






Vladimir Cosma chez Top Master avec Jérémy Henry pour la «remasterisation» des enregistrements



VLADIMIR COSMA

40 bandes originales


pour

40 films et/ou séries télévisées

Remastering Haute-Définition
réalisées par le compositeur


105 inédits
provenant des archives des bandes originales

16 Bonus
Ré-interprétations des oeuvres, tirées des bandes originales.




Analyses musicales :
LIONEL PONS

Création de la boîte et du visuel :
DAVID PAIRE / dpcom.fr



Réalisation graphique du livret et des digifiles :
THOMAS FOUQUART / fottodesign.com



Exemples musicaux : manuscrits VLADIMIR COSMA

Photographies :
Crédits tels qu'indiqués

Remastering :
JÉRÉMIE HENRY / TOP MASTER

Fabrication :
MPO

© & © 2009 LAM Larghetto Music
<http://www.larghettomusic.com/>

Distribution physique et numérique :
Abeille Musique www.abeillemusique.com
abeilleinfo@abeillemusique.com

Ce coffret est également disponible en téléchargement sur toutes les plateformes légales et honnêtes.

SOMMAIRE

Introduction	p7
Programme des 17 CD	p8
CD1 Alexandre le Bienheureux - Clérambard	p25
CD 2 La Gloire de mon Père - Le Château de ma mère	p31
CD 3 Les Aventures de Rabbi Jacob - Lévy et Goliath	p38
CD 4 Diva - Le Chien de monsieur Michel	p46
CD 5 La Boum	p52
CD 6 Le Jaguar - Le Placard	p57
CD 7 La 7ème Cible - Le Prix du danger - Dupont Lajoie	p64
CD 8 Michel Strogoff	p72
Illustrations	p74
CD 9 Les Aventures de Tom Sawyer	p85
CD 10 La Dérobade - Le Temps des Porte-plumes	p89
CD 11 La Vouivre - La Femme abandonnée - La Veuve Rouge	p94
CD 12 Le Père Noël est une ordure - Les Sous-Doués en vacances	p101
L'Année prochaine si tout va bien - P'tit con - La Tête dans le sac	
CD 13 Les Aventures de David Balfour - Les Roses de Dublin - Le Loup Blanc	p111
CD 14 La Chèvre - Le Jouet - Le Grand Blond avec une chaussure noire	p119
CD 15 L'Amour en héritage - Dazzle - La Nuit du renard	p127
CD 16 Cuisines et Dépandance - Les Sables mouvants	p134
CD 17 Un Eléphant ça trompe énormément - Nous irons tous au Paradis	p139
Le Bal des casse-pieds	



« La première impression est la bonne surtout quand elle est mauvaise ».

Henri JEANSON

« Pour faire un mauvais musicien, il faut au moins cinq ans d'études, tandis que pour faire un mauvais comédien, il faut à peine dix minutes ».

COLUCHE

« Sous l'influence du docte intellectualisme qui régnait parmi les mélomanes de l'espèce sérieuse, la mode fut quelque temps de mépriser la mélodie. Je commence à penser d'accord avec le grand public, que la mélodie doit conserver sa place au sommet de la hiérarchie des éléments qui composent la musique ».


Igor STRAWINSKI






Vladimir Cosma, l'imagier

*Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur,
On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur.
Molière, Le Misanthrope, acte I, scène 1.*



Le musicien d'écran est un imagier, c'est là un fait indéniable, mais cet aspect est loin d'être le seul en question dans cette exigeante discipline. La musique de film suppose du créateur plusieurs qualités comme la capacité d'évocation, la rapidité de travail, l'adoption d'effectifs ou de styles différents selon l'ambiance imposée, qui ne peuvent être celles que d'un créateur maîtrisant ses buts et ses moyens, parvenu à la totale maîtrise de son art et laissant s'exprimer une personnalité sensible, reconnaissable, à travers les nécessités dramaturgiques et filmiques.



Vladimir Cosma répond bien à cette définition, et son cheminement l'a conduit à travailler aux côtés de réalisateurs aussi prestigieux qu'Yves Robert, Gérard Oury, Francis Veber, Claude Pinoteau, Claude Zidi, Yves Boisset ou Jean-Jacques Beineix... Son art s'est souvent illustré dans le domaine de la comédie, avec des titres aussi célèbres que *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *Le Grand Blond avec une Chaussure Noire* ou *La Chèvre*, dans celui de la chanson, avec le succès mondial de *Reality (La Boum)*, de *l'Amour en héritage*, ou dans des sujets plus graves, avec les partitions *La Dérobade* ou *Michel Strogoff*. La popularité de sa musique ne l'empêche pas de privilégier toujours un langage sincère et direct, qui intègre des recherches sur le timbre ou les instruments inhabituels, comme dans *Diva* ou *La Vouivre*. Le présent coffret propose un premier voyage dans cet univers riche et divers, qui nous emmène du rire aux larmes, de la comédie au drame le plus profond, en passant toujours par le cœur.

Lionel Pons

CD 1

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX

1. Alexandre le bienheureux	2'48"
2. Thème du chien	2'57"
3. Réveries d'Alexandre	2'00
4. Viens, le chien !	1'14"
5. Les Travaux d'Alexandre	2'20"
6. Le Ciel, la terre et l'eau (V.Cosma – F. Lemarque) Chanté par Isabelle Aubret	2'28"
7. L'Homme et son chien	2'26"
8. Mort de la Grande (inédit) *	4'19"
9. Les Tournesols	1'28"
10. La Sieste	2'01"
11. Les Vacances d'Alexandre	2'08"
12. Attaque villageoise	2'24"
13. En congé pour la vie	0'44"
14. Réveil en fanfare (inédit)	0'43"
15. La Belle Agathe	1'35"
16. Au billard du café	2'40"
17. Les Oiseaux poétiques	2'52"
18. Jerk campagnard	1'26"
19. L'Armoire aux lapins	0'52"
20. En attente du marié (inédit)	2'13"
21. La Noce en fuite	3'04"

CLERAMBARD

22. Ballade de Clerambard (inédit) (Vladimir Cosma – Jean-Loup Dabadie) Interprétée par Marie Laforêt	2'14"
23. Clerambard, le chasseur	2'00"
24. Les Demoiselles de province	1'50"
25. Saint-François et les oiseaux	1'55"
26. L'Apparition du moine	2'07"
27. La Boutique des délices	2'06"
28. La Langueur d'Octave	1'45"
29. Clérambard, l'ami des bêtes	0'56"
30. La Jeune Fille laide	1'15"
31. Clérambard réfléchit (inédit)	1'05"
32. La Langueur de la Langouste (inédit)	2'09"
33. Visions célestes (inédit)	1'12"
34. Clérambard, la colère	1'23"
35. Les Amours de la Langouste	1'51"
36. Le Chien mort	1'28"
37. La Polka du dragon	2'08"
38. Clérambard, la chevauchée	1'25"
39. Le Miracle (Gospel)	4'07"

Total Général 1h18'37"

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX / CLERAMBARD

Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma
Flûte à bec solo et Ocarina basse : Pierre Poulteau
Cyrthare : Monique Rollin
Violon solo : Lionel Galli
Flûte solo : Raymond Guiot
Orgue solo : Eddy Louiss
Cromorne solo : Jean-Claude Veilhan

Titres 1 to 7 and Titres 9 to 21

© 2002 Lam Largetto Music - BMG Music Publishing

© 2004 Lam Largetto Music - BMG Music Publishing

Titre 8 © et © 2003 Lam Largetto Music

Titres 22 to 39 © et © 2000 Lam Largetto Music

*Saxophone Ténor : Don Byas / Piano : Maurice Vander / Contre-basse : Michel Gaudry
Batterie : Christian Garros / Violon solo : Pierre Doukan / Flûte : Raymond Guiot.


CD 2

LA GLOIRE DE MON PERE

1. La Gloire de mon Père	3'22"
2. Le Petit Marcel	1'46"
3. Love story Borely	3'25"
4. Massalia rag	2'22"
5. Le Grand Marcel	1'15"
6. La Découverte	3'00"
7. Massalia ragtime (piano seul)	1'22"
8. Les Collines	1'34"
9. Le Mensonge	1'48"
10. Souper aux bartavelles	2'17"
11. Mond des parpaillouins	1'23"
12. Le Petit Marcel (piano seul)	1'24"
13. La Grande aventure	1'38"
14. Le Grand désert	3'39"
15. Le triomphe de mon père	1'34"
16. Habanera (BONUS)*	8'15"

Extrait de la Suite d'orchestre

LE CHATEAU DE MA MERE

17. Le Château de ma mère	2'32"
18. Mon ami Lili	1'03"
19. Les Vacances (rag-time)	2'19"
20. Isabelle	1'50"
21. Marcel et Augustine	1'29"
22. Le Temps retrouvé	2'03"
23. La Belle Isabelle	1'41"
24. Augustine	2'33"
25. La Valse d'Augustine	2'51"
26. The Song of departure (piano rag)	2'19"
27. Souvenirs des collines	1'14"
28. Le Branle de Reichshoffen	1'20"
29. La Peur d'Augustine	2'03"
30. La Gloire de mon père	2'44"
31. Valse d'Augustine (BONUS)*	5'54"

Extrait de la Suite d'orchestre
(plus 34" d'aplaudissements)

Total Général 1h15'59"

LA GLOIRE DE MON PERE / LE CHATEAU DE MA MERE

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

Musique enregistrée par le PARIS PHILARMONIQUE ORCHESTRA

Solistes

Bruno Fontaine, Raoul Duflot : piano

Catherine Cantin : flûte, piccolo

Luc Rousselle : bugle

Jean-Jacques Justafre : cor

Michel Cron, Alain Kouznetzoff : violon

Michel Varron : violoncelle

Xavier Escabasse : cigales

Photos du film : Jérôme Prébois

Enregistrement numérique aux Studios : Davout, Damiens

Ingénieurs du son : Claude Ermelin, Xavier Escabasse

Mixage numérique : Studio Guillaume Tell

Ingénieur : Roland Guillot

Régie d'orchestre : Jean-Claude Dubois

Copiste : Ignace Mantei

Montage numérique : François Bernaud

Titres 1 to 16 © et © 2008 Lam Larghetto Music

Titres 17 to 30 © 1990 Sarabande et © 1990 Lam Larghetto Music

* Enregistrée en public le 4 Mars 2006 au Victoria Hall de Genève. Orchestre de la Suisse Romande sous la direction de Vladimir Cosma.

CD 3

LES AVENTURES DE RABBI JACOB

1. Le Grand Rabbi	2'38"
2. L'Envol	2'53"
3. Les Maramouches	2'34"
4. Rue des Rosiers	1'43"
5. Enquête policière	1'26"
6. Escadron en folie (inédit en CD)	2'33"
7. La Rousse	57"
8. Le Rabbi déchainé	1'00"
9. Mariage multicolor (inédit en CD)	1'45"
10. Sur les routes de France (inédit) (arrangement de Vladimir Cosma sur «J'irai revoir ma Normandie	1'26"
11. Les Maramouches contre Slimane (inédit en CD)	1'24"
12. La gentille Tzipe (inédit en CD)	2'03"
13. Danses hassidiques	4'16"
14. Slimane rencontre la Rousse (inédit)	0'39"
15. Rabbi Jacob rencontre Rabbi Seligmane	1'41"
16. Chewing-gum attack (inédit en CD)	1'54"
17. Moto en folie	1'45"
18. Tous aux Invalides ! (inédit en CD)	1'35"
19. L'Envol final	2'07"

LEVY ET GOLIATH

20. Lévy et Goliath	3'16"
21. L'Eternel parle à son disciple	2'35"
22. Farandole hébraïque	2'07"
23. Malika, je t'aime	1'06"
24. Aide-toi, le ciel t'aidera	1'08"
25. Slow-Travelos	4'40"
26. Chanson arabe 2 (inédit)	2'43"
27. Lévy et Goliath (piano Solo)	2'50"
28. A la vie !	1'16"
29. Malika, mon cœur	1'44"
30. Lévy et Goliath – Final	3'30"
31. Rabbi Jacob «Danses symphoniques » (BONUS)	7'04"

Total Général 1h11'11"

LES AVENTURES DE RABBI JACOB

LEVY ET GOLIATH

Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma
sauf «Danses hassidiques »
(V. Cosma – P. Gumpłowicz)

Titres 1 to 19 © 1983 et © 2000 Lam Largetto Music

Titres 20 to 30 © et © 1987 Lam Largetto Music

Titre 31 © 1999 et © 2000 Lam Largetto Music

CD 4

DIVA

1. «La Wally» (A.Catalani – argt V.Cosma) chanté par Wilhelmenia Wiggins Fernandez Orchestre symphonique de Londres dirigé par Vladimir Cosma	3'33"	10. Métro Police	2'36"
2. Promenade sentimentale Piano solo : Vladimir Cosma	2'37"	11. L'Usine désaffectée	3'10"
3. Voie sans issue	3'06"	12. Le Curé et l'antillais	1'31"
4. Gorodish	3'03"	13. Tuileries sous la pluie chanté par Wilhelmenia Wiggins Fernandez Piano : Vladimir Cosma	1'28"
5. Le Zen dans l'art de la tartine	2'04"	14. Prélude de la Suite en ré mineur BWV 1005 (J.S. Bach) Violoncelle solo : Hubert Varron	1'10"
6. Ave Maria (C. Gounod) chanté par Wilhelmenia Wiggins Fernandez Piano : Gérard Parmentier	1'39"	15. La Baignoire et la mer	2'19"
7. «La Wally» (version instrumentale) (A.Catalani – argt V.Cosma) Violoncelle solo : Hubert Varron Piano : Raymond Alessandrini	3'05"	16. J'aime pas les ascenseurs	2'28"
8. Promenade sentimentale Piano solo : Vladimir Cosma	3'34"	17. «La Wally» (A.Catalani – argt V.Cosma) Piano solo : Raymond Alessandrini	2'56"
9. Lame de fond	4'23"	18. Le Chien de Mr Michel	2'48"
		19. Sentimental Walk (BONUS)*	3'44"

Total Général 51'56"

DIVA

Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma
*Chet Baker : Trumpet
Maurice Vander : Piano
Niels-Henning Ørsted Pedersen : Bass
John Guerin : Drums
Composed, Arranged and Conducted by Vladimir Cosma

Enregistrement et mixages aux studios : CTS et Music CENTER
à WEMBLEY (G.B.) DAVOUT et DAMIENS – AQUARIUM à Paris.
Réalisation : Vladimir COSMA

Titre 19 © 1985 et © 1993 Lam Largetto Music
© et © 1993 Lam Largetto Music


CD 5

LA BOUM

1. Reality*	4'45
Chantée par Richard Sanderson	
2. It was love **	4'30
3. Formalities (instrumental)	3'40
4. Gotta Get A Move On	2'58
5. Swingin ' Around ***	2'47
6. Gotta Get A Move On **	4'42
7. Formalities	3'41
8. Gotta Get A Move On (instrumental)	3'00
9. Murky Turkey*	3'48
10. Go On For Ever *	3'43
11. La Rentrée (inédit)	1'29
12. La Fille aux claquettes (inédit)	2'00
13. Poupette harpiste (inédit)	0'55
14. Vic et son père au Corinto (inédit)	2'18
15. Vic et Mathieu au ralenti (inédit)	0'39
16. Françoise retrouve François (inédit)	1'51
17. Retrouvailles sentimentales (inédit)	2'49
18. Go on for ever – instrumental (BONUS)	3'47
19. Reality (2009) (BONUS) ****	4'45
20. La Boum – Suite d'orchestre (BONUS)	6'30 (dont 23" d'applaudissements)

Total Général 1h05'17"

LA BOUM

Musiques, arrangements et direction musicale : VLADIMIR COSMA
Enregistré au Studio TRIDENT à Londres et au Studio Damiens, Paris.
Ingénieur du son : Steve SHORT
Mixage : Studio DAVOUT
Ingénieur du son : William FLAGEOLET
Guitares : Ricky Hickock, Jay Hudson, Tony Hannaford, Patrice Tison
Saxophone tenor : Michel Gaucher
Lyricon : Serge Roux

Synthétiseurs-claviers : Mike Moran, Roland Romanelli, Adrien Cook
Batterie : Barry Morgan, Pete Holyones, Geof Nicholls
Percussions : Williams Trampus
Vocals : Jay Hudson, Tony Hannaford, Williams Trampus
Bass : Billy Christian, Bradley Fearon, Paul Larman
Direction artistique : Pierre Jaubert

© 1980 Sarabande et © 1980 Lam Largetto Music

Avec la participation de Richard SANDERSON * (avec l'aimable autorisation des disques VOGUE) et des Groupes The REGIMENT * (avec l'aimable autorisation de Solide Gold Records Ltd) et THE CRUISERS *** (avec l'aimable autorisation de Feelgood Records Ltd).
**** Nouvel enregistrement en 2009. Richard SANDERSON chante accompagné par l'Orchestre Symphonique dirigé par Vladimir COSMA.


CD 6

LE JAGUAR

1. Le Jaguar (ouverture)	4'28
2. L'Indien	2'55
3. Thème de l'Aventure	3'34
4. Incantation de Wanu	2'35
5. L'Arrivée en Amazonie	1'09
6. Les Ruelles de Matupa	3'23
7. Vengeance de Kumaré	1'25
8. Maya	2'18
9. Trois sur la pirogue	1'34
10. François et l'Indien (BONUS)	3'02
11. Tabaris	3'00
12. L'Avion de Kumaré (inédit)	1'45
13. Brinquedo de Amar (Boi-Bumba)	4'36
Paroles : J.Jordan / Musique : V.Cosma	
interprétée par Catia Constantin Carvalho	
14. Vamos ! (inédit)	1'45
15. Perrin et Maya	1'46
16. Fin de Kumaré	2'02
17. Thème de l'Amitié	1'50
18. Le Jaguar (Final)	4'42

LE PLACARD

19. Le Placard (Chaplinesque)	3'13
20. Déshabillage	2'21
21. Tristesse de Pignon	1'36
22. Santini et Madame	1'23
23. Mademoiselle Bertrand (Romance)	2'24
24. Le Jaguar – Suite d'orchestre (BONUS)	6'07

Total Général 1h05'38"

LE JAGUAR & LE PLACARD

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

LE JAGUAR

Interprétée par le London Symphony Orchestra

Enregistrements et mixages : Studio Abbey Road, Londres

Studio Davout, Paris

Studio Guillaume Tell, Suresnes

Ingénieurs du son : Simon Rhodes - Claude Ermelin - Roland Guillotel

Titres 1 to 18 © 1996 Sarabande et © 1996 Lam Larghetto Music

Titres 19 to 24 © et © 2001 Lam Larghetto Music



CD 7

LA 7^{ème} CIBLE

1. Concerto de BERLIN*	7'04
2. L'enfant et la nuit	1'41
3. Coup de file	1'10
4. Catherine's Pub	2'39
5. L'automate romantique	1'25
6. La 7 ^{ème} cible	3'21
7. Soir de tourment	1'52
8. Menace sur le bonheur	1'59
9. Chasse royale (inédit en CD)	2'10
10. Suspense	2'10
11. La 7 ^{ème} cible (générique)*	1'43

LE PRIX DU DANGER

12. Bacchanale	5'35
13. Adagio pathétique	6'09
14. Fugues (inédit en CD)	4'10
15. Un œil sur la ville	3'02
16. Tango de l'angoisse	2'17
17. La faim dans le monde (inédit en CD)	1'23
18. Les chevaliers de la mort	1'35
19. Instant de bonheur (inédit en CD)	2'02
20. Départ de François	1'00
21. Cacao Angelo	1'28
22. Le prix du danger	2'07

DUPONT LAJOIE

23. Tango de Dupont Lajoie (inédit en CD)	1'55
24. Les Vahinés du camping (inédit en CD)	3'27
25. Paso doble à la fête du village (inédit)	1'28
26. Turn me round (inédit) (C.Pimper-V.Cosma)	2'59
27. Le Rock de l'huissier (inédit)	2'18
28. Viol dans les marais (inédit)	1'01
29. Jerk à la plage (inédit)	2'56
30. Tango de Dupont Lajoie (inédit)	2'24

Total Général 1'17''50

LA 7^{ème} CIBLE / LE PRIX DU DANGER / DUPONT LAJOIE
Musiques composées et dirigées par Vladimir COSMA

Titres 1 to 11 © et © 1983 Lam Largetto Music
Titres 12 to 22 © et © 1984 Lam Largetto Music
Titres 23 to 30 © et © 1975 Vladimir Cosma

*Interprété par IVRY GITLIS au Violon
Orchestre Symphonique dirigé par VLADIMIR COSMA


CD 8

MICHEL STROGOFF

1. Thème de Nadia	2'42
2. Michel Strogoff	2'01
3. Le Doute d'Ivan	2'12
4. La Fugue de Nadia et de Michel	1'30
5. Le Retour d'Ivan Ogareff	2'36
6. La Route de Sibérie	1'12
7. Les Journalistes	1'20
8. Ivan Ogareff	1'19
9. Michel Strogoff	0'52
10. Aveuglement	2'19
11. La Fuite de Nadia	2'41
12. Danse Tartare	3'27
13. Nuit à Irkoutsk	1'53
14. Thème de Nadia	2'26
15. La Mère de Michel Strogoff	1'12
16. Thème de Pigassof	1'20
17. Danse Villageoise	2'16
18. Funérailles	1'56
19. Thème de Nadia	2'13
20. Ogareff à Omsk	1'48
21. Pleurs dans les steppes	3'17
22. Perdus dans la toundra	1'28
23. Michel Strogoff	1'51
24. Bal chez le Tsar	3'01
25. Thème de Nadia	2'50
Michel Strogoff – suite d'orchestre	
26. Thème de Nadia (BONUS)*	9'29
27. Danse Tartare (BONUS)*	8'00 (plus 24" d'applaudissements)

Total Général 1h10'31"

MICHEL STROGOFF

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA
Avec la participation de Maurice DALLE
à la scie musicale dans le THEME DE NADIA.

Title 1 to 27 excepted the title 25 © et © 1976 Lam Larghetto Music
Titre 25 © et © 2008 Lam Larghetto Music

*Enregistré en public le 4 Mars 2006 au Victoria Hall de Genève – Orchestre de la Suisse Romande sous la direction de Vladimir Cosma.


CD 9

LES AVENTURES DE TOM SAWYER

1. Les aventures de Tom Sawyer	2'01	17. Des pirates sur l'île	1'22
2. Le Grand Mississippi	3'42	18. L'Enfance de Mark Twain	2'04
3. Tom et Becky	2'03	19. Tom et Huck	2'25
4. Jeux de pirates	1'33	20. Le Trésor de Joe l'Indien	2'55
5. Les Petits garnements	3'00	21. Jeux d'enfants terribles	1'12
6. Le Meurtre du Docteur Robinson	2'55	22. Pauvre tante Polly	2'08
7. La Fanfare de Saint-Petersburg, Missouri	3'28	23. Mr Dobbins, l'instituteur se fiche	1'02
8. Tom s'ennuie	2'18	24. Supercherie démasquée	2'07
9. La Main dans le pot de confiture	3'54	25. Huckleberry Finn	1'31
10. Cachés dans le cimetière	2'48	26. L'Enfer aux trousses	1'34
11. Le Vengeur noir de la mer et des Antilles	1'18	27. Chez le juge Thatcher	1'40
12. La Soif des grands espaces	2'07	28. Clown, soldat ou pirate	2'29
13. Menace de Joe l'Indien	1'42	29. Square dance*	2'48
14. Sid fait des bêtises...	1'57	30. Tom, Joe et Huck	1'45
15. Becky jolie!	2'13	31. La Grotte Mac Dougal	5'15
16. Réveries sous un chêne	2'08	32. Les Aventures de Tom Sawyer-générique fin	1'35

Total Général 1h14'01"

LES AVENTURES DE TOM SAWYER

Musiciens

A l'harmonica : René Gary

*Au violon : Vladimir Cosma

Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma.

Tous les titres sont inédits sauf 1, 2, 29, 32 inédits en CD

© et © 2009 Lam Larghetto Music


CD 10**LA DEROBADÉ**

- | | |
|---|------|
| 1. La Dérobade | 4'59 |
| 2. Marie et Maloup | 2'00 |
| 3. Gérard | 2'13 |
| 4. Le Maniaque | 2'59 |
| 5. Manège Saint-Louis | 2'27 |
| 6. Solitude | 2'09 |
| 7. Thème Saint-Louis | 3'27 |
| 8. Je n'ai pas dit mon dernier mot d'amour (BONUS)
(Vladimir Cosma-Pierre Grosz)
chanté par Nicole CROISILLE
arrangement et direction Vladimir Cosma | 4'03 |

LE TEMPS DES PORTE-PLUMES

- | | |
|--|------|
| 9. Le Temps des porte-plumes (Luminescence)
(Hamisa Dor / Vladimir Cosma) | 4'27 |
| 10. La Première année | 5'16 |
| 11. Pippo | 3'41 |
| 12. Les Labours | 2'48 |
| 13. Les Secrets de Pippo | 1'22 |
| 14. Les Foins | 4'27 |
| 15. Destin
(Jean Curtelin-Joël Santoni / Vladimir Cosma) | 3'04 |
| 16. Alphonsine | 2'15 |
| 17. Coup pour coup | 0'52 |
| 18. Tango moussinois | 3'12 |
| 19. Valse du carrousel | 1'58 |
| 20. Luminescence
(Hamisa Dor / Vladimir Cosma) | 2'48 |
| 21. Souvenirs d'enfance (BONUS) | 3'49 |
| 22. La Dérobade – Suite Symphonique
(BONUS inédit)* | 5'55 |

Total Général 1h10'58"

LA DEROBADÉ

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA
Lyricon : Serge ROUX
Claviers synthétiseurs : Vladimir COSMA
Photos : Bernard PRIM

LE TEMPS DES PORTE-PLUMES

Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma
Titres 9 & 20 : Interprétés par Lisa Lévy – Soprano et Jacqueline Mayeur – Mezzo Soprano.
Titre 15 : Interprété par Yves Lecocq.
Orchestre symphonique Bel'Arte (responsable Richard Boudharam)

Titles 1 to 8 © et © 1979 Lam Larghetto Music
Titles 9 to 21 © et © 2006 Lam Larghetto Music
Title 22 © et © 1979 Lam Larghetto Music

*London Symphony Orchestra dirigé par Vladimir Cosma


CD 11**LA VOUIVRE**

1. La Vouivre (J.S. Bach / V. Cosma)	4'52
2. Terre et Ciel	3'23
3. La Belette	1'53
4. Les Voix de l'obscur	3'35
5. Monsieur Requiem	2'32
6. Verriges de l'irréremédiable	3'05
7. L'Etang des noues	2'25
8. L'appel des eaux	3'00
9. Lamento	2'05
10. Galaxie	1'44
11. Louise et Urbain	1'56
12. Le Chemin d'Arsène	3'22
13. La Vouivre – Générique (J.S.Bach / V.Cosma)	4'52

LA FEMME ABANDONNEE

14. La Femme abandonnée (inédit)	1'59
15. Thème du Malheur (inédit)	2'28
16. Fanny, Louis et Oskar (inédit)	5'09

LA VEUVE ROUGE

17. La Veuve Rouge	3'04
18. Le Crime de Marie (inédit)	3'25
19. L'âme de Victor	2'43
20. Polka populaire (inédit)	2'45
21. Le Temps qui fuit (inédit)	2'43
22. La Veuve Rouge (inédit) (version alternative)	3'01

Total Général 1h07'18"

Musiques composées et dirigées par Vladimir COSMA

LA FEMME ABANDONNEE

Violoncelle Solo : Hubert VARRON

Titres 17, 19, 21, 22 : Violon solo : Ivry GITLIS

Titres 17, 19, 22 : Clarinette solo : Hubert ROSTAING

Titres 1 to 13 © et © 1989 Lam Larghetto Music

Titres 14 to 16 © et © 1992 Lam Larghetto Music

Titres 17 to 22 © et © 1983 Lam Larghetto Music

CD 12

LE PERE NOËL EST UNE ORDURE

- | | |
|------------------------------------|------|
| 1. Destinée * | 4'38 |
| (V.Cosma / G.Marchand / Ph. Adler) | |
| 2. Le Père Noël est une ordure | 4'31 |
| 3. Monsieur Prescovic | 2'04 |
| 4. Félix et les Lapins | 0'59 |
| 5. Le Caddie de Zézette | 3'01 |

LES SOUS-DOUES EN VACANCES

- | | |
|-----------------------------------|------|
| 6. Les Sous-Doués en vacances | 4'14 |
| 7. Le Rap des Sous-Doués | 4'29 |
| (Philippe Adler / Vladimir Cosma) | |
| 8. Airport Quiproquo | 1'45 |

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 9. B.B. ? I Presume | 3'27 |
| 10. Memphis Superstar | 1'28 |
| (inédit en CD) | |
| 11. Dancin-Test (inédit en CD) | 2'00 |
| 12. Memphis Cocktail | 2'46 |
| (inédit en CD) | |
| 13. Sur la pointe des pieds | 2'04 |
| 14. Les Retrouvailles des Sous-Doués | 2'19 |
| 15. Saint-Trop* Reggae | 3'20 |

L'ANNEE PROCHAINE SI TOUT VA BIEN

- | | |
|---|------|
| 16. L'Année prochaine
si tout va bien* | 2'46 |
| (V.Cosma / Viviane Zingg
/ Jean-Loup Hubert) | |
| 17. Le Baromètre | 1'22 |
| 18. Dans les nuages | 3'05 |
| 19. Bébé BD | 1'27 |
| 20. Maxime et Isabelle | 2'24 |

P'TIT CON

- | | |
|----------------------|------|
| 21. Floarea Soarelui | 2'49 |
| 22. Michel et Salima | 2'34 |

LA TETE DANS LE SAC

- | | |
|--|------|
| 23. Romantic Romance* | 3'32 |
| (inédit en CD)
(G.Marchand / V.Cosma) | |
| 24. Véra (inédit en CD) | 3'24 |
| (Vladimir Cosma) | |
| 25. Soirée Irina(inédit) | 1'30 |
| 26. La Tête dans le sac (inédit) | 1'41 |
| 27. Romain et Eva (inédit) | 1'03 |

Total Général 1h11'11"

Musiques composées et dirigées par Vladimir COSMA

LE PERE NOËL EST UNE ORDURE

*des films Le Père Noël est une ordure ...et

Les Sous-Doués en vacances interprétée par Guy Marchand.

LES SOUS-DOUES EN VACANCES

Avec la participation musicale et talentueuse de Michel GAUCHER, Roland ROMANELLI, José SOUC, Sauveur MALLIA, Bernard ARCADIO, Slim PEZIN, Pierre-Alain DAHAN, Christian PADOVAN, Dino LATORRE, Serge EYMARD, Aldo FRANCK, Patrice TISON, Pierre GOSSEZ, Michel COEURJOT, Michel COSTA, Yvonne JONES, Carol FREDERICKS,...

L'ANNEE PROCHAINE SI TOUT VA BIEN

Enregistrement Studios Davout et Aquarium

Ingénieur du son : Claude Ermelin

*Chanson interprétée par Sofie KREMEN

LA TETE DANS LE SAC

*Chanson interprétée par Guy Marchand

Titres 1 à 5 © et © 1982 Editions Lam Larghetto Music

Titres 6 à 15 © et © 1982 Editions Lam Larghetto Music

Titres 16 à 20 P et C 1981 Editions Lam Larghetto Music

Titres 21 à 22 © et © 1984 Editions Lam Larghetto Music

Titres 23 à 27 © et © 1984 Editions Lam Larghetto Music

CD 13

**LES AVENTURES
DE DAVID BALFOUR**

1. Thème de David (Générique)	3'14
2. Ballade d'Alan	1'37
3. Catriona	2'26
4. David dans les loch	2'01
5. Lord Prestongrange	1'36
6. L'Ecume de la mer	2'34
7. A Travers la lande	1'40
8. Enlève	2'08
9. Thème de David (Version romantique)	2'22
10. Catriona triste	2'07
11. En Fuite avec Alan	2'21
12. David chez l'oncle Ebenezer	2'27
13. La Menace des Highlanders	2'06
14. La Maison de Shaw	1'43
15. Alan Breck	2'35
16. Le Grand Voyage de David	1'43

LES ROSES DE DUBLIN

17. Les Roses de Dublin	3'33
18. Ballade en Irlande	1'55
19. Solitude d'Anthony	2'10
20. Incertitude de Spring	2'00
21. Valse de Paulo	1'30
22. Anthony et son père	1'45
23. Amour et Deltaplane	2'00
24. Amour paternel	2'58
25. Les Roses de Dublin	3'35

LE LOUP BLANC

26. Le Loup Blanc (inédit)	0'54
27. Celtic Mysteries	1'22
28. L'Appel des eaux	3'00
29. Korrigan (inédit)	1'33
30. Bird calls	1'34
31. Vaunoy (inédit)	1'11
32. L'Enfance de Didier	1'30
33. Les Loups dans la forêt (inédit)	1'45
34. Pastoral landscape	1'26
35. L'Embuscade des loups (inédit)	1'38
36. Jean Blanc (inédit)	1'26
37. Oy ti, Oy ti	1'23

Total Général 1h16'35"

Musiques composées et dirigées par Vladimir COSMA

LES AVENTURES DE DAVID BALFOUR

Solistes : Liam O'FLYNN / Cornemuses
(Northmbrian pipes)– Tin Whistle
John WRIGHT / Guimbarde – Violon
John NIXON / Concertina
Paddy GLACKIN / Violon irlandais
Enregistrements à WEMBLEY Music Center / LONDRES,
Studios DAVOUT et I.H.P./PARIS.
Mixages : Claude ERMELIN aux Studios DAVOUT.

LES ROSES DE DUBLIN

Solistes
Liam O'FLYNN / Cornemuses – Tin Whistle
John WRIGHT / Guimbarde

Titres 1 à 16 © et © 2005 Lam Larghetto Music
Titres 17 à 25 © 1987 Lam Larghetto Music et © 1983 Technisonor
Titres 26 à 37 © et © 1982 Lam Larghetto Music

CD 14

LA CHEVRE

1. La Cabra	3'40
2. El Duendecito	3'50
3. Canela	3'12
4. La Bruja (inédit en CD)	3'47
5. La Tortuga	3'43
6. La Candelaria	4'08
7. Danse des petites chèvres (inédit en CD)	2'52
8. Panambi (inédit en CD)	2'42
9. One more chance (inédit en CD)	3'49
10. Azulado	3'31

LE JOUET

11. Le Jouet (Générique)	2'06
12. Les Jouets du Président	1'33
13. Je veux ça	2'38

LE GRAND BLOND
AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE

14. Sirba*	2'03
15. Doïna*	3'15
16. Mozart massacré*	2'49
17. La Femme révée	3'21
18. Belâs Blues	2'08
19. Babouchka*	2'02
20. Le Grand Blond	2'23
21. Le Grand Blond avec une chaussure noire Danse Roumaine (BONUS)* (+ 50" d'applaudissements)	4'08

Total Général 1h05'16"

LA CHEVRE

Enregistrements et mixages STUDIO TRIDENT / Londres
STUDIO DAVOUT / Paris
STUDIO DAMIENS / Paris

Ingénieurs du son Steve SHORT / William FLAGEOLET
Claude ERMELIN - Guy BOYER

Avec la participation de Roberto GUARANI - Jean-Pierre BLUTEAU - Gérard GEOFFROY - Michel GAUCHER - Steve KLINE - Juan LAURO - Pedro RICARDO MULLER - Ricardo NOGUERA - PABLITO - Virgilio ROJAS - Roberto de KORVER - Georges RODI - Christophe ZADIR.

Coordination de la production Brigitte BOLOMEY
Assistant François BERNAUD
Directeur de la production Pierre JAUBERT

Musique, arrangements et direction Vladimir COSMA
En souvenir de notre grand ami et maître
Luis ALBERTO DEL PARANA

LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA
*Gheoghe ZAMFIR à la flûte de Pan

° Enregistré en public le 4 Mars 2006 au Victoria Hall de Genève
Orchestre de la Suisse Romande sous la direction de Vladimir Cosma.

Titres 1 à 10 © et © 1981 Lam Larghetto Music
Titres 11 à 13 © et © 1976 Lam Larghetto Music
Titres 14, 15, 19 © 1992 Lam Larghetto Music / Emi Song France
© 1974 Lam Larghetto Music
Titres 16, 17, 18, 20 © 1992 et © 1974 Lam Larghetto Music
Titre 21 © 2006 et © 1974 Lam Larghetto Music

CD 15

L'AMOUR EN HERITAGE
(MISTRAL'S DAUGHTER)

1. L'Amour en héritage* (V.Cosma / P.Delanoë)	4'21
2. La Série de Cavaillon	4'04
3. Je me souviens, Mercuès	2'16
4. Thème de Teddy	2'36
5. Le Marché aux fleurs	2'10
6. Le Bal surréaliste	3'03
7. Thème de Maggy	2'22
8. Thème de Paula	53"
9. La Foire aux modèles	2'35
10. L'Amour en héritage (instrumental)	4'10
11. La Rue Hébraïque	2'34
12. La Tourelle	2'17
13. La Mort de Teddy	2'05
14. Thème de Mercuès	1'55
15. La Guerre	1'37
16. Le Dernier Mercuès	2'26
17. Fauve, la Fille de Mercuès	2'26

LES RACINES DU COEUR
(DAZZLE)

18. Dazzle - Main title (inédit)	2'38
19. Gabe gives photo (inédit)	1'58
20. Jazz chases Gabe (inédit)	1'46
21. Helicopter crash (inédit)	2'03
22. Location romance (inédit)	1'40

LE COMLOT DU RENARD
(NIGHT OF THE FOX)

23. Confrontation (inédit)	1'48
24. Taking the time (inédit)	2'35
25. Nostalgie Night (inédit)	1'25
26. Abstract memory (inédit)	2'12
27. Ready for the fray (inédit)	1'13
28. All's fair in love and war (inédit)	3'10

Total Général 1h08'08"

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

L'AMOUR EN HERITAGE (MISTRAL'S DAUGHTER)

*Interprété par Nana MOUSKOURI,
avec l'aimable autorisation de PHONOGRAM
Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA
SOLISTES

Michel SANVOISIN Flûtes provençales, Cromorne
Roland ROMANELLI Accordéons, Synthétiseur
Raoul DUFLOT – VÉREZ Piano
Pierre GOSSEZ et Richard VIEILLE Clarinette
Jean-Claude JABOULAY et Claude MAISONNEUVE Hautbois
et l'Orchestre Symphonique de PARIS.
Enregistré et Mixé au STUDIO DAVOUT, PARIS en Juillet 1984.
Ingénieur du son Claude ERMELIN

Chanson enregistrée et mixée au STUDIO GUILLAUME TELL, PARIS
Ingénieur Roland GUILLOTELL
Enregistrement et mixage NUMERIQUE
Copiste Ignace MANTEI
Coordination François BERNAUD
Photos du film TV.
Photo Nana Mouskouri Jean-Michel PETAN

Titres 1 à 17 © et © 2003 Lam Larghetto Music
Titres 18 à 22 © et © 1995 LAM Larghetto Music
Titres 23 à 28 © 2006 et © 1990 Lam Larghetto Music

CD 16

CUISINE ET DEPENDANCES

1. Cuisine et dépendances * (Bulerias)	4'39
2. Il faut que tu me dises* (Alegrias)	3'34
3. Ne m'attends pas * (Tangos)	3'26
4. Mi cante es mi perdicion ** Trad. (Tarantos)	3'16
5. Préparatifs **	3'05
6. Digame (Guitare solo)	3'19
7. Corridor *	2'29
8. Pidela Adios ** Trad. (Tangos)	4'33
9. Paire de Rois (Zarb solo)	2'25
10. Enlèvement de Marylin **	2'27
11. Le Balcon * (Tangos)	3'26
12. Fin de soirée * (Alegrias)	2'06
13. No hay estrella ** Trad. (Alegrias)	3'56
14. Paire de Dames (Zarb solo)	1'32
15. Soirée interminable * (Bulerias) (générique fin)	3'43

LES SABLES MOUVANTS

16. Les Sables mouvants	4'22
17. Des Toros et des Hommes	3'34
18. Un amour fraternel	2'20
19. Le marchand d'hommes	2'21
20. Corazon*	3'10

Total Général 1h04'25"

CUISINE ET DEPENDANCES

Musique de Vladimir COSMA

Juan CARMONA	Guitare
*Alicia FERNANDEZ	Palmas
*José de los SANTOS	Percussion, cajon
*Joaquin GRILLO	Zapatéado, palmas
**Ana de los REYES	Chant, palmas
**José de los SANTOS	Percussion, cajon
**Keyvan CHEMIRANI	Zarb

Enregistrement et mixage numérique aux studios :
Davout, Damiens

Ingénieurs du son : Claude Ermelin, Xavier Escabasse.

4-8-13 Trad. Arrgt. Juan Carmona, œuvres hors bande originale.

LES SABLES MOUVANTS

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

*Musique : V.Cosma / J.Jordan

Interprétée par Carmen Pili

Titres 1 à 15 © et © 1983 Editions Lam Larghetto Music

Titres 16 à 20 © 1996 Sarabande

© 1996 Lam Larghetto Music

CD 17

**UN ELEPHANT
CA TROMPE ENORMEMENT**

1. Hello Marilyn*	3'42
2. Ballade de l'éléphant	2'18
3. Etienne et Charlotte	2'02
4. Paris-London*	1'23
5. Airport Drinks	2'02
6. Les bouleversants malentendus *	1'48
7. Bérénice -Blues	2'44
8. Un éléphant ça trompe énormément*	1'37

**NOUS IRONS TOUS
AU PARADIS**

9. Les Sax Brothers	4'16
10. Jalousie-Blues	4'47
11. Nous irons tous au Paradis	3'54
12. Les Souvenirs de l'Éléphant	2'45
13. Parker par cœur	2'09
14. All my evening birds (BONUS)*	4'07

LE BAL DES CASSE-PIEDS

15. Le Bal des casse-pieds	3'09
16. My Funny Louise	2'35
17. La Belle Amour	4'14
18. Les Hommes	2'23
19. The Paso Doble	0'46
20. Naval Jazz-Band	2'25
21. Valse à la française	2'50
22. Little girl and Big Monkey	2'27
23. La Femme de ma vie	6'34
24. Attila attaque	1'20
25. Séducteur de luxe	1'33
26. Rendez-vous à New-York	4'24
27. Les Casses Noisettes	2'26

Total Général 1h17'56"

UN ELEPHANT CA TROMPE ENORMEMENT

Musiques, arrangements et direction musicale VLADIMIR COSMA

*Piano solo Raymond Alessandrini

Voix solo Virginia Vee (Berenice Blues)

NOUS IRONS TOUS AU PARADIS

Saxophone Alto	Al Newman et Alain Hato
Saxophone Ténor	Tony Coe (soliste) et J.L. Chautemps
Saxophone Baryton	Pepper Adams (soliste)
Piano	Maurice Vander
Clarinette	Tony Coe
Batterie	Sam Woodyard
Ingenieur du son	Claude Ermelin
Studio DAVOUT, Paris	
° Saxophone Ténor	Don Byas
Piano	Maurice Vander
Contre-basse	Michel Gaudry
Batterie	Charles Belonzy
Ingenieur du son	Gilbert Preneron
Studio Comédie des Champs-Élysées	

LE BAL DES CASSE-PIEDS

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

Musique enregistrée par Paris Philharmonic Orchestra

SOLISTES Tony Coe clarinettes, saxophone ténor

Vladimir Cosma, Maurice Vander, Jean-Michel Bernard piano

Roland Romanelli accordéon

Aldo Romano batterie

François Moutin contrebasse

Claude Salmiéri programmation synthétiseur

Enregistrement numérique aux studios Davout, Chloé Music, Guillaume Tell, Palais des Congrès

Ingenieurs du son Claude Ermelin, Bruce Keen, Philippe Lafon

Coordination des séances d'enregistrement et mixages Alain Aubert

Mixage numérique Studio Guillaume Tell

Ingenieur Roland Guillotel

Régie d'orchestre Pierre Jaubert et Jean-Claude Dubois

Copiste Ignace Mantei

Titres 1 à 8 © et © 1976 Lam Larghetto Music

Titres 9 à 13 © et © 1977 Lam Larghetto Music

Titre 14 © et © 2003 Lam Larghetto Music

Titres 15 à 27 © 1992 Sarabande et © 1992 Lam Larghetto Music

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX CLEREMBARD CD 1

Danielle DELORME et Yves ROBERT présentent

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX

Scénario Yves ROBERT
Dialogues Yves ROBERT
Réalisation Yves ROBERT
Images René MATHELIN
Musique Vladimir COSMA



Alexandre Gartempe (Philippe Noiret), sorte de colosse campagnard, doux et rêveur, est à la tête d'une grande propriété agricole. Il est mené à la baguette par sa femme Françoise (Françoise Brion), laquelle trouve bientôt la mort dans un accident de voiture. L'enterrement passé, Alexandre n'a plus qu'une obsession, aller se coucher, se reposer et dormir du matin au soir...

Avec

Philippe NOIRET
Marlène JOBERT
Françoise BRION
Pierre RICHARD
Jean CARMET

Une Coproduction La Gueville – Madeleine Film
Films de la Colombe

Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

J'ai découvert Vladimir Cosma dans un champ de blé, en pleine Beauce en 1967. D'une ferme très lointaine, un coup de fil de Hollywood (sans blague) de Michel Legrand, qui me disait : « Il y a Vladimir ! ». Le dimanche suivant (on ne tourne jamais le dimanche...quoique...), je découvrais au 5^{ème} étage du 15 rue Jean-Jacques Rousseau (un ami) dans une mansarde (jolie), un jeune homme qui allait devenir chauve. J'écoutais, et depuis ce dimanche soir, Vladimir Cosma et moi ne nous sommes plus quittés. Et nous avons eu beaucoup d'enfants.

Yves Robert

ALEXANDRE LE BIENHEUREUX

Réalisé en 1967, *Alexandre le Bienheureux* est la première musique de film de Vladimir Cosma et le début d'une longue et fusionnelle collaboration avec Yves Robert. Pour l'histoire du tranquille Alexandre, le compositeur a conçu deux thèmes principaux, la partition se présentant souvent comme un subtil jeu de variations, de combinaisons et d'éclairages. Une bande originale ne doit jamais être réductible à une succession d'instantanés, elle est un voyage musical, un parcours cohérent qui s'enrichit à chaque détour du chemin choisi. Le premier thème présenté est directement lié au personnage d'Alexandre. Il s'articule en deux parties, lesquelles vont acquérir au fil de l'œuvre une véritable indépendance (exemple 1).

La première partie est basée sur une boucle musicale de trois accords, dont l'intervalle de base augmente à chaque apparition : dans un soleil matinal, un personnage encore à demi-endormi s'étire avec volupté. La seconde partie présente le thème d'Alexandre proprement dit. Nous l'entendrons, paré de plusieurs habillages instrumentaux, sans que son caractère expressif soit compromis : une phrase sinueuse et mélancolique déploie deux fois sa courbe nonchalante, avant de laisser la place à une section

médiane toute en tendresse, puis d'opérer un retour. Ce thème présente l'aspect d'une cadence¹ en *fa*, mais il se pose un cinquième degré de la dominante² de *ré*, ce qui en fait une marche d'harmonie³ tronquée, une structure toujours ouverte. Si la première apparition (*Alexandre le bienheureux*) fait la part belle aux cordes, avec une envolée lyrique, *Le Repos d'Alexandre* le fait entendre successivement à la cithare, puis au violon solo. Le climat semble reconduit dans *Les Tournesols*, puisque le violon déploie à nouveau sa chaleur, mais il cède la place à un rappel de la première partie du thème, cette fois nanti d'une énergie radieuse, avant que cithare et guitare ne concluent sur la pointe des pieds. Dans *Les Vacances d'Alexandre*, c'est l'inspiration jazz du musicien qui prend le dessus. Sur un dessin obstiné de la petite harmonie, l'orgue solo présente une variation rythmique du thème relayée par les cordes. S'ensuivent deux chœurs⁴, l'un de flûte, l'autre d'orgue, le tout dans une parfaite unité. *En Congé pour la vie* nous proposera un retour rêveur de la première partie du thème, avant une variation rythmique de la seconde, cependant que *Les Oiseaux poétiques* laissent planer, comme en suspension, la cithare solo. La guitare se voit offrir, dans *La Belle Agathe*, un solo aux couleurs brésiliennes, tout imprégné de *saudade* et de rêverie. Enfin,



L'Armoire aux lapins laisse le champ libre à la petite harmonie, notamment à un contrebasson goguenard, dans une démarche pleine d'humour.

Le second thème dominant est celui du chien d'Alexandre, que Vladimir Cosma a choisi de confier à l'ocarina⁵ basse (exemple 2). Il inaugure, ce faisant, le concept de mise en évidence d'instruments solistes rares, qui trouvera son aboutissement quelques années plus tard avec la flûte de Pan du *Le Grand Blond*.

Plein de malice, adoptant la démarche de l'animal tout en sous-entendant un regard lucide porté sur les habitants du village, ce thème contraste avec le précédent par sa drôlerie. Il présente une formule introductive qui pose le ton de *do* majeur, puis le cœur du thème : une structure symétrique en quatre membres alternant les cadences ouvertes et closes. L'omniprésence du *fa* dièse infléchit volontairement le contexte tonal vers celui d'un mode lydien. La démarche du chien s'inscrit entre tonalité et modalité⁶, entre naïveté et clairvoyance. Ce thème est combiné plusieurs fois à celui d'Alexandre, dans *Viens, le chien !* ainsi que dans *L'Homme et son chien*.

La partition ne se résume pas à ces deux éléments principaux, elle inclut aussi plusieurs éléments annexes, dans *La Sieste*, avec les distorsions imposées à

la guitare électrique, *Au Billard du café*, qui laisse la place au piano et au vibraphone, *Jerk campagnard* ou *l'Attaque villageois*.

Sax Appeal mérite une mention à part, ne serait-ce que par l'interprétation de Don Byas au saxophone et Maurice Vander au piano. La pièce est issue d'un matériau que Vladimir Cosma avait déjà composé avant le film, et qui a trouvé ici une nouvelle place. Le soutien discret des cordes ne laisse pas un instant oublier la virtuosité des instrumentistes ni la beauté de timbre qu'obtient Don Byas, presque charnelle dans sa crudité.

C'est la partie principale du premier thème lié aux personnages d'Alexandre qui sert de base à la chanson *Le Ciel, la Terre et l'Eau* (avec des paroles écrites par Francis Lemarque), que chante Isabelle Aubret, et qui résume l'aspiration à un bonheur simple prônée par le personnage d'Alexandre. *La Noce en fuite* brasse l'ensemble des thèmes principaux en une joyeuse farandole, avant de rappeler l'ombre de la chanson, cette fois-ci sans paroles.

Fruit d'une totale symbiose autant amicale qu'esthétique entre Vladimir Cosma et Yves Robert, *Alexandre le bienheureux* déborde de cet humour tendre qui a souvent réuni les deux créateurs par la suite. - L.P.



Danièle DELORME, Yves ROBERT, Alain POIRE,
PAUL CLAUDON, Gilbert de GOLDSCHMIDT
présentent

CLERAMBARD

D'après l'œuvre de Marcel Aymé

Adaptation Jean-Loup DABADIE

Yves ROBERT

Réalisation Yves ROBERT

Image René MATHELIN

Décors Robert CLAVEL

Musique Vladimir COSMA

Avec

Philippe Noiret

Dany CARREL

Claude PIEPLU

Lise DELAMARE

Gérard LARTIGAU

Martine SARCEY

Email kino@larghettomusic.com

Site www.larghettomusic.com



Vers 1910 dans une petite ville de garnison, Hector de Clérambard (Philippe Noiret) est le châtelain ruiné de la région. Pour subsister, il fait tricoter des « pulovères » 24 heures sur 24 à toute la famille. La Langouste (Dany Carrel), jolie fille qui s'offre pour cent sous et qui affole aussi bien les bourgeois que les adolescents de la région, se rend chez Clérambard pour acheter un pull. Hector tombe sous le choc de cette apparition...

Après *Alexandre le Bienheureux*, Vladimir composa la musique (belle) de *Clerambard* d'après la célèbre pièce de Marcel Aymé. Il nous fallait du céleste et du fantastique réaliste. Allez-donc demander ça à un musicien de film. Oui, mais Vladimir sait tout inventer, tout imaginer (remarquez bien que je n'écris pas sait tout faire. Il y a tellement de musiciens à tout faire). Il y a dans la partition de *Clerambard* quelques miracles (c'est la moindre des choses avec un sujet pareil). Ecoutez et laissez la grâce vous envahir. Ce bougre de Cosma risque de vous convertir.

Yves Robert

CLÉRAMBARD

Plusieurs thèmes récurrents sont en présence dans *Clérambard*, dont se détache avant tout celui lié au héros lui-même (*Clérambard le chasseur*). L'utilisation des cuivres, et l'inscription dans un mode de *la* excluant la note sensible lui confère une portée à la fois martiale et hors du temps (exemple 3), faisant du baron un moderne Nemrod⁷.

La figure rythmique binaire presque rock évoque un mouvement de chevauchée. Mais la présence presque immédiate des flûtes à bec vient infléchir cette ambiance triomphale, en apportant une touche quasi médiévale et une sorte de pureté presque ironique, entre onirisme et humour. Si dans *Alexandre le bienheureux*, la couleur spécifique tenait pour partie à l'emploi de l'ocarina basse, ce sont ici les flûtes à bec et les cromornes dans un premier temps, puis le chœur mixte qui vont en constituer la donne première.

Ainsi, dans *Clérambard l'Ami des bêtes*, les cuivres sont présents via la formule rythmique d'accompagnement, mais ce sont désormais les cordes à l'unisson qui déploient le thème, devenu tendre et mélancolique. Si dans *Clérambard, la Colère* nous retrouvons le dispositif de départ, *Clérambard, la Chevauchée* le

confronte encore une fois à la sonorité bucolique et sarcastique des flûtes à bec, laquelle sera dominante dans *L'Apparition du moine*. Mais l'utilisation la plus remarquable de ce thème est peut-être à repérer dans *Le Chien mort*. L'accompagnement met en place une pédale⁸ harmonique de *mi* qui supportera alternativement deux accords (une alternance entre le premier degré et le quatrième, à raison d'un degré par mesure) et un *ostinato* mélodique constitué de quatre cellules de deux croches (la première plus appuyée), sur fond de pulsation régulière du clavecin, distribuées à chaque mesure suivant le schéma *abbc* (exemple 4).

Au bout de deux dispositifs symétriques de deux mesures, le thème entre. C'est une marche funèbre pleine de mélancolie.

Conçu en opposition avec le côté parfois martial du premier thème de Clérambard, un autre élément parcourt la partition, nimbé d'une douceur rêveuse. Il s'agit de celui présenté pour la première fois dans *La Langueur d'Octave* et dans *Les Amours de la Langouste*. Après une montée des cordes, en accords parallèles, le violon solo de Lionel Galli déclame une ligne vibrante d'émotion contenue, en *ré* majeur. L'unité de timbre entre le soliste et l'accompagnement contribue à maintenir une couleur intimiste,





et la coupe de forme antécédent – conséquent⁹ se laisse presque oublier derrière l'ampleur des phrases.

Mais l'un des aspects saillants de la partition reste lié à l'emploi inhabituel du cromorne. Cet instrument de musique recourbé, à anche double encapuchonnée, a connu son heure de gloire au XV^e et XVI^e siècle, avant de survivre sous la forme d'un jeu d'orgue. Le musicien le sollicite pour caractériser, non sans humour, *Les Demoiselles de Province* et *La jeune Fille laide*. Il s'agit d'une marche (exemple 5) rendue presque boiteuse par les décalages d'appui rythmique en fin de phrase en *do* majeur, précédée d'une montée alternant des intervalles de demi-tons et de tons. Le timbre nasillard et la simplicité de la mélodie contribuent mettre en valeur cet élément musical, que le compositeur a directement confronté à celui du héros dans *Clérambard, la Colère* et *Clérambard, la Chevauchée*. Ce second thème, très présent dans nos mémoires, a été, depuis 2006, utilisé pour la publicité Ricorée.

Clérambard s'attache à raconter une conversion, ce qui suppose un rapport à la fois sincère et distan-

cié à la sphère sacrée, dont le chœur est un vecteur naturel. Il apparaît dans *Saint François et les oiseaux*. Le musicien se livre à un exercice de style autour de l'écriture vocale de Clément Janequin dans *Le Chant des oiseaux*. Les bruits et onomatopées agissent en complément d'une harmonisation chatoyante, mariant le rêve et le réalisme. Le dernier numéro, *Le Miracle*, débute comme un choral aux sonorités teintées de jazz avant d'évoluer peu à peu vers un gospel rayonnant de joie. - L.P.

1. La cadence désigne, en musique tonale, un procédé habituel de conclusion des phrases mélodiques et harmoniques.
2. La dominante désigne le cinquième degré d'une gamme majeure ou mineure.
3. Procédé d'écriture dans lequel une cellule de basse se reproduit en étant transposée régulièrement.
4. Le terme désigne les passages solistes, souvent improvisés, dans une composition de jazz.
5. Instrument à vent de forme ovoïde.
6. La tonalité se base sur des principes d'attraction ou de répulsion entre les différents degrés de la gamme, phénomène absent dans l'optique modale.
7. Personnage biblique du Livre de la Genèse, fils de Koush, lui-même premier né de Cham, particulièrement friand de prouesses cygénétiqes.
8. Note longuement tenue.
9. Structure articulée en deux unités symétriques, de forme question réponse.



LA GLOIRE DE MON PERE LE CHATEAU DE MA MERE CD 2



LA GLOIRE DE MON PERE

Marcel naît à Aubagne à la fin du XIX^{ème} siècle. Sa mère Augustine est couturière, son père, instituteur. Très vite, Marcel sait lire. Augustine s'en inquiète ; Joseph s'en réjouit. La famille qui s'est agrandie d'un frère et d'une sœur part dans les collines pour les vacances avec Rose, la sœur d'Augustine et Jules, son mari. Joseph et Jules y ont loué «La Bastide Neuve ». C'est alors un hymne à la nature. Pour la plus grande fierté de son fils, Joseph réussira «le coup du roi » à la chasse. Marcel découvre l'amitié avec Lili. Il découvre aussi, bouleversé, que les vacances ont une fin.

LE CHATEAU DE MA MERE

A la moindre occasion, la famille Pagnol regagne les collines du Garlaban, si chères au petit Marcel. Avec enfants et paquets, c'est une véritable expédition qui les mène vers cette Provence rythmée par le chant des cigales, où Marcel (Julien Ciamaca) va ressentir ses premiers émois amoureux...



La famille Pagnol traversant le parc du Château de ma Mère.



Telle est la vie des hommes.
Quelques jours, très vite effacés par d'inoubliables étages.
Il n'est pas nécessaire de le dire aux enfants.

marcel baptist

LA GLOIRE DE MON PERE

Philippe CAUBERE	Joseph		
Nathalie ROUSSEL	Augustine		
Didier PAIN Oncle	Jules		
Thérèse LIOTARD	Tante Rose		
Julien CIAMACA	Marcel		
Victorien DELAMARE	Paul		
Paul CRAUCHET	Mond des	Par-	
paillouins			
Joris MOLINAS	Lili des Bellons		

LE CHATEAU DE MA MERE

Philippe CAUBERE	Joseph		
Nathalie ROUSSEL	Augustine		
Didier PAIN	Oncle Jules		
Thérèse LIOTARD	Tante Rose		
Julien CIAMACA	Marcel		
Victorien DELAMARE	Paul		
Paul CRAUCHET	Mond des Papailouins		
Joris MOLINAS	Lili des Bellons		
Jean CARMET	Le Garde		
Jean ROCHEFORT	Lois de Montmajour		
Georges WILSON	Le Compte		

Deux films de YVES ROBERT
D'après l'œuvre de Marcel PAGNOL
de l'Académie française
Adaptation LA GLOIRE DE MON PERE Jérôme

TONNERRE, Louis NUCERA et Yves ROBERT
LE CHATEAU DE MA MERE
Jérôme TONNERRE, YVES ROBERT
Images Robert ALAZRAKI
Montage Pierre GILLETTE
Décors Jacques DUGIED
Costumes Agnès NEGRE
Musique Vladimir COSMA
Une co-production GAUMONT – GAUMONT
PRODUCTION – PRODUCTIONS DE LA GUE-
VILLE - TF1 FILMS PRODUCTION
Producteur délégué : Alain POIRE

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Les cigales de *La Gloire de mon Père* chantent en pleine liberté, quand elles veulent, comme elles veulent, à condition que le soleil brille. Vladimir Cosma a été le soleil de ce film, il a su dompter les cigales et les mettre en mesure. Elles sont devenues solistes, virtuoses...

Le petit Marcel aurait aimé. Ca c'est de la musique... de la vraie musique.

Le Château de ma Mère... La Valse d'Augustine... Je ne peux l'entendre sans avoir les larmes aux yeux. Les

larmes de Marcel Pagnol, quand Augustine est partie, et qu'il tenait si fort serré la main du petit Paul.

Dans ces deux films, Vladimir Cosma n'a jamais été aussi présent.

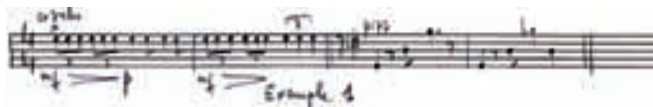
Yves Robert

LA GLOIRE DE MON PÈRE

L'univers des *Souvenirs d'enfance* de Marcel Pagnol a inspiré à Yves Robert l'un de ses chefs-d'œuvre, habitué d'une nostalgie et d'un naturel qui en font tout le prix, alors même que l'œuvre était réputée inadaptable au cinéma par Marcel Pagnol lui-même. Vladimir Cosma y a puisé l'inspiration de l'une de ses meilleures partitions. L'écueil à éviter était pour lui de réduire Pagnol aux couleurs, même vives, d'une carte postale « provençale et sympathique » ou à une musique « enfantine », alors que les thèmes abordés sont universels. Évoquer l'enfance est toujours délicat : il est facile de restreindre la démarche au regard attendri d'un adulte sur un âge et une pureté enfuis, mais peu de créateurs savent retrouver intacts leur regard d'enfant, cette propension

à s'émerveiller profondément, à s'amuser avec le plus grand sérieux. Tel est ici pourtant le choix du musicien, qui a opté pour une discrète référence à l'époque où l'action est censée se dérouler, sous la forme de rythmes caractéristiques liés au tout début du XX^e siècle, ancrant l'œuvre dans le temps au lieu de le faire géographiquement.

Pour le thème central, *La Gloire mon père*, le compositeur adopte un rythme à la mode au début du siècle, particulièrement sous la plume de Georges Bizet et Claude Debussy, celui de la habanera (exemple 1). Pour camper son atmosphère, il fait appel à des sons de cigales, qu'il a pré-enregistrés lui-même, et qui, une fois échantillés¹, sont joués en temps réel à partir d'un clavier. Ce sont eux qui installent le rythme de la habanera, avant que l'orchestre n'entre progressivement, pour atteindre un climax² expressif. La dessin du thème ne reprend pas le rythme de l'exemple 1 (dévolu à l'accompagnement), mais lui préfère de souples triolets. La structure en est assez élaborée : quatre phrases de même squelette rythmique, la première oscillant entre *sol* majeur et mineur, la seconde amenant un *fa* mineur sans modulation que la troisième va conserver, et la quatrième inversant le parcours de la seconde. L'harmonie évite les modulations par note sensible³, alors que la mélodie elle-même est basée sur des appuis d'appoggiature⁴.





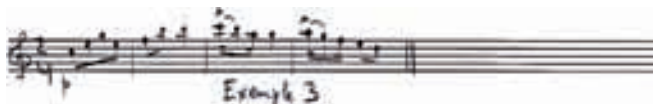
Dans la première phrase (exemple 2), le *fa* dièse et le *fa* bécarre entourés sont des appoggiatures du *mi*, de même que celui-ci est une anticipation du *ré*, dont la dernière mesure propose la broderie inférieure *do* dièse. L'ensemble des quatre phrase est repris deux fois, avec, au lieu d'un simple retour sur *sol*, une envolée vers *mi* bémol majeur, toujours basée sur la conduction par appoggiatures, avant l'arrivée du second élément thématique en *la* bémol majeur qui, par transposition, ramènera la dominante du ton initial. Dans la version symphonique, qui atteint les proportions d'une pièce de concert, le thème entre peu à peu sous les accents de la clarinette, du basson, du hautbois, du piccolo avant de devenir le fait d'ensembles (notamment de violoncelles, à laquelle sa couleur convient parfaitement) puis du *tutti*. Vladimir Cosma a choisi l'optique du concerto pour orchestre, traitant chaque pupitre comme un soliste, avant de l'intégrer à des élans de groupe (comme dans la modulation en *mi* bémol majeur précédant le deuxième thème).

Ce thème est également associé à la découverte de

La Treille et du massif de l'Étoile, dans *Les Collines*. C'est l'orgue qui l'exposera dans *Mond des papillons*, riche d'un mystère nouveau. Enfin, dans *Le Triomphe de mon père*, le compositeur se livre à un fin travail de variation. Le thème ne nous est plus présenté que par bribes, aux bois.

Deuxième thème important, *Le Petit Marcel* prend l'allure à la fois décidée et presque hésitante d'une étude pour piano destinée à de jeunes instrumentistes. La clarté du *do* majeur et la coupe classique de la phrase en deux éléments symétriques, l'un ouvert, l'autre fermé, est immédiatement tempérée par le triton⁵ *fa* – *si* dans l'aigu, ainsi que par la cadence finale à deuxième degré abaissé (exemple 3).

La partie médiane est plus ouvertement lyrique avec, dans la première version, un soutien discret de l'orchestre. Nous retrouvons ce matériau dans *Massilia Rag* et *Massilia Ragtime*. Le ragtime n'apparaît ici que comme un arrière-plan historique, son rythme caractéristique est présent sans altérer le caractère de la mélodie. L'ombre de Maurice Ravel passe sur *Love Story Borely*,





qui n'est pas sans rappeler *Les Entretiens de la Belle et de la Bête*, avec son mouvement de valse « belle époque », ainsi que sur *Le Mensonge*, dont les tierces parallèles renvoient au *Petit Poucet* de *Ma Mère l'Oye*.

Le Grand Désert est une séquence électro-acoustique, dans laquelle les sons enregistrés, travaillés et montés revêtent tout à coup un sens nouveau traduisant la frayeur du jeune Marcel devant une nature qui d'amie devient insensiblement menace. *Souper aux bartavelles* nous plonge dans une atmosphère raffinée et néoclassique de menuet, dominée par les bois.

L'alternance entre des moments de lyrisme intense et des pages d'une grande économie de moyens donne toute sa valeur émotionnelle à cette partition venue du cœur.

LE CHÂTEAU DE MA MÈRE

Le personnage de la mère de Marcel Pagnol domine le second volet du diptyque. Le compositeur lui a associé l'un de ses plus beaux thèmes, dont Yves Robert confiait qu'il ne pouvait l'entendre sans avoir les larmes aux yeux. Pour cette figure de femme inquiète, et aimante, le musicien a choisi une valse dont l'es-

prit n'est pas sans rappeler la *Valse triste* de Sibélius. Le thème (exemple 4), en *la* mineur, est construit, comme celui de *La Gloire de mon père*, sur un jeu d'appoggiatures supérieures. Le contexte harmonique utilise un accord par groupe de deux mesures, suivant une alternance IV – I (soit *ré – la*) puis une cadence. L'appui sur le premier temps de chaque mesure renforce son caractère à la fois lancinant et berceur. Les unissons et octaves des cordes (dans *La Valse d'Augustine* et *Marcel et Augustine*) contribuent à la chaleur timbrique recherchée.

Cette valse est présente au piano seul (soutenu par de légères cordes sourdinées), dans le premier numéro *Le Château de ma mère*, où elle émerge des brumes du souvenir, comme la vue du château de la Busine, dans une atmosphère de rêve nostalgique qui n'est pas sans rappeler celle du bal fantôme qu'évoque Julien Green dans *Le Visionnaire*. En effet, le mouvement dansant s'associe à l'idée d'insouciance et de joie, cependant que la couleur mineure et les choix d'orchestration l'inscrivent dans une couleur doucement mélancolique et nostalgique. La musique fait le lien entre la scène où Augustine valse au son d'un gramophone et la fugacité de cette vie qui ne va pas tarder à s'achever. Dans la version symphonique, l'épisode central se re-



trouve plus saillant encore que dans la version d'origine, par l'alternance entre bois et cordes, en opposition de timbres, et la reprise du thème aux violoncelles, induisant à la fois une transposition dans le grave et une accentuation de la tension tragique prend alors tout son sens. Un second épisode alternatif nous est proposé, qui se présente comme une variation mélodique, rythmique et timbrique du premier et débouche sur une variation du refrain, qui s'achemine vers l'épure de sa propre mélodie. Ce n'est qu'après cette forme personnelle de développement que le thème reparaît dans toute sa force. La version symphonique développe le thème et surtout le présente dans un développement structurel abouti. L'utilisation des cordes en octaves, des phénomènes de doublures, et surtout d'une construction formelle plus complexe fait de cette version une pièce indépendante avec une riche densité expressive.

L'autre personnage féminin qui imprime sa marque sur le destin du jeune Marcel est Isabelle. Sa séduction s'opère entre autre par le piano, et c'est à lui que le musicien a confié le thème qui la caractérise dans *Isabelle* et *La Belle Isabelle*. Une progression en batteries de la main droite (avec appoggiature marquée en fin de phrase, et non plus au début), évoquant le

procédé utilisé au début de la *Sonatine* de Maurice Ravel, sert de conduction vers un premier palier. La note *mi* est posée comme pédale⁶ dans l'aigu sur fond de tierces en gamme par tons (d'une couleur très debussyste), puis le thème proprement dit apparaît (exemple 5).

Conscient de la cohérence entre les deux films, le compositeur ne pouvait pas ne pas tisser de lien entre les deux. Le thème de habanera va plusieurs fois être réentendu, mais sans son assise rythmique, comme s'il était devenu son propre souvenir, associé au personnage attachant de Lili, le petit camarade qui ne reviendra pas du front du premier conflit mondial, dans *Mon ami Lili* ainsi qu'au *Temps retrouvé* et aux *Souvenirs des collines*. Les figures de Lili et de Joseph se rejoignent dans le même élan du cœur qui relie chaque adulte, qu'il en ait ou non conscience, à cet état privilégié qui a l'enfance pour nom.

Les Vacances sont évoquées sur un rythme caractéristique de ragtime, dans une chaleureuse couleur de *fa* majeur, suivant une rigoureuse construction de forme *ABA* dont le chant est principalement confié aux cordes, avec des ponctuations de bois et percussions.

Vladimir Cosma atteint dans ces deux partitions l'un des points culminants de son œuvre, indissocia-

ble de la complicité du regard que portent Marcel Pagnol et Yves Robert sur leurs personnages.

Lionel Pons

1. Les extraits sont isolés de leur contexte sonore et stockés dans une mémoire informatique.
2. Point culminant.
3. Avant-dernier degré d'une gamme majeure ou mineure.
4. Note immédiatement supérieure ou inférieure d'un son dans une mélodie.
5. Intervalle mélodique ou harmonique comprenant trois tons successifs, traditionnellement associé à l'idée de besoin de résolution et d'instabilité dans la musique tonale.
6. Note longuement tenue.



Les Aventures de Rabbi Jacob, Louis de Funès dans l'usine de chewing-gum.

LES AVENTURES DE RABBI JACOB LEVY ET GOLIATH CD 3

LA SOCIÉTÉ NOUVELLE
DE CINÉMATOGRAPHIE présente

Louis DE FUNES Dans un film de Gérard OURY

LES AVENTURES DE RABBI JACOB

Scénario, adaptation et dialogue
de Gérard OURY
& Danièle THOMPSON

avec la collaboration de
Josy EISENBERG

avec

Suzy DELAIR - DALIO
Claude GIRAUD
Renzo MONTAGNANI
Janet BRANDT
Jacques FRANCOIS
Claude PIEPLU

Musique de Vladimir COSMA
Produit par Bertrand JAVAL pour FILMS POME-
REU (PARIS) - HORSE FILMS (ROME)
PANAVISION - EASTMANCOLOR



Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

Homme d'affaires irascible et xénophobe, Victor Pivert (Louis de Funès) croise malencontreusement la route d'un leader politique, Slimane (Claude Giraud), poursuivi par des activistes arabes. A Orly, pour échapper à leurs poursuivants, les compères volent tenues et moustaches à deux rabbins, au moment même où Rabbi Jacob (Marcel Dalio) atterrit à Paris pour la Bar Mitzva de son petit neveu. La famille Schmoll confond Pivert avec Rabbi Jacob...

Vladimir Cosma par Gérard Oury

Notre rencontre remonte aux *Aventures de Rabbi Jacob* en 1973. J'avais commencé le tournage en pensant beaucoup à la musique, mais sans vraiment choisir de compositeur. Plus j'avancais, plus il devenait urgent d'avoir un thème pour la fameuse séquence de la danse hassidique, moment clé du film, où le faux rabbin dévoile d'incroyables talents chorégraphiques. C'est là que la providence est intervenue : le metteur en scène François Reichenbach, un de mes meilleurs amis, m'a parlé d'un jeune compositeur roumain qui venait de lui écrire la partition de son film *La Raison du plus fou* et d'obtenir un grand succès avec *Le Grand blond avec une chaussure noire* de Yves Robert. Fran-

çois était un passionné de musique, très fiable dans son savoir et ses goûts : j'avais en sa recommandation une confiance aveugle et totale.

Voilà comment un jour de tournage à Orly, j'ai vu débarquer un jeune garçon dégarni, un peu timide, à l'accent slave. Qui a illico compris ce que j'attendais du fameux play-back : une pièce brillante, enlevée, un peu folle, au tempo de plus en plus rapide.

En deux ou trois jours, Vladimir a composé une maquette, sur les mouvements de la chorégraphie déjà réglée par Ilan Zaoui, du groupe Kol-Aviv. Ca y était, j'avais trouvé mon compositeur, impression aussitôt partagée par Louis de Funès, lui même pianiste et mélomane. Nous étions partis pour une aventure de vingt-sept ans et six films...

Vladimir Cosma est sans doute le compositeur qui a le mieux compris mon univers de l'intérieur.



Louis de Funès arrivant Rue des Rosiers dans Les Aventures de Rabbi Jacob.

LES AVENTURES DE RABBI JACOB

Pour la musique des *Aventures de Rabbi Jacob*, le compositeur n'a pas cherché à illustrer au pied de la lettre les canons de la musique traditionnelle yiddish ou klezmer¹, ne voulant pas plus que le réalisateur enfermer le film dans une simple comédie de caractère. Ainsi, le thème principal, présenté dans *Le Grand Rabbi* a-t-il été conçu en pensant au côté cosmopolite de New York, où débute l'action. La structure globale est de forme *AABAACA'*; ce qui peut l'apparenter à un rondeau² à refrain doublé (*A* jouant le rôle de refrain), mais *C* est, en fait, une variation rythmique de *A*, et *A'* une transposition de *A* à la dominante. La partie *A* est elle-même très architecturée, puisqu'elle peut s'entendre comme une succession *aa'x - aa'x - a'ab*, selon le schéma suivant (exemple 1). La présence des chœurs sans paroles qui doublent les cuivres, sur les cellules *b* puis sur le thème principal, évoque la couleur de l'orchestre de Ray Conniff.

Le rythme de toutes les cellules notées *a* est identique et se signale immédiatement par son caractère syncopé, en dehors des appuis sur les temps forts des trois premières notes. Il s'oppose à celui de *b*. La cellule notée *x* n'a pour fonction que de constituer un

pont permettant le retour aux différentes expressions de *a*, dont elle offre une condensation rythmique et une sorte de rétrogradation mélodique. La mélodie, dans son ensemble, ressort de la tonalité de *fa* mineur, mais avec un appui marqué (tout le début de *a* et l'ensemble de *b*) sur la dominante de ce ton, soit *do* majeur. Or, l'emploi du mode mineur harmonique implique une présence marquée de la seconde augmentée³ *ré* bémol – *mi* qui crée une tension avec le *ré* bécarre de *do* majeur. Ces considérations techniques mettent en évidence la grande richesse de ce thème. La partie *B*, se présentera en contraste total, avec un rythme apaisé et une couleur orchestrale tournée vers les cordes. Nous retrouvons ce même thème, très légèrement varié sur le plan rythmique et coloré par l'accordéon, dans *Rue des Rosiers* et *Rabbi Jacob rencontre Rabbi Seligman*. Lorsque le vrai Rabbi Jacob s'achemine vers Kennedy Airport, au début du film, nous entendrons le thème principal déboucher sur un arrangement de *J'irai revoir ma Normandie*, dans *Sur les Routes de France*. Lorsque l'irascible Victor Pivert se trouve bloqué sur la route par une noce dans laquelle la mariée est noire, le même thème sera traité dans le style *New Orleans* pour *Mariage Multicolore*. Pour *Le Rabbi déchainé*, le musicien n'en utilise que



l'incise *a*, la laissant sans résolution sur un *ostinato* rythmique de la basse aux accents rock, d'où le climat de poursuite et de fuite éperdue. Enfin, dans *Moto en folie*, la percussion accélère considérablement non pas le *tempo*, mais la pulsation, qui se dédouble, avec les doubles croches des bongos⁴ et des tumbas⁵, traduisant ainsi le suspense de la course-poursuite.

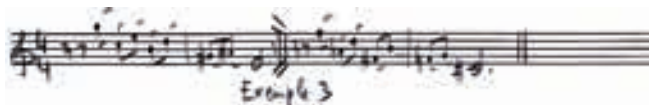
Le second thème, présenté dans *L'Envol* (exemple 2) et plus rapidement dans *Slimane rencontre la Rousse* (lorsqu'il découvre la fille de Victor Pivert, incarnée par Miou Miou) est en total contraste avec le précédent. Le *tempo* lent, l'absence de pulsation rythmique figurée, l'ampleur des phrases mélodiques lui donnent un caractère plus ouvertement lyrique, renforcé par la chaleur des cordes et le côté berceur des tierces parallèles. Toutefois, le musicien a tissé un lien subtil entre ces deux éléments d'apparence si différente. La tonalité principale est celle de *do* mineur, ce qui le relie clairement à la présence du *do* majeur du premier thème. *L'Envol final*, prélude l'ultime apparition du premier thème, qui conclut le film et la partition.

Les *Danses Hassidiques* forment une véritable suite cohérente, unifiée par l'emploi d'un mode assimilable au mineur harmonique avec recours fréquent au quatrième degré augmenté. Dominée par les couleurs

du violon solo, de l'accordéon, de la clarinette et de la flûte, elle alterne trois séquences successives, centrées sur un même thème, qui fera l'objet d'une série de dérivations, dont chacune ira d'un *tempo* lent à une rapidité affichée. La première séquence énonce très lentement le thème à la flûte à bec, bientôt relayée par l'accordéon et le violon solo. La percussion induit une accélération très progressive, dans un ton de *ré* majeur que la présence du *mi* bémol nous fait ressentir comme une dominante de *sol* mineur. C'est la flûte qui introduit la deuxième séquence, sur une présentation très lente et défective du thème, bientôt rejointe par l'accordéon. Le violon amène un jeu de plus en plus serré rythmiquement, autour des dernières notes du thème, avant de se poser pour une langoureuse *cadenza*⁶ qui agit comme un point d'orgue⁷ préparant l'explosion de la troisième séquence, célèbre danse du faux Rabbi Jacob immortalisé par Louis de Funès. Le musicien n'a cité aucun thème folklorique dans cette partie finale, mais il a basé son approche sur une couleur modale et des choix de timbres spécifiques propres à créer un folklore imaginaire, plus vrai encore que toutes les citations éventuelles.

Dans *Les Maramouches*, le suspense entretenu repose principalement sur un dessin mélodique présen-





té avec un accompagnement harmonique en quintes parallèles. Il est basé sur une série d'intervalles peu à peu « déformés », reliés chaque fois par une tierce : quinte, quarte, quinte diminuée, triton (exemple 3). Pour *Les Maramouches contre Slimane*, il sera mélangé avec le thème de *Chewing-gum Attack* (cette plage est d'ailleurs celle qui est réellement présente dans le film, *Les Maramouches* et *Chewing-gum Attack* ayant été enregistrés spécialement pour le disque).

Nous passons ainsi, en une seule phrase descendante, des intervalles sur lesquels se fonde la tonalité (quinte et quarte), à ceux qui la remettent en question, et l'alternance des tierces de liaison majeures et mineures contribue à l'instabilité entretenue dans cette ambiance lourde de menaces.

Pour *La Rousse* et *La Gentille Tzipé*, lorsque Hannah est présentée à Slimane, le thème, en *do* mineur, oppose un antécédent *staccato*⁸ qui va de la tonique vers le quatrième degré, et un conséquent plus lyrique (accordéon et cordes) qui ramène le ton initial par une cadence parfaite. Une section centrale, de caractère très mélancolique, relie les deux épisodes extrêmes, selon une forme en arche *ABA*.

Plus ouvertement humoristique sera *l'Enquête Policière*, dont le thème central est articulé en deux

sous-unités qui se répondent (exemple 4). Un pont de trompette bouchée en *sol* mineur relie entre elles les différentes apparitions de cette phrase.

C'est dans un univers tout à fait différent que se déroule *Chewing-gum Attack*. Un thème mélodique très simple, traité en accords par le band, impose une couleur de mode de *mi* sur *la*, mais les syncopes rythmiques accumulées d'une part, et les nombreuses notes étrangères présentes dans les accords d'autre part, imposent un climat angoissant, renforcé par un chorus central d'orgue de jazz.

La fanfare de *Tous aux Invalides* a été conçue pour la Fanfare de Cavalerie de la Garde Républicaine, en illustrant tous les canons du genre. Mais le musicien avait aussi composé pour la même scène, dans la cour des Invalides, le savoureux *Escadron en Folie*, avec sa savoureuse citation parodique de *Tiens, voilà du Boudin*, qui n'a finalement pas été inclus dans le film mais que les auditeurs pourront ici découvrir.

Vladimir Cosma a conçu postérieurement une pièce symphonique indépendante, centrée sur les thèmes principaux de la partition, puisque nous y retrouvons des éléments du *Grand Rabbi* et des *Danses Hassidiques*. Pour le premier, ce sont les cuivres et le xylophone qui, dans la structure *AABAACA*, assurent



le chant dans les parties *A* et *C*, cependant que les cordes retrouvent le pont *B*. Pour l'évocation des *Dances hassidiques*, le musicien remet à l'honneur les timbres de la trompette, de la clarinette et du trombone, qui se confrontent aux cordes. L'incise en *si* bémol majeur est dévolue en alternance à la petite harmonie et aux cuivres, toujours sur des gammes-fusées de cordes. Une partie médiane sera confiée aux percussions solistes (caisse claire, timbales, cymbales, gongs) sur un rythme déchaîné (entrecoupée de quelques éclats mélodiques tirées du thème principal). La reprise des premiers éléments, avec une instrumentation de plus en plus fournie, et avec des modulations en montées par demi-

tons successifs, débouche sur une *coda* brillante sur la tête du thème principal, mobilisant toutes les forces de l'ensemble symphonique.

L'écoute des *Aventures de Rabbi Jacob* ne livre aucunement une partition teintée d'un folklorisme artificiel, mais tout au contraire un kaléidoscope harmonique, riche de références modales variées, à l'image de cette ville cosmopolite que le compositeur a voulu peindre dès les premières mesures et de ce brassage racial qui est au cœur du message du film.

Lionel Pons



Louis de Funès pendant la Danse Hassidique du film *Les Aventures de Rabbi Jacob*.

LEVY ET GOLIATH

LA GAUMONT présente

LEVY ET GOLIATH
Un film de Gérard OURY

Avec

Richard ANCONINA
Michel BOUJENAH
Jean-Claude BRIALY
Souad AMIDOU

Scénario original Gérard OURY
et Danièle THOMPSON
Dialogue Danièle THOMPSON
Musique Vladimir COSMA
Images Wladimir IVANOV
Montage Albert JURGENSON
Décors Théobald MEURISSE
Producteur Délégué Alain POIRE
Une Réalisation GAUMONT-INTERNATIONAL
G.FILMS PANAVISION (R)
Direction de la Production Marc GOLDSTAUB
et Bernard BOUIX

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Moïse et Albert sont deux frères juifs. L'un (Richard Anconina), s'est marié dans la plus pure tradition des juifs orthodoxes, tandis que l'autre (Michel Boujenah) a épousé la jeune et jolie Brigitte (Sophie Barjac). Suite à diverses péripéties, Moïse est aux prises avec un gang de dealers, quand il appelle Albert au secours. Les deux frères, aux idées si différentes, vont retrouver le sens de la fratrie pour se sortir de cette galère...

LEVY ET GOLIATH

Comme pour *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Vladimir Cosma devait, dans *Levy et Goliath*, renvoyer aux musiques de tradition juive. Non content de suggérer une ambiance musicale par l'exploitation de telle couleur harmonique ou l'utilisation de tel timbre, il a ici cité, totalement intégré à un des morceaux, une prière traditionnelle juive, *El Mole*, chantée par Emile Kaçmann, Ministre Officiant de l'U.L.I.F. Ainsi, dans *L'Éternel parle à son disciple*, l'orchestre propose un tissu sonore nimbé de mystère, mais qui harmoniquement peut se réduire à la tenue d'un accord de *sol* mineur dans lequel la tierce est très minoritaire. Le chœur mixte expose une brève phrase sur quatre accords parfaits sans tierce, dont la succession détermine un mode mineur très altéré (*sol – la – si bémol – do dièse – ré – mi bémol – fa dièse – sol*). La présence des deux secondes augmentées⁹ et les sonorités dépouillées de la suavité propre aux tierces et sixtes donne à la musique une couleur liturgique, hors



du temps. Ce n'est que peu à peu que l'ensemble cède la place à la voix d'un chantre de synagogue, citant la prière *El Mole*, dont le compositeur a réalisé l'arrangement pour la circonstance. La corde de récitation, la libre déclamation, le mode mineur et l'alternance simple entre premier et cinquième degré nous rapproche notablement de la musique liturgique juive, au fur et à mesure que les accords sans quinte remplacent les accords sans tierces. Cette pièce offre l'exemple non pas d'une structure figée, mais d'une musique en perpétuelle évolution, passant insensiblement de la suggestion rêvée à l'évocation sans rupture. Dans un ordre d'idée différent, *À la vie !* utilise conjointement le timbre d'une volubile clarinette (déjà présente dans plusieurs numéros des *Aventures de Rabbi Jacob*), dont la couleur nous inscrit d'emblée dans une référence aux musiques de tradition klezmer d'Europe centrale, et un rythme de percussion bien ancré dans notre époque. La tonalité de *ré* mineur est équilibrée par un *tempo* particulièrement rapide et une joie frénétique que la mélodie traduit avec efficacité.

Aide toi et le Ciel t'aidera fait appel à la clarinette dans un registre émotionnel très différent de celui de *À la vie !* La mélodie, très calme, en *la* mineur, déroule trois fois une même phrase transposée et légèrement variée, dont le rythme s'inscrit immédiatement en mémoire, avant une formule cadentielle en noires régulières, dans un climat d'intense douceur qui rompt totalement avec les pièces précédentes.

Le thème principal *Levy et Goliath* insiste bien plus sur l'amour qui lie les deux frères ennemis que sur une

note de couleur locale. « Chantée » par les cordes et diamantée par les accords du piano, la mélodie adopte une forme *AA'* (cadence ouverte la première fois, close la seconde) dans la lumière d'un *fa* majeur sans équivoque, mais dans lequel le musicien choisit souvent de replier les points de repos sur des degrés faibles, donc des accords mineurs. Mais que ce thème, toujours en *fa* majeur, se retrouve privé de l'éclat de l'aigu des cordes, et confié à la clarinette *solo* dans *Malika, mon cœur*, et le voici devenu tendre berceuse.

La partition de *Levy et Goliath* frappe non seulement par la diversité des chefs d'inspiration, mais par la plasticité des thèmes. Ces derniers peuvent, par l'éclairage d'une transposition ou d'une évolution d'orchestration, changer d'identité, de la même façon que le sourire du spectateur ne manquera pas de se nuancer d'émotion devant le film qui laisse percer la mélancolie derrière le rire.

L.P.

1. Tradition musicale des Juifs ashkénazes (d'Europe centrale et de l'Est) qui s'est développée à partir du XV^e siècle
2. Forme musicale dans laquelle un refrain toujours identique alterne avec des couplets différents.
3. Accord ou intervalle séparant deux notes conjointes, auquel on ajoute un demi-ton, d'un côté ou de l'autre.
4. Paire de tambours solidaires, originaires de Cuba.
5. Percussion de la famille des tambours.
6. Passage destiné à mettre en valeur la virtuosité d'un soliste.
7. Symbole musical donnant le loisir à l'interprète de faire durer une note autant qu'il le désire.
8. En notes piquées.
9. Intervalle couvrant un ton et demi entre deux notes conjointes, dont l'une est altérée.



DIVA
CD 4

Irène SILBERMAN présente

DIVA

Un film de Jean-Jacques BEINEIX
D'après le roman de DELACORTA
Editions SEGHERS

avec par ordre alphabétique



Frédéric ANDREI
Roland BERTIN
Richard BOHRINGER
Gérard DARMON
Jacques FABRI
Thuy AN LULU
Dominique PIGNON
Anny ROMAND

Avec la participation de
Wilhelmenia WIGGINS FERNANDEZ

Directeur de la photographie
Philippe ROUSSELOT

Chef décorateur Hilton Mc CONNICO
Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

Directeur de la production Uly PICKARD
CO-PRODUCTION LES FILMS GALAXIE –
GREENWICH FILM PRODUCTION – Distri-
bué par GEF CCFC
Illustration FERACCI

Adaptation Jean-Jacques BEINEIX
Jean VAN HAMME
Dialogues Jean-Jacques BEINEIX

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Cynthia Hawkins est noire, belle, très belle. Elle est intelligente et spirituelle. Elle a une voix d'or. C'est une des plus grandes sopranos du monde. Son seul défaut : elle refuse catégoriquement de se faire enregistrer.

Jules a 18 ans. Il est postier. Il slalome dans la ville, sur une mobylette stéréophonique. Il n'a qu'une passion : la musique. Qu'une seule idole : Cynthia Hawkins. Son seul défaut : il fait des enregistrements pirates.

Cynthia, la diva est de passage pour un concert unique. Jules lui vole sa robe et enregistre sa voix.

Nadia est une ancienne call-girl. Elle veut aujourd'hui mourir et se venger. Sur une petite cassette noire, elle dicte une confession.

Deux enregistrements inestimables : la voix de Cynthia, pure, sublime, jamais enregistrée ; la voix de Nadia, cas-



*sée, rauque, qui révèle un scandale inouï.
Et le petit postier mélomane en possession, à son insu, des
deux enregistrements fuit la police..., les tueurs..., les
mystérieux chinois.
Il ne lui reste qu'un refuge : Alba et Gorodish, couple
inattendu, perdu dans un monde aux sonorités étranges.*

La première fois que je l'ai vue, elle brisait avec une autorité sans égal des assiettes sur l'immense scène de l'Opéra de Paris. Musetta noire et capricieuse, habillée de velours rouge, belle et violente, elle me fascinait déjà, et puis il y eut la voix ronde et veloutée, l'engagement physique dans le chant !!! J'avais découvert ma DIVA.

Plusieurs mois de recherches, d'errances, de rencontres : les divas noires de Londres, Munich, New-York, une liste que nous croyions complète et toujours à laquelle il fallait ajouter un nom. Après le spectacle, je ne suis pas allé la voir ; il fallait attendre que l'émotion se calme, alors seulement je saurais si le rêve était réalité.

Réalité du lendemain, dans mon bureau, anonyme, elle est apparue, robe rouge, immense châle violet, elle était simple et je me trouvais soudain très compliqué de demander à cette femme de jouer une diva. Nous avons parlé, elle ne connaissait rien du cinéma, je ne connaissais rien de l'opéra, tout était donc possible, pourquoi ne pas faire un opéra-policier ? En regardant Wilhelmenia, je pensais qu'elle était

Cynthia Hawkins, la diva, et que personne d'autre ne jouerait le rôle.

Cinéma, tournage : aventure de l'exceptionnel conjugué au quotidien. Elle travaillait en véritable professionnelle, ponctuelle, digne, assidue. Je comprenais à travers elle que l'art lyrique était une ascèse dont beaucoup d'acteurs de cinéma auraient dû s'inspirer. Il est impossible de réduire un être à quelques qualités et défauts, je garde le souvenir d'une femme passionnée, envoûtée par la musique, terrorisée avant un concert, endiablée après, toujours prête à s'enflammer pour une note. Diva elle était, et Diva je la voulais. Je n'oublierai jamais, quand nous allâmes à Londres, avant le film, pour l'enregistrement de la musique, son émotion et la mienne lorsqu'elle s'est avancée, seule, face aux quatre-vingts musiciens de l'orchestre de Londres, et lorsque, enfin libérée du trac qui l'oppressait, sa voix s'est élevée...

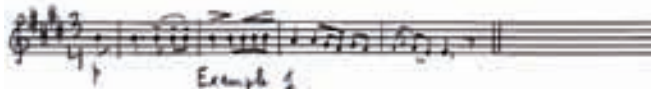
Pour cette « Wally », je lui serai toujours reconnaissant.

Jean-Jacques BEINEIX

DIVA

Premier long métrage réalisé par Jean-Jacques Beineix, *Diva* reste un film emblématique par l'esthétique alors nouvelle dont il demeure un manifeste, par l'équilibre entre rêve et énigme policière et par son





sujet, qui fait une grande place à la musique puisque l'héroïne est une cantatrice. Pour sa partition, le musicien a osé une véritable gageure : faire de la diversité d'une partition son fil conducteur. L'un des thèmes centraux puise, en effet, aux sources de l'opéra italien de la toute fin du XIX^e siècle, tandis qu'un autre se centrera sur l'univers des musiques sud-asiatiques, l'œuvre constituant un subtil trait d'union entre ces données apparemment inconciliables.

Le thème principal trouve son origine dans l'opéra *La Wally* d'Alfredo Catalani, créé en 1892. L'œuvre demeurait peu connue du grand public, et la musique de *Diva* lui a conféré tout à coup une popularité nouvelle, en même temps qu'elle révélait au public la soprano Wilhelmenia Fernandez. Pour ce qui est de l'air en question, Vladimir Cosma ne l'a pas cité tel quel, mais en a modifié la structure ainsi que l'orchestration, rendant plus perceptible l'échange qui se produit entre la voix et l'orchestre : pendant la première phrase, la voix propose simplement une pédale de dominante de *mi* majeur (*si*), cependant que la strate instrumentale assume l'exposé du matériel mélodique, et ce n'est que dans la deuxième phrase que le procédé s'inverse. Il en résulte une impression d'équilibre parfait, d'une voix qui n'est plus simplement *pri-*

ma donna, mais élément mystérieux tantôt de chair, tantôt de rêve (exemple 1). La coupe globale de l'air, tel que le musicien l'a reconstruit répond à une coupe *ABA'*. La partie *A* est subdivisée en *aa'bac* (*aa'* correspondant à l'exemple 1). L'alternance entre majeur et mineur contribue au mystère qui se dégage de la voix, puisque *a* est résolument majeure, tandis que le *crescendo* de la partie *c* aboutit à un accord de quarte et sixte de *mi* mineur. Pour la version instrumentale, le musicien a choisi de confier la partie chantée au violoncelle d'Hubert Varron (accompagné au piano par Raymond Alessandrini), dont les inflexions et la chaleur demeurent proche de la voix humaine.

Très énigmatique se révèle aussi la *Promenade sentimentale*, dans laquelle le compositeur tient la partie de piano. Le rythme superpose un flux régulier de noire à la main gauche et un dessin de la main droite qui met en opposition un mouvement sur chaque début de mesure et une immobilisation à la fin, d'où un climat de nonchalance mélancolique (exemple 2). La couleur harmonique joue sur une résolution sans cesse retardée. Le ton de *sol* mineur clairement affirmé à la première mesure devient, dès la seconde, un deuxième degré de *fa* puisque l'accord de la deuxième mesure est une neuvième de dominante sur *do*. Or,

mais une couleur harmonique fondée sur un conglomérat *do – mi bémol – sol – si bémol – la* sans ancrage tonal précis, et une percussion dont le rythme évoque celui du battement d'un cœur. La structure du morceau exploite le pouvoir dynamique et expressif de la répétition dans la lignée esthétique d'un Terry Riley.

L'alliage sonore entre un accordéon et des guitares saturées, sur fond de piano et de contrebasse électriques, domine dans *Le Curé et l'Antillais*. Ici encore, la couleur harmonique joue un rôle central, puisque la cellule de base s'appuie sur un accord qui ne tranche pas entre *si bémol* majeur et mineur, alors que la présence du *ré bémol* dans la cellule jouée par l'accordéon pencherait plutôt en faveur de la seconde solution.

Voix sans Issue superpose un *ostinato* de boîte à rythme (quatre croches, demi-soupir, croche et noire), des ponctuations de guitares piquées et saturées, des interventions d'accordéons électronique et acoustique, et des motifs mélodiques en octaves de guitares électrique et basse (dont la cellule de base est fondée sur le triton présent entre le *si* et le *mi* dièse).

La Baignoire et la Mer reconstitue musicalement l'univers sonore d'une grotte, en associant les sons des tiges frappées de Bronté et de notes accords pincés à la cithare. En revanche, pour *L'Usine désaffectée*, le compositeur a conçu une forme de musique aléatoire, non écrite mais réalisée en temps réel, qui associe des harmoniques produites par les tiges de la Bronté jouées à l'archet, des harmoniques vocaux et des sons frottés sauplés.

Mention doit être faite de la pièce intitulée *J'aime pas les Ascenseurs*. Le musicien y fait appel à une java épurée, ne sollicitant que l'accordéon et la batterie.

Sous une apparente dispersion des styles et des moyens, la partition de *Diva* recèle une surprenante unité, qui repose non pas sur des citations ou des récurrences, mais sur un réseau de correspondances bien plus subtiles, impliquant à la fois la volonté du créateur et la sensibilité propre de l'auditeur. - L.P.



Wilhelmina Fernandez et Frédéric Andréi dans *Diva*.

LE CHIEN DE MONSIEUR MICHEL

Pour ce premier court-métrage de Jean-Jacques Beineix, Vladimir Cosma a composé une valse musette mobilisant piano bastingue, accordéon et tuba. Si les canons du genre sont ici parfaitement respectés, l'œuvre révèle à l'écoute attentive une polyvalence stylistique qui va sensiblement plus loin que ne l'exige le strict cadre de la valse musette. En effet, la pièce se présente comme une synthèse franco-italo-allemande. Allemande par ses accentuations, française par la courbe mélodique, italienne par certaines de ses inflexions et par une couleur harmonique éminemment méditerranéenne, cette valse ne se ressent nullement de cette pluralité de référence, et son unité n'est jamais prise en défaut. Ce qui distingue une influence admise d'un modèle qui emprisonne le créateur, c'est la façon dont ce dernier parvient à dépasser la première, et c'est bien dans ce cas que nous nous trouvons ici.

Le climat doux-amer du film est traduit et prolongé dans accords de septièmes qui relient la ligne mélodique à la basse. Le rythme de valse se fait presque discret en face du mouvement imprimé à la partition, proche, par instant, du carrousel, c'est-à-dire d'un flux continu, que du mouvement circulaire et rassurant de la danse.

Derrière le geste anodin se dissimule une dimension plus secrète, comme la solitude de Monsieur Michel se cache derrière ce chien dont chacun parle

et qui n'existe pas, et c'est ce que cache cette valse mystérieuse, presque inquiétante. - L.P.

1. Note longuement tenue.
2. Instrument métallique percussif, de très grandes dimensions, comprenant une caisse de tôle et des tiges branchées qui peuvent être frappées par des baguettes, pincées ou jouées à l'archet. La cithare est posée ici sur la 3. Bronté qui entre en résonance.
3. Idiophone pincé d'origine africaine, parfois appelé piano à pouces.
4. Autre instrument de la famille de lamellophones.
5. Idiophone originaire d'Europe centrale, actionné par la bouche.
6. Univers admettant des intervalles inférieur au demi-ton.
7. Instrument électronique à clavier.

LA BOUM

CD 5

Un film de Claude PINOTEAU

avec

Sophie MARCEAU
Brigitte FOSSEY
Claude BRASSEUR
Denise GREY
Dominique LAVANANT
Bernard GIRAUDEAU

Dialogues Danièle THOMPSON

Une coproduction
GAUMONT INTERNATIONAL
Société de Production des Films Marcel Dassault

Producteur Délégué Alain POIRE

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Vic (Sophie Marceau) a 13 ans, fille choyée d'un dentiste (Claude Brasseur) et d'une dessinatrice de bandes dessinées (Brigitte Fossey). Elle a une tendresse particulière



pour son arrière-grand-mère (Denise Grey), harpiste célèbre à laquelle elle confie volontiers ses petits secrets.

Nous assistons à la vie quotidienne de Vic, le passage de l'enfance à l'adolescence, la crise de ses 13 ans, ses joies, ses premiers émois, la première «Boum » qui déclenche cette comédie. Parallèlement, les parents de Vic vivent la crise de leurs 15 ans...de mariage, avec des bagarres, des imprévus, sur un rythme échevelé où l'émotion, les rires, la tendresse et les sourires alternent.

VLADIMIR COSMA Par CLAUDE PINOTEAU

S'il n'y a ni hasard ni rencontre fortuite, le plus sûr est de les provoquer !

Comment s'est imposée cette volonté de vouloir travailler avec Vladimir Cosma ?

Notre première rencontre eut lieu brièvement lors d'un dîner organisé par la Production Gaumont à l'issue de la première de "Salut l'Artiste", le film d'Yves Robert.

J'avais été très sensible à sa musique, notamment par le thème principal. Sur ma demande, il m'adressa aimablement un disque de cette mélodie interprétée à l'harmonica par Toots Thielemans.

J'écoutai ce thème à longueur de journée. Les accents et l'orchestration me touchaient. Pourquoi ? Com-

ment expliquer l'étrange séduction d'une continuité de notes !

Je me souviens d'une soirée chez moi en compagnie d'Isabelle Adjani et d'autres amis, soirée baignée de cette mélodie jusqu'à saturation !

Je savais qu'un jour, je devrai, je devais, travailler avec ce compositeur.

Lors de la préparation de "La Boum", sachant que Marc Goldstaub, le directeur des Productions Gaumont, connaissait bien Vladimir, il lui fit, sur ma demande, la proposition de composer la musique du film.

C'était une tâche ingrate de devoir remplacer les plus grands succès internationaux qui "habillaient" provisoirement la copie de travail, par des compositions d'égaux séduction !

J'avoue que je redoutais une altération du charme obtenu lors du premier montage.

Vladimir, qui n'avait jamais écrit de chansons, prit le problème à bras le corps avec le succès international que l'on connaît et particulièrement celui de son thème "Réality" .

Depuis, il composa la musique de tous mes films.

Ce que j'aime chez lui, en dehors de l'amitié qui nous lie, c'est sa passion intense pour son Art (il n'y a pas d'autres mots) et sa puissance de travail .

Il cherche pour chaque film qu'il aime, le thème qui exprimera le mieux la synthèse dramatique, émouvante ou divertissante de l'histoire et l'instrument qui le servira le mieux.

Sous son caractère perfectionniste, opiniâtre et rigoureux, Vladimir cache une sensibilité d'artiste . Il l'exprime comme l'âme de son violon.

Dans le travail, il n'impose pas , il propose aux réalisateurs plusieurs thèmes élaborés sur ses grandes partitions safran. Il est, je crois, d'autant plus inspiré, s'il sent l'intérêt majeur du metteur en scène pour la musique et sa musique .

Quand la préférence s'affirme identique, c'est alors au mixage, une symbiose heureuse entre images et mélodie .

Symbiose magique, quand les scènes s'harmonisent avec le thème, en révélant leur sens et leur teneur émotionnelle.

Mais l'artiste peut être d'une exigence inflexible (et célèbre !) en auditorium .

Quand il enregistre, il n'a plus ni corps, ni estomac, ni notion du temps.

Il ignore la faim, la soif, et l'heure !

Je me souviens d'un mixage commencé le matin et achevé la nuit suivante !

Quand l'ingénieur du son le prévenait d'un dîner d'amis l'obligeant à partir à 19 heures, Vladimir protestait : « Comment ?, on est en pleine création artistique et tu me parles de bouffer ! » et l'ingénieur cédait.

C'est un acharné au travail.

Il compose, arrange, orchestre et dirige sans intermédiaire.

Vous l'avez compris : J'estime l'homme et l'artiste. Et puis en dehors de ses qualités professionnelles, c'est un fin amateur de grands vins.

Alors tout est dit !

Claude Pinoteau

LA BOUM

La musique de *La Boum* représente un jalon très important dans la carrière de Vladimir Cosma. Saluée par un succès public considérable, une reconnaissance qui a réuni et continue de réunir des générations d'auditeurs, l'œuvre est, malgré son naturel et sa facilité apparente, le fruit d'une longue réflexion. Accepter, sur l'insistance d'Alain Poiré, de composer la partition de ce film dans lequel il était évident que musique et danse devaient tenir une grande place, quand on n'évolue pas soi-même dans l'univers de la

« dance music » ou dans celui des boîtes de nuit, relevait de la gageure. Le compositeur a choisi non pas une approche théorique, une « recette » éprouvée de la chanson à succès, mais la sincérité de l'inspiration comme guide. Pour monter le film, Claude Pinoteau lui avait demandé de pratiquer une sélection de grands succès du moment, et ce sont eux d'abord que les producteurs, distributeurs et acheteurs ont entendus lors des projections privées. Succéder ainsi, sans l'avoir voulu, à Billy Joel, aux Rolling Stones, à Bob Marley ou à Madness supposait une grande responsabilité, dont le musicien était tout à fait conscient. Le thème musical de *Reality* avait immédiatement séduit le réalisateur par ses qualités de romantisme et de lyrisme (exemple 1).

En fait, la structure du morceau prend appui sur une conception à la fois très rigoureuse et très classique, dans laquelle même l'introduction instrumentale fait partie intégrante d'un tout. Le choix, qui nous paraît si naturel, de débiter sur un couplet et non sur un refrain, a dû être défendu bec et ongle par Vladimir Cosma, qui heurtait ainsi les habitudes actuelles des éditeurs de chansons à succès.

Se posait évidemment la question de la voix idéale, que le créateur imaginait jeune de timbre, presque sans vibrato, et surtout chantant sans *rubato* envahissant, sans que l'interprétation prenne le pas sur la musique elle-même. Richard Sanderson, alors peu connu, possédait ces qualités. Après avoir écouté et réécouté quelques enregistrements que lui avait pro-

posé Pierre Jaubert, le compositeur se déclara certain d'avoir « trouvé sa voix ». Pour le choix des musiciens, après des recherches acharnées, c'est à Londres que Vladimir Cosma, avec le concours, entre autres, de Barry Morgan à la batterie, Billy Christian à la basse et de Ricky Hickock à la guitare électrique, a trouvé, dès les premières mesures, la couleur propre de ce slow qui n'a pas depuis quitté nos mémoires.

Reality conserve intactes ses qualités de douceur, de franchise mélodique, et a même gagné, au fil du temps, la patine des objets aimés toujours neufs. Car la musique de *La Boum* n'a pas pris d'âge, la sincérité du musicien la préserve de ces rides précoces qui sont souvent celles des « tubes » trop bien calculés, qui ne vivent que l'espace d'une saison. Mais tout autant qu'une chanson, ce thème est une mélodie dont la présence, tout au long du film, passe par des habillages instrumentaux et des styles différents, sans perdre ni sa personnalité ni son impact. Dans *Poupette Harpiste*, c'est un orchestre symphonique qui nous le présente, avec le chant aux cordes sur fond de ponctuations des bois, en détachant la harpe soliste, dont joue à l'écran l'inoubliable Denise Grey¹. En revanche, pour *La Rentrée* (*Générique de Début*), *Vic et Mathieu au ralenti* et *Retrouvailles Sentimentales*, les couleurs des

synthétiseurs et des guitares électriques reprennent les rennes du discours (le thème est d'ailleurs développé dans la dernière pièce).

Dans la version symphonique interprétée par l'Orchestre de la Suisse Romande, les sons synthétiques ou samplés ont disparu. C'est le hautbois qui déclame le couplet, cependant que les cordes, avec une infinie suavité, s'emparent du refrain (pour la deuxième partie, ce sont les violoncelles qui vont mener le discours). La palette timbrique de l'orchestre est largement mise à profit, puisque tous les contrechants de la version d'origine sont présents (aux bois, le plus souvent), et que même l'introduction du couplet fait l'objet d'une instrumentation spécifique, différente à chaque fois. Loin de se limiter à *Reality*, la pièce comprend, en guise de développement avant la reprise du dernier refrain, *Go on for ever*, qui intervient comme un *alter ego* de *Reality*, avec le caractère duquel il renoue, aussi bien dans sa version vocale que dans sa version instrumentale. Bien que les différences entre les deux morceaux soient indéniables, le *tempo*, le rythme de slow et même certaines inflexions mélodiques tissent un réseau de correspondances qui entraînent l'auditeur sans lui livrer tous leurs mystères.

It was love est un reggae, et en possède bien la



nonchalance et le rythme caractéristiques. La mélodie se grave instantanément en mémoire, et son moindre mérite n'est pas de nous paraître immédiatement familière, comme une amie de longue date.

Pour *Formalities*, nous renouons avec une alternance couplets - refrain. Le saxophone, (avec un jeu de variations virtuoses dans la version instrumentale), ou la voix, prennent en charge la ligne mélodique. Malgré la rapidité du *tempo*, on peut immédiatement goûter l'opposition rythmique entre le début de chaque phrase chantée et le côté régulier de l'accompagnement.

C'est dans la même tonalité et la même mesure que s'inscrit *Gotta get a move on*, dont nous sont proposées deux versions vocales et une purement instrumentale, mais dans un *tempo* bien plus apaisé. La vie qui se dégage de l'ensemble fait oublier le contexte mineur pour mettre en avant la pulsation rythmique, qui appelle irrésistiblement le mouvement dansé.

Les années 60 sont à l'honneur dans *Swingin'around*, aussi bien par la couleur instrumentale que par la coupe rythmique (rock). Aucune nostalgie dans cette page heureuse, mais le plaisir d'un cadre, d'un genre parfaitement éprouvés, que vient visiter et renouveler l'inspiration d'un musicien d'aujourd'hui.

Dans *Murky Turkey*, nous renouons avec un rythme proche de celui de *Formalities*. Sur un *tempo* rapide, la voix dialogue avec le saxophone, sans jamais remettre en cause l'élan du rythme.

Les scènes de repas au *Corinto* sont l'occasion

pour Vladimir Cosma de recréer musicalement une ambiance italienne. Guitares et mandolines sont donc au rendez-vous pour une tarentelle aérienne dans *Françoise retrouve François* et pour une sérénade dans *Vic et son père au Corinto*. Ici encore, l'exercice de style s'efface devant l'immédiateté de la mélodie et l'absence d'effort apparent dans ce qui, pourtant, exige tant de souplesse de la part d'un créateur.

Parler de la musique de *La Boum* s'accorde mal de considérations analytiques. C'est un très rare privilège pour une musique que de réussir à devenir un pan de mémoire collective, par-delà la barrière des générations. Les millions de disques vendus de *Reality* dans le monde entier ne sont pas que le témoignage d'un succès immédiat ou un heureux feu de paille qui passe sans laisser de traces. Ils sont l'expression du pouvoir de la musique, et presque un réconfort lorsqu'on songe à ce que représente aujourd'hui un « tube » en termes de marketing, de technique de vente et de formatage des créateurs comme des consciences. La sincérité du compositeur a touché et touche encore le public. Une aventure heureuse ? Sans doute, mais *La Boum* est, à elle seule, un peu de ce bonheur vers lequel nous tendons tous, et dont nous nourrissons toujours une vague mais heureuse nostalgie.

Lionel Pons

1. C'est la grande harpiste Lily Laskine qui tient, dans l'enregistrement, la partie soliste.

LE JAGUAR LE PLACARD CD 6

LA GAUMONT présente

LE JAGUAR

Un film écrit et réalisé
par Francis Veber

avec

Jean RENO
Patrick BRUEL
Harrison LOWE
Patricia VELASQUEZ
Danny TREJO

Une réalisation GAUMONT INTERNATIONAL
Producteur délégué Alain POIRE
Image Luciano TOVOLI (AIC) – (ASC)
Montage Marie-Sophie DUBUS
Décors Hugues TISSANDIER
Costumes Jacqueline BOUCHARD
Directeur de production Jean-Claude BOURLAT
Une coproduction GAUMONT – EFVE – T.F.I
FILMS PRODUCTION

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



François Perrin (Patrick Bruel) n'aurait jamais dû se trouver dans cet ascenseur en même temps que l'anthropologue Campana (Jean Reno) et qu'un Indien. Ce dernier voit en Perrin la personne « élue », apte à lui ramener son âme afin, selon ses croyances, de le guérir d'une crise cardiaque. Perrin et Campana partent ensemble pour l'Amazonie...

Vladimir Cosma par Francis Veber

Avec *Le Jaguar*, j'avais hâte de retrouver mon copain Cosma, dix ans après *Les Fugitifs*, notre dernière collaboration... Dès le départ, Vladimir et moi pensions que pour ce nouveau film, au contraire de *La Chèvre*, il fallait éviter toute sorte de musique ethnique. Le Jaguar raconte l'histoire de deux hommes qui partent en Amazonie chercher l'âme d'un indien. La spiritualité du sujet, plus les paysages amazoniens, exigeaient une partition symphonique, ample et lyrique. Vladimir a fait monter la mayonnaise en disant : « On peut malgré tout lancer le thème par des percussions d'Amérique du sud, sur lesquelles viendra se greffer l'orchestre... ». Le résultat m'a sidéré !

A propos d'un artiste, Céline avait une magnifique formule : « Ce type tutoyait les anges ! ». Aujourd'hui je peux dire la même chose sur la musique de Vladimir. Elle fait vibrer *Le Jaguar*, elle l'emmène vers le ciel.

Propos recueillis par Stéphane LEROUGE

LE JAGUAR

Pour la partition du *Jaguar*, Vladimir Cosma a fait appel à la riche palette sonore de l'orchestre symphonique, puisque c'est le London Symphony Orchestra qui interprète, sous sa direction, les principaux morceaux. Un tel choix peut surprendre, puisque l'action se déroule pour partie en Amérique du Sud. Mais la couleur locale n'est pas indispensable à chaque instant, et le musicien a très bien compris que l'élément principal du cinéma de Francis Veber réside dans le lien d'amitié qui se tisse entre deux êtres que tout ou presque sépare, et que c'est lui avant tout que la musique doit traduire et prolonger.

Le thème du *Jaguar*, présent dans *Le Jaguar* mais aussi dans *L'Arrivée en Amazonie*, allie la puissance féline à un lyrisme débordant. La mélodie principale est conçue en deux parties différentes et complémentaires. La première s'appuie sur un *ostinato*¹ percussif, joué par des kalimbas et des sanzans, qui évoque une libre course dans un grand espace et propose deux incises, débutant sur un triolet de croches *do dièse – si – la* et se terminant sur une appoggiature de *mi* pour la première, de *la* pour la seconde. La deuxième partie propose une envolée inattendue vers l'aigu du registre, sans symétrie particulière avec la première (et alors que la percussion s'est tue) et se compose de deux incises au rythme identique et au dessin transposé. Sitôt ce premier épisode terminé, les violoncelles commencent à réexposer le même matériau,

mais ils sont bientôt rejoints par les cordes et seule la première phrase sera déclamée à nouveau. Les cors proposent un nouveau matériau plus chargé d'énergie sur le plan rythmique, conduisant à une apogée en *ut* majeur mobilisant le *tutti*. La couleur est insensiblement passée de l'élan du cœur à la fresque à grand spectacle. Ce même thème sera présenté, avec une teinte beaucoup plus intime, dans *Maya* et *Perrin et Maya*, en *mi* bémol majeur, par la kora et le kalimba, soutenus par une guitare sèche et une flûte en bambou grave. Le côté épique a disparu, au profit d'une sonorité beaucoup plus ténue, frêle et vibrante comme une émotion à fleur de peau. La même couleur instrumentale sera utilisée dans *François et l'Indien*, pièce composée pour le film, mais non utilisée dans la bande originale.

Le timbre chaud de la clarinette est étroitement lié au thème de *L'Indien* (thème également présent, dans un dispositif comparable dans *Thème de l'Amitié*). Sa structure *ABAB* se base sur deux éléments distincts. Le premier, en *si* bémol majeur, superpose la clarinette et les cordes, en une ligne mélodique qui prend appui sur des sixtes ascendantes auxquelles la suavité timbrique ôte tout caractère douloureux. Sans rompre cette sérénité, le musicien choisit pourtant de moduler dans le ton éloigné de *sol* majeur et de faire entendre un second élément totalement différent, toujours par la clarinette *solo* (accompagnée par la harpe et les cordes). Les deux sections vont alterner jusqu'à la fin du morceau, sans rupture aussi, malgré



l'opposition entre les deux tonalités, maintenues dans le mode majeur.

Le *Thème de l'Aventure* renoue avec les couleurs *alla fresca* du *Jaguar*. L'orchestre commence par une succession d'accords qui nous donnent à entendre ce que sera l'harmonisation de la cellule de base du thème, avant que celui-ci ne soit dévoilé. Ce sont les cors et les trombones qui en assurent la première présentation. Il se fonde sur un arpège brisé dont la note culminante est tenue, avant de céder la place à une descente plus rapide (ce qui revient à une cellule de base en forme d'arche). Cet épisode initial s'enchaîne à un rappel varié de la section centrale du thème du *Jaguar*, avant que les violons, sur la corde de *sol*, ne reprennent le début du morceau. La structure d'ensemble, si elle ménage une surprise à l'audition (et pour cause, puisqu'elle traduit l'aventure !), s'inscrit dans une forme bithématique à développement central, soit *AB – développement – AB*. L'analyse rapide ne peut pas rendre compte du pouvoir évocateur ni surtout de l'énergie que ce thème dispense avec une belle générosité. Dans *Trois sur la Pirogue*, nous le retrouverons, initié par la flûte, avant que les cors et les cordes ne viennent petit à petit lui redonner sa force première.

La *Vengeance de Kumaré*, *L'Avion de Kumaré* et *Vamos !* nécessitaient un contraste total et une force motorique qui n'exclut pas la violence. Le musicien a opté pour une scansion rythmique particulièrement présente, sur laquelle vont se greffer non pas vérita-

blement des cellules mélodiques, mais des agrégats harmoniques aux couleurs tranchées, suivant une distribution irrégulière dans le temps, dans la lignée du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky. Ainsi, il sera logique de retrouver pour *La Fin de Kumaré* ce thème de vengeance combiné, ou plutôt confronté à l'incise première du *Thème de l'Aventure*. Le compositeur convoque aussi l'*ostinato* rythmique du début du *Jaguar*, cette fois-ci traité avec violence, pour renforcer la montée vers le *crescendo* final.

Mystère oblige, l'*Incantation de Wanu* débute par une section de percussions exotiques seules, avant de se replier faire émerger une ligne de cithare basée sur la succession de trois intervalles dont un ou plusieurs sont altérés, d'où une totale incertitude tonale que va venir renforcer un accord complexe tenu. Le compositeur nous fait basculer dans un univers sonore éloigné de notre perception tempérée, comme Wanu communique avec les forces de l'au-delà.

La couleur latino-américaine n'est absente ni des *Ruelles de Matupa*² ni de *Brinquedo de amar*. La première fait appel à une guitare et à une flûte andine pour une véritable chanson sans paroles en *la* mineur, alternant un refrain très simple, de type antécédent – conséquent (avec progression de la basse de la tonique vers la dominante) et des couplets en forme de marche harmonique³. Mais le dessin mélodique s'enrichit peu à peu de chorus de flûte et de guitare dont les accents s'infléchissent vers le jazz et lui font dépasser le stade de la simple référence sonore à un folklore.



Brinquedo de amar, ici chanté par Catia Constantin Carvalho, est une boi bumba, tout à fait dans la tradition brésilienne, associant la voix au cavaquino et à la petite flûte, dans le ton de *fa* dièse mineur.

La suite d'orchestre du *Jaguar* nous propose une synthèse des deux thèmes principaux, où la tendresse et l'exotisme à grand spectacle se conjuguent et mettent en valeur la puissance de l'orchestre symphonique mêlé à des percussions très évocatrices.

La partition se veut une combinaison de souffle épique et de folklore recréé, et le compositeur utilise la musique comme un trait d'union entre ces deux nécessités d'apparence inconciliables, et qui pourtant, dans le cas présent, se nourrissent l'une l'autre.

Lionel Pons



Patrick Bruel, Jean Réno et Patricia Velásquez dans *Le Jaguar*.

LE PLACARD

Un film écrit et réalisé par
Francis VEBER

Images Luciano TOVOLI
Montage Georges KLOTZ
Décors Hugues TISSANDIER

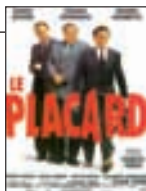
Producteur Délégué Alain POIRE
Direction de la Production
Philippe DESMOULINS et Henri BRICHETTI

Une co-production GAUMONT – EFVE FILMS
TF1 FILMS PRODUCTION

Avec

Daniel AUTEUIL
Gérard DEPARDIEU
Thierry LHERMITE
Michèle LAROQUE
Michel AUMONT
Jean ROCHEFORT
Alexandra VANDERNOOT

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



François Pignon (Daniel Auteuil) travaille dans une entreprise qui fabrique des préservatifs quand il apprend fortuitement qu'il va être licencié. Sur les conseils avisés de son voisin, Pignon ose faire courir la rumeur qu'il est homosexuel. Pour ne pas risquer d'être taxée d'homophobie, la direction préfère garder Pignon à son poste, malgré toutes les rumeurs et les remous que la situation ne va pas manquer de provoquer...



Daniel Auteuil dans Le Placard.

LE PLACARD

Comme la comédie dissimule souvent, derrière le masque du sourire, une critique sociale ou l'expression pudique de sentiments profonds, la musique composée par Vladimir Cosma pour *Le Placard* saura emprunter tour à tour les voies du rire ou des larmes cachées.

La pièce intitulée *Le Placard* porte en adjonction au titre le mot *Chaplinesque*, qui constitue un éclairage précieux quant à l'esprit qui anime le morceau. Il ne s'agit nullement d'imiter ici ni la musique des films muets de Charlot, ni les partitions conçues pour *Les Temps Modernes* ou *Le Dictateur*, mais de renvoyer l'auditeur à une conception du comique qui ne recoupe ni la vulgarité ni une absence de sentiments. Deux parties distinctes animent la pièce. La première adopte le ton de *sol* mineur, une orchestration incisive (associant, pour la ligne mélodique les flûtes, le glockenspiel et une trompette sourdinée) et un rythme de croches régulières (sur une « pompe »⁴ alternant les degrés I et V) qui ne sont pas sans évoquer la démarche de Chaplin dans la peau de son célèbre personnage. La ligne chromatique du début de la phrase occulte presque la logique antécédent – conséquent entre les deux premières phrases (selon un cheminement harmonique I – V / I – V – I). Mais sitôt ce premier élément exposé, la clarinette aborde une deuxième partie, résolument en *sol* majeur, dans lequel le rythme précédent est quasiment conservé, mais sur un

dessin mélodique tout différent (la phrase n'est plus conçue comme une succession conjointe). Peu à peu, la figure proposée par la clarinette est développée par les cordes, nous amenant vers un second élément de référence après le premier thème. Le lyrisme souriant des cordes, la malice des ponctuations des bois et du glockenspiel et l'ancrage sur les degrés cadentiels font de cette pièce un moment de sourire et de tendresse.

Tristesse de Pignon se présente comme une souple cantilène sur fond de cordes. Le thème, composé de deux phrases symétriques et d'un développement, sera partagé entre clarinette et flûte, sans redite. La tonalité d'*ut* majeur n'empêche pas la couleur mélancolique de dominer l'ensemble de la pièce, marquée par l'intervalle ascendant qui ouvre chacune des incises, lequel résonne comme un appel, et qui donne l'impulsion à chaque nouveau membre de phrase. Cette courte pièce compte parmi les plus émouvantes de la partition.

Pour *Mademoiselle Bertrand*, sous-titrée *Romance*, le compositeur fait appel au timbre de la guitare, avec le soutien d'un ensemble à cordes. La mélodie se déroule en valeurs longues, toutes scindées en doubles croches répétées à la douce insistance. La phrase principale repose sur un enchaînement plagal IV – I en *mi* majeur, amené de telle façon que la note d'impulsion de la phrase mélodique se trouve toujours en intervalle de neuvième ou de septième avec la basse. Cette superposition n'entraîne pas pour l'oreille de tension tonale ou harmonique, mais simplement une

irisation de l'accord entendu, qui instille dans un simple phénomène cadentiel une mélancolie douce et une attente. Après une partie centrale, dans laquelle la flûte interviendra en mettant à profit la strate grave de son registre, la partie initiale sera reprise avec le concours des violons doublant la partie de guitare et lui donnant une intensité supplémentaire.

Déshabillage et *Santini et Madame* n'ont pas véritablement recours à la construction thématique, mais au pur geste sonore et harmonique, pour créer un climat. Dans le premier morceau, ce sera par le biais de tenues inquiétantes des cordes et de questions de clarinette, clarinette basse et flûte, alors que dans le second, le créateur fait appel à des sons synthétiques et à une unique phrase mélodique, qui se trouve ainsi comme environnée de mystère.

La musique du *Placard* se révèle riche et complexe à l'auditeur attentif, à la fois par les multiples références qu'elle brasse et par la diversité des états émotionnels qu'elle ne se contente pas de suggérer, mais de nous amener à vivre. - L.P.

1. *Figure mélodique et/ou rythmique soumise à une répétition continue.*
2. *Le matériau mélodique et harmonique prend appui sur la chanson Conzon composée pour le film Les Sables mouvants de Paul Carpita, en 1994.*
3. *Procédé d'écriture dans lequel la basse fondamentale procède par répétition et transposition d'une boucle harmonique.*
4. *Procédé d'écriture fréquent en piano jazz, qui consiste à faire jouer dans le grave une alternance régulière entre deux degrés forts de la gamme.*



Jean Rochefort, Thierry Lhermitte, Daniel Auteuil, Michèle Laroque, Francis Veber et Gérard Depardieu pendant le tournage du film *Le Placard*.

LA 7^{ème} CIBLE
LE PRIX DU DANGER
DUPONT LAJOIE
CD 7

LA 7^{ÈME} CIBLE

Un film de Claude PINOTEAU

Écrit par Jean-Loup DABADIE
Scénario de Jean-Loup DABADIE
et Claude PINOTEAU

avec

Lino VENTURA
Elisabeth BOURGINE
Robert HOFFMANN
Béatrice AGENIN
Jean-Pierre BACRI
Léa MASSARI
Jean POIRET

Une réalisation de
GAUMONT INTERNATIONAL – PRODUCTION
MARCEL DASSAULT

Producteur Délégué Alain POIRE

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Bastien (Lino Ventura), ancien journaliste mène une vie paisible lorsqu'il se fait agresser sans raison apparente par trois individus. Sans comprendre pourquoi, il est à nouveau menacé sur la route et harcelé de coups de fil anonymes. Il découvre alors que Laura (Elisabeth Bourguine), la fille d'un de ses collègues tué à l'étranger, vit une histoire trouble avec un allemand proche d'un réseau politique extrémiste qui se termine tragiquement au check point du mur de Berlin au son d'un flamboyant concerto pour violon et orchestre.

L'une des ambitions d'un film au montage est de séduire le compositeur qui fera la musique. Selon le cas, ce sera un mariage d'amour ou de raison. Pour la SEPTIEME CIBLE, je me suis souvenu que Vladimir Cosma avait été un virtuose du violon. Je lui ai donc proposé de reprendre son archet pour ce film et de composer un concerto : *Le concerto de Berlin*. Il exprime le pathétisme d'une ville prisonnière d'un totalitarisme, et d'un homme prisonnier d'un maléfice. Musique prémonitoire qui annonçait déjà les convulsions ultimes de cette ville dont les murs allaient tomber.

Claude PINOTEAU

LA 7^{ème} CIBLE

La musique de *La Septième Cible* témoigne d'un souci d'unité qui passe non seulement par la récurrence d'une idée musicale, mais également par des continuités de couleur, des rapports de tonalité ou de climats expressifs. Les pièces sonnent comme des fragments poétiques d'un seul et même morceau, surmontant ainsi l'obstacle de la dispersion et d'une conception fragmentaire.

La 7^{ème} Cible présente deux éléments distincts, tous deux en *la* mineur, tantôt avec note sensible, tantôt sans. Le premier, qui sert d'introduction, est une ligne de basse descendante, dont chaque note est répétée et suivie de l'affirmation de trois accords. Le second est la mélodie du violon qui s'affirme, une fois la dominante de *la* atteinte, pleine de lyrisme pathétique, et qu'interprète ici Ivry Gitlis en soliste. L'ensemble introduction – thème sera repris immédiatement, avec, la deuxième fois, les violons de l'orchestre en lieu et place du soliste. La palette expressive de cette page l'inscrit dans un romantisme sincère et généreux, ce que renforcent la disposition concertante et le choix d'une tonalité mineure affirmée.

Ce thème demeure très présent dans l'ensemble de

l'œuvre. Nous le retrouvons dans *L'Automate romantique*, avec une sonorité proche de la boîte à musique, comme le titre y invite, dans la même tonalité et sans variation rythmique. La citation est déjà beaucoup plus distanciée dans *Soir de Tourment*, marqué par un côté fluctuant, indécis qui traduit bien le malaise que le titre sous-entend. Pour *Menace sur le Bonheur*, le début du morceau n'impose pas de thème véritable, mais une couleur harmonique liée à un mode¹ défectif regroupant *la – si bémol – do – ré dièse – mi*. C'est de façon inattendue que le piano fait entendre, clairement en *la* mineur, les deux premières phrases du thème. Le synthétiseur instaure alors un jeu sur les trois notes de la tête de ce dernier, à l'issue duquel il réapparaît aux violons, dans son intégralité, comme vainqueur de ce doute momentanément installé. Enfin, la pièce intitulée *L'Enfant et la Nuit* en propose non seulement une citation, mais une extension. Dans le ton de *mi* mineur, la clarinette *solo* reprend le début du thème, puis transpose une deuxième fois cette donne initiale vers le bas, jusqu'à une sorte de dilution mystérieuse.

Conçu comme une synthèse des éléments déjà décrits, le *Concerto de Berlin*, magistralement interprété par Ivry Gitlis, constitue une pièce de concert



indépendante du film. L'introduction renvoie à celle de *La 7^{me} Cible* et l'intégralité du thème est exposée par le soliste, puis par l'orchestre tout entier (exemple 1).

Très rigoureusement construit, ce thème comprend deux parties, centrées sur une incise comprenant deux notes brodées à distance de quinte, lesquelles parties ne sont pas symétriques, puisque la deuxième présente déjà, en soi, un développement de la précédente. Après le repos sur la cadence finale, le soliste attaque en *mi* mineur la phrase nouvelle apparue dans *L'Enfant et la Nuit* (exemple 2), laquelle s'enchaîne à sa propre reprise, puis à son retour en *mi* mineur, avec cette fois la ligne mélodique aux violons et un virtuose contrechant du soliste.

Le compositeur instaure alors un épisode plus agité, mettant en valeur un rythme heurté dont émergent des figures iambiques du soliste qui sonnent comme des tentatives désespérées de réinstaller un thème. Mais peine perdue, les coups de boutoir se succèdent, installant une tension harmonique proche de l'atonalisme, renforcé encore par les lignes très tourmentées et très tendues que le soliste expose. C'est sur cet océan agité que va intervenir la reprise de ce qu'il faut bien appeler non plus l'idée nouvelle, mais le second thème, d'abord dans le registre grave, puis tout de suite dans le suraigu.

Cette reprise n'est pas complète, puisqu'elle débouche sur un nouvel épisode agité, ménageant une véritable *cadenza* du soliste, puis des octaves presque rageuses de l'orchestre. Le premier thème va alors refaire une entrée partielle, qui viendra se briser contre la cadence finale. La structure se révèle donc plus complexe que prévu, puisque le premier thème (celui de *La 7^{me} Cible*) en engendre un second, plus tendu, lequel tient au final la plus grande place dans l'ensemble du concerto².

À côté de ce travail thématique serré, plusieurs éléments annexes méritent un regard, en particulier *Coup de filet* (marqué par un rythme de base de huit croches dont les première et troisième sont accentuées) ou le savoureux morceau de piano bar que constitue *Catherine's pub*.

Dans *La 7^{me} Cible*, les thèmes ne sont plus seulement en rapport d'opposition ou de sujétion, ils découlent les uns des autres et se complètent pour donner à l'ensemble sa pleine signification. La partition constitue, de fait, un exemple d'aboutissement dans l'esthétique de la musique d'écran, témoin d'une exigence créatrice sans concession. - L.P.



LE PRIX DU DANGER

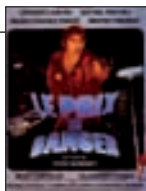
NORBERT SAADA présente
Un film de Yves BOISSET
Dialogues Jean CURTELIN
d'après «The Prize of Peril »
de Robert SHECKLEY
Scénario Yves BOISSET
et Jean CURTELIN

Avec

Gérard LANVIN
Michel PICCOLI
Marie-France PISIER
Bruno CREMER
Andréa FERREOL
Gabrielle LAZURE
Catherine LACHENS

Directeur de Production Georges VALON
Directeur de la photographie
Pierre-William GLEEN
Montage Michelle DAVID
Chef décorateur Serge DOUY

Une co-production SWANIE PRODUCTIONS -
TF1 FILMS PRODUCTION -
UGC TOP 1 – AVALA FILM.



Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

Le Prix du Danger est un jeu télévisé à succès présenté par Frédéric Mallaire (Michel Piccoli), où un candidat, pour gagner, doit échapper à des tueurs avant de rejoindre une cachette secrète. François Jacquemart (Gérard Lanvin), un chômeur, se voit sélectionné pour participer au jeu. Mais très vite, il s'aperçoit que les dés sont truqués : les gens qui lui apportent de l'aide ne sont autres que des employés de la chaîne... Afin d'échapper à la fin atroce qui lui est réservée, François se rebelle et se transforme lui-même en tueur. Il n'a qu'un but en tête : révéler et dénoncer la malhonnêteté des dirigeants de la chaîne et révèle la supercherie en direct...

LE PRIX DU DANGER, c'est la mort d'un homme considérée comme un spectacle public. Nous avons écrit ce film pour poser une question. Dans ce jeu absurde et cynique, qui rappelle la barbarie des cirques antiques où s'entretuaient les gladiateurs, qui est le plus à blâmer ? Les responsables du network qui organisent cette fête populaire pour gagner de l'argent ou les spectateurs qui exigent de telles émissions ?

Jean Curtelin

LE PRIX DU DANGER

Le climat dominant dans la partition du *Prix du Danger* est celui de l'angoisse et d'une menace latente qui explose par instant. Dans la pièce intitulée précisément *Le Prix du Danger*, le compositeur a repris volontairement tous les canons musicaux d'un générique télévisuel. L'introduction des cuivres, à caractère de fanfare précède une structure très claire à quatre sections. Les deux premières utilisent la répétition, par le chœur mixte à l'unisson, du titre du jeu que le générique annonce dans le film : le prix du danger. Fidèle à la prosodie, et mettant en avant la course que devra mener à bien le concurrent, s'il veut survivre, le rythme fait appel à une croche suivie d'un rythme dactylique³ et d'une noire. La mélodie est simple et directe. Le contraste sera total avec la troisième section, plus lyrique, plus ouvertement mélodique, qui fait intervenir les cordes au premier plan. Le compositeur oppose l'efflorescence sentimentale de cette partie à l'aspect volontairement un peu extérieur du générique télévisuel.

Bacchanale va nous donner à entendre le même thème sous un nouvel aspect et en dévoiler la noirceur. La pièce s'ouvre sur une ligne quasiment *recto tono*⁴ des basses dont le rythme obsédant évoque la course éperdue de l'homme traqué. Très vite, le thème du *Prix du Danger* apparaît dans l'extrême grave. Un nouvel élément semble apparaître aux trombones, qui est une variation sur la tête du précédent, et précède

le retour, aux trombones, du thème principal, en valeurs longues, comme un *cantus firmus*⁵. Au point culminant atteint succède une totale rupture. La guitare électrique entre, sur accompagnement de cordes, pour un nouveau thème, à la structure proche de celle du précédent. La mélodie est marquée par l'emploi de la seconde augmentée descendante. L'ensemble du matériel thématique présenté dans ce morceau va constituer l'ossature de la partition.

Dans l'*Adagio Pathétique*, ce sont essentiellement les cordes (auxquelles vont, peu à peu, s'ajouter le cor et le hautbois) qui vont dominer, sur le plan du timbre. Le deuxième thème est présenté sous la forme d'une succession d'accords parfaits et altérés, d'où une sensation de malaise. La deuxième partie en sera légèrement variée et confiée successivement au cor puis au hautbois solistes. La mise en place d'une cellule chromatique tournante qui menace d'entraîner tous les participants dans son inquiétante giration. La pièce ne relève pas de l'alternance entre un élément récurrent et des sections à caractère de couplet, mais d'une dynamique de substitution progressive, d'où la construction complexe du morceau.

Le second thème sera également à la base d'*Un Œil sur la Ville*, dans lequel il prend peu à peu le rang d'accompagnement (assumé par les cordes, le synthétiseur et la guitare basse) d'un chœur de guitare électrique, et de *Tango de l'Angoisse*, qui reprend le *tempo*, le ton, le matériau et le dispositif de la dernière partie de *Bacchanale*.

En revanche, nous retrouverons le premier thème dans *Les Chevaliers de la Mort*. La strate rythmique reprend la même couleur timbrique que dans *Bacchannale*, mais la cellule de base est différente et ne coïncide volontairement pas avec l'accentuation rythmique du thème en question. Pour le *Départ de François*, le musicien installe non pas une citation intégrale du premier thème, mais un jeu sur sa tête. Seule la basse maintient un *ostinato*⁶ rythmique discret sous la ligne mélodique, et le rythme de celle-ci évolue entre une déclamation régulière et la syncope contenue dans le générique du *Prix du Danger*, confiant souvent la première au trombone et la seconde à la trompette bouchée. La fin de la pièce se replie, laissant s'enfoncer la musique dans le mystère comme le héros dans un univers devenu hostile.

Cacao Angelo est un clin d'œil à la musique de publicité où le chœur à l'unisson va scander le slogan, sur une mélodie presque agressivement simple. Les deux thèmes principaux font de la partition un maillage serré de citations et de paraphrases qui tissent véritablement une trame à l'image de celle qui enserre le concurrent qui, de proie, devient peu à peu prédateur.

Lionel Pons



Lino Ventura dans la 7^{ème} Cible

DUPONT LAJOIE

Gisèle REBILLON
et Catherine WINTER
présentent

DUPONT LA JOIE

Un film de Yves BOISSET

Scénario original

Jean-Pierre BASTID et Michel MARTENS

Adaptation Jean CURTELIN et Yves BOISSET

Dialogues Jean CURTELIN

Avec

Jean CARMET

Victor LANOUX

Isabelle HUPPERT

Jacques VILLERET

Pierre TORNADE

Pino CARUSO

Jean BOUISE

Pascale ROBERTS

Robert CASTEL

Michel PEYRELON

Ginette GARCIN

Odile POISSON

Jacques CHAILLEUX



Avec la participation de Jean-Pierre MARIELLE

Une co-production SOFRACIMA Paris – ARDEN
DISTRIBUZIONE Rome

Distribution PLANFILM - LES FILMS SIRIUS

Email kino@largettomusic.com

Site www.largettomusic.com

Bistrotier à Paris, Georges Lajoie (Jean Carmet), est l'archétype du français moyen, primaire et xénophobe. Il part comme chaque année au Camping du soleil rejoindre ses amis de villégiature. Peu enclin aux activités sportives des jeux Inter Camping, Lajoie flâne dans les alentours, où il surprend la fille d'un de ses amis, Brigitte (Isabelle Huppert) bronzant nue au soleil. Cédant à une pulsion brutale, il tente de la violer et lui brise les vertèbres pour la faire taire. Il abandonne le corps aux abords d'un camp de travailleurs émigrés arabes...

DUPONT LAJOIE

Le quotidien est le plus sûr refuge du drame, et tel être qui ne présente au regard qu'un visage inoffensif peut se révéler porteur du meilleur comme du pire : tel est en substance le sens profond du film d'Yves Boisset. La musique de Vladimir Cosma intègre totalement cette dimension, et ce n'est pas par hasard si le thème princi-



pal de la partition est un tango dans la meilleure tradition du genre, présent dans le *Tango de Dupont Lajoie*. Le bandonéon (ou l'accordéon dans la deuxième version liée au bal) et une contrebasse dominant par leurs timbres (avec l'ajout progressif d'un violoncelle, d'un violon et de la batterie), dans une couleur résolument mineure qui voit alterner un épisode mélodique en *sol* mineur et une section plus essentiellement rythmique. Le cadre imposé par le genre est scrupuleusement respecté, mais la pulsation obsédante, le rythme harmonique immuable et l'inscription dans un contexte mineur centré sur les degrés forts laissent entrevoir bien plus qu'un exercice de style. Le tango devient un mouvement cyclique, un *fatum* qui entraîne les personnages dans son action centripète, un élan tragique qui conserve les attributs stylistiques de la danse. Le désir qui lui est inhérent devient lancinant, comme une pulsion qui se dépouille peu à peu de ses oripeaux pour donner à voir son côté sauvage. Bien que basé sur un thème différent, *Paso Doble à la Fête du Village* présente à la fois le visage d'un emprunt au musette (accordéon, batterie, harmonies fidèles aux habitudes du genre), mais la présence d'un saxophone alto presque « charnel » et les phénomènes d'accélération et de décélération du *tempo* manifestent bien la montée d'une pulsion qui n'a plus grand-chose d'humain. Encore une fois, la danse devient une sorte d'influx nerveux, à la fois prélude et vecteur du drame.

Le contraste est total avec l'image idyllique du *Les Vahinés du Camping* : sons de guitares hawaïennes, lu-

mière nacrée et laiteuse de *la* majeur, interventions caressantes d'un chœur féminin sans paroles contribuent à créer une atmosphère de paresse heureuse et de vacances ensoleillées. Nulle tension rythmique ici, nulle dissonance, mais l'expression de la joie du *farniente*.

Une des qualités saillantes de la partition de *Dupont Lajoie* est sa progression dramatique. Le générique installe un malaise persistant qui fait que l'on ne peut plus, après l'avoir entendu, écouter de manière innocente *Turn me round* ou *Jerk à la plage*. La légèreté qui semble être leur source première laisse place à un doute, à une impression diffuse que la musique n'est pas aussi anodine qu'elle voudrait le laisser croire. C'est dans sa continuité que l'œuvre prend pleinement le double sens qui est le sien et qui en fait, pour paraphraser Jean Cocteau, un drame qui « commence en coup d'éventail et se termine en coup de poignard »⁷. - L.P

1. *Échelle musicale différente de celle d'une gamme majeure ou mineure.*
2. *Notons qu'à partir de ce matériau, Vladimir Cosma a conçu une version longue du Concerto de Berlin, d'une trentaine de minutes, qu'il a créée lui-même en 2002, à la tête de l'Orchestre National de Lyon, avec Vadim Repin comme soliste.*
3. *Une valeur longue suivie de deux valeurs brèves.*
4. *Sur une seule et même note.*
5. *Un cantus firmus est une mélodie exposée en valeurs très longues sur un accompagnement libre.*
6. *Figure mélodique et/ou rythmique répétée en boucle pendant une section.*
7. *Jean Cocteau, à propos de la pièce d'Alfred de Musset Les Caprices de Marianne.*



MICHEL STROGOFF CD 8

Feuilleton télévisé de
Jean-Pierre DECOURT

D'après l'œuvre de Jules VERNE
Adaptation et dialogues
Claude DESAILLY

Avec

Raimund HARMSTORF Michel STROGOFF
Lorenza GUERRIERI Nadia

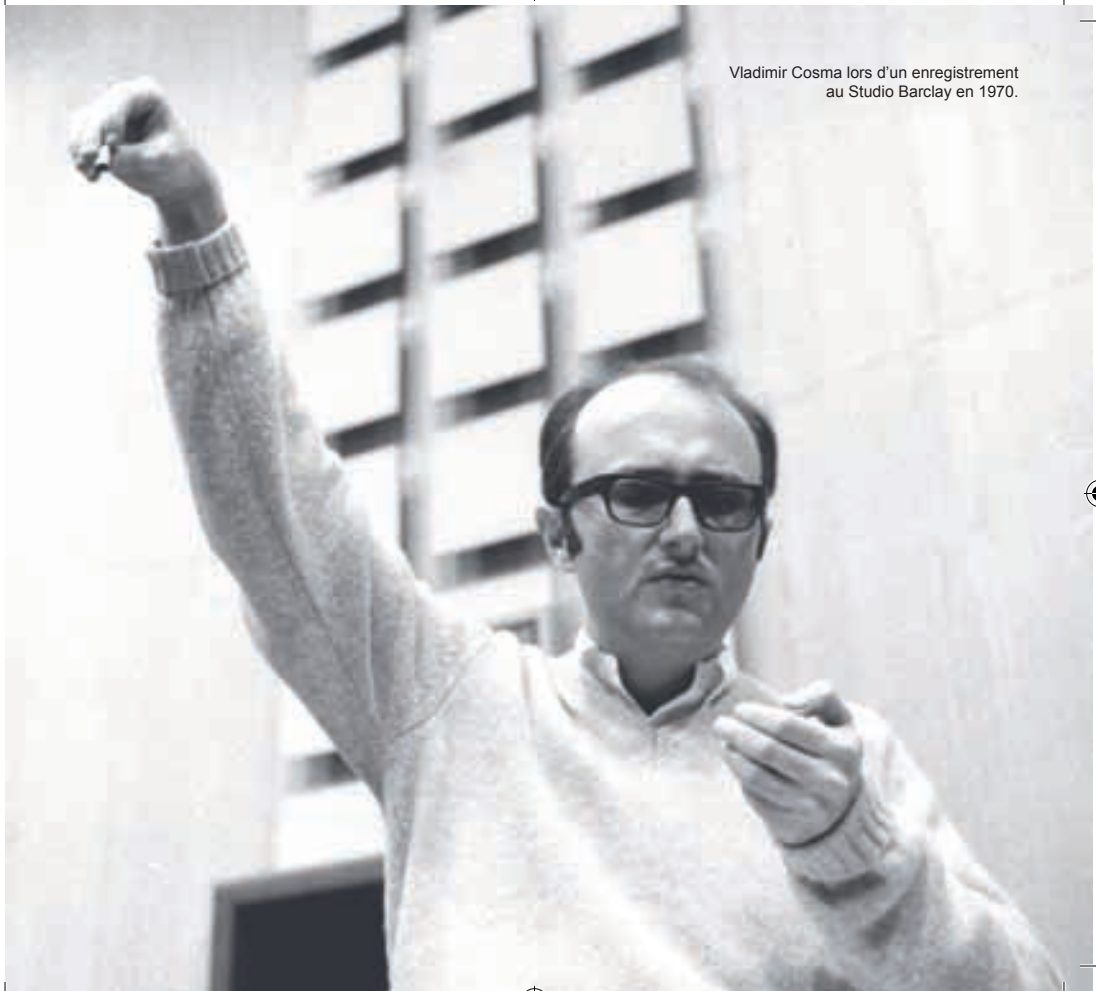
Une co-production de la Société Nationale
de Programmes TF1
des télévisions Belge RTB
Italienne RAI
Suisse SSR
des sociétés Allemande Télé-Munich
Hongroise Hungaro Film
Et TECHNISONOR

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Michel STROGOFF est un capitaine des courriers du Tzar, chargé de porter un important message à la lointaine ville d'Irkoutsk, en Sibérie Orientale, dont la garnison est menacée par une révolte des hordes tartares, déchaînées par un certain Ivan Ogareff, ancien officier impérial, qui veut se venger d'avoir été dégradé. Les extraordinaires péripéties que connaît Michel STROGOFF au cours de son aventureux voyage à travers les immenses régions sibériennes et dans sa lutte contre Ogareff, sont l'occasion de pages violemment dramatiques : citons la scène où le héros, tombé aux mains d'Ivan, et condamné à être aveuglé, subit le cruel supplice, mais... conserve heureusement la vue ; et la mort du rebelle qui, pour mener ses plans à bien, s'était fait passer pour le courrier du Tzar. Toute l'histoire est dominée par la figure de Michel, personnification du courage le plus téméraire et du dévouement absolu.

Vladimir Cosma lors d'un enregistrement
au Studio Barclay en 1970.



Vladimir Cosma et Pierre Richard Salle Gaveau pendant
le tournage du Grand Blond avec une chaussure noire.



Vladimir Cosma et Sophie Marceau
pendant le tournage de La Boum.



Louis de Funès dans
Les Aventures de Rabbi Jacob.



Annie Duperey dans Un Eléphant ça trompe énormément.





Wilhelmenia Fernandez
dans le film Diva.

Nathalie Roussel dans Le Château de ma Mère.





Sophie Marceau et Sheila O'Connor
dans La Boum.



Vladimir Cosma et Yves Robert
après une prise réussie.

Vladimir Cosma dirige le London Symphony Orchestra
au studio Abbey Road à Londres pour la musique du film Le Jaguar



MICHEL STROGOFF

La partition composée pour illustrer les aventures du héros de Jules Verne est particulièrement riche, et s'articule autour de trois thèmes principaux, s'attachant respectivement aux personnages centraux et à la variété des images, des lieux et des situations abordés.

Le premier thème qui s'impose à l'audition est celui de Nadia, qui ne connaîtra pas moins de cinq apparitions dans l'ensemble de l'œuvre, dans des traitements différents. Référons-nous, pour le présenter à sa toute première apparition, en tête de la partition. La forme globale est tripartite, soit une succession *AABA* dans le ton de *la* mineur. *A* est divisible en quatre sous-unités a_1 , a_2 , a_3 et a_4 (exemple 1), qui débute sur le même motif rythmique de tête. Leur durée est strictement identique, à l'exception de a_4 , dont le dessin peut surprendre. En effet, les cheminements harmoniques des trois premières sous-unités semblent appeler un quatrième membre rigoureusement équivalent au second. Or, il n'en est rien puisque a_4 se pose sur un accord de septième diminuée amenant une cadence dans le ton de départ. La partie *B* joue le rôle de pont et adopte une structure de marche harmonique (les mouvements des basses fondamentales

sont *ré – sol – do / si – mi – la*) préparant le retour de *A*. La partie *A* sera dévolue à l'accordéon, la balalaïka et la scie musicale, tandis que *B* sera dominée par le mariage timbrique des cordes et de la scie musicale. Le chœur soutient l'ensemble en doublant les accords de cordes sur des phonèmes choisis.

Pour *La Fuite de Nadia*, après une introduction sombre et chromatique, le thème éclate (toujours en *la* mineur) aux cordes en octaves, soutenu par un rythme dactylique¹ obstiné de la percussion qui évoque le galop d'un cheval. La trompette solo confère à *B* un caractère plus martial que dans la première présentation. La seconde pièce titrée *Thème de Nadia* adopte le ton de *mi* mineur et, après une introduction de balalaïka et d'accordéon, confie *A* aux cordes, cependant que *B* sera déclamé par l'accordéon et la balalaïka. La scie musicale tient le chant dans la présentation suivante (aussi bien dans *A* que dans *B*), doublée par l'accordéon dans la première section et soutenue par les cordes dans la seconde. Pour son ultime apparition, le thème sera confié principalement à l'accordéon et la scie pour *A*, la scie, la balalaïka et le chœur pour *B*. La courbe mélodique est marquée par la présence de grands intervalles (sixtes, septième diminuées) qui lui donnent une couleur lyrique et vocale.





Tout différent sera le thème associé au héros. Comme celui de Nadia, il compte plusieurs apparitions dans la partition, chacune possédant une signature timbrique particulière. Pour la première, *Michel Strogoff* (exemple 2) et la dernière, la cellule de base est d'abord exposée deux fois en *do* mineur avant de basculer abruptement en *mi* mineur (les deux sans sensible). Aussi, le schéma global répond à une structure $A_d A_d A_m A_m B A_m A_m A_d$ et coda (l'indice *m* renvoie à *mi* mineur, le *d* à *do* mineur). Le rythme de la pulsation de basse est celui d'une habanera rapide, bien que la pièce soit dépourvue de tout caractère hispanique, et confère à l'ensemble une force éminemment virile, qui complète la féminité du thème précédent. La partie *B* est plus détendue sur le plan rythmique et fait appel à une marche d'harmonie (*sol - ré / mi - si / do - sol*) précédant une formule cadentielle qui ramène la dominante du ton initial. La mobilisation de toutes les forces de l'orchestre, auquel le musicien adjoint un jeu de cloches, fait de cette pièce une somptueuse apothéose sonore.

Nous retrouvons ce même thème dans *La Route de Sibérie*, présenté par les cordes. La texture musicale est très dense, les accords serrés, le rythme pesant et ralenti comme une marche dans le grand froid. Sur

un *ostinato* des cordes graves, la partie *A* est exposée en *do* mineur. En lieu et place de *B*, le musicien fera entendre par deux fois une progression chromatique d'accords parallèles qui ramènera le ton attendu de *fâ* mineur (toujours sans sensible).

Le troisième personnage central est naturellement celui d'Ivan Ogareff. Son thème se fait entendre une première fois dans *Le Doute d'Ivan*. Tourmenté, sinueux, étrange, il fait appel à la cithare et surtout à une progression harmonique qui juxtapose sans cesse des accords parfaits (dont certains sont altérés) très éloignés en terme d'attraction. Le rythme adopté est celui d'une sarabande, mais naturellement le musicien n'a conservé ici aucun caractère dansant. La contrebasse soutient la ligne en optant pour un jeu *saltando col legno* (chaque note frappée est répétée rapidement), ce qui ajoute encore au malaise ressenti. Nous réentendrons le thème dans *La Fugue de Nadia et Michel*, véritablement proclamé par une trompette soliste, sur des gammes comme « affolées » des cordes, lesquelles se suspendent sur un accord dissonant dans l'aigu, avant que la cithare ne l'énonce à nouveau. Mais c'est dans *Ivan Ogareff* qu'il se révèle pleinement. La percussion introduit d'abord à découvrir une scansion énergique et inquiétante, sur laquelle

se greffe une ligne de guitare électrique et de cloches dont la courbe évoque une paraphrase altérée du *Dies Irae*². Le dessin de la trompette qui suit ne constitue pas une réexposition du thème déjà entendu, puisque l'incise rythmique et même le dessin mélodique sont différents. La parenté avec les deux pièces précédentes tient à la progression harmonique, à la tension ainsi induite. Il en sera de même dans *Funérailles*, où seul le squelette harmonique sera présent. En revanche, nous le retrouvons sous son premier visage dans *Ogareff à Omsk*, asséné véritablement en triomphe par la trompette dans l'aigu et les cloches. Le rythme de sarabande se trouve déformé, car la deuxième valeur est augmentée et la troisième raccourcie, ce qui traduit la puissance, le pouvoir momentané du personnage.

À côté de ces trois principales figures, mention doit être faite du thème savoureux des *Journalistes*, caractérisé par la saveur gougénarde du hautbois, le rythme pointé, la progression conjointe et descendante de la basse (de *la* à *do*, dans le ton de *la* mineur) et la phrase principale terminée par une sixte napolitaine, de celui de *La Mère de Michel Strogoff*, dans lequel l'accordéon et la balalaïka énoncent une plainte en *do* mineur sans sensible (seule les fins de phrases sont reprises en écho par la cithare) sur de longues tenues, qui lui

donnent un caractère presque liturgique, et du *Thème de Pigassof*, qui élève sa mélodie dépouillée en forme d'arche régulière (en *la* mineur sans sensible), confiée à l'accordéon, sur fond d'accords de cordes, associant à la balalaïka à des sons électroniques, sur un rythme iambique.

Les scènes les plus marquantes ne sont pas en reste sur le plan musical, comme en témoignent les *Pleurs dans les Steppes*. Sur une tenue des cordes en harmoniques (un accord de *mi* mineur) et du chœur à bouches fermées, et de discrètes ponctuations de cloches, la voix de la soliste s'élève (exemple 3) en livrant une mélodie dépouillée et poignante dans sa nudité, caractérisée par l'emploi douloureux de la seconde augmentée *la* dièse – *sol*. Après une interruption qui met à nu le côté intime des tenues d'accompagnement, la même phrase réapparaît harmonisée par le chœur et amplifiée par un développement vers l'aigu des registres.

Pour plusieurs scènes liées étroitement au camp de l'armée Tartare, le compositeur a fait appel à des timbres et des instruments plus spécifiques. Ainsi, pour *Le Retour d'Ivan Ogareff*, le musicien mobilise un taragot (instrument à vent de Transylvanie), un cymbalum (instrument à cordes frappée, de la famille



des cithares sur table) et une écaille de poisson (écaille de carpe que l'on fait vibrer entre les lèvres), alors que pour la *Danse Tartare*, nous retrouverons le cymbalum associé au cimpoi (cornemuse roumaine). Dans la scène de l'*Aveuglement*, un fluiet (petite flûte en bois) entre en dialogue contrapuntique avec un cimpoi.

La version symphonique nous proposera une évocation conjointe du *Thème de Nadia* et des *Dances Tartares*. Pour le premier élément, le *Thème de Nadia* sera développé avec celui de Pigassof et des éléments entendus dans *Perdus dans la Toundra*, alors que pour le second, le musicien combinera *Michel Strogoff* et la *Danse villageoise*.

La partition composée par Vladimir Cosma pour *Michel Strogoff* s'écoute comme on lit le roman de Jules Verne, elle se déploie comme une fresque haute en couleurs, au lyrisme ample, au souffle puissant qui tient l'auditeur véritablement enchaîné mais consentant.

Lionel Pons

1. Une valeur longue suivie de deux brèves.
2. Thème inclus dans la Messe des Morts grégorienne, associé à la description des calamités précédant le Jugement Dernier.



Raimund Harmstorf dans Michel Strogoff.

LES AVENTURES DE TOM SAWYER

CD 9

Adapté par Walter ULBRICH
et Roman O'CASEY
D'après l'œuvre de Mark TWAIN

Réalisateur Wolfgang LIBENEINER
Production Franco London Films

Dialogues Georges NEVEUX

Avec

Roland DEMONGEOT
Marc DI NAPOLI

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



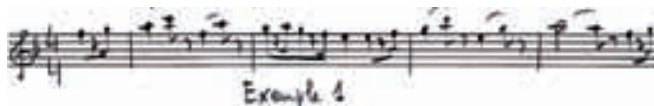
Tom Sawyer, qui vit avec son jeune frère Cid, sa tante Polly et sa cousine Mary depuis la mort de ses parents, est un garçon turbulent qui ne rêve que de faire l'école buissonnière pour aller faire les 400 coups avec son meilleur ami, Huckleberry Finn, un vagabond de son âge livré à lui-même depuis que son père l'a abandonné. L'histoire de nos deux héros décrit également avec réalisme l'aspect du pays dans lequel ils vivent des aventures tantôt terribles tantôt tristes mais souvent hilarantes.

Amoureux de Becky, fuyant les coups de cravache de Monsieur Dobbins, l'instituteur, Tom va vivre de sympathiques et passionnantes aventures au bord du fleuve Mississipi, commettant de nombreuses bêtises et frôlant, parfois, de multiples dangers.

LES AVENTURES DE TOM SAWYER

La partition composée pour l'adaptation télévisuelle du roman de Mark Twain frappe par son ampleur et par la densité du maillage thématique sur lequel elle est basée. Le compositeur fait appel à toutes les ressources timbriques de l'ensemble symphonique, auquel se joignent plusieurs instruments que leurs couleurs propres relient à l'évocation du Missouri des années 1850, comme l'harmonica et le banjo.

Le thème principal est directement corrélé au jeune héros Tom Sawyer. Lors de sa première présentation, il est exposé par l'harmonica soliste sur un accompagnement de bois et de percussions. Le ton est celui de



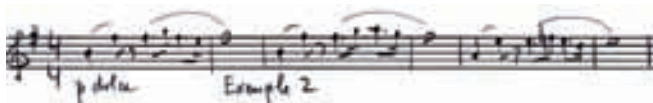
fa majeur, et la structure alterne régulièrement un épisode *a* et un épisode *b*, tous deux conçus autour d'une phrase reprise deux fois. Pour la section *a* (exemple 1), la phrase centrale est elle-même divisée en deux sous-unités, identiques par l'incise rythmique et symétriques par le parcours harmonique global, qui va de la tonique à la dominante¹ pour la première et de la dominante à la tonique pour la seconde. La section *b* s'inscrit dans le ton de ré bémol majeur (dominante du relatif du ton initial²), mais le musicien nous laisse dans l'incertitude et conduit simplement le parcours jusqu'à la dominante de *fa*.

Nous retrouverons ce thème à plusieurs reprises. Pour *Sid fait des bêaises*, il sera présent aux cuivres, avec de légères variations rythmiques, sous un tissu mouvant dominé par des trilles de cordes et des ponctuations de bois. Le *tempo* est notablement ralenti, ce qui donne à la démarche du demi-frère de Tom une allure hésitante. C'est un quintette à cordes, avec le renfort de la flûte et de la clarinette, qui fera à nouveau entendre ce thème dans *Chez le Juge Thatcher*. Le choix instrumental, mais aussi les ornements ajoutés et les valeurs pointées lui donnent ici une carrure toute classique.

Le thème d'Huckleberry Finn, tel qu'il nous est présenté dans la pièce éponyme, est basé sur une brève cellule mélodique en *sol* majeur confiée au hautbois,

immédiatement transposée un ton plus bas, puis réexposée une tierce mineure plus haut par les cors et les trombones (exemple 2). La rythmique est très caractéristique et s'oppose à celui du thème de Tom par son départ sur le premier temps de la mesure (à 4/4 également).

Ce second thème est plus ouvertement mélancolique, et le choix dans *Huckleberry Finn*, du hautbois pour le déclamer, renforce encore une sorte de tristesse diffuse que compense, en quelque sorte, l'impact rythmique du silence, qui donne aux deux premières notes une véritable fonction d'appel. Lorsque le compositeur choisira de nous le présenter dans *Le Trésor de Joe l'Indien* ce sera dans un contexte très dépouillé, par un dialogue de vibraphone et de guitare espagnole, avec un renversement de certains intervalles, qui en offrent une subtile variation et un nouveau visage. En revanche, son caractère premier lui est rendu dans *M Dobbins, l'Instituteur, se fâche*. L'harmonica, quasiment à découvert, énonce le thème de Huck, bientôt relayé par une figure secondaire de clarinette et basson, dont l'importance va croître peu à peu, jusqu'à devenir le deuxième élément du morceau et s'inscrire, sur des phrases liées des bois et des ponctuations de harpe et de guitare, dans une caractérisation musicale du danger potentiel que fait planer la colère de l'instituteur. *L'Enfer aux Trousses* s'ouvre par une fanfare



inquiétante, dominée par les couleurs sombres des cors (qui répètent obstinément une cellule de couleur modale indéterminée, centrée sur un triton³) et les trilles affolés des bois, et ce n'est que peu à peu que le thème de Huck apparaît aux trombones, en valeurs longues (avec des échos rapides aux trompettes avec sourdine). La tension dissonante croît jusqu'à la fin de la pièce, qui se termine sur un inquiétant accord unissant les cordes graves et les trompettes bouchées.

Naturellement, les juxtapositions et les combinaisons de ces deux thèmes (Tom et Huck), associés aux deux amis, sont nombreuses et toujours expressives. Ainsi, dans *La Main dans le Pot de Confiture*, nous entendons successivement le thème de Tom en *ré* majeur (flûtes), puis celui de Huck dans une version pointée (cor et hautbois), comme si le second était le complément naturel du premier. Après la citation, un jeu combinant la tête des deux éléments est proposé, avant que l'harmonica n'impose le thème du Mississippi, dont nous dirons quelques mots ci-après. La juxtaposition se fera toujours naturellement, sans exalter les différences des thèmes, mais bien leur réciproque complémentarité, que ce soit dans *Les petits Garnements*, *Le Vengeur noir de la Mer et des Antilles*, *Tom et Huck*.

Bien que n'étant pas un personnage *stricto sensu*,

le Mississippi possède son propre thème, évidemment dévoilé dans *Le Grand Mississippi*. Il est conçu comme une phrase (ici jouée par les violons) dans la tonalité radieuse de *sol* majeur, dont le point de départ est la tierce de l'accord de tonique, et qui sera immédiatement suivie de son écho (jouée ici par les cuivres) transposé une tierce plus haut. Plus qu'une réponse au sens premier du terme, le compositeur a cherché avant tout à créer une bitonalité effective, puisque dans la réponse, la présence du *do* dièse ancre la phrase en *la* majeur, alors même que le contexte d'accompagnement reste fidèle à *sol* majeur. Dans *Tom fait l'école buissonnière*, l'harmonica *solo* fait entendre l'appel du fleuve et de la liberté, magnifié directement par tout l'orchestre, avant que Tom le malicieux ne fasse son entrée par la voix des flûtes, puis que les cordes ne se lancent dans une amplification de la partie centrale. Le compositeur va alors superposer et entrelacer les deux thèmes au point de n'en faire qu'un, jusqu'à la brillante conclusion. C'est également le Mississippi qui se trouve associé à *L'Enfance de Mark Twain*. L'harmonica s'empare du thème et lui confère, par un jeu d'accentuations et de *vibrato* une couleur folk et nostalgique (que la trompette viendra épauler). Dans *Clown, soldat ou pirate ?*, le thème de Tom sera présenté dans une teinte agoissée, minorisé et réduite



à sa seule tête, et ce n'est que peu à peu que le thème du Mississippi s'impose, avant d'être déclamé en majesté par les cordes.

Becky Thatcher, le premier amour de Tom, se voit caractérisée par un thème intimiste en *ut* majeur, de structure *aa'baa'b'aa'*. Les phrases *a* et *a'* sont étroitement parentes, d'abord par leur rythme, ensuite par la similarité de leur parcours harmonique. Les sections *b* et *b'* sont des conduits au parcours mélodique et harmonique similaires, dont le premier installe la dominante du ton initial (par sa propre dominante) et le second ramène l'accord parfait de tonique. Ce thème est également remarquable par son assise rythmique, qui fait appel à une mesure à cinq temps, d'où l'impression de souple balancement ressentie à l'écoute. Dans *Tom et Becky*, pour sa première apparition, le compositeur confie ce thème à un petit ensemble instrumental dont émergent la guitare *solo*, puis la flûte, la cithare et la clarinette. La partie médiane sera introduite par la harpe et le célesta (accompagnés par une guitare espagnole) dans *Becky jolie !*, avant que le hautbois ne déclame le début du thème à 3/4, en valeurs longues, sur un sobre accompagnement de guitare. Nous retrouverons ce thème dans *Réveries sous un chêne*, combiné à celui de Tom, dans un dialogue entre cithare et ondes Martenod, ainsi que dans *Jeux d'Enfants Terribles*, toujours avec le motif de Tom, pour un échange entre trombone et basson.

Pour Joe l'Indien, le compositeur a choisi un thème très simple (*mi – ré – sol – fa – mi*), sans soubassement harmonique, qui est joué pour la première fois au début

de *Cachés dans le Cimetière* et qui semble se rattacher à un contexte modal de *mi*. La ligne reste remarquable par un rythme rigoureusement égal, et surtout par l'introduction progressive de notes étrangères à l'échelle de départ (*si* bémol, *do* dièse, *fa* dièse), qui vient peu à peu faire croître le mystère entourant le personnage. Nous verrons ce thème très reconnaissable réapparaître, avec le début du thème de Tom en valeurs longues, dans *Le Meurtre du Docteur Robinson*.

En dehors de ces motifs centraux, plusieurs autres sont associés à des personnages secondaires. Ainsi, dans *Pauvre Tante Polly !*, le hautbois prend appui sur la harpe et la guitare espagnole, pour déclamer une ligne d'une mélancolie et d'une tendresse poignante. La réponse a lieu par la voix de la clarinette basse, avant que le thème du Mississippi ne soit déclamé par l'harmonica, relayé par le hautbois et la clarinette.

Aussi bien par ses dimensions que par la variété de traitement, de superposition et de couleur des timbres, la musique de *Tom Sawyer* constitue une véritable étude symphonique dont la densité de conception n'entrave pas, bien au contraire l'expressivité et le lyrisme immédiat.

Lionel Pons

1. Respectivement premier et cinquième degrés d'une gamme majeure ou mineure.
2. La dominante est le cinquième degré d'une échelle musicale tonale. On parle de relatif pour deux tonalités, l'une majeure et l'autre mineure, qui admettent la même armure.
3. Intervalle basé sur la succession de trois tons entiers.



LA DEROBADE LE TEMPS DES PORTE-PLUMES CD 10

LA DÉROBADE

Un film de Daniel DUVAL

avec

Miou-Miou

Maria SCHNEIDER

Niels ARESTRUP

Jean BENGUIGUI

Martine FERRIERE

Daniel DUVAL



Récit Jeanne CORDELIER (Editions Hachette)

Adaptation Jeanne CORDELIER

Christopher FRANK – Daniel DUVAL

Scénario et dialogues Christopher FRANK

Photo Michel CENET

Musique composée et dirigée par Vladimir COSMA

Une production ATC 3000-SN PRODIS

Producteur Délégué Benjamin SIMON

Distribution S.N. PRODIS

Email kino@largettomusic.com

Site www.largettomusic.com

Une fille de dix-neuf ans, Marie, fragile et vulnérable, se laisse séduire par Gérard, homme à femmes et souteneur de son métier. Par amour, elle accepte de se faire «mettre en maison». Là, elle y rencontre Maloup, une copine de travail et devient son amie. La tendresse de leur amitié aidera Marie à sortir du cercle infernal de la prostitution et à reconquérir sa liberté qu'elle aura payée bien cher.

LA DÉROBADE

La partition de *La Dérobade* est l'une des premières et des plus intenses nées de la plume de Vladimir Cosma dans le registre lyrique. Il démontre qu'il n'est pas simplement l'homme du sourire et de la comédie. Cependant, nul besoin, pour plonger dans l'enfer qui sera celui de Marie, de changer sa manière : c'est bel et bien son style et lui seul que nous entendons.

Son idée première a été d'opérer, pour camper cet univers de cauchemar, un décalage, en fondant la musique sur un mode¹ du folklore transylvanien proche du sur-majeur polonais (usage du quatrième degré augmenté et du septième degré abaissé²). Il envisage de faire du thème central une complainte confiée au taragot. Cet instrument à vent en bois, à anche simple, possède un alésage conique et une sonorité à mi-chemin entre le cor anglais et le saxophone soprano. Son timbre mélancolique semblait traduire naturellement l'isolement de Marie. Le cheminement sera finalement différent, puisqu'en avançant dans son travail,



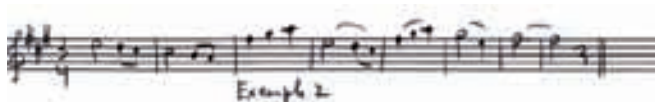
le musicien ressent le besoin d'estomper le décalage entre le côté folklorique de l'orchestration et le climat de l'action. Le mode a été conservé, mais dans une couleur de *ré* majeur (dans lequel le *sol* dièse et le *do* bécarre sont très présents), et le taragot s'est vu préférer le lyricon, instrument à anche, proche du saxophone, joué en temps réel mais connecté à un dispositif électronique. Le timbre inhabituel se marie tout à fait à l'ensemble instrumental, et la scansion régulière des accords qui le soutiennent évoque la démarche de la jeune fille sur un trottoir. Le rythme de ce thème (exemple 1) lui confère un caractère d'appel répétitif, cependant que les accords de l'accompagnement, volontairement simples, sans notes étrangères, le rendent obsédant.

Nous le retrouverons, toujours plus insistant, pourvu d'un accompagnement plus complexe, plus lourd de spleen, dans *Solitude*, et surtout dans la version symphonique interprétée par le London Symphony Orchestra. C'est lui encore qui sera mis en chanson dans *Je n'ai pas dit mon dernier mot d'amour*, chanté par

Nicole Croisille, les paroles de Pierre Grosz traduisant bien la lueur d'espoir qui peut subsister, même en plein désarroi.

Dans *Gérard*, c'est toujours ce même thème qui constitue le point de départ, soutenu par des accords syncopés (le piano joué par Vladimir Cosma dans l'ensemble du CD est un modèle Yamaha à queue rarement utilisé, mi-électrique mi-acoustique), mais rapidement le discours prend la forme d'une variation sur le cellule rythmique de la première mesure, et ce procédé se substitue à la courbe entendue au début, comme la personnalité de l'homme qu'elle aime prend peu à peu la place de la volonté propre de Marie.

Le second thème (exemple 2) est dominé par l'idée de tendresse, en particulier celle de Maloup pour Marie, comme un regard de mère de substitution. Dans ses trois présentations, *Marie et Maloup*, *Manège Saint Louis* et *Thème Saint Louis*, nous renouons avec un contexte tonal très clair. Mais la structure est différente, puisque nous nous écartons de la coupe tripartite pour



une courbe conçue d'un seul tenant, qui s'abouche sur sa propre répétition, comme une berceuse.

C'est à un solo de bugle que le compositeur confie la mélodie du *Maniaque*. La personnalité de l'homme est rendu par l'utilisation simple et efficace d'une cellule mélodique portant en elle-même sa propre capacité de modulation, ce qui engendre un phénomène marche d'harmonie³.

Sobre et profonde, la musique de *La Dérobade*, prouve que l'intensité n'a pas besoin pour se déployer de théorèmes ou d'axiomes, mais seulement de cette sincérité dont jamais elle ne se départit.

Lionel Pons



Vladimir Cosma et Daniel Duval pendant le tournage du film
Le Temps des porte-plumes

LE TEMPS DES PORTE-PLUMES

Un film écrit et réalisé
par Daniel DUVAL

Avec

Jean-Paul ROUVE
Anne BROCHET
Denis PODALYDÈS
Annie GIRARDOT

Distribué par TFM Distribution

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Été 1954. Pippo, 9 ans, secret et indépendant, est recueilli par Gustave et Cécile, un couple d'agriculteurs qui vit dans l'Allier.

C'est la période des travaux des champs et la perspective d'une nouvelle vie pour le petit garçon. Marqué, Pippo trébuche dans ce nouveau monde. Certains personnages autour de lui l'attirent et le séduisent. Les barrières cèdent peu à peu, Pippo se construit.



LE TEMPS DES PORTE-PLUMES

C'est avec beaucoup de gravité que Vladimir Cosma traduit en musique les doutes, les questionnements et le destin du jeune Pippo. Pas plus que dans *La Gloire de mon Père*, il ne sera ici question de musique enfantine, au sens réducteur du terme.

Le thème principal est exposé dans *Le Temps des Porte-plumes* et dans *Luminescences*, sur des paroles d'Hamisa Dor, les parties de chant étant assurées par Lisa Levy (soprano) et Jacqueline Mayeur (mezzo-soprano). Le thème est remarquable par sa régularité rythmique et par la primauté qu'il accorde à l'élan mélodique, dans les deux parties qui le constituent. La première, en *fa* mineur, sera immédiatement reprise et transposée dans le relatif⁴ *la* bémol majeur, d'où une sensation d'éclairement. Sur un plan mélodique, le geste le plus marquant est l'opposition entre les intervalles conjoints en début et en fin de ligne, et une quinte diminuée ou naturelle. C'est cet intervalle ascendant qui porte véritablement l'élan de la phrase, dont les autres éléments sont répartis symétriquement autour de lui. Après cette double exposition, un épisode modulant nous amène successivement en *mi* bémol majeur puis en *ré* bémol majeur. Dans les lignes vocales comme dans l'accompagnement, le musicien a ménagé beaucoup d'effets de retards qui occasionnent des dissonances passagères, des tensions qui viennent momentanément infléchir la courbe

mélodique, d'une poignante tristesse. L'introduction, l'effectif, les deux voix solistes, de ce thème l'apparentent, sans citation aucune, au premier numéro du *Stabat Mater* de Pergolèse.

Nous le retrouverons, associé à des tableaux bucoliques, dans *Les Labours* et *Les Foins*. Dans les deux cas, ce sont les violons qui vont chanter à pleine gorge la ligne principale, soutenue par la pulsation régulière, en noires, des cordes graves et de la harpe.

Le deuxième thème fondateur de l'œuvre est celui directement associé au personnage du jeune Pippo. Le contexte tonal sera celui d'*ut* majeur, incluant un quatrième degré augmenté caractéristique du mode lydien⁵, qui nous plonge dans l'atmosphère des plaines roumaines qui ont marqué la jeunesse du compositeur, en écho de celle de Pippo et des questionnements qui l'agitent. Le matériau mélodique utilisé est très proche de celui de *Florea Soarelui*⁶ dans *P'rit Con*, et se présente comme une invention sur cinq notes principales (*do, ré, mi, fa* dièse, *sol*). Présenté d'abord aux violons, sur fond de tenues de cordes et de ponctuation des harpes dans *La Première Année*, il fait l'objet d'une harmonisation raffinée qui prend peu à peu ses distances avec la clarté tonale apparemment affichée. Le rôle des violoncelles devient progressivement celui de partenaire et non plus d'accompagnateur, et le dialogue s'intensifie dans la partie centrale, avant que le dispositif initial ne conclue pudiquement le discours, toujours avec une réponse des violoncelles. Dans *Pippo*, la même mélodie sera présentée



en valeurs longues par les violons qui lui donnent un impact lyrique plus profond. Pour *Les Secrets de Pippo*, le thème sera introduit par des figures iambiques descendant rapidement de l'aigu vers le grave. Le choix de présenter non pas la mélodie attendue, mais seulement une paraphrase rythmique avec des notes piquées, nous éloigne de la logique de citation. La paraphrase fait elle-même l'objet d'une technique de développement qui fait de cette pièce non pas une reprise, mais un *ricercar*⁷ dans lequel le thème n'agit plus que comme une référence distanciée. *Alphonsine* verra le thème de Pippo réintroduit par un jeu de tierces mineures mélodiques de la flûte et de la clarinette. Ce sont alors les violoncelles qui entonnent le thème, varié rythmiquement et développé. Loin de l'initiale invention sur cinq notes, nous sommes en présence d'une phrase intensément lyrique, dont les appuis harmoniques mineurs viennent infléchir la courbe initiale. Enfin, dans *Coup pour Coup*, la référence au thème se limite une unique citation du pentacorde. Le rythme très accentué, la ligne des cordes à découvert et le *tempo* soutenu et immuable donnent au morceau des accents qui évoquent irrésistiblement la force du mouvement chez un Mahler ou un Prokofiev.

Tango Moussinois et *Valse du Carroussel* sont deux incursions dans le domaine du musette, deux savoureux exercices de style dominés par la sonorité *ad hoc* de l'accordéon, parfaitement en accord avec la séquence du bal campagnard dans le film.

La partition comprend également la chanson *Des-*

tin, sur des paroles de Jean Curtelin et Joël Santoni, chantée par Yves Lecocq, qui est une véritable leçon de séduction, à l'orchestration luxuriante et enjôleuse, et dont la courbe vocale n'est pas sans évoquer le souvenir des interprétations de Tino Rossi.

Entre évocation d'époque et poésie intemporelle, la musique du *Temps des Porte-plumes* tisse une continuité presque intangible, qui prend appui sur un travail thématique très dense et lui confère, dans l'œuvre du musicien, une résonance particulière et profonde.

L.P.

1. Échelle musicale qui ne correspond pas à une gamme du système tonal.
2. On qualifie un degré d'augmenté lorsqu'il est affecté d'un demi-ton supplémentaire, et d'abaissé lorsqu'il est amputé d'un demi-ton.
3. Procédé d'écriture dans lequel une cellule de basse se reproduit en étant transposée régulièrement.
4. Le terme de relatif qualifie deux tonalités, l'une majeure et l'autre mineure, qui porte à la clé la même armure.
5. Mode de *fa* qui admet le triton (succession de trois tons complets) dans sa succession.
6. *Tournesol* en roumain.
7. Genre musical caractérisé par sa liberté formelle et le caractère de recherche, contrapuntique le plus souvent, que lui imprime le compositeur.



**LA VOUIVRE
LA FEMME ABANDONNEE
LA VEUVE ROUGE
CD 11**

LA VOUIVRE

LA GAUMONT présente
Un film de Georges WILSON

LA VOUIVRE
D'après le roman
de Marcel AYME
(Editions Gallimard)

Adaptation et Dialogues Georges WILSON

Avec

Lambert WILSON
Jean CARMET
Suzanne FLON
Jacques DUFILHO
Macha MERIL
Katie KRIEGEL
Jean-Jacques MOREAU
Paola LANZI

Et Laurence TREIL dans le rôle de «La Vouivre »



Images André NEAU
Décors Jacques DUGIED
Montage Françoise BERGER-GARNAULT

Direction de la production
Marc GOLDSTAUB et Guy AZZI
Producteurs Délégués
Alain POIRE et Jean-Pierre GALLO
Une réalisation GAUMONT-INTERNATIONAL
– CAMERAS CONTINENTALES – NYMPHEA
FRANCE FILMS - FILMS A 2
PANAVISION – EASTMANCOLOR

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

À la fin de la première guerre, Arsène (Lambert Wilson) revient dans son village après une blessure à la tête qui lui provoque parfois des hallucinations. Ce petit pays vit autour de la légende des marais où vivait la vouivre (Laurence Treil), une jeune femme nue au corps de rêve, entourée de serpents. Arsène a vu la Vouivre. Il a pu la toucher et multiplier avec elle les contacts charnels, mais ne s'agit-il pas d'un de ses délires ?

LA VOUIVRE

Pour la partition de *La Vouivre*, Vladimir Cosma a choisi d'instaurer un climat à la fois réaliste, douloureux et poétique, à l'image de l'obsession qui s'empare du héros pour cette femme dont on ne sait plus s'il la rêve ou si elle existe. Le générique s'appuie sur le matériau musical du choral¹ pour orgue *Erbarm dich mein, o Herre Gott* BWV 721 de Johann Sebastian Bach. Il ne s'agit pas ici d'une simple transcription du choral, mais d'un véritable acte compositionnel. La ligne de chant, en valeurs longues, est conservée, mais elle est assurée par un chœur de femmes à l'unisson (doublé par les cordes aigues), alors que c'est un ensemble à cordes, renforcé par un clavecin qui prend en charge l'accompagnement, en noires régulières. Le *tempo* adopté, sensiblement plus lent que dans la version de Bach, permet la mise en évidence d'une part du chromatisme, et des retards présents dans l'accompagnement dès la première période du choral, et d'autre part de ressentir chacune des phrases comme une ascension douloureuse.

Le thème commun à *La Belette* et à *L'Étang des Noux* s'appuie sur une ligne mélodique modale², mais dont l'ancrage demeure sans cesse fluctuant par l'emploi d'un accompagnement en forme d'*ostinato*³ mélodico-harmonique oscillant sur les premier et deuxième degré du mode, ce qui installe un climat d'incertitude, comme une brume voilant les contours d'un paysage familier. Dans *La Belette*, ce sont le piano

électrique et le quatuor à cordes qui accompagnent une corne alto (instrument à vent, taillé à l'origine dans une corne, assimilé à la famille des trompes), alors que dans *L'Étang des Noux*, le thème est exposé par les violons une quinte diminuée plus haut. L'accompagnement conservera son côté immuable, mais la mélodie sera dévolue successivement aux cordes, puis au hautbois avec intervention d'un violon et d'une flûte solistes. Une progression, traitée *choraliter*⁴ par l'ensemble, amène une immobilisation sur un ton de *mi* bémol mineur contredit par les dissonances présentes dans la structure harmonique, avant reprise du thème lui-même. Dans *Galaxie*, nous retrouverons le balancement lancinant de l'accompagnement seul, rendu à son miroitement mystérieux. Les dissonances entretenues contribuent à la force hypnotique, presque maléfique de cet *ostinato*, assuré ici par les cordes et le piano électrique, qui va se suspendre sans qu'une résolution n'ait été apportée.

Dans *L'Appel des Eaux*, la pièce est fondée sur un dialogue entre deux cors naturels et deux cors bouchés. La structure formelle s'apparente au rondeau⁵, et le refrain, proposé *a cappella* comme au début de *L'Appel interstellaire* de *Des Canyons aux Étoiles* d'Olivier Messiaen, oppose (exemple 1) des intervalles stables à la quarte augmentée⁶ *mi* bémol – *la* qui semble remettre en question l'apparent hiératisme de l'ensemble. Sur cette forme rigoureuse, le musicien a greffé une musique riche de mystère, qui résonne presque comme une incantation.



Le *Lamento* se présente comme une supplique et une énigme.

Des trémolos de cordes sont installés dès le début, superposant deux courtes phrases qui vont être répétées, puis transposées. La ligne de chant prend appui sur un une tonalité défective de *si* bémol majeur, mais la tension de la neuvième diminuée du début de la mélodie remet en question l'ancrage tonal. L'effet expressif évoque un sanglot, que le contexte presque bitonal rend inquiétant. Peu à peu, l'accompagnement pour laisser la place au thème, sans pour autant qu'il soit complètement harmonisé et que se trouve dissipé son mystère.

Pour traduire musicalement *Les Voix de l'Obscur* et les *Vertiges de l'Irrémédiable*, le musicien a fait appel au timbre profond et aux capacités de résonance de la bronté⁷, associé à des sons traités électro-acoustiquement. Nul thème mélodique ici, mais une musique de timbres, un son-couleur qui fait entrer l'auditeur dans les mystères de l'indicible. De même, dans *Terre et Ciel* puis dans *Le Chemin d'Arsène*, le traitement des sons associé au pouvoir presque magique de la bronté crée un climat d'angoisse indéfinissable, une plongée dans l'irréel, aux frontières de cette folie que redoute Arsène.

Beaucoup plus réaliste sera le thème associé à

Louise et Urbain. Quatre incises, dans quatre tonalités différentes, se succèdent, associant les violoncelles et le piano électrique. La progression de cette boucle inclut donc une cadence de type plagal⁸. Sur le plan mélodique, chacune des trois premières incises débute sur un mouvement de tierce mineure, dont la note supérieure agit comme la sensible préparant la tierce majeure. Après deux présentations successives, l'ensemble fera l'objet d'un jeu de questions – réponses, puis d'une superposition, dans laquelle les mouvements contraires des deux parties occasionnent des dissonances, qui ôtent à la pièce son caractère initialement paisible.

Ce sont les timbres de l'orgue et de la trompette qui sont utilisés dans *Monsieur Requiem*. La structure simple et la tonalité affirmée vont de pair avec la solennité exigée.

De la douleur du choral à l'abîme intérieur entrouvert, la partition de *La Vouivre* est une inquiétante plongée dans les méandres de l'esprit d'un personnage et dans ce qu'Henri Michaux nommait ses espaces intérieurs, aux frontières de la raison.

Lionel Pons

LA FEMME ABANDONNÉE

Un film Télévision
de Edouard MOLINARO
d'après une nouvelle
d'Honoré de BALZAC

Scénario Madeleine CHASPAL
et Edouard MOLINARO

Musique Vladimir COSMA

Avec

Charlotte RAMPLING
Niels ARESTRUP
Christopher THOMPSON
Béatrice AGENIN
Vanessa WAGNER
Philippe LAUDENBACH
Josiane STOLERU
Catherine ARDITI

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Fatigué de sa vie parisienne trépidante, le jeune Louis de Nueil s'installe dans une bourgade de province pour une cure de repos. Mais la province pour lui c'est l'ennui. Heureusement il fait la connaissance de Fanny de Lussange, dont la beauté et le mystère le fascinent. Troublé par son passé et conquis par sa beauté, il lui fait la cour...

LA FEMME ABANDONNÉE

Pour mettre en musique le drame intimiste de *La Femme Abandonnée*, Vladimir Cosma a choisi de centrer son propos sur deux thèmes tout à fait complémentaires, que leur couleur crépusculaire, à la fois déchirante et pudique, rassemble tout en leur laissant un espace en propre.

Le premier est présenté dans *Fanny, Louis et Os-kar*. Le violoncelle d'Hubert Varron dialogue avec une harpe et avec un accompagnement de cordes. Le ton de *la* mineur apporte ici une note de désespérance résignée, mais qui ne répudie par le lyrisme, loin s'en faut. La mélodie chantée (le terme n'est pas impropre) par le violoncelle s'appuie dès le début, sur des des-

sins de basses descendantes qui semble l'attirer vers les graves, et sa construction sur une cellule rythmique répétée contribue à en faire une véritable complainte. La deuxième partie fait appel à des intervalles mélodiques plus distendus et plus douloureux, ce qui ne rend que plus émouvant le retour de la première. La partie de harpe est à la fois discrète et insistante, et son rythme tient de la berceuse autant que la persistance d'un regret. C'est ce thème que nous retrouverons, dans un climat tout à fait comparable, pour la pièce intitulée *La Femme Abandonnée*.

Dans *Thème du Malheur*, accordéon et synthétiseur s'unissent pour déclamer une ligne mélodique en *fa* mineur, dans laquelle le silence joue un rôle expressif, venant la scinder en sous-unités qui sonnent presque comme autant de sanglots. Le retour à l'incise initiale apparaît presque inopinément, alors que le parcours harmonique semble nous en avoir éloignés, et s'effectue dans l'aigu où il va rester, comme en suspension, en attente d'un réconfort qui ne viendra pas. La phrase initiale est bel et bien une question et, consciemment ou non, l'auditeur attend une résolution qui ne vient pas, puisque le musicien choisit de moduler à la sous-dominante⁹ sans repasser par le ton initial. Comme un personnage prisonnier d'une pensée obsédante, le thème revient buter contre lui-même : même transposée, la cellule en question conserve sa forte identité, et le paysage harmonique peut changer sans qu'elle perde rien de son caractère lancinant comme un chagrin.

Partition dominée par le clair-obscur d'une tristesse qui refuse de se donner en spectacle, *La Femme Abandonnée* est une confidence pudique, sincère et vibrante, comme une douleur tenue cachée. - L.P.



Eduard Molinaro et Vladimir Cosma au studio Damiens pendant un enregistrement.

LA VEUVE ROUGE

Un film Télévision
d'Edouard MOLINARO
D'après l'œuvre
de Armand LANOUX

Scénariste Jean CURTELIN

Avec

Françoise FABIAN
Michel BEAUNE
Roger DUMAS
Camille de CASABIANCA

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Les corps de Victor Reinhart et de sa grand-mère sont découverts. Sa femme Marie est accusée du meurtre mais elle se défend efficacement et est acquittée. Plus tard, elle épouse un aristocrate anglais qui disparaît. Qui est-elle ? Ange ou démon ?

LA VEUVE ROUGE

Le thème central sur laquelle est construite la partition de *La Veuve Rouge* sera décliné dans plusieurs pièces, et confère à l'ensemble une solide unité. Le violon d'Ivry Gitlis et la clarinette d'Hubert Rostaing vont lui apporter la chaleur de leurs timbres. Dans la pièce intitulée *La Veuve Rouge* (ainsi, naturellement que dans sa version alternative), l'incise chromatique de la phrase (*mi – fa – sol – sol* dièse), jouée *rubato*, lui permet de prendre son élan et s'oppose aux larges intervalles qui, tous, seront entourés ou compensés par des mouvements similaires. Dans la partie centrale, le violon se fait accompagnateur de la clarinette, soutenant par ses contrechants la ligne de ce dernier, encore que les rôles puissent s'échanger. Le pouvoir hypnotique de la mélodie et le lyrisme inhérent au timbre des instruments contribuent à la magie de cette pièce.

Nous pourrons le réentendre dans *L'Âme de Victor* et *Le Temps qui fuit*, mais dans un contexte minorisé¹⁰. Le violon d'Ivry Gitlis semble instaurer un dialogue et se répondre à lui-même, cependant que l'accordéon électronique plane dans le suraigu. De sentimental, le ton devient particulièrement poignant, sans pour autant verser dans le pathos.

Dans un tout autre climat, la *Polka Populaire* fait appel aux sonorités de l'orgue de barbarie, pour une page aux sonorités à la fois nostalgiques et familières.

Le lyrisme n'est pas l'antithèse de la pudeur, il en est au contraire le prolongement, et c'est avec beaucoup de naturel et de sincérité que le compositeur lui laisse libre cours dans la musique de *La Veuve Rouge*.

Lionel Pons

1. *Le choral est une musique liturgique du culte Réformé, destinée en premier lieu à être chantée par les fidèles pendant les célébrations. Dans le cas qui nous occupe, Bach a réalisé d'un thème préexistant une version pour orgue, qui superpose la ligne de chant, en valeurs longues, à un accompagnement en accords au rythme immuable.*
2. *Un mode est une échelle musicale dans laquelle la succession des intervalles diffère de celle d'une gamme majeure ou mineure.*
3. *Cellule constamment répétée à l'identique.*
4. *En accord parallèles, comme un choral.*
5. *Un refrain fixe alterne avec des couplets variés.*
6. *Intervalle qui suppose, en dynamique tonale, un appel à résolution.*
7. *Cet instrument de grandes dimensions, conçu par Vincent Geminiani, comprend une plaque de tôle sur laquelle sont branchées des tiges qui peuvent être frappées, frottées à l'archet ou pincées.*
8. *Enchaînement du quatrième degré sur le premier.*
9. *Quatrième degré d'une gamme majeure ou mineure.*
10. *Exposé entièrement dans le mode mineur.*



Thierry Lhermitte, Gérard Jugnot, Marie-Anne Chazel et Anémone dans *Le Père Noël est une ordure*.

**LE PERE NOËL EST UNE ORDURE
LES SOUS-DOUES EN VACANCES
L'ANNEE PROCHAINE
SI TOUT VA BIEN
P'TIT CON
LA TETE DANS LE SAC
CD 12**

**LE PERE NOËL
EST UNE ORDURE**

Un film
de Jean-Marie POIRE

D'après la pièce
par l'Equipe du Splendid

avec

ANEMONE

Josiane BALASKO
Marie-Anne CHAZEL
Christian CLAVIER
Gérard JUGNOT
Thierry LHERMITTE
Bruno MOYNOT
Martin LAMOTTE

Et la participation de Jacques FRANCOIS



Adaptation et dialogues Jean-Marie POIRE, Anne-Marie CHAZEL, Christian CLAVIER, Gérard JUGNOT, Thierry LHERMITTE, Bruno MOYNOT.

Décors Willy HOLT
Images Robert ALAZRAKI

Une coproduction Trinacra Films – A2
Les Films du Splendid

Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

Le soir de Noël, Pierre et Thérèse s'appêtent à assurer la permanence de « S.O.S. Détresse-Amitié », tandis que Madame Musquin se prépare à réveillonner en famille. Ils ont fort à faire avec les nombreux appels désespérés et un défilé de personnages hauts en couleurs. Katie, un travesti en pleine dépression, Radhan Presko, le voisin yougoslave. Thérèse reçoit un appel de son amie Josette, une jeune clocharde, qui vient de quitter son miteux compagnon, Félix. Déguisé en Père Noël, celui-ci avait passé la soirée à distribuer des prospectus sur le trottoir d'un grand magasin jusqu'à ce que le gérant l'en évince...

LE PÈRE NOËL EST UNE ORDURE

Mettre en musique l'adaptation de la comédie créée par la troupe du Splendid n'allait pas sans difficulté. Vladimir Cosma a relevé le défi, en abordant l'œuvre avec humour mais avec aussi un grand sérieux dans le choix et la mise en œuvre des moyens musicaux.

La pièce intitulée *Le Père Noël est une Ordure* débute par une ligne de contrebasse *solo* entièrement traitée en *pizzicato*, jouée par Marc Johnson, que son parcours sinueux, riche en chromatismes, rend mystérieuse. Une guitare électrique puis un piano viennent se joindre à l'effectif et clarifient peu à peu le discours jusqu'à une couleur harmonique de dominante¹ de *mi* bémol, qui coïncide avec l'entrée de la batterie (sur un rythme de cha-ba-da²), puis presque immédiatement avec celle du chœur mixte, dont la plupart des membres sont issus des fameux *Double Six* (Christiane Legrand, Anne Germain ...). Un épisode central en forme de marche d'harmonie (avec des suspensions dans sa progression) prépare le retour de la première partie, laquelle va s'enchaîner à un chœur de saxophone. L'épisode central est réexposé avant la reprise du thème par les chœurs. La forme ménage une progression du silence vers la plénitude sonore. La partie centrale sera à nouveau présente dans *Félix et les Lapins*. Après une introduction instrumentale de synthétiseur, chargée de mélancolie et d'ambiguïté harmonique, les voix de soprani exposent une variation rythmique de notre partie centrale du *Père Noël*

est une Ordure, sur un accompagnement vocal (sans paroles) fait de notes piquées qui se répondent entre pupitres, comme des *pizzicati* de cordes ou des notes détachées au basson. Enfin, dans *Le Caddie de Zézette*, l'introduction de la contrebasse sera suivie d'une reprise de la partie chantée, mais sans le secours du chœur, puisque le saxophone détient la mélodie. S'ensuivront un chorus de piano puis un de saxophone avant la cadence finale.

Dans la musique associée à *Monsieur Prescovic*, c'est un choral de sons de synthétiseur aux couleurs étranges qui nous est proposé. La texture harmonique se complexifie peu à peu, pendant que la boîte à rythme installe une pulsation dactylique discrète mais lancinante. La dilution du choral initial laisse la place à une figure de basse synthétique, fondée sur un rythme également obstiné. Un deuxième épisode *choraliter* vient alors se greffer sur cette ligne de basse, suivi d'une résolution abrupte et inattendue, qui laisse la place à un *solo* d'harmonica, nanti d'un accompagnement discret. Une plage de tendresse s'installe, qui laisse bien vite la place à un épisode plein d'allant, que le compositeur privera de sa résolution finale.

La chanson *Destinée* (exemple 1), avec un remarquable Guy Marchand, savoureux slow plein de sérieux affiché et de sourires entendus, déroule sa somptueuse courbe en *mi* mineur, impulsée par la syncope rythmique au début de chaque phrase. Elle refait une apparition très remarquée dans *Le Père Noël est une Ordure*, après avoir fait danser *Les Sous-Doués en Vacances*.



Comme des figures d'horizons très différents vont devoir cohabiter en ce soir de Noël inhabituel, la musique de Vladimir Cosma mêle avec bonheur des éléments très disparates, sans perdre de vue la nécessité de cohésion. La dispersion n'est qu'apparente, comme il est de rigueur dans la dynamique de la comédie.

Lionel Pons



Christian Clavier et Thierry Lhermitte dansant «Destinée» dans
Le Père Noël est une ordure.

LES SOUS-DOUÉS EN VACANCES

FILMS 7 présente

Un film de Claude ZIDI

Scénario Claude ZIDI,
Didier KAMINKA
et Michel FABRE

Dialogue Didier KAMINKA et Claude ZIDI

Avec

Daniel AUTEUIL

Guy MARCHAND

Grâce de CAPITANI

Avec la participation de

Hubert DESCHAMPS, Gaëtan BLOOM, Patrick
LAURENT, Honoré N'ZUE, Zard et Charlotte de
TURCKEIM.

Relations Presse Marlène et Eugène MOINEAU
Directeur de Production Pierre GAUCHET
Distribué par A.M.L.F.

Email kino@larghettomusic.com

Site www.larghettomusic.com



Après avoir passé leur bac, les sous-doués vont en vacances à Saint-Tropez. Bébel (Daniel Auteuil) est amoureux de celle qui doit devenir la femme d'un riche producteur de disques (Guy Marchand) mais, comme le confirme la chanson, ils étaient tous les deux... « Destinés » !

LES SOUS-DOUÉS EN VACANCES

La chanson *Destinée* contient le thème principal de la musique des *Sous-Doués en Vacances*, et son aboutissement, à travers le personnage incarné par Guy Marchand. Nous en retrouvons la ligne et la tonalité de *mi* mineur dans la version instrumentale que constitue la pièce intitulée *Les Sous-Doués en Vacances*, mais aussi dans *Airport Quiproquo* ou *Saint Trop Reggae*. Dans le premier morceau, l'utilisation du saxophone soprano laisse planer l'ombre de Sidney Bechet. Dans le second, le rythme sera ternaire et le timbre dominé par les synthétiseurs. Après une cellule rythmique répétitive et modulante, le compositeur nous fait entendre enfin le thème principal, sur un rythme chaloupé.

Plusieurs autres pièces font montre d'une véritable *vis comica*, en plein accord avec l'atmosphère du film. Ainsi, *Le Rap des Sous-Doués*, qui ouvre le film, juxtapose, comme le titre le sous-entend, des couplets récités présentant les divers personnages, et un

refrain dévolu au chœur féminin, exprimant son rêve de jouissance. Pour *Les Retrouvailles des Sous-Doués*, le tempo rapide nous entraîne dans une course folle, où la présence d'un volubile banjo et de l'harmonica contribue à créer une ambiance *country*.

Le suspense de *Sur la Pointe des Pieds* est rendu par un dialogue entre une guitare *cocotte* et une ligne de basse, jouée à découvert, en *fa* mineur sans sensible, qui devient l'objet d'un jeu de questions - réponses entre deux registres. L'harmonica soliste impose alors le thème véritable, en superposant *fa* majeur et *fa* mineur, avant d'aboutir en *si* bémol majeur. La coupe du morceau est particulièrement originale, puisqu'elle se présente comme une succession *aa'abc*. Les épisodes *a* et *a'* ne se différencient que par une démarche descendante en fin de *a'* alors qu'elle était ascendante dans *a*. La section *b* se réduit à deux accords de transition avec progression chromatique ascendante de la ligne de chant, et *c* est une longue phrase riche en emprunts aux tonalités éloignées, qui ramène, en fin de parcours, la dominante de la tonalité principale. Après deux présentations, le thème sera proposé en diminution rythmique, avant de s'arrêter net sur un accord suspensif qui ne sera pas résolu.

La partition se feuillette précisément comme un album de vacances, dont chaque photographie évoque un souvenir précis, et dont la joie dissimule toujours un pan caché de nostalgie du temps qui passe.

L.P.

L'ANNEE PROCHAINE SI TOUT VA BIEN

Un film
de Jean-Loup HUBERT

Scénario Jean-Loup HUBERT
Adaptateur Josiane BALASKO
Directeur de la photographie Robert ALAZRAKI
Ingénieur du son Dominique DALMASSO
Décorateurs Jean-Claude SEVENET
et Pascale TOULEMONDE
Monteur Hélène VIARD

Sociétés de production G.P.F.I. – Générales
de Productions Françaises et internationales (Paris)
Les Films de l'Alma (Paris).

Producteurs Délégués Jean-Claude FLEURY
et Serge LASKI
Directeur de production Pierre GAUCHET

Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

Avec

Isabelle ADJANI
Thierry LHERMITTE



Isabelle (travaillant à l'INSEE avec un salaire fixe et confortable) et Maxime (tentant de percer en tant que scénariste et dessinateur dans le monde de la BD) vivent ensemble une parfaite histoire d'amour jusqu'à ce qu'Isabelle annonce à Maxime sa volonté d'avoir un enfant. Maxime, n'étant pas capable d'assumer financièrement la future famille, refuse. S'ensuit alors pour le couple une série de chassés-croisés amoureux ; ruptures et réconciliations seront le lot quotidien, entre tentative de prise d'amant ou de maîtresse et présentation aux parents d'Isabelle, dont la vie rangée voir morne (bien qu'aisée) n'est pas un modèle pour les deux amoureux.

L'ANNÉE PROCHAINE SI TOUT VA BIEN

La partition de *L'Année prochaine si tout va bien* est dominée par la chanson éponyme, interprétée par Sofie Kremen, dont le rythme volontaire et l'inscription dans le ton de *mi* mineur résumant à la fois la tendresse et la drôlerie, parfois acide, de cette comédie. Les couplets font appel à deux phrases, et dans les deux cas, le parcours harmonique est identique, mais présenté sur un rythme différent. Le début de chaque phrase est marqué par une anacrouse, dont le refrain présentera un écho simplifié. Le maintien dans le registre médium grave, et surtout le mouvement descendant à la fin du refrain traduisent bien le caractère doux-amer que le

compositeur a imprimé à l'œuvre, en écho du film. *Maxime et Isabelle* est une version instrumentale de la chanson.

C'est dans le ton de *ré* mineur que sera présenté *Le Baromètre*. Basse, guitare sèche et piano Fender tissent une trame sonore très vivace sur le plan rythmique, dont va émerger, teinté d'une forte couleur jazz, un chorus, comme une variation sur un thème non présenté. De son côté, *Dans les Nuages* va proposer un *solo* de guitare électrique légèrement saturée, qui est supporté par une trame calme et obstiné. Capricieux, sinueux dans sa ligne, parfois hésitant, parfois volontaire, il traduit bien les soubresauts qui vont agiter la vie du couple, perturbé par le désir d'enfant de la jeune femme.

Enfin, *Bébé BD* adopte encore un mode de construction comparable : une longue introduction en forme d'*ostinato* mélodico-rythmique, dominée par les accords de guitare sèche, va créer une boucle harmonique, et c'est sur cette boucle que viendra sa poser la mélodie toute simple, comme si elle naissait de son propre accompagnement.

L'ensemble de la partition répond à une même démarche musicale, qui consiste à faire apparaître les éléments constitutifs ou l'accompagnement avant le thème lui-même (le refrain de la chanson pouvant apparaître comme le thème véritable). Ce postulat esthétique n'a rien de gratuit, mais peut se comprendre comme une volonté expressive de pro-

longer le film, dont le sujet principal est ce bébé, qui pourtant n'est pas encore là.

Lionel Pons



Daniel Auteuil et Bernard Brieux dans P'tit con

P'TIT CON

Un film écrit et réalisé
par Gérard LAUZIER

Avec

Guy MARCHAND
Caroline CELLIER
Bernard BRIEUX
Souad AMIDOU
Gérard DARRIEU

Avec la participation de Josiane BALASKO
et de Daniel AUTEUIL.

Images Jean-Paul SCHARTZ
Décors Dominique ANDRE
Montage Georges KLOTZ

Producteur Délégué Alain POIRE
Direction de la production : Marc GOLDSTAUB
et Charlotte FRAISSE

Une réalisation GAUMONT INTERNATIONAL
– Production Marcel DASSAULT

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com





Bien au chaud chez ses parents, Michel Choupon, un adolescent, se cherche des raisons de devenir un homme. Société corrompue, avenir bouché, révolution fanée, il lui semble que personne ne l'aime. Pas même Salima, la jeune Algérienne rencontrée lors d'une nuit d'errance parisienne. Seul son copain cool et soixante-huitard, René, lui offre le gîte.

P'TIT CON

Pour raconter en notes l'histoire de cet adolescent, ses hésitations et le mal-être qu'il s'invente, le compositeur n'a pas opté pour l'esprit de dérision, contrairement à ce que le titre du film pouvait appeler. Le caractère intimiste de la partition, le choix de ne retenir que les timbres du piano et de la clarinette l'ancrent dans une couleur mélancolique qui se dispense de tout effet de comédie.

Floarea Soarelui, c'est-à-dire hélianthe ou tournesol, utilise un *ostinato* rythmique à la main gauche, induisant par son constant déplacement mélodique une harmonie toujours changeante. La main droite ne joue que sur quatre notes. Si la pièce débute par une conjonction entre les deux mains, le décalage va progressivement s'accroître, et les deux mains semblent chercher à se rejoindre sans y parvenir, sauf à l'extrême fin de la pièce. Le morceau semble exprimer une sorte de nonchalance obstinée, dans laquelle s'in-

filtre peu à peu un malaise persistant.

Dans *Michel et Salima*, la mélancolie est plus affirmée. La mélodie est construite comme une série de variations continues d'un même élément donné au début, dont le rythme restera identique et la cellule initiale toujours reconnaissable. Mais à y mieux regarder, le thème comprend une phrase-question, une phrase-réponse et une conclusion un peu plus longue. Il se révèle plus riche que prévu, et l'entrée en scène de la clarinette sur les reprises leur confère une forme de profondeur inattendue. Émouvant et expressif, ce thème semble à la fois décidé et hésitant, souriant et pourtant voilé d'une tristesse diffuse, d'une nostalgie qui sera peut-être celle de l'amour offert, que le héros a tant de mal à saisir quand il passe.

La musique de Vladimir Cosma choisit délibérément de traiter sérieusement son sujet, et de lui conférer une gravité qu'on ne lui soupçonnait pas, ce qui fait de cette partition une curiosité à découvrir absolument, nullement négligeable, parce que la sensibilité ne l'est jamais. - L.P.



LA TÊTE DANS LE SAC

Yves ROUSSET-ROUARD présente

LA TÊTE DANS LE SAC

Un film de Gérard LAUZIER

Scénario et dialogues

Gérard LAUZIER

Adaptation Gérard LAUZIER

et Edouard MOLINARO

Avec

Guy MARCHAND

Marisa BERENSON

Fanny BASTIEN

Patrick BRUEL

Riton LIEBMAN

Agnès GARREAU

Avec la participation de Jacques FRANCOIS

Musique de Vladimir COSMA

Image Gérard de BATTISTA

Décoration Serge DOUY

Montage Georges KLOTZ

Producteurs Associés Serge LEBEAU

et Roland GRITTI



Producteur exécutif Denis MERMET

Directeur de la production Philippe SCHWARTZ

Une co-production TRINACRA FILMS – P.P.I. –
FILMS A2

Email kino@largettomusic.com

Site www.largettomusic.com

La cinquantaine fringante, Romain, patron d'une florissante agence de publicité, est un homme comblé. Après trois mariages malheureux, il semble avoir trouvé la femme idéale en la personne de Vera, son élégante maîtresse, et affiche sur le plan matériel une réussite insolente, comme en attestent sa Jaguar dernier modèle, son vaste appartement parisien et son valet stylé. Un soir pourtant, au cours d'une réception mondaine, il perd son éternelle assurance devant la belle Eva, qui manifeste à son égard une indifférence à laquelle il n'est guère habitué. Contrariété à laquelle s'ajoutent bientôt les perfides intrigues de Dany, un jeune et brillant publicitaire engagé depuis peu par Romain...

LA TÊTE DANS LE SAC

Les tribulations sentimentales du fringant quinquagénaire héros de *La Tête dans le Sac* sont résumées dans la chanson *Romantic Romance* qu'interprète Guy Marchand, conçue suivant une forme strophique (pas de



refrain détaché du couplet, mais une suite de strophes identiques, transposées à chaque fois). Un chœur féminin harmonise note à note la mélodie chantée, dans un climat qui n'est pas sans rappeler la couleur de l'orchestre de Glen Miller, ponctuée par deux clarinettes, un saxophone soprano et un saxophone ténor et soutenue par des tenues célestes de synthétiseurs. Tout aussi charmeur, nous le retrouverons au saxophone dans *Romain et Eva*, discrètement épaulé par les cordes. Mais la fin de strophe est ici immédiatement redite et variée, avant que la pièce ne se termine comme en point de suspension. Le piano électrique offrira un contrechant aérien à la clarinette lorsqu'elle déclamera à nouveau le thème dans *Soirée Irina*. Mais, comme dans le morceau précédent, à l'énoncé de la strophe succède une libre variation, dans laquelle la ligne se fait caressante, sans rien perdre de son élégance. L'action sera davantage accentuée dans la pièce intitulée *La Tête dans le Sac*. Une cellule rythmique installe d'emblée un climat presque haletant (basé sur la répétition d'un iambe très décidé), cependant que la première phrase de *Romantic Romance* est déclamée très rapidement, laissant par deux fois la place à un chœur de saxophone presque interrogatif dans la multiplication de ses appels. Après le dernier retour du motif rythmique, la pièce se termine par une question du saxophone que le musicien laisse planer sans répondre. La mélodie a laissé de côté sa franchise immédiate pour se charger de doute, exactement comme le personnage de Romain voit ses certitudes vaciller devant l'amour.

Le thème de *Véra* est tout différent. Le rythme al-

ternant de souples triolets et des valeurs binaires, le timbre séducteur et comme alangui du saxophone alto, l'utilisation d'une harmonie aux teintes chaleureuses, la pulsation régulière et doucement lancinante de la section rythmique, tout participe au côté ensorceleur de ce thème. Sa coupe comprend une triple exposition par le saxophone, incluant des variantes et des ornements successifs. Un chœur de piano s'intercale entre les deux dernières reprises, suspendant un temps le discours, sans que le rythme ne soit aboli, un peu comme la présence de la femme aimée se poursuit dans son parfum et dans son souvenir, alors qu'elle est absente.

Du rêve éveillé qui est celui de l'amour naissant à la séduction la plus voluptueuse, en passant par l'angoisse de la jalousie, la musique de *La Tête dans le Sac* parcourt toute la gamme des sentiments liés à la passion dont le personnage se retrouve prisonnier, non sans sourire.

L.P.

1. Cinquième degré d'une gamme majeure.
2. Noire, croche pointée et double croche, les deux premières valeurs étant accentuées.
3. Départ rythmique à contretemps.
4. Terme caractérisant la répétition obstinée d'une même cellule dans une ligne.
5. Figure rythmique et/ou mélodique répétée en boucle, et sur laquelle se fonde la technique d'écriture.



**LES AVENTURES
DE DAVID BALFOUR
LES ROSES DE DUBLIN
LE LOUP BLANC
CD 13**

**LES AVENTURES
DE DAVID BALFOUR**

Série télévisée
D'après le roman
de Robert Louis STEVENSON

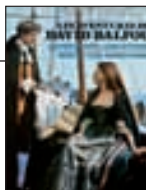
Réalisation Jean-Pierre DECOURT
Adaptation, dialogues Peter GRAHAM SCOTT

Photos Patrick LABANCA

Avec

Ekkehardt BELLE
David MC CALLUM
Aude LANDRY
Patrick MAGEE
Bernhard WICKI
Patrick ALLEN

Un co-production TF1 – H.T.V. BRISTOL
TELEMUNICH ET TECHNISONOR



Email kino@larghettomusic.com
Site www.larghettomusic.com

Dans les années agitées qui suivent la bataille de Culloden en 1745, un jeune homme, David Balfour, expérimente l'injustice du monde dans lequel il vit. Son propre oncle le fait enlever afin de l'envoyer en Caroline pour y être vendu comme esclave. Après qu'il ait réussi à s'échapper, avec l'aide d'un résistant des hautes terres, Alan Breck, il est témoin d'un assassinat politique et soupçonné d'être lui-même un complice de cette action. Après une fuite dramatique à travers les hautes terres écossaises, il revient chez lui et demande raison à son oncle. Ayant appris plus tard qu'un innocent doit être pendu pour ce même assassinat, il s'offre comme témoin à décharge et retombe dans une situation dangereuse. Il se trouve impliqué dans un jeu d'intrigues politiques à un très haut niveau et doit s'estimer heureux de sauver sa vie. Les conséquences de tout ceci menacent également son bonheur avec Catriona, la fille d'un Prince des hautes terres.

LES AVENTURES DE DAVID BALFOUR

La mise en musique des *Aventures de David Balfour*, d'après le roman de Robert Louis Stevenson, impliquait nécessairement l'inscription dans une couleur celtique, capable d'évoquer les paysages de l'Écosse ou de l'Irlande, tout en laissant s'exprimer le souffle ro-

manesque de l'intrigue. Vladimir Cosma n'a pas souhaité traiter de thème folklorique, comme l'aurait fait un Ralph Vaughan-Williams. En revanche, il a choisi le pouvoir évocateur de plusieurs timbres caractéristiques, en l'occurrence la cornemuse¹, la guimbarde², le violon irlandais et la flûte irlandaise connue sous le nom de tin whistle³ et le concertina⁴.

Dès le premier énoncé du thème principal, celui de David (exemple 1), les choix d'orchestration et la couleur harmonique, le ton de *mi* mineur, nous entraînent dans un imaginaire aux résonances écossaises et celtiques, entre élan fougueux et mélancolie. L'union de la cornemuse, du tin whistle, de la cornemuse et du violon irlandais, sur fond de cordes et de guitare, individualise fortement le chant, comme s'il était appelé à résonner dans de grands espaces. Après une première présentation de la structure, ce sont les cordes qui vont s'en emparer pour reprendre à leur tour l'intégralité du matériel. La proximité entre les modes majeur et mineur, le timbre à la fois clair et vibrant obtenue en mariant les instruments cités contribuent à une couleur plus spécifique encore que celle qui aurait pu être obtenue en citant tel ou tel thème authentiquement écossais ou irlandais.

Nous pouvons retrouver ce thème dans *David*

dans les Lochs, avec une mise en avant du concertina (la flûte irlandaise se joindra à lui pour la reprise) et une harmonisation sensiblement différente pour la partie centrale. Dans la version « romantique » du *Thème de David*, ce sont les cordes qui apportent leur élan lyrique au chant de la partie *A*, cependant que le concertina, la flûte et le violon irlandais assurent par contraste l'essentiel de la partie *B*. Enfin, dans *Le Grand Voyage de David*, il nous sera présenté majestueusement par l'ensemble de l'orchestre, avec la cornemuse et le concertina en solistes dans la partie centrale. Dans ces quatre pièces, le thème conserve entièrement son identité mélodique, son rythme de base et sa couleur harmonique. Il sera, dans d'autres numéros, l'objet de variations subtiles. Pour *David chez l'oncle Ebnezer*, le *tempo* se trouve sensiblement ralenti, l'accompagnement est centré sur un *ostinato*⁵ rythmique juxtaposant une assise claire en début de mesure et un rythme iambique⁶, la mélodie étant confiée au concertina. Dans *La Maison de Shaw*, l'introduction nous propose une ligne mélodique sans accompagnement qui va peu à peu, lors de ses reprises successives, se charger d'accords de tierces majeures et mineures qui en estompent la franchise tonale. C'est alors que le hautbois soliste superpose, en valeurs



longues, le thème de David majorisé⁷, avec bientôt l'accompagnement des bassons qui le doublent à l'octave grave. Enfin, le travail de variation est présent dès les premières mesures de *Enlevé*. Les cordes entament une progression en accords quasi-parallèles sur des tenues en pédales qui complexifient le rapport tonal. Or, la cellule mélodique sur laquelle se fonde cette première partie est en fait une variation de la fin de *A*.

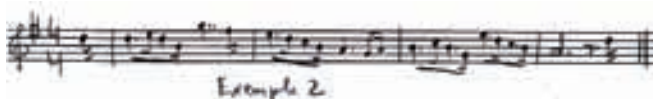
Le thème associé à *Catriona* sonne musicalement comme un complément du précédent. Sa couleur modale de *sol* sur *la*, son oscillation harmonique initiale, l'incertitude entretenue entre le majeur et le mineur, l'absence d'utilisation de note sensible, tout concourt à l'apparenter au thème de David. Le concertina débute seul, avec le soutien de la guitare, puis est rejoint peu à peu par la flûte irlandaise puis le violon irlandais. Le compositeur n'a pas cherché à opposer un thème masculin et un thème féminin, il a au contraire établi tout un réseau de correspondances entre les deux pièces, en jouant sur leur complémentarité. Lorsqu'il nous est proposé à nouveau dans *Catriona triste*, ce sera sur la base d'un *ostinato* rythmico-harmonique, qui supportera d'abord un solo, puis un duo de flûtes irlandaises. L'isolement des timbres solistes renforce la mélancolie inhérente au thème, traduisant bien la

tristesse du personnage.

L'élément immédiatement saillant du *Thème d'Alan* est lié à son rythme simple et clair, faisant appel aux valeurs brèves pointées, quasiment absentes des thèmes précédents, à la franchise de son ancrage tonal (*sol* majeur dans la *Ballade d'Alan*) et par l'utilisation du timbre si particulier de la guimbarde (exemple 2).

Dans *En Fuite avec Alan*, ce sont les cordes qui vont reprendre les rennes de la ligne de chant, en leur apportant la chaleur de belles sixtes parallèles, avant de la partager avec le concertina et la guimbarde, dont l'apport demeure récurrent dans ce thème. Enfin, c'est un *solo* de guimbarde accompagné à la guitare qui ouvrira *Alan Breck*. Le *tempo* ralenti suffit à changer le visage de la mélodie, à lui conférer un aspect à la fois souriant et apaisé. Peu à peu, le concertina et la flûte irlandaise vont venir soutenir la guimbarde jusqu'à la fin de la pièce.

Très différent se révèle, dans son essence, le thème de *Lord Prestongrange*. L'association des cordes, des cromornes et des cervelas l'inscrit dans un climat à la fois solennel et étrange. Dans *La Menace des Highlanders*, le propos aura sensiblement changé. Hautbois, cromornes et cordes vont à nouveau présenter le thè-



me, mais l'adjonction de percussions apporte, dans le grave, une saveur timbrique plus acide, en instillant une angoisse sourde.

Enfin, *L'Écume de la Mer* et *À travers la lande* sont deux pièces indépendantes du réseau thématique que nous venons d'évoquer. La première est une construction harmonique très expressive sans ligne mélodique. L'unité d'intensité et la dynamique de mouvement constant, toujours recommencé renforcent l'efficacité presque visuelle du morceau. Tout au contraire, *À travers la lande* est un *solo* de guimbarde, une danse en *sol* majeur, dans laquelle les constants sauts de registre contribuent à différencier deux strates sonores, créant une sorte de polyphonie paradoxale.

Du romanesque à l'épuration expressive, de l'exactitude du détail au paysage rêvé, la partition des *Aventures de David Balfour* constitue une passerelle imaginaire, d'autant plus cohérente dans sa construction que ce sont les mêmes timbres qui contribuent à tous les climats expressifs créés, la poésie servant de trait d'union.

Lionel Pons

LES ROSES DE DUBLIN

Série Télévisée

Réalisation Lazare IGLESIS
Scénario original Pierre REY

Avec

Jean-Claude BOUILLON
Bérénice TOOLAN
Paul KINLEY

Une co-production TF1 – TELE MUNICH-TELE
LUXEMBOURG – TECHNISONOR

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



La rencontre de deux anciens amants : Spring Kavanaugh, irlandaise et Christophe Bardol, dit Chris, français. Les souvenirs resurgissent : le bouquet de roses offert, les bras qui s'étaient ouverts (pour la première fois), et aussi le lâche abandon de la jeune femme au petit matin. Quelques dix ans plus tard, Chris rencontre son « ancien amour », désormais mère d'Anthony, petit garçonnet d'une dizaine d'années.



Chris décide de la suivre dans la campagne irlandaise malgré la réputation de « castagneurs » des innombrables frères de Spring, qui ne lui ont jamais pardonné d'avoir nuï à la réputation de la jeune femme.

Chris s'attire peu à peu les grâces d'Anthony et aussi de Cora O'Reilly, meilleure amie de Spring. Mais, il n'arrive à rien avec celle qui convoite : elle ne lui fait plus confiance. Au point que pour se débarrasser de lui, Spring décide de se marier. C'est qu'elle a depuis de nombreuses années deux prétendants... âgés et fortunés.

Spring en choisit un et décide de se marier avec lui, au désespoir de son fils qui décidément préfère Chris.

LES ROSES DE DUBLIN

Pour *Les Roses de Dublin*, le compositeur s'est volontairement appuyé sur un effectif tout à fait comparable à celui des *Aventures de David Balfour*. En effet, la couleur expressive et les choix timbriques tissent entre les deux partitions un fort lien de parenté.

Le thème intitulé *Les Roses de Dublin* est conçu comme une mise en miroir de la mélodie du *Thème de David* (chaque intervalle du premier est renversé dans le second). Du coup, l'ambiguïté majeur – mineur, la saveur modale et la mélancolie demeurent. C'est la flûte irlandaise, soutenue par la guitare, qui expose le chant, passant le relai aux cordes pour la partie centrale. Lors de la reprise, la clarinette et les cordes joindront leurs forces à celles du tin whistle⁸.

Le thème lui-même sera repris dans la deuxième version des *Roses de Dublin*, avec le soutien du timbre de la cornemuse qui double, à l'octave inférieure, la flûte irlandaise. Mais sa présence ne se limite pas à ces deux expositions. *Incertitude de Spring* débute, en effet, sur une mélodie en ré mineur entièrement confiée à la flûte traversière, sur fond d'accompagnement de cordes. Ce dernier élément débouche sur un énoncé varié du thème des *Roses de Dublin*, toujours aux cordes. Pour *Anthony et son père* et *Amour et deltaplane*, le thème retrouvera sa suprématie, dans une simple alliance de flûte irlandaise et de piano (avec accompagnement très discret de cordes), poignante dans sa nudité pour la première pièce, et dans une rayonnante envolée des cordes aigues et un rapide rythme dactylique de la batterie pour la seconde.

Le second élément récurrent est celui proposé dans *Solitude d'Anthony*. La ligne de clarinette *solo* s'élève peu à peu, dans la douce lumière de *si* bémol, au dessus des cordes, avant de reprendre la même courbe jusqu'à une cadence parfaite. L'équilibre de la phrase évoque le second mouvement du *Concerto pour clarinette* de Mozart, dans sa sereine et poignante douceur. La réponse sera formulée par les cordes et l'accordéon, sous la forme d'une marche d'harmonie que son choix de tonalités bémolisées maintient dans une tendresse presque berceuse. Pour sa réexposition, dans *Amour paternel*, c'est la flûte traversière et l'accordéon, puis le hautbois qui vont chanter – car il s'agit d'une ligne éminemment vocale – la ligne principale.



À la mélancolie de ces deux thèmes, s'opposent la simplicité et la gaieté de la *Ballade en Irlande* pour flûte irlandaise, guitare et guimbarde¹⁰, dont les couplets et refrains successifs se déploient sur des phrases toutes de même longueur, dans un radieux *sol* majeur. De son côté, la *Valse de Paulo* n'a rien d'une danse viennoise. Le hautbois déroule une mélodie presque narquoise, en *sol* mineur, sur fond de cordes, sans emphase, comme une boîte à musique, qui distille une mélancolie diffuse quoique bien réelle.

Aussi bien dans *Les Aventures de David Balfour* que dans *Les Roses de Dublin*, le compositeur a illustré la couleur locale par des choix de timbres bien précis. L'inspiration mélodique ne doit rien à un quelconque cadre imitatif et dépasse de loin toutes les contingences descriptives, pour leur préférer le mouvement secret qui, parti du cœur, ne peut s'adresser qu'à lui.

LE LOUP BLANC

Série télévisée en 3 épisodes

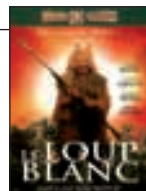
D'après l'oeuvre
"Le Loup Blanc" de Paul FEVAL

Réalisation
Jean-Pierre DECOURT

Adaptation et dialogues
Henri DE TURENNE et Jean-Pierre DECOURT

Musique originale Vladimir COSMA

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



L.P. Avec

Jacques ROSNY
Claude GIRAUD
Jacques WEBER
Michel VITOLD
Elisabeth BOURGINE



1720. Le gouverneur de Bretagne met la province en coupe réglée au nom du fisc royal. Les pauvres gens de la forêt du château de la Tremlays sont déclarés « voleurs » quand ils sont pris à couper du bois. Le marquis de Tremi va à Versailles pour dénoncer cette tyrannie.

Pendant ce temps, un témoin énigmatique guette dans la forêt. Aussi agile qu'un écureuil, si prompt à se fondre dans le décor, les soldats le prennent pour un « Korrigan », un de ces esprits dont parlent les légendes bretonnes...

C'est Jean Blanc. Surnommé « Mouton Blanc » à cause de ses cheveux. Mais, le mouton va se transformer en loup...

LE LOUP BLANC

La partition composée pour *Le Loup Blanc* fait essentiellement appel à deux éléments contrastés, l'un dominé par les couleurs âpres des cors naturels et bouchés et une présence mélodique et harmonique du triton, l'autre par des éléments plus ouvertement lyriques, des sonorités de flûte à bec et de harpe, ainsi que par un chœur mixte, intervenant souvent à bouche fermée ou sur des phonèmes choisis.

Le premier thème sera présenté dans *Le Loup Blanc* et *Jean Blanc*. Le fond est un *ostinato* rythmique répétant une cellule iambique aux timbales, cordes graves et clavecin, sur cinq temps. La mélodie se déploie comme un *cantus firmus*, admettant la note *si* bémol comme pôle de référence et incluant de nom-

breux intervalles de triton. Après une section centrale, dans laquelle l'*ostinato* se tait pour laisser place à une autre cellule rythmique plus précipitée, le premier élément réapparaîtra, mais sobrement harmonisé par les cors (quartes, quintes, tritons). *L'Appel des Eaux* reprend un matériau apparenté, mais se recentre sur un dialogue entre cor naturel et cor bouché, qui sera repris quelques années plus tard, sous le même titre, dans la musique composée pour *La Vouivre*.

Le second motif récurrent, présent sous différents visages dans *Celtic Mysteries*, *Bird Calls*, *L'Enfance de Didier* et *Oy ti, Oy ti*, déroule une souple cantilène dans une teinte de *sol* mineur fortement modalisé. La structure d'ensemble est celle d'une chanson à refrain, dont certaines inflexions ne sont pas sans rappeler celle d'*Anne de Bretagne*. Dans *Celtic Mysteries*, les couplets sont chantés à bouche fermée par le chœur d'hommes, avec accompagnement de flûtes à bec basses, viole d'amour, viole de gambe et harpe, et les refrains par les quatre voix (sur le phonème *Ou*) avec le soutien du hautbois. Pour *Bird Calls* et *Oy ti, Oy ti*, le musicien a sollicité une alternance entre des sons soufflés vibrants pour les bois et des phonèmes « *fir* » chantés par les voix, dans une technique imitative et stylisée qui rappelle celle de Clément Janequin dans son *Chant des Oiseaux*.

Korrigan nous fera entendre une marche grave, dans laquelle les cors accentuent fortement chaque temps, avec un écho des cordes graves et de la percussion et un arpegge de clavecin. La courbe mélodique



évoque le début de la mélodie du *Dies Irae*, et son contour altéré, ainsi que le chromatisme des accords d'accompagnement contribuent à l'angoisse dégagee par cette page sombre. Le suspens musical sera au rendez-vous dans *Les Loups dans la Forêt* (une pédale des cordes graves soutient des appels au rythme régulier des cors, puis peu à peu de l'ensemble des instruments, dans un vaste mouvement de *crescendo*) et dans *L'Embuscade des Loups* (une mélodie dérivée du premier thème est exposée par les cors et trombones, sur un tissu de croches obsédantes des cordes graves).

Dans la musique du *Loup Blanc*, la mise en œuvre est tendue vers un contraste qui devient élément narratif suivant la dynamique du feuilleton où chaque note, comme chaque chapitre, semble nous donner rendez-vous au prochain numéro. - L.P.

1. Ici la northumbrian pipe.
2. La guimbarde, parfois aussi appelée harpe à bouche, est l'un des plus anciens idiophones du monde.
3. La flûte de tradition irlandaise utilisée ici est un tin whistle, c'est-à-dire une petite flûte traversière droite.
4. Instrument à vent, à anche libre et à clavier, de la famille de l'accordéon.
5. Cellule rythmique reprise constamment.
6. Rythme juxtaposant une valeur brève et une valeur longue.
7. L'altération du troisième degré nous fait passer en mode majeur.
8. Flûte irlandaise.
9. Procédé d'écriture harmonique basé sur la répétition et la transposition, à la basse, d'une même cellule.
10. Idiophone métallique au timbre très particulier, actionné par la bouche de l'instrumentiste.
11. Ici deux contrebasses et un ensemble de six violoncelles.



**LA CHEVRE
LE JOUET
LE GRAND BLOND
AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE
CD 14**

LA GAUMONT présente

LA CHÈVRE

Un film de Francis VEBER

avec

Pierre RICHARD
Gérard DEPARDIEU

Une réalisation GAUMONT INTERNATIONAL
FIDELINE FILMS

Producteur Délégué Alain POIRE

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



De nature particulièrement malchanceuse, la fille d'un PDG disparaît lors d'un séjour au Mexique. Campana (Gérard Depardieu) est engagé pour la retrouver mais, après de vaines recherches et pour augmenter ses chances de réussite, Campana repart avec François Perrin (Pierre Richard), un homme aussi malchanceux que la jeune fille enlevée...

J'ai eu la grande chance d'écrire la musique de seize films mettant en vedette le comédien Pierre Richard. Pour moi, c'était un challenge permanent. A chaque fois, il a fallu trouver des idées originales, toujours pour le même acteur, avec le même genre de démarche comique, de personnages, de situations. Chaque film a été une vraie gageure. Les trois partitions réunies sur ce disque témoignent de cette constante volonté de renouvellement.

Vladimir COSMA



Pierre Richard et Gérard Depardieu dans La Chèvre.

d'abord entendre presque à nu, accompagné de quelques accords isolés de guitare et de harpe, et ce n'est que peu à peu que les différents instruments entrent en lice, pour retrouver le rythme et la couleur de *La Cabra*, avec une présence plus marquée des cordes.

C'est vers une alacrité encore plus marquée que se tourne *El Duendecito*. L'*ostinato* rythmique mis en place par l'accompagnement dénote une assise ternaire cependant que les quatre croches qui ouvrent la ligne mélodique énoncée par la harpe péruviennes installent un sentiment binaire paradoxal, qui fait toute la richesse rythmique du morceau, conçu dans l'esprit de la musique des *mariachi*.

Canela introduit un climat nettement plus intimiste. La pulsation rythmique se centre autour d'une battue binaire, et les quenas peuvent déployer un dessin large et nostalgique aux contours beaucoup plus alanguis.

La Candelaria est la seule pièce de la partition à employer une tonalité mineure et à s'infléchir vers une gravité passagère, en même temps que les *glissandi* utilisés ne sont pas sans évoquer les ondes Martenot⁵ ou la scie musicale. Le rythme de base juxtapose deux croches régulières et une formule iambique (bref – long), ce qui lui confère une démarche presque « déhanchée » qui vient soutenir la poignante mélodie des flûtes.

Pour *One more chance*, le musicien a choisi d'adopter une couleur et une ambiance de reggae, dans lesquelles le saxophone ténor assure la partie de chant.

Si la musique de film est parfois un paysage, disons simplement qu'il est des paysages que l'on traverse sans les voir, d'autres qui vous restent en mémoire parce que ce sont eux qui nous ont traversés, et la musique de *La Chèvre* est de ceux-là.

Lionel Pons



Pierre Richard et Gérard Depardieu dans *La Chèvre*.

LE JOUET

RENN PRODUCTIONS
présente

LE JOUET

Un film écrit et réalisé
par Francis VEBER

Scénario original et dialogue
Francis VEBER
Directeur de la Photographie
Etienne BECKER

Producteur Délégué RENN PRODUCTIONS
Directeur de Production Pierre GRUNSTEIN

Une co-production FIDELINE FILMS – EFVE
FILMS – ANDREA FILMS – RENN PRODUC-
TIONS – Distribué par amlf.

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Avec

Pierre RICHARD
Michel BOUQUET
Fabrice GRECO
Jacques FRANCOIS



Daniel CECCALDI
Charles GERARD

Avec la participation de Michel AUMONT,
Suzy DYSON, Gérard JUGNOT.

François Perrin (Pierre Richard) est un jeune journaliste au chômage qui trouve un emploi à la rédaction d'un magazine appartenant au puissant Rambal-Cochet (Michel Bouquet).

Se trouvant en reportage dans un grand magasin, appartenant également à son patron, François croise le chemin d'un gamin qui le désigne en disant : « Je veux ça ! ». François va devenir « le jouet » du petit Eric (Fabrice Gréco), fils unique du Président Rambal-Cochet...

LE JOUET

Premier film de Francis Veber et première collaboration du musicien avec le réalisateur, *Le Jouet*, traite d'un sujet grave sur le mode du sourire et de la tendresse. Vladimir Cosma l'a très bien compris, et sa partition demeure avant tout incisive, parfois narquoise et toujours sensible. Elle fait appel entre autres à un synthétiseur marié à des percussions acoustiques (grelots, claves, grattouillette), ce qui évoque la sonorité de quelque moderne boîte à musique.

Le thème principal est présent à la fois dans *Le Jouet* et dans *Je veux ça*. Il est en *la* mineur et basé sur des

incises rythmiques de type demi-soupir suivi de cinq croches, qui peuvent se trouver abrégées en demi-soupir suivi de trois croches pour l'ensemble de sa première partie. Les sonorités presque acides, l'emploi de tierces parallèles contribuent à lui donner une couleur spécifique, à mi-chemin entre sourire et gravité. Chaque incise débute par un intervalle ascendant de sixte, d'où l'impression de parfaite unité dans la construction mélodique. Notons que, pour la suite, la ligne mélodique joue constamment sur des appoggiatures formant neuvième avec la basse, d'où de passagères tensions qui sont autant d'indices : cette comédie n'est pas si anodine que cela. La partie centrale est conçue en total contraste. La suavité des cordes, le choix d'intervalles mélodiques conjoints, la présence plus marquée du chromatisme dans l'harmonie, individualisent fortement cette partie, qui n'a rien d'un simple couplet alternatif. Le jouet a aussi une âme...

C'est ce deuxième élément que nous retrouvons dans *Les Jouets du Président*. La couleur de *sol* majeur avec septième (*fa* dièse) ajoutée, les timbres des flûtes, de la guitare et des cordes, ainsi que d'infimes variations ou des changements d'éclairage par l'harmonie lui donnent un visage nouveau, plein de douceur, qui, sans s'opposer à ce qui nous est proposé dans les deux autres pièces, se présente comme un complément, donnant tout son sens à cette musique finalement très sérieuse, comme son sujet. - L.P.

LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE

GAUMONT INTERNATIONAL – LES PRODUCTIONS DE LA GUEVILLE – MADELEINE FILMS
présentent

LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE

Un film de Yves ROBERT
Scénario Yves ROBERT -
Francis VEBER
Dialogue Francis VEBER

avec

Pierre RICHARD
Bernard BLIER
Jean ROCHEFORT
Mireille DARC
Jean CARMET

Producteurs Délégués Alain POIRE
Yves ROBERT

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Qui est le Grand Blond ?

Eh bien, personne...N'importe qui...Un homme dans la foule...Et l'idée machiavélique de Toulouse, patron des Services Secrets, c'est de lâcher cet anonyme dans les jambes de Milan, son adjoint, en lui faisant croire qu'il s'agit d'un homme extrêmement dangereux.

Milan va donc se mettre à observer un «Gugusse » qui sera d'autant plus mystérieux qu'il n'a aucun mystère. On va placer des micros, des caméras chez lui, le surveiller comme un rat de laboratoire. Et le résultat de cet espionnage sera fatalement plein de surprises pour Milan.

Observé au microscope, n'importe lequel d'entre nous peut être inquiétant, inattendu et absurde.

C'est le problème de Milan et le sujet du film.

LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE

La partition du *Grand Blond avec une chaussure noire* est marquée par la couleur singulière et insolite qu'apportent la flûte de Pan ainsi que le cymbalum aux tribulations de « l'espion » François Perrin, musique complètement inattendue dans ce contexte, en opposition avec les clichés musicaux des films d'espionna-

ge. Refusant la facilité, qui aurait pu lui commander une œuvre de type « jamesbondien », Vladimir Cosma a opté pour une musique décalée, dont les thèmes principaux nous font songer à un espion « qui vient du froid ».

Sirba et *Le Grand Blond* utilisent non pas un thème folklorique, mais un climat rythmique et modal, qui donne à la pièce son caractère propre. Le terme de « sirba » caractérise, à l'origine, une danse répandue dans les villages roumains, marquée par sa vivacité et sa métrique binaire. Le compositeur en a conservé ici l'empreinte. L'échelle musicale utilisée est assimilable à une tonalité de *la* mineur ménageant, dans la large partie médiane, la seconde augmentée⁶ entre *fa* et *sol* dièse. De fait, la couleur mineure domine, mais enrichie d'inflexions qui nous la rendent à la fois familière et mystérieuse. La structure globale du thème présenté dans *Sirba* (exemple 1) répond à une coupe *ABA*, dont les réitérations sont séparées par un pont, dans lequel les cordes prennent la ligne de chant sur un rythme régulier.

A est subdivisé en deux sous-sections, dont la première fait l'objet d'une reprise immédiate, ce qui nous renvoie à une coupe de type *aab*. Elle est fondée sur la répétition d'une cellule de deux mesures, dont l'ini-





tiale est remarquable par son incise rythmique et la seconde par son caractère syncopé. Notons que l'ensemble de la pièce est soutenu par un *ostinato* rythmique du cymbalum, qui constitue peut-être une des plus grandes originalités du morceau. En effet, cet *ostinato* ternaire, en triolets, soutient en permanence, comme contrepoint rythmique, la mélodie qui reste, elle, parfaitement binaire, s'exprimant en noires et en croches. On trouve souvent cette superposition binaire – ternaire dans les œuvres de Brahms. Dans *Le Grand Blond*, après une introduction *a capella* de la flûte de Pan, c'est une variation rythmique du thème à 6/8 qui nous sera présentée, dans un *tempo* plus lent et en *mi* mineur. Après une incursion dans le ton initial, le rythme retrouvera les contours de celui de *Sirba*, signant l'unité de l'œuvre. La version symphonique de ce thème confie la mélodie principale aux bois en doubles, en lieu et place de la flûte de Pan. Mais bien plus qu'une orchestration, cette pièce, qui mérite sa pleine indépendance au concert, propose, sitôt après l'exposition de *A* et *B*, non pas une réexposition mais un *fugato* dont le sujet est basé sur la tête de *A*, et qui se transforme rapidement en *stretto*. S'ensuit une réexposition du thème complet, dans laquelle *A* est confié à la fois à la trompette et aux flûtes, puis aux trombones et cors. L'identité mélodique n'est jamais perdue, pas plus que la tonalité de départ, toujours scrupuleusement conservée, mais la parure symphonique et la technique de développement fugué contribuent à en faire une véritable pièce de concert.

Le titre *Doina* fait référence à une tradition de complainte poétique en Roumanie. L'effectif instrumental reste le même que dans *Sirba*, mais le climat change radicalement du fait de l'absence de la même pulsation rythmique. Tandis que la flûte de Pan, en véritable *prima donna*, déroule de somptueuses guirlandes sonores, la basse oppose à ce côté *quasi improvisando* un parcours immuable et cyclique *la – sol – fa* dièse – *mi*, ce qui fait de la forme adoptée une passacaille⁷.

Mozart massacré est tout à la fois un clin d'œil à l'œuvre d'un illustre devancier et un exercice formel délicat. Le compositeur cite le premier mouvement de la *Symphonie n°40 en sol mineur* K 550, et se livre à trois interpolations successives. D'abord, le thème qui ouvre le premier mouvement s'arrête de façon presque abrupte sur un accord de quarte et sixte de *si* bémol majeur, exactement comme dans un mouvement de concerto, lorsque le soliste attaque sa *cadenza*⁸ (n'oublions pas que le personnage principal est violoniste), et le violon solo attaque, par erreur, le *Concerto pour violon et orchestre* de Tchaïkovski, à la manière des gags musicaux de Hoffnung Symphony Orchestra. La reprise du cours de la symphonie débouchera sur l'entrée du deuxième thème, qui fera l'objet d'une déstructuration rythmique et d'un changement total de texture orchestrale. Enfin, une ultime reprise du thème de Mozart verra la harpe se lancer dans une basse d'Alberti⁹, égrenant sans fin l'arpège brisé de *si* bémol majeur, comme dans une attente, avant que



l'orchestre ne vienne conclure la pièce.

La Femme révée amène une totale rupture de climat, de *tempo* et de couleur instrumentale. Le musicien fait appel au piano soliste, aux cordes et à une section rythmique, dans une ambiance d'opulence harmonique et de rêve, teintée de jazz, et tout concourt à faire de cette *Femme révée* un moment de séduction en musique à l'image de Mireille Darc rayonnante.

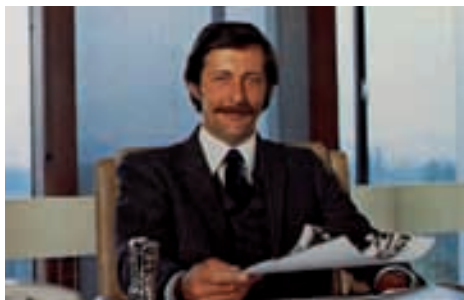
Pour *Belà's Blues*, le compositeur opte encore, comme le titre l'indique, pour un climat jazzistique. La coupe de la grille de blues est ici respectée avec naturel, sans que le trait ne paraisse forcé ni la ligne contrainte. Trompette bouchée et clarinette entrelacent leurs dessins, cependant que la couleur harmonique se coule dans les canons inhérents au genre.

Tout au contraire, dans un *tempo* plus lent, *Babouchka* nous ramène au dispositif de *Sirba*. Le thème à 6/8, dévolu à la flûte de Pan, est un élément mélodique nouveau, quoique familier de la fin de *a* dans le premier thème. Le cheminement harmonique nous amène de *mi* mineur vers *la* mineur, soit deux arpèges brisés de ces tonalités, joués par la flûte de Pan, jusqu'à un enchaînement en forme de marche d'harmonie. Cette partie initiale sera reprise, après un pont modulant.

La partition du *Grand Blond* présente un exemple de déplacement d'une imagerie folklorique vers un contexte dans lequel on ne l'attend pas, mais qu'elle occupe au point de devenir indissociable du personnage

lunaire incarné par Pierre Richard à l'écran. - L.P.

1. Instrument de musique d'origine portugaise à quatre cordes pincées, proche de la guitare.
2. Instrument à cordes pincées évoquant une petite guitare à manche al longé.
3. Flûte droite utilisée dans les pays andins.
4. Genre musical populaire d'origine ouest-mexicaine.
5. Instrument de musique électronique à clavier conçu par Maurice Martenot.
6. L'intervalle seconde (un demi-ton ou un ton) se trouve augmenté d'un demi-ton.
7. Construction musicale dans laquelle la basse est fondée sur la répétition obstinée d'une même phrase mélodique.
8. Moment dans lequel l'orchestre se tait complètement pour permettre au soliste de se lancer dans une démonstration de virtuosité (écrite ou improvisée), généralement placé vers la fin du premier mouvement d'un concerto, après une suspension de l'orchestre sur un accord parfait renversé en position de quarte et sixte (la quinte à la basse).
9. Technique d'écriture pour instrument à clavier fréquente à l'époque classique, qui fait égrener en aller-retour à la main gauche les notes constituant un accord au lieu de plaquer ce dernier.

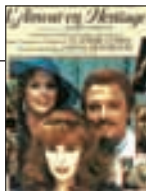


Jean Rochefort dans *Le Grand Blond avec une chaussure noire*

L'AMOUR EN HERITAGE
(MISTRAL'S DAUGHTER)
LES RACINES DU CŒUR (DAZZLE)
LE COMLOT DU RENARD
(NIGHT OF THE FOX)
CD 15

L'AMOUR EN HERITAGE
(MISTRAL'S DAUGHTER)

Série Télévisée – R.T.L.
ANTENNE 2
d'après le roman
de Judith KRANTZ



avec

Stéfanie POWERS
Lee REMICK
Stacy KEACH

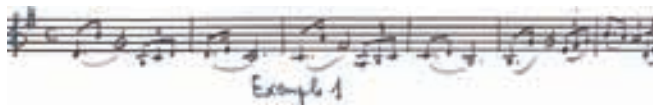
Une production télévisée STEVE KRANZ et RTL
Co-produit par ANTENNE 2

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Paris, 1925, Paris de la bohème. Pour Maggy Lunel, débarquée de sa petite ville de province, c'est l'Eldorado. Elle n'a qu'une idée en tête, devenir un modèle célèbre. Son chemin va croiser un peintre encore méconnu, Julien Mercuès qui va être frappé par la beauté flamboyante de cette jolie rousse. Un amour tumultueux naît entre la jeune femme et son Pygmalion. Mais une jeune américaine richissime Kate Browning repère le talent de Mercuès et s'éprend de lui.

L'AMOUR EN HÉRITAGE
(MISTRAL'S DAUGHTER)

La mise en musique de l'adaptation du roman de Judith Krantz nécessitait plusieurs thèmes caractérisant tel ou tel personnage, mais également un qui puisse servir de fil unificateur, en traduisant cet amour que vont ressentir pour le même homme ces femmes de générations différentes. Le premier est devenu le support d'une chanson mondialement célèbre, dont la version française (*L'Amour en Héritage*), sur des paroles de Pierre Delanoë, et la version internationale (*Only Love*), sur des paroles de Norman Gimbel, sont interprétées par Nana Mouskouri. Thème instrumental et chanson adoptent la même construction, mélodie



et rythme y sont étroitement imbriqués (exemple 1).

En effet, la forme adoptant la progression *ABA*, toute la partie *A* est construite sur une même phrase répétée, variée et transposée. Pour ses trois premières présentations, deux valeurs pointées encadrent une blanche et un triolet¹ de croches. Le deuxième membre de *A* va débiter d'une manière comparable, mais dès la deuxième phrase, la coupe rythmique va s'aboucher directement au triolet. La partie *B* est moins sinieuse, et se fonde sur un matériel tout différent. La mélodie se replie presque sur une déclamation *recto tono*², à l'exception d'un intervalle ascendant situé à mi-parcours de chaque phrase, qui lui donne sa principale impulsion, avant le retour de la partie *A*.

Le thème apparaît dans *L'Amour en Héritage* (version instrumentale) et *Fauve, la fille de Mercuès*, toujours confié principalement au piano, avec le concours progressif des cordes, des bois et de l'accordéon. Il nous est aussi présenté dans le *Thème de Teddy*, le dispositif étant le même. Dans son ensemble, ce thème principal réalise un subtil alliage de décision, par les rythmes pointés, et de langueur amoureuse, à travers les triolets, qui préfigure la dualité entre le personnage de Julien Mercuès et celui de Maggy Lunel.

Pour caractériser ces deux figures que tout unit

et que pourtant tout sépare, le compositeur n'a pas choisi la dialectique de l'opposition frontale, car leurs deux thèmes sont étroitement apparentés. Les deux mélodies sont en fait des variations l'une de l'autre, avec cette différence que les phrases sont globalement ascendantes chez Maggy et descendantes chez Mercuès. Le *Thème de Maggy* se révèle, dans son entier, assez composite, juxtaposant deux sections, dont la seconde reprend la partie médiane du thème principal. Le *Thème de Mercuès* offre, en apparence, un visage plus uni. Une série de phrases descendantes, associant triolets de croches et valeurs pointées, exactement comme dans *L'Amour en Héritage*, reproduit le cheminement harmonique décrit, avant une envolée vers le relatif majeur qui va déboucher sur une reprise du thème. Pour *Le Dernier Mercuès*, le hautbois commence, après une introduction mystérieuse des violoncelles à découvert, par déclamer le thème du peintre, bientôt développé dans un passage angoissant. Les violoncelles font alors réapparaître le même thème dans le grave, avec un visage changé. C'est évidemment *La Série de Cavillon* qui va réunir les deux personnages, ainsi que celui de Paula. En effet, cette dernière représente quasiment une variante du *Thème de Mercuès*. Son propre thème, confié au hautbois, re-

prend la matrice harmonique commune à Mercuès et Maggy, ainsi que la mélodie de Mercuès, avec un mouvement ascendant (la marque de Maggy) sur les fins de phrases.

Notons, en complément de ces éléments, la pièce intitulée *Je me souviens, Mercuès*. Étrangère aux thèmes cités, elle se présente comme une berceuse tendre et triste en *la* mineur pour clarinette *solo* et cordes, dont la mélodie est rendue parfois douloureuse par l'usage d'intervalles larges en fin de phrases et par les figures résignées de l'accompagnement. Dans *La Mort de Teddy*, ce sont les cordes qui se voient confier un chant funèbre, un thrène en valeurs pointées, que l'écriture verticale et les chromatismes douloureux rendent particulièrement expressif.

Plusieurs scènes sont également l'occasion pour la musique de se faire image et histoire, lorsqu'elle choisit d'emprunter les canons d'un genre ou d'une époque, comme dans *Le Marché aux Fleurs*, valse pour accordéon, *Le Bal surréaliste*, ensemble de cuivres avec clarinette *solo* jouant un charleston, *La Foire aux Modèles*, accordéon sur *pizzicati* de cordes qui reprend le thème principal, cédé ensuite aux bois avec beaucoup de malice, ou *La Guerre*, épisode presque purement harmonique, très tendu sur le plan chromatique, évoquant plus les problèmes de conscience des personnages que le fracas des armes.

À trame romanesque, musique romanesque, ce qui ne veut pas dire excès de pathos, mais construction et apparemment des éléments. Nous avons vu que le

thème principal trouve des échos mélodiques dans ceux de Mercuès et de Paula, que ces deux derniers sont en résonance harmonique avec celui de Maggy, que Fauve s'exprime musicalement sur la mélodie de l'amour. Vladimir Cosma a tissé entre ces personnages un lien secret, qui répond précisément à celui qui existe dans le roman, et sa musique ne se réduit pas à une succession d'instantanés, elle forme une narration continue qui, pas plus que le roman, ne se laisse oublier.

Lionel Pons



LES RACINES DU CŒUR (DAZZLE)

Une Mini-série Télévision
réalisée par Richard A. COLLA
d'après une nouvelle
de Judith KRANZ

Adaptation pour la télévision Laurence HEATH

Avec

Lisa HARTMAN
Cliff ROBERTSON
James FARENTINO
Dixie CARTER

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

Une belle fille, qui a réussi comme photographe, doit lutter contre les mauvaises intentions de ses demi-sœurs et de promoteurs immobiliers, pour garder le ranch de la famille intact, après la mort de son père. Au milieu de tous ces événements, elle se réalise et découvre l'amour.



LES RACINES DU CŒUR (DAZZLE)

Le souffle romanesque de *Dazzle*, dont le scénario est adapté d'un roman de Judith Krantz, auteur de *Mistral Daughter*³, appelle une générosité mélodique comparable à celle de la partition de *L'Amour en Héritage*, et Vladimir Cosma l'a bien compris, en construisant son œuvre sur un thème central très lyrique, dont le matériau est tiré de la chanson *Maybe you're wrong*, composée pour *La Boum 2* en 1982. Nous pouvons entendre ce thème dès le *Dazzle Main Title*, ainsi que dans *Gabe Gives Photos* et *Location Romance*. Le fil mélodique sera respectivement confié aux cordes et à la trompette, puis au piano dans les deux dernières pièces, avec une présence très discrète des cordes dans *Gabe Gives Photos*, alors que leur participation sera plus effective dans *Location Romance*. Dans tous les cas, la forme répond à une coupe en deux parties reprises. La première, qui correspond au refrain, prend appui sur des modulations par tierces descendantes et sur une mélodie dont chaque phrase est impulsée par un triolet sur un mouvement ascendant. D'une conception très rigoureuse, ce refrain comprend deux phrases en rapport d'antécédent – conséquent. La chaleur d'*ut* majeur, le côté caressant de la ligne de chant lui donnent un charme et une intensité immédiats.

Le cadre sera bien différent dans *Jazz chases Gabe*. Le dispositif orchestral reste le même, associant un

piano soliste à un orchestre, mais le chant s'appuie initialement sur une oscillation autour de la dominante de *fa* mineur, avant de moduler et se poser finalement en *ut* mineur. Nulle sensation d'errance harmonique pourtant, tant la courbe presque berceuse des violons, que double le piano, entraîne l'auditeur dans son mouvement, comme une danse imaginaire et nostalgique.

Helicopter Crash est un moment de suspens dramatique et musical. Conçu sur une pédale de *sol* grave, il voit se développer tout un jeu de sixtes harmoniques entre lesquelles le compositeur entretient un réseau de fausses relations. Sans dissonance aucune, en leur conservant une apparence tout à fait harmonieuse, il entretient ainsi un malaise insidieux. Dans une deuxième partie, il opère un dédoublement rythmique, accroissant la tension ainsi accumulée.

Entre grands sentiments et action, la musique de *Dazzle* prend, comme un roman, l'auditeur à ses sortilèges pour en faire un prisonnier consentant et imprimer durablement le souvenir de ses thèmes mélodiques. - L.P

LE COMLOT DU RENARD (NIGHT OF THE FOX)

Un film TV de
Charles JARROTT

Auteurs & Scénaristes :
Bennett COHEN
et Jack HIGGINS (d'après son roman)

Avec

George PEPPARD
Michael YORK
John MILLS
Deborah RAFFIN

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com





Un officier américain transportant des plans pour l'invasion de la Normandie en Europe par les Alliés, prend part à des manœuvres d'atterrissage. Son embarcation subit une attaque par des sous-marins allemands (Eboat – lance-torpilles) et coule. Il se retrouve sur l'île de Jersey occupée par les Allemands. Les Alliés s'organisent pour le sauver en envoyant un agent anglais des Opérations Spéciales qui se fait passer pour un officier chargé de la défense.

LE COMLOT DU RENARD (NIGHT OF THE FOX)

L'action et le sentiment ne sont pas des dimensions qui s'excluent mutuellement, mais qui peuvent au contraire se correspondre et se compléter, par le biais d'un même thème musical. La musique de *La Nuit du Renard*, sans jamais perdre son identité, va devenir le vecteur de sentiments presque contradictoires.

La pièce intitulée *Confrontation* prend appui sur un *ostinato* rythmique particulièrement décidé, que soulignent immédiatement les cuivres et les cordes, créant une atmosphère de course et de suspens, avant que les trombones n'exposent le thème principal. Large, déclamé comme un *cantus firmus*, dans le ton de *la* mineur, il s'oppose, par la sérénité de son rythme et sa couleur mélancolique, à la vitalité rythmique de l'accompagnement. Le parcours harmonique, très clas-

sique, fait se succéder une cadence parfaite modale (première phrase), une modulation au relatif majeur (deuxième phrase) et une progression en forme de marche (troisième phrase). La simplicité du rythme permettra au compositeur de lui donner tantôt une allure martiale, tantôt une courbe plus ouvertement lyrique. Rapidement, les trombones seront épaulés par les trompettes pour une reprise. Un pont, dévolu aux cordes, précède une réexposition, dans laquelle sont intercalées des interjections rappelant l'introduction, avant que le premier thème ne conclue la pièce.

Dans *Nostalgic night*, le même thème sera présenté, dans un *tempo* très ralenti, comme un souvenir de lui-même. L'introduction est une invention sur sa tête, dont l'exposition émerge presque à l'insu de l'auditeur. La couleur évolue des brumes du souvenir jusqu'à la franchise de la première présentation, sans rupture aucune. C'est dans le même dispositif instrumental et le même ton que nous le retrouvons dans *Ready for the fray*. Après une exposition complète, un développement terminal prépare un climax émotionnel qui culmine dans l'aigu.

Dans *Taking the time*, *Abstract memory* et *All's fair in love and war*, un deuxième élément thématique nous est proposé. Très simple dans son approche rythmique, il résonne comme un appel pathétique, renforcé par la chaleur des cordes. Mais au lieu d'une affirmation progressive, il laisse la place au premier thème, dont il ne constitue finalement qu'une grande introduction. Même si dans *All's fair in love and war*,

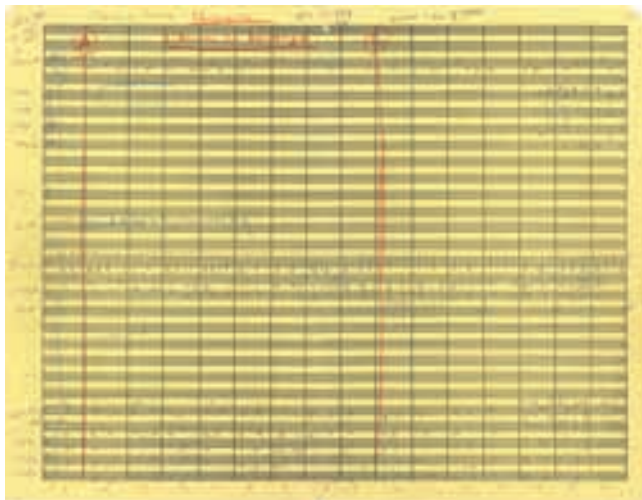


le musicien intercale entre les deux un troisième élément, marqué par une courbe particulièrement modulante, c'est toujours le thème principal qui reprend *in fine* le contrôle du discours.

Loin de pâtir de cette unité, la partition parvient à réconcilier par la musique des états d'esprit différents, comme les émotions contradictoires sont souvent le fait du même cœur, unique et pourtant divers.

Lionel Pons

1. Figure rythmique dans laquelle un temps enferme non pas deux mais trois croches.
2. Sur une seule note.
3. *L'Amour en Héritage*, dans la traduction française.



Partition manuscrite de Vladimir Cosma pour *L'Amour en héritage*.

CUISINE ET DEPENDANCES LES SABLES MOUVANTS CD 16

LA GAUMONT présente

CUISINE ET DEPENDANCES

Un film de
Philippe MUYL

D'après la pièce
« Cuisine et Dépendances »
de Jean-Pierre BACRI
et Agnès JAOUÏ

Adaptation Jean-Pierre BACRI,
Agnès JAOUÏ et Philippe MUYL.
Dialogue Jean-Pierre BACRI et Agnès JAOUÏ.

Musique Vladimir COSMA.

Avec

ZABOU
Jean-Pierre BACRI
Agnès JAOUÏ
Sam KARMANN
Jean-Pierre DARROUSSIN

Une réalisation GAUMONT INTERNATIONAL
Producteur Délégué : Alain POIRE

Une coproduction GAUMONT – LE STUDIO
CANAL + - EFVE

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com



Jacques et Martine, couple de bourgeois ordinaires, ont invité à dîner un ami perdu de vue depuis dix ans et devenu depuis une vedette de la télévision. Il arrive avec son épouse Charlotte et deux heures de retard. Parmi les invités : Georges qui fut autrefois l'amant de Charlotte et vit provisoirement chez Jacques, et Fred le frère de Martine, un joueur invétéré qui a emmené avec lui sa poule du moment. Georges boude, Fred gagne, Charlotte est lasse, Martine fulmine, et Jacques essaye de sauver la face.

CUISINE ET DÉPENDANCES

Pour le huis clos que constitue *Cuisine et Dépendances*, Vladimir Cosma a choisi de placer sa partition sous le signe de la couleur flamenca. Le décalage entretenu ainsi n'aboutit pas à une scission entre musique et drame, mais à un prolongement musical de l'action, à une traduction de la passion qui les anime tous deux.

L'effectif requis comprend ici bien entendu la voix, la guitare avec la participation remarquable de Juan Carmona, mais aussi le zarb¹, le cajon², les claquements de mains (palmas) et percussions de pieds (zapateado), qui font partie intégrante de l'instrumentarium. L'ensemble de la partition exploite une série de rythmes propres à la musique flamenca (compas), sur lesquels les pièces vont s'articuler : le compas de la buleria³, celui de l'alegria⁴ et celui de la taranta⁵.

Le cadre de la musique flamenca implique que mélodie, harmonie et rythme deviennent des éléments indissociables d'un tout, et que notre perception, qui tend à individualiser chaque paramètre, n'a plus cours ici. Le mode utilisé sera, le plus souvent, l'une des déclinaisons du mode mineur⁶. Il ne sera pas question ici de thèmes récurrents, puisque c'est le rythme qui constitue l'élément unificateur.

La pièce intitulée *Cuisine et Dépendances* et celle qui termine la partition, *Soirée interminable*, sont toutes deux bâties sur le compas de la buleria. La première propose une gradation dans la tension, de l'entrée à vide de la guitare jusqu'à l'exposé d'un thème mé-

lodico-harmonique en *si* majeur. Ce même thème sera présent dans *Soirée interminable*, sans que l'on puisse parler de reprise véritable. La structure harmonique est là, la courbe mélodique également, mais la progression d'intensité est différente, plus festive, et elle induit une différence réelle entre les deux pièces.

Il faut que tu me dises et *Fin de Soirée* adoptent toutes deux le compas de l'alegria, mais la première ménage une alternance entre les sections dévolues à la guitare et celles réservées aux percussions, et ce n'est qu'à la moitié de la pièce que leur union s'effectue pour entraîner une animation progressive du discours. En revanche, *Fin de Soirée* superpose d'emblée les deux strates, et l'utilisation d'accords placés davantage dans l'aigu favorise l'émergence d'un fil mélodique à la couleur résolument énérgique et majeure.

Le recours au compas de tango unit *Ne m'attends pas* et *Le Balcon*. Par tango, il ne faut pas entendre ici la danse de salon d'origine argentine que la culture occidentale a acclimatée, mais un rythme associant deux groupes de trois temps et un groupe de deux, le premier temps de chaque groupe étant accentué. La grille harmonique de la cellule de base sera tout à fait comparable à celle utilisée dans *Cuisine et Dépendances*, sans qu'il soit possible d'évoquer une redite ou une variation, tant les empreintes rythmiques sont prégnantes et différentes. En revanche, entre *Ne m'attends pas* et *Le Balcon*, la parenté est plus évidente : les deux pièces sont conçues comme des compléments réciproques.



Paire de Rois et *Paire de Dames* sont deux *solis* de zarb, d'une grande complexité rythmique, et tout naturellement, ce choix timbrique tisse un lien direct entre les deux pièces.

Dans *Préparatifs*, la guitare se place dans un ton de *do* avec deuxième degré abaissé napolitain qui fait que nous le ressentons comme une dominante d'un ton de *fa* mineur qui n'est jamais affirmé. La guitare se fait percussion, au point que lorsqu'on aborde la section pour percussions seules, ce n'est plus une opposition, mais une fusion de timbre que nous entendons.

Digame est un *solo* de guitare, dont la forme prend l'allure d'un véritable *capricho*⁷. La ligne s'envole, se pare de quelques accords dans l'aigu du registre, pour redescendre ensuite et se jouer de la pulsation rythmique.

Enfin, la partition comprend plusieurs thèmes traditionnels traités dans le style de la musique flamenca : *Mi Cante mi Perdicion* (tarantos), *Pidela Adios* et *No Hay Estrella* (alegrías), tous trois avec la voix d'Ana de Los Reyes.

La partition de *Cuisine et Dépendances* est certainement l'une des plus intrigantes du compositeur, dans la prolongation des recherches entreprises depuis ses débuts sur les musiques traditionnelles, mais aussi une de celles dans laquelle l'alliance entre le son et la construction dramatique est la plus mystérieuse, tant elle manifeste de complémentarité dans l'opposition, tant le musicien a intégré au plus intime cette passion qui consume ici les personnages comme elle le fait dans la musique flamenca. - L.P.

LES SABLES MOUVANTS

Un film de Paul CARPITA

Images Peter CHAPPELL
Son Bernard AUBOUY

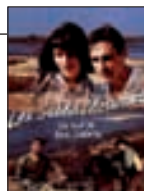
Directeur de Production
Laurent TRUCHOT
Producteur Patrick DESHAYES

Une co-production LES FILMS DE LA LIANE LUNA FILMS L.T.D. – ROAD MOVIES – DRITTE PRODUKTION - GROUPE TSF avec la participation de LA NDR ET ARTE, ET LE SOUTIEN DU CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAFIE ET DE LA PRO-CIREP.

Avec

Daniel SAN PEDRO
Ludivine VAILLAT
Beppe CLERICI
Guy BELAÏDI
Philippe DORMOY
Laurence RAGON

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com





À la fin des années 50, Manuel, un jeune Espagnol qui a fui Bilbao après avoir tué accidentellement un garde civil au cours d'une grève, échoue en Camargue. Clandestin, à la merci des employeurs comme les autres émigrés, il est employé, en raison de ses talents multiples comme homme à tout faire, puis homme de confiance, par Roger, un émigré italien qui a "réussi". Aux ordres de Mercier, un promoteur sans scrupules, Roger dirige d'une main de fer la main d'œuvre étrangère. Manuel est hébergé dans la même baraque que Mouloud, un Marocain d'origine, fraternel mais un peu simple. Il fait la connaissance de Mado, jeune orpheline dont les parents ont été engloutis dans les redoutables sables mouvants, et, malgré sa fiancée restée en Espagne, se sent peu à peu attiré par elle. Peu à peu, malgré les menaces de dénonciation qui pèsent sur lui, Manuel prend le parti des étrangers exploités, au point de devenir un obstacle pour Roger, lui-même talonné par Mercier. Pour se débarrasser de Manuel, Roger l'emmène à la chasse, et le pousse vers les sables mouvants. Alors que le jeune Espagnol est sur le point d'être englouti, Roger, pris de remords, se précipite à son secours, le sauve, mais périt lui-même, pris à son propre piège, tandis que Mado, qui a pressenti le drame court vers les sables mouvants, qui ont englouti ses parents quelques années auparavant.

A chaque projection de mon film, la musique de Vladimir me bouleverse... Elle exalte, avec un rare bonheur, aussi bien les tensions sociales auxquelles sont confrontés mes personnages, que les délicieux vertiges d'un amour naissant, ou encore l'amitié entre des hommes

humiliés... La musique de Vladimir *n'accompagne* pas les images. Elles les magnifie.

Paul CARPITA

LES SABLES MOUVANTS

La musique composée pour *Les Sables mouvants* se nourrit à la fois d'une référence distanciée aux canons de la musique flamenca et d'une rigueur de conception toute classique. Sans grand écart, avec naturel, elle fond ces deux éléments en apparence antithétiques pour inscrire l'œuvre à la fois dans un cadre géographique, musical et stylistique précis, et dans une portée de drame intemporel et universel.

La pièce intitulée *Les Sables mouvants* fait appel à un ensemble de cordes, ainsi qu'à une guitare, une flûte et un violoncelle traités en solistes. Nul hispanisme artificiel dans cette page sobre et dépouillée, nulle couleur locale, à l'exception de la tournure mélodique *ré – mi – fa – la – sol* dièse – *mi* et de l'ornementation sur le *sol* dièse – *mi* qui fait ressortir la tension autour de la note sensible. La mélodie récurrente est assimilable à une descente du *mi* aigu vers le *mi* grave, soit un parcours d'une octave avec des retours en arrière à chaque pentacorde descendant. La guitare soliste assume ce chant, qu'elle va, par la suite, partager avec la flûte et le violoncelle solistes, dans une superposition contrapuntique. Plus qu'à un rondeau classique, c'est à une rhapsodie



mélancolique que nous avons affaire dans cette pièce profonde, dont la simplicité n'est qu'apparente.

Pour le numéro suivant, à l'atmosphère gipsy, *Des Toros et des Hommes*, le timbre de la guitare et les percussions des mains et des pieds sont les seuls éléments sonores utilisés. Après une première section très chromatique et très riche sur le plan rythmique, la coupe évolue vers une *toccata* qui admet en son centre un refrain en mineur, enchaîné à un processus de marche d'harmonie.

Un Amour fraternel est un long *solo* de guitare. À l'opposé de la pièce précédente, le *tempo* y est particulièrement retenu et le rythme harmonique plutôt lent, avec un accord par mesure. Chaque note de la mélodie est jouée en *trémolo*, de sorte que la phrase donne à la fois l'impression d'un calme et d'une volubilité frémissante. La présence d'accords de septièmes majeures entre la basse et la ligne de chant induit une couleur presque crépusculaire. La forme est celle d'une libre rhapsodie, et les reprises éventuelles n'y ont pas de rôle de refrain. Elles ne sont plus que des jalons de la mémoire, dans le libre chemin d'une rêverie.

La technique de construction par reprise est plus nette dans *Le Marchand d'Hommes*, dont la palette sonore est la même que dans *Des Toros et des Hommes*. La forme du rondeau est ici beaucoup plus nette, et la scansion se fait presque rageuse.

Corazon, sur des paroles de Jeff Jordan, interprétée par Carmen Pili prolonge cette alliance entre la couleur hispanique et une vision d'ensemble qui évite les tra-

vers de la carte postale en musique. La chanson reprend le dispositif harmonique présenté dans l'introduction de *Des Toros et des Hommes*, mais sur une marche d'harmonie de facture beaucoup plus classique. Au couplet l'emprunt stylistique, au refrain une ligne mélodique plus ouvertement nostalgique, sans pour autant que le musicien n'ait laissé s'établir de rupture entre ces deux entités.

Dense, ramassée, riche d'implications expressives, la partition des *Sables Mouvants* unit deux tendances musicales différentes, comme le fait l'amour impossible qui illumine le film de Paul Carpita, dont Vladimir Cosma a ressenti la résonance profonde.

Lionel Pons

1. Tambour en forme de calice, à l'origine creusé dans la masse d'un noyer ou d'un mirier, mais souvent fabriqué en terre cuite, dont la forme est prolongée par un pied, recouvert d'une peau de chèvre ou d'agneau collée sur le pourtour.
2. Caisse de résonance en forme de parallélépipède, dont la face devant, dite face de frappe, est plus mince que les autres et permet, par son élasticité, la résonance et le timbre propres au cajon. La face postérieure comporte un trou qui permet la sortie du son.
3. Basé sur une série de douze temps, dont le douzième est accentué comme étant le premier, et dont les temps forts sont les 3, 6, 8, 10, 12, scindant l'ensemble en deux groupes de trois et deux groupes de deux temps.
4. Basé sur une série de douze temps, avec une accentuation sur les 3, 6, 8, 10, 12.
5. Compas plus libre, qui peut comprendre 4, 8 ou 12 temps.
6. Contrairement au mode majeur qui n'admet qu'une seule identité, le mode mineur en admet trois, respectivement le mode mineur naturel (ton, demi-ton, ton, ton, demi-ton, ton, ton), le mode mineur harmonique (ton, demi-ton, ton, ton, demi-ton, seconde augmentée, demi-ton) et le mode mélodique (ton, demi-ton, ton, ton, ton, ton, demi-ton).
7. Caprice.

**UN ELEPHANT
ÇA TROMPE ENORMEMENT
NOUS IRONS TOUS AU PARADIS
LE BAL DES CASSE-PIEDS
CD 17**

**UN ÉLÉPHANT
ÇA TROMPE ÉNORMÉMENT
NOUS IRONS TOUS AU PARADIS**

Deux films de
Yves ROBERT

avec :

Jean ROCHEFORT
Claude BRASSEUR
Guy BEDOS
Victor LANOUX
Danielle DELORME
Anny DUPEREY
Marthe VILLALONGA avec la participation de Dani-
niel GELIN et Gaby SYLVIA

Scénario Jean-Loup DABADIE et Yves ROBERT
Dialogue Jean-Loup DABADIE

Musique Vladimir COSMA



Producteurs Délégués
Alain POIRE et Yves ROBERT
Co-production LA GUEVILLE et GAUMONT
INTERNATIONAL

Email kino@largettomusic.com
Site www.largettomusic.com

**UN ELEPHANT,
ÇA TROMPE ENORMEMENT**

Etienne (Jean Rochefort) a décidément une vie bien agitée pour un banal haut fonctionnaire. Inséparable de ses trois copains (Claude Brasseur, Guy Bedos et Victor Lanoux), marié et père de famille, il mènerait une vie paisible s'il n'était pas victime d'un coup de foudre en croisant une belle inconnue (Anny Duperey) dans un parking...

UN ÉLÉPHANT ÇA TROMPE ÉNORMÉMENT

Le quatuor de quadragénaires imaginé par Yves Robert et leurs démêlés sentimentaux ont inspiré à Vladimir Cosma une partition pleine de tendresse pour les personnages, leurs faiblesses et leurs rêves, tissant, selon le mot de Diderot, « un *latus*¹ entre rêve et réalité ».

Le thème principal apparaît dès *Hello Marylin !* Pour accompagner la « femme idéale » imaginée par Etienne, qu'incarne Jean Rochefort, le musicien a recours à des sons non musicaux pré-enregistrés, en l'occurrence des cris de mouettes et des bruits de vagues. Ceux-ci coïncident avec la structure du thème lui-même (exemple 1), qui se présente comme deux vagues successives de tierces alternativement majeures et mineures jouées au piano, se posant sur un accord majeur, et d'une cadence délicate et agreste en *mi* majeur du cor anglais, dont la *blue note*² (*sol* bécarre) posée juste avant l'accord final, renforce son caractère onirique. La deuxième vague est une transposition de la première, qui achève de nous installer dans l'incertitude, avant que la conclusion mélancolique du cor anglais ne rende à la phrase sa cohérence complète.

L'instrumentation, très chaleureuse, détache en solistes un piano, une clarinette et un cor anglais, d'un ensemble symphonique.

Nous retrouvons ce premier élément au cours d'une série de transformations expressives et subtiles. Dans *Etienne et Charlotte*, il sera transformé rythmiquement à trois temps (noire pointée puis trois croches au lieu des croches égales la première fois), comme hésitant, et nanti d'une fin de phrase redoublée qui apporte une résonance presque ironique à l'ensemble.

En toute logique, *Les Bouleversants Malentendus* ironisent de pair avec une déstructuration du thème. Tout bascule dans l'histoire, et rien ne se passe comme prévu, aussi la conclusion de la phrase musicale culmine-t-elle sur un accord dissonant. La musique agit simultanément à deux niveaux : celui de l'expressivité liée à l'image (l'instabilité traduit la montée en puissance de la dynamique de vaudeville), et celui de notre attitude de public devant le film (la musique nous induit dans la voie d'une indulgence souriante quoique lucide). Nous retrouvons le thème rétabli dans son intégrité, exempt des sons pré-enregistrés, dans *Un Éléphant ça trompe énormément*, parachevant la conception cyclique de l'ensemble, comme un rêve pas tout à fait



dissipé. Etienne n'a jamais cessé d'aimer Marthe (sa jalousie dans le second volet du diptyque le prouvera largement), et comme l'affirment André Messager et ses librettistes dans leurs *Dragons de l'Impératrice* :

« Et si ce n'est qu'un doux mensonge,
Profitez-en et puis tant pis,
Vous aurez eu du moins le songe,
La nuit tous les amours sont gris ».

Le second thème, exposé dans *Ballade de l'Éléphant*, nonchalant et plein d'humour, semble mettre à distance les sentiments que les personnages croient éprouver et ceux qu'ils ressentent réellement. Sur un souple balancement à 4/4, accentué sur les temps faibles par des bongos, flûtes et clarinettes proposent un élément dont la structure est comparable à celui de *Hello, Marilyn !*, quoique très différent par son atmosphère. La conclusion est marquée par l'intervention d'un bugle soutenu par un ensemble de clarinettes. Aux croches régulières du premier thème répond le rythme pointé du second (exemple 2), ce qui lui confère une malice supplémentaire.

Paris – London pourrait être également intitulé *En route pour New York*, tant la référence au jazz et à

la comédie musicale *made in U.S.* y est présente. La formation de big band agit comme pour planter le décor. Fait significatif, nous retrouvons le premier thème traité *choraliter* par le quintette de saxophones, mais le rythme en est devenu ternaire, avec une accentuation très jazzy sur les temps faibles, comme si le second l'avait pénétré : l'intrigue bascule et rêve et réalité se confondent un temps.

Mystère, sonorités énigmatiques, par l'utilisation de synthétiseurs, et phrase mystérieuse répétée de façon hypnotique sont les ingrédients d'*Airport drinks*. Le fil mélodique consiste à égrener deux arpèges³ à partir de *ré* jusqu'au *fa* aigu (exemple 3). L'ambiance énigmatique vient simplement du fait que le premier est entendu comme un accord mineur de onzième sur tonique⁴ de *do*, et que le second est assimilable à un accord de septième mineure⁵ sur *si* bémol.

Berenice blues nous donne rendez-vous avec le musicien de jazz qu'est Vladimir Cosma. Le piano de Maurice Vander, la clarinette de Tony Coe, la batterie de Sam Woodyard et la voix de Virginia Vee, dans une savoureuse démonstration de scat, en sont ici les interprètes. Du blues, le compositeur retient la structure en 12 mesures avec présence de l'alternance dite plagale entre premier et quatrième degré, utilisation



de l'accord de septième⁶ sur tonique comme un point de repos, mais il conserve une totale liberté quant au choix du tempo, assez rapide ici. C'est d'ailleurs dans cette atmosphère jazzy que s'ouvrira le second volet du diptyque.

Lionel Pons



Jean Rochefort dans *Un éléphant ça trompe énormément*.

NOUS IRONS TOUS AU PARADIS

Symboles de la quarantaine triomphante, nos quatre amis multiplient les problèmes dans leur vie personnelle. Etienne (Jean Rochefort) pense que sa femme (Danièle Delorme) le trompe, Daniel (Claude Brasseur) notoirement homosexuel est « amoureux » d'une femme plus âgée que lui, Simon (Guy Bedos) ne parvient pas à se sortir pas du joug de sa mère (Marthe Villalonga) et Bouly (Victor Lanoux) ne comprend pas que sa femme le quitte en lui laissant les enfants sur les bras...

NOUS IRONS TOUS AU PARADIS

Pour la musique de *Nous irons tous au paradis*, le quintette de saxophones est mis en avant, et le compositeur a exalté le caractère tantôt lyrique tantôt malicieux de l'instrument. Le choix de départ était d'associer la couleur du saxophone à l'amitié des quatre personnages en faisant référence aux Four Brothers du Second Herd de Woody Herman (Stan Getz, Zoot Sims, Herbie Steward et Serge Chaloff) tout en réalisant un hommage à Charlie Parker.

Le thème central est présent à la fois dans *Les Sax Brothers* et dans *Parker par cœur*. Le dessin mélodique est présenté sous la forme de tronçons de durée inégale, à l'intérieur desquels la ligne procède par interval-

les conjoints avec volubilité. Dans *Les Sax Brothers*, sa présentation est suivie d'un chorus de saxophone baryton par Pepper Adams et un de piano par Maurice Vander. Si *Les Sax Brothers* adoptent le principe d'une écriture homorythmique pour les saxophones, *Parker par cœur* débute, hommage oblige, par un *solo* de saxophone baryton sur le même thème, qui se trouve brusquement fondu dans le mouvement commun.

Pour *Jalousie blues*, le compositeur a mobilisé les ingrédients de la musique de film noir : tenues acides, batterie discrète mais insistante, climat angoissant. Une première section adopte la structure inhérente au blues, comprenant quatre mesures de saxophone ténor et huit mesures amenant un élément nouveau aux piccolos, avec le concours des trompettes avec sourdines et du trombone basse. La section centrale joue le rôle d'un trio dans un menuet classique, et déroule huit mesures de *tutti* orchestral sur un nouveau motif. Suit alors une réexposition des douze premières mesures, puis deux *solis* successifs, l'un de saxophone ténor par Tony Coe (dans le style de l'un des ses maîtres spirituels, Paul Gonzalves) et l'autre de saxophone baryton par Pepper Adams. L'écriture ménage alors une récapitulation du matériau déjà proposé. La coupe d'ensemble s'apparente à celle d'un rondeau. Le présent CD propose également une pièce intitulée *All my evening birds* avec Don Byas remarquable au saxophone ténor, qui est en fait la même œuvre que *Jalousie Blues* avec une section centrale différente et une orchestration dans laquelle les quatre

cors et un tuba prennent toute leur place. Composée dans sa première jeunesse en Roumanie, bien avant le film d'Yves Robert, cette pièce a été une des premières enregistrées en France par Vladimir Cosma, que le réalisateur avait connu dès l'époque d'*Alexandre le Bienheureux* et qu'il avait souhaité retrouver dans le film.

Pour la plage intitulée *Nous irons tous au paradis*, le musicien n'a pas cité le thème initial des *Sax Brothers* de façon littérale et dans sa globalité, mais c'est la même grille d'accord qui soutient l'une et l'autre pièce. Le *tempo* est différent, plus allant, mais la parenté du matériau unifie la partition : le thème exposé, qui commence sur les trois premières mêmes notes, n'est pas sans rappeler celui des *Sax Brothers*. L'ensemble du band est lancé dans une course dans laquelle la virtuosité le dispute au sourire.

Le lien entre les deux panneaux du diptyque est assuré par *Les Souvenirs de l'éléphant*, qui renvoient directement à la *Ballade de l'éléphant*.

Selon le mot de Molière « c'est une étrange entreprise que de faire rire les honnêtes gens ». Aussi la comédie chez Yves Robert est-elle un art de la subtilité, et Vladimir Cosma prolonge en sons cet univers pas si simple qu'il n'y paraît : du sourire à la mélancolie, le cœur et la musique font le lien. - L.P.

LE BAL DES CASSE-PIEDS

GAUMONT présente

Le Bal des casse-pieds

Un film de Yves ROBERT

Scénario original

Jean-Loup DABADIE et Yves ROBERT

Dialogues Jean-Loup DABADIE

Direction de la production

Marc GOLDSTAUB et Philippe DESMOULINS

Producteur Délégué Alain POIRE

Une réalisation GAUMONT INTERNATIONAL
- PRODUCTIONS DE LA GUEVILLE

Une co-production GAUMONT – GAUMONT
INTERNATIONAL
PRODUCTIONS DE LA GUEVILLE – TF1
FILMS PRODUCTIONS

Email kino@largettomusic.com

Site www.largettomusic.com

Avec

Jean ROCHEFORT
MIOU-MIOU



Et par ordre d'apparition à l'écran

Jean CARMET

Odette LAURE

Hélène VINCENT

Jacques VILLERET

Victor LANOUX

Wojteck PSZONIAK

Guy BEDOS

Michel PICCOLI

Jean-Pierre BACRI

Valérie LEMERCIER

Véronique SANSON

Claude BRASSEUR

Philippe UCHAN

Didier GUSTIN

Patrick TIMSIT

Eric LE ROCH

Jean YANNE

Après diverses situations, Henry et Louise (Jean Rochefort et Miou-Miou) se rencontrent mais chaque étape de leur amour naissant est sans cesse contrariée par une incroyable galerie de casse-pieds... (Michel Piccoli, Jean Yanne, Jean Carmet, Jacques Villeret, Jean-Pierre Bacri, Victor Lanoux, Claude Brasseur, Guy Bedos...)

LE BAL DES CASSE-PIEDS

Le piège du film « à sketches » est bien entendu, pour le musicien, la dispersion à laquelle le sujet peut appeler. Plutôt que de vouloir donner à chaque situation une musique différente, sans se préoccuper plus que cela de continuité, Vladimir Cosma a tenu, pour *Le Bal des Casse-Pieds*, à ce que la partition forme un tout homogène jusque dans sa diversité, et évite à tout prix l'émission.

Le thème central est évidemment celui des casse-pieds en questions, ces fâcheux qui n'ont pas pris une ride depuis Molière et sera entendu dans *Le Bal des Casse-pieds* et *Les Cassettes Noisettes*. La basse installe une « pompe »⁷ sur un rythme associant le dactyle à deux croches et l'accompagnement se stabilise en *fa* mineur modal, sans note sensible, puisque le *mi* reste bémol. Le saxophone soprano de Tony Coe apparaît pour présenter la ligne mélodique d'un thème particulièrement riche, qui fait se succéder un blues *A* de 12 mesures, durant lequel le soliste reprend trois fois la même phrase rythmique et la même mélodie, une phrase *B*, comme une réponse, caractérisée par son côté dansant et les arrêts rythmiques en fin de phrases, qui ne sont pas sans rappeler quelque danse roumaine. Suit enfin une section *C*, en total contraste, aux contours orientalisants, déclamée par les cordes. Au centre de la pièce s'intercale un chœur de saxophone qui joue finalement le rôle classique du développement. Il suffira au musicien de modifier le rythme de base et d'y intro-

duire des rythmes pointés, de faire appel à la couleur spécifique de l'accordéon, sur un accompagnement de piano, pour en accentuer le caractère ternaire et en faire une java dans *Les Hommes*, sans que la coupe d'ensemble (chœur excepté) ne soit en rien bouleversée. Dans *Valse à la Française*, l'orientation rythmique prise dans le morceau précédent est conservée, mais la présence des cordes, puis du hautbois, de la flûte pour *C*, et l'absence de batterie, en font une valse à la fois langoureuse et teintée parfois d'ironie, comme celle que Prokofiev fait danser à ses jeunes héros dans *Guerre et Paix*. En revanche, pour *Attila attaque*, le saxophone soprano commence par exposer lentement sur des tenues et des *pizzicati* de cordes la partie *C*, en relai avec la flûte, avant que *A* ne soit réexposé quasiment dans son habillage initial, avec une orchestration plus économe. C'est *C* qui terminera la pièce, en un rappel mélancolique opéré par le hautbois, qui laisse la phrase en suspens sans la conclure. *The Paso Doble* juxtaposera une introduction pour cordes, vents, accordéon et percussion dans le plus pur style latino, avant que l'accordéon et la trompette ne présentent une version variée de la section *C*, qui prend cette fois l'allure d'une danse de salon.

My Funny Louise, si elle constitue peut-être un hommage au standard de jazz *My Funny Valentine*, se présente comme une rêverie concertante pour piano et orchestre, clairement articulée en trois parties, selon une succession *ABA*. Le piano est donc soliste sur la partie *A*, et la ligne de chant, proposée en octaves



est unifiée par une cellule rythmique. Seule la section *B* laisse un instant le piano silencieux, au profit des clarinettes. L'accompagnement est dominé par les cordes *pizzicato* et *tremolo*, mais intègre fréquemment des « touches » de bois, en contrechant sur les fins de phrases. Dans *Le Femme de ma vie*, nous réentendons ce thème, mais comme encore alanguï par le timbre de la clarinette de Tony Coe, débutant dans le grave. Avec l'entrée de la section rythmique, sur un *tempo* dédoublé, des *riffs* de clarinettes, un chorus de piano, puis un de saxophone ténor viennent varier l'exposé ainsi présenté, avant que *A* ne soit repris par la clarinette.

La Belle Amour constitue le troisième thème récurrent de la partition. Introduit par des cascades de tierces tantôt majeures tantôt mineures, le saxophone ténor énonce une longue rêverie, dans un ton de *sol* majeur très altéré, qui s'impose entre autres par les sauts de septième scindées qu'elle propose (*ré – mi – sol – ré – si, la – si – ré – la – fa* dièse).

La partition renferme aussi quelques morceaux en forme d'exercices de style réussis, comme *Little Girl and Big Monkey*, véritable tribut d'affection envers le *shuffle* et le *boogie woogie*, et *Naval Jazz Band* qui se veut une incursion stylistique dans le jazz New Orleans, ce que le mariage des timbres de la clarinette, de la trompette et du trombone rend très caractéristique. *Séducteur de Luxe* est une auto-citation pleine d'humour, puisqu'elle renvoie à la *Ballade de l'Éléphant* dans *Un Éléphant ça trompe énormément*. La pièce est jouée, dans le film, par Véronique Sanson au piano, au

moment précis où apparaît Claude Brasseur.

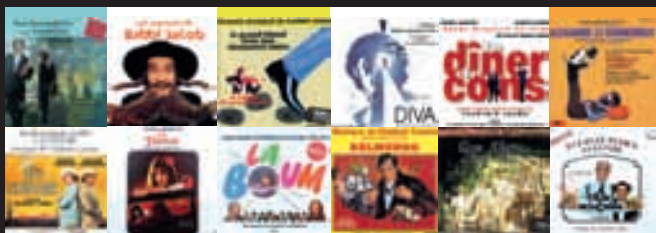
Rendez-vous à New York allie les cordes, les sons synthétiques et la batterie, en un thème que l'on peut qualifier de mélodie d'accords, tant l'harmonie et la mélodie deviennent ici deux dimensions indissociables d'un tout. La tonalité principale est fortement remise en cause par les nombreuses altérations et les notes étrangères présentes dans les accords de cette véritable plage de rêve entre ciel et terre, et pour cause, puisque la scène se passe dans un avion.

La partition du *Bal des Casse-Pieds* est donc centrée sur un matériau très resserré, précisément pour renforcer l'unité dramatique du film plutôt que de jouer la carte facile d'un émiettement qui aurait trahi l'intention du réalisateur et n'aurait en rien satisfait l'exigence du musicien.

Lionel Pons

1. Une passerelle entre deux dimensions antithétiques.
2. Procédé qui consiste à abaisser d'un demi-ton le troisième degré sur une résolution en majeur (contenant donc ce même degré à l'état naturel).
3. Cellule mélodique ne fonctionnant pas par notes voisines.
4. Accord ou intervalle de quarte redoublé, par exemple entre un *do* grave et un *fa* aigu.
5. Accord ou intervalle de seconde redoublée, par exemple entre un *si* bémol grave et un *la* bémol aigu.
6. Accord ou intervalle groupant le premier et le septième degré d'une gamme.
7. Procédé d'écriture fréquent dans le piano jazz, consistant à faire jouer dans le grave une alternance régulière entre les degrés forts (I, IV et V).

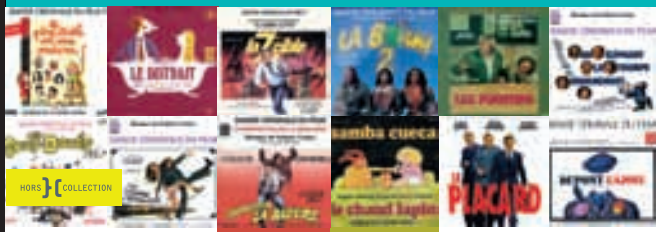




VLADIMIR COSMA

comme au cinéma

Entretiens avec **VINCENT PERROT**



Vladimir Cosma « Comme au Cinéma »
Entretiens avec Vincent Perrot - Editions Hors Collection, 2009

Egalement paru chez Largetto Music :



SUITES SYMPHONIQUES

Orchestre de la Suisse Romande, direction Vladimir Cosma
Ref. LARGH002





MARIUS ET FANNY, OPÉRA

Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Jean-Philippe Lafont, Michelle Lagrange, Marc Barrard etc.
London Symphony Orchestra, direction Vladimir Cosma
Ref. LARGH001





FABLES DE LA FONTAINE
Musique composée et dirigée par Vladimir Cosma
Lambert Wilson, récitant - Orchestre de la Suisse Romande
Ref. LARGH003





Divers disques d'Or de France, Belgique, Luxembourg, Italie, Japon et 45 tours vinyle japonais « collector de la chanson « Reality » avec Sophie Marceau en médaillon.

