, l'aimable Francis se déchaînait et qualifiait le dodécaphonisme de musique de pierres, soupe de cailloux, ersatz de musique. "L'affaire Schönberg, disait-il, c'est classé après Pierrot lunaire!" Par un effet a contrario, la musique de Schönberg était examinée de plus près, mais non sans soulever maintes abjections, même de la part d'un avant-gardiste comme Paul Collaer (Revue internationale de musique, n°9, 1951)

Un article d'Erwin Stein dans "Anbruch" et un autre de Mathias Hauer ("Vom Wesen des Musikalischen") expliquaient simplement la technique des douze sons. Radical, Hauer préconisait d'éliminer tous les instruments non tempérés; il supprimait les notions de tonique, dominante, résolution, consonances, dissonances pour ne conserver que les douze intervalles égaux. "Les douze sons de la gamme tempérée doivent tous être joués et sans cesse repris".

Hauer composait une musique simple, voire simpliste, avant tout univoque, monodique. Il se flattait d'inculquer la composition dodécaphonique en moins d'une heure à un non musicien. De fait, il fallait beaucoup plus de temps à un musicien... Inspiré par la "Farbenlehre" de Goethe, Hauer disait aussi voir les notes et les accords en couleurs : le do majeur solennel et glorieux était jaune-vert, le fa majeur sinistre était violet. Scriabine et Messiaen aussi voyaient les notes en couleurs, mais comme ces trois musiciens-coloristes n'arrivaient pas à se mettre d'accords sur leurs couleurs, on pouvait rester légèrement sceptique.

De son côté, Pierre Froidebise travaillait la technique des douze sons avec ses élèves - principalement Edouard Senny, Célestin Deliège, Elie Poslawsky - sur la base du livre de Leibowitz "Schönberg et son école" (Paris, 1947). Menant de

front ses recherches sur la musique médiévale, donnant la première audition intégrale de la Messe de Guillaume de Machaut, s'adonnant au dodécaphonisme, Pierre Froidebise se révélait le maître à penser de la musique liégeoise d'avant-garde.

Le parrainage d'André Souris, un autre maître à penser de la musique en Belgique, catalysait puissamment le mouvement. Les quatre - Froidebise, Senny, Deliège, Poslawsky - formaient en 1947 le "Groupe dodécaphoniste de Liège" avec pour Bible les écrits de Leibowitz dont Senny disait : "La polytonalité, la tonalité ou la modalité élargie, l'atonalité plus instinctive que contrôlée dont usaient les compositeurs les plus éminents - Stravinsky, Bartók, Hindemith, Honegger, Milhaud - ne pouvaient plus servir d'exemples aux jeunes compositeurs d'après-guerre. Leibowitz démontrait de façon autoritaire que le système des douze sons allait enfin donner à la musique contemporaine l'unité de langage et de style dont elle était lamentablement dépourvue".

\* \* \*

Qu'était donc cette révolution qui, avec vingt-cinq ans de retard sur Vienne et l'Europe centrale, nous parvenait enfin ?

Les notions de consonances et de dissonances sont des concepts relatifs, variables en fonction du temps, des circonstances, des usages. Les agrégations verticales de sons des motets du XIIIe siècle et de l'Ars nova déconcertent nos oreilles éduquées dans le système baroque-romantique. Debussy avait achevé de libérer l'harmonie classique de ses interdits; avant lui, les accords dissonants n'étaient guère que des dérapages, des épices destinées à mieux faire goûter les consonances. Schönberg achève de supprimer toute espèce de préséance entre les accords, quelle que soit leur composition. La musique devient atonale (Schönberg, Quatuor n°2, dernier mouvement, 1907-1908). La soif de liberté conduit à l'équivalence absolue des agrégations verticales, quelles qu'elles soient.

L'ancienne théorie harmonique ne codifiait que quelques dizaines d'accords. Avec Schönberg, tous les accords de deux à douze sons sont possibles. En théorie, la formule

$$\sum_{i=2}^{12} C_{12}^i \quad \text{donne 4.727 accords possibles.}$$

A ces possibilités extraordinairement élargies s'ajoutent celles offertes par la mélodie, les timbres, la "variance" des rythmes, le choix du registre.

Dans le style harmonique classique, selon la formule novatrice - en 1722 !- de Jean-Philippe Rameau, "La mélodie provient de l'harmonie et non l'inverse". Au contraire, dans

le style polyphonique, de Machaut à Jean-Sébastien Bach, les accords naissent de la superposition de plusieurs mélodies. Or voilà que, maintenant, la distinction entre mélodie et harmonie, considérée comme arbitraire, est annulée.

Une mélodie agréable à l'oreille est-elle d'ailleurs autre chose qu'une transcription d'accords connus ?

La soif de liberté qui avait amené l'équivalence absolue de toutes les agrégations verticales, aussi hirsutes qu'elles puissent être selon les règles classiques, et le rejet des préséances accordées par la musique tonale à certains degrés de la gamme conduisaient aussi au désordre et à l'anarchie "atonale". Vers 1923, Schönberg se rend compte qu'il est nécessaire d'organiser l'atonalité de façon cohérente. De là sa conception de la série de douze sons (total chromatique) "à partir de laquelle se déduisaient tous les phénomènes mélodiques et harmoniques de l'oeuvre". Dans cette écriture dodécaphonique, le compositeur choisit arbitrairement une série "démocratique" de douze sons différents, tous égaux devant l'oreille et l'esprit. Cette "série" est la figure fondamentale, le support de la construction. Disons-nous que, d'une certaine manière, elle joue un rôle analogue à celui de la "teneure" des motets du XIIIe siècle, mais ici aussi bien dans le sens vertical (harmonique) que dans le sens horizontal (mélodique). Le rythme, entièrement libre, est perpétuellement renouvelable (2)

La suite du discours mélodique fait appel au miroir réfléchissant. C'est l'histoire connue du chapeau de Schönberg qui disait en substance : "Regardez mon chapeau ! Regardez-le de devant, vous voyez quelque chose. Regardez-le de derrière, autre chose. Regardez-le d'en-haut, de gauche, de droite, d'en-bas, vous voyez chaque fois une autre figure. Et pourtant, c'est toujours le même chapeau !"

Après avoir écrit la série, on imagine un miroir placé en-dessous et on lit ce qu'on voit dans le miroir (renversement). Ensuite, on place le miroir derrière la série, c'est la récurrence ou "l'écrevisse". La quatrième figure est le renversement de la récurrence. Ce sont les quatre aspects mélodiques de la série fondamentale.

Pris isolément, les sons ont une fonction définie par leur position dans le motif et par leurs rapports entre eux. Ce qui est aussi le cas dans l'harmonie classique. Mais Schönberg ajoute : " Ces sons doivent être valorisés par le contrepoint. La pensée musicale ne s'exprime pas uniquement dans le sens horizontal, mais simultanément dans le sens

---

(2) Rappelons qu'Olivier Messiaen (dans "Mode de valeur et d'intensité, 1950) et Pierre Boulez dans "Le marteau sans maître, créé à Baden-Baden en 1955 ont étendu le principe du concept dodécaphonique au rythme.

vertical; pas seulement dans la durée (rythmique), mais aussi en qualité d'accords ". Le motif fondamental est la ligne mélodique, abstraction faite du rythme; elle sert de Loi au morceau projeté, en lieu et place de la tonalité.

La Forme du morceau résulte des variantes, récurrences, renversements, motifs secondaires, transpositions, variations rythmiques et autres transformations comme le renversement des intervalles.

Enfin, les timbres et les nuances jouent un rôle essentiel dans une composition conçue selon ces principes.

Hans Sachs résumait le problème en disant : "Vous posez d'abord la Règle. Puis vous la suivez".

\* \* \*

Le Groupe dodécaphoniste de Liège, renforcé par les pianistes Marcelle Mercenier et Marthe Pendville, la cantatrice Luce de Lame, organisait des concerts à l'A.P.I.A.W. dès 1947, principalement du piano, pour des raisons pécuniaires. Edouard Senny donnait le premier de ces concerts, le 4 décembre 1947 avec un programme de type électro-choc :

- Schönberg - Six petites pièces op.19.  
Valse de l'op.23.  
Suite op.25.
- Webern - Variations op.27.
- Hindemith - Première sonate.

La salle était comble. Froidebise présentait le concert. A un public sympathisant a priori mais pour qui Ravel, Stravinsky, Bartók étaient des avant-gardistes bien audacieux, Froidebise expliquait que ces compositeurs étaient complètement dépassés, dénonçait " la fausse sagesse d'un retour en arrière de ces néo-classiques ". " Ces nostalgiques seront balayés et le monde sonore sera reconstruit sur de nouvelles bases".

L'électro-choc continuait!

Le clou du concert était les "Variations opus 27" de Webern que Froidebise analysait : "Musique d'un dépouillement et d'un débordement quasi effrayants, sonnante au piano d'une façon extraordinaire. Le lyrisme en est inouï. Chaque note chante une liberté jamais exprimée, au milieu de silences impressionnants. "

Edouard Senny exécuta ces "Variations" dans un silence tendu. On aurait aimé, pour cette première, que la Salle soit digne de celles du "Sacre du Printemps" ou d'"Erwartung", qu'elle siffle, hue, insulte, trépigne. Les quelques applaudissements vinrent de ceux-qui-"taient-au-courant. Le reste de la salle était en état de choc.

Le même concert donné à Bruxelles peu de temps après, à l'initiative d'André Souris, provoquait un ahurissement dont Senny disait qu'il durait toujours trente ans plus tard. La critique, quant à elle, jouait bien son rôle. Elle émettait des jugements définitifs: "bruits étranges, musique étriquée, désaxée, indigente, musiciens hallucinés, etc". Qu'écrirait donc aujourd'hui Lejeune, dit Clermay, chroniqueur musical à la Dernière Heure à cette époque ?

En 1948, Bruxelles - ou plutôt André Souris - organisait le " Festival de Musique Contemporaine". Un des six concerts était consacré au Groupe dodécaphoniste de Liège avec au programme :

- Sonate pour piano, d'Edouard Senny.
- Amercoeur, de Pierre Froidebise.
- Livre de Motets, d'Elie Poslawsky.

Et là, enfin, la salle siffla. Et la Libre Belgique pouvait écrire que la musique dodécaphonique rejette la tonalité (c'est vrai!), le rythme (c'est faux!), les nuances (encore plus faux!), la mélodie (c'est quoi, la mélodie ?) et se flatte d'inventer des formes nouvelles et que cet ascétisme confine au néant.

Après ce jugement d'autorité, on ne s'étonne pas que le concert suivant, donné le 27 avril 1949 à Liège, ait été un véritable succès ! Le programme comportait notamment :

- "Pièces japonaises" et "Amercoeur" de Pierre Froidebise.
- "Quatre mouvements pour hautbois, clarinette et basson" de Célestin Deliège (création)
- "Sonatine" de Henri Pousseur (sa première oeuvre)
- des "Cycles de mélodies" de Senny sur des poèmes de P.-J. Toulet, Rimbaud et du "Cantique des Cantiques".

Les dodécaphonistes liégeois faisaient leur chemin dans le public, mais les difficultés venaient du Conservatoire.

Georges Alexis, fer de lance du conservatisme-en-marche, reprochait à Froidebise et à ses disciples d'avoir célébré le 75<sup>e</sup> anniversaire de Schönberg et d'avoir oublié le 125<sup>e</sup> anniversaire de César Franck dans un article publié dans "Ceux de demain" et se terminant par un exclamation de désespoir: "Le respect s'en va!".

La réponse ne tardait pas, par la même voie et sous la plume conjointe de Poslawsky, Senny, Deliège et Pousseur. Ces élèves y défendaient âprement Pierre Froidebise et terminaient sur une grande envolée: " Nous sommes pleins de respect pour nos aînés. Toutefois, quand ils débordent des domaines de leur compétence et de leur profession, l'Histoire nous dissuade de les croire".

Fin 1949, le Groupe s'en alla à Paris suivre les cours de René Leibowitz, le pape de la musique sérielle.

L'enseignement de Leibowitz était rigide, sa voix monotone, son cours oral aussi soporifique que ses livres ajoutent-nous tout en rappelant que les articles insérés dans le présent Bulletin n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs. Ces cours se ramenaient à une expression : Respectez la Règle ! Ce qui heurtait la recherche assoiffée de liberté caractérisant l'époque.

Senny rencontra Pierre Boulez pour la première fois à Paris et fut enthousiasmé par " sa virtuosité, sa culture, sa logique souveraine". Delière trouve Boulez plutôt utilitariste : " De ses analyses, il ne retient que ce qui peut lui être utile".

La personnalité de Boulez est impressionnante, mais les avis à son sujet peuvent différer. L'activité multiple qu'il déploie - compositeur, chef d'orchestre, écrivain, professeur, animateur - , son credo personnel " la musique n'a guère d'existence hors en communication directe" peuvent expliquer le ralentissement de sa production de compositeur. Personnellement, nous souhaiterions que cet ordinateur ambulante montre qu'il sait rire en musique, qu'il est un homme imparfait et non un être du troisième type, que s'il compose encore une oeuvre, ce soit non un "Concerto pour chef d'orchestre" mais plutôt, tel cet autre ordinateur-musicien, Jean-Sébastien Bach, une "Cantate du café" ou bien "Nous avons un nouveau gouvernement". Comment s'expliquer l'exclamation de Boulez parlant de la musique : "A quoi bon tout cela ? "Maintenant que l'on sait qu'il préfère diriger Bayreuth que de composer...

En 1950, le Groupe dodécaphoniste de Liège fondait le "Cercle d'études musicales Variations" destiné à élargir le champ de ses recherches à d'autres styles, la musique médiévale, le chant grégorien, etc.

Ce fut là sa dernière étincelle.

Mais étincelle d'un feu qui avait éclairé durant plusieurs années, qui avait saisi la musique liégeoise au sortir du tombeau de la guerre et l'avait propulsée à l'avant-plan de la vie musicale européenne. Car, à cette époque, seules Paris et Liège avaient des activités de groupe délibérément engagées dans la musique moderne. La "bande à Froidebise" avait lancé un mouvement qui ne s'arrêterait plus, même si ses membres se dispersaient.

\* \* \*

Les années ont passé. Le dodécaphonisme codifié par Schönberg n'a pas été la Grande Révolution espérée par Froidebise. Après 1950, au lieu de l'immense flambée attendue, on

n'a plus vu que quelques étincelles : Strawinsky, Dallapiccola, celui-ci nous paraissant le plus convaincu.

Le choc Schönberg a pourtant été un événement essentiel, un choc libérateur après quoi rien n'a plus été pareil en musique.

Les raisons de ce semi-échec apparaissent mieux avec le recul du temps.

Pour les compositeurs, le dodécaphonisme est une technique d'interdits : défense de répéter, défense d'exprimer des sentiments, les accords parfaits sont interdits de même que le redoublement d'octaves. Ici, la responsabilité de Leibowitz nous paraît engagée : le respect de la Règle qu'il imposait était la négation même de la liberté tant attendue dans l'harmonie, la mélodie, le rythme. Pourtant, Schönberg lui-même avait fini par relâcher l'étreinte de la Règle et Webern ne l'avait jamais vraiment respectée.

Pour les interprètes, l'exécution de la musique dodécaphonique exige un entraînement particulier difficile à acquérir, en particulier pour les voix, soumises à rude épreuve. Pour aller s'asseoir sur le son juste, il ne faut pas rater les marches de la gamme !

Pour le public, et ceci est le plus important, le dodécaphonisme n'a pas été capable - ou n'a pas eu le temps - d'organiser de grandes formes originales. Les nouvelles combinaisons sonores, limitées à la notion de variations (au sens premier du terme) n'ont pas été en mesure de faire leurs preuves dans ce domaine.

Les dodécaphonistes esquivent ou éludent le problème en composant des pièces brèves. Ce qui est un avantage pour nous dans la mesure où ils sont obligés de concentrer leurs idées musicales, ce qui permet une vue globale, synthétique de la pièce, dépouillée qu'elle est des amplifications si chères à César Franck. Le dodécaphoniste qui paraît a priori le plus "éthéré", An ton Webern, reste un des plus joués (tout étant relatif !). Mais l'intégrale de ses 32 opus tient sur quatre disques. C'est peut-être la brièveté même de ces pièces qui les rend plus aisément abordables pour les musiciens et pour le public.

La crise de la forme musicale de l'époque dodécaphoniste n'est pas sans rappeler celle qui marque la transition entre le style polyphonique et la naissance du style harmonique baroque vers 1600. Sauf que, maintenant, par un mouvement de pendule, on retourne à une polymétrie totalement libérée des règles de l'harmonie classique. Au XVIIe siècle, progressivement, la tonalité va tenir sous sa coupe harmonie, mélodie, développement, variations, rythme, timbres. Elle devient



l'élément sécurisant, le garde-fou, le filet de l'acrobate auquel le compositeur - et l'interprète - se raccroche(nt) si cela tourne mal. Pour passer du baroque au classicisme et au romantisme, les musiciens avaient un pont solide : la tonalité. Mais pour passer au dodécaphonisme, ils n'avaient qu'une passerelle fragile à leur disposition : la série. En cas de ratage occasionnel, c'était fichu pour de bon.

Une quatrième raison peut expliquer, selon nous, l'avortement du dodécaphonisme. On lui a reproché d'être une musique purement intellectuelle, une oeuvre de pur calcul, une musique de tableau noir. Ce reproche s'est surtout manifesté en Allemagne où l'on est fort enclin à juger une oeuvre du seul point de vue émotionnel, affectif, sentimental. Il faut dire aussi que Richard Strauss était le maître moderne agréé par le régime nazi (depuis 1933) L'exécution publique des oeuvres de Schönberg (d'origine juive), de Hindemith (parce que professant des opinions de gauche; il émigrera en Suisse en 1940 et de là aux Etats-Unis), etc. était interdite sur le territoire du 3e Reich.

L'oeuvre dodécaphonique n'est qu'une construction ! a-t-on dit. Et alors, une fugue de Bach, n'est-ce pas avant tout une construction ? Or, Bach a réussi à mettre de l'expression dans ses fugues. Mais voilà, il ne suffit pas de vouloir être expressif, encore faut-il le pouvoir. On n'est pas bon musicien parce qu'on utilise des techniques modernes, voire des procédés inédits, mais bien par ce qu'on arrive à dire grâce à ces moyens-là !

Nombreux sont ceux, incurablement romantiques, pour qui la musique n'est qu'un refuge contre les ennuis matériels, un moyen d'évasion des réalités de la vie. Pour eux, la musique peut n'être qu'une masse de sons capables d'exprimer des états émotionnels, tristesse, joie, colère... Dès lors, ils ressentent une Idée à l'état pur comme une agression contre cette musique affective, comme une révolte du cerveau contre le coeur. C'est la vieille opposition entre ceux pour qui la Musique doit raconter de belles histoires ou décrire des états d'âme, et ceux pour qui elle est un assemblage de sons plaisants si possible à l'oreille et/ou au cerveau.

En fait, c'est tout le problème de l'expression musicale, qu'il est inopportun d'aborder ici. Mais la notion d'intensité musicale, de musique tout court est-elle si incompréhensible?

Robert Wangermée se demandait - en connaissant la réponse - s'il était impossible de mettre de l'intensité musicale dans un système mathématique. Il suffit de penser à des sériels comme Berg et Webern, et à un non-sériel comme Xénakis.

Qui donc a dit que l'expression, c'est trouver la forme adéquate pour rendre perceptible la signification des choses auxquelles on pense ?

Les pionniers liégeois ont accompli ensemble une oeuvre d'animation et de promotion plus que de production.

Pierre Froidebise était de toutes les nouveautés. Il était toujours "là où cela se passait". Dans ses deux seules compositions sérielles, "Amercoeur" et la "Stèle", il dévie souvent de la Règle en se souvenant de ses connaissances du grégorien, de la musique du moyen-âge et de celle de la Renaissance. Il a été dodécaphoniste, mais "notamment" (1).

Célestin Deliège, professeur d'analyse musicale au Conservatoire royal de Musique de Liège, est devenu le chirurgien de la musique actuelle, celui qui voit l'intérieur de l'intérieur. Son dernier livre, "Les fondements de la musique tonale", retrace avec beaucoup de finesse l'évolution de la tonalité depuis le début du baroque jusqu'à sa désagrégation actuelle.

Elie Poslawsky, excellent violoniste, élève de feu Henri Koch, aurait pu devenir un grand chef d'orchestre. Il était doué pour cela. Après avoir dirigé l'Académie de Musique d'Amsterdam, il vit maintenant retiré dans une île de la Frise. Il a renoncé à la musique et lit de la philosophie.

Henri Pousseur est devenu le plus célèbre; directeur du Conservatoire de Liège depuis 1976, poursuit sa recherche de nouveautés dans la composition, recherche engagée dès 1970 à Liège avec la fondation du Centre de recherches musicales de Wallonie. Herman Sabbe définit son oeuvre comme suit: "S'il est permis de tenter dès à présent de formuler une synthèse de l'oeuvre de Pousseur, disons alors qu'il se présente comme paradigme du sérialisme en tant que méthode d'invention explorative et instrument d'intégration".

Edouard Senny a été le plus pur, le plus convaincu, celui qui s'est livré le plus à fond. Durant quelques années, il s'est retiré dans la solitude campagnarde qu'il affectionnait. Il en est ressorti avec un autre style, très personnel, appliqué principalement à la musique religieuse, que sa cantate "Jésus" illustre de façon admirable.

L'évolution de la Musique, quant à elle, ne s'est plus arrêtée.

Louis GENDARME

---